

di WALTER BRANCHI

CONFIGURARE IL TEMPO

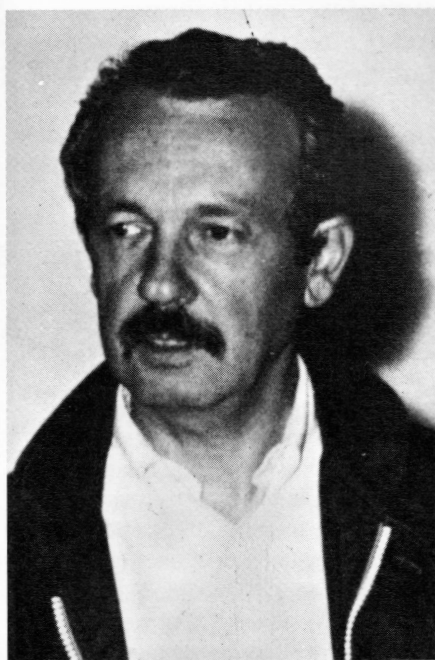
Andando oltre i limiti imposti da certe idee preconconcette, adottate più per abitudine che per una reale consapevolezza artistica, si possono abbattere ostacoli apparentemente insormontabili e scoprire così orizzonti inattesi. Questa la premessa.

*Comporre nel suono*¹ ha rivelato il sorgere di concetti completamente diversi ed estranei al *comporre con i suoni*. Per comporre nel suono non basta trasportare su scala più piccola i metodi e le immagini intrinseci al mondo del comporre con i suoni, ma si rende necessario un vero e proprio mutamento del modo di considerare tutto il processo della creazione musicale. Ed è da questa differente angolazione che guarderemo al concetto di tempo in musica. Scopriremo come dal detenere un ruolo passivo arrivi a svolgerne uno attivo; dall'essere un contenitore neutro, infinito e omogeneo si trasformi in organizzazione, ordine e forma.

L'idea che noi occidentali abbiamo di un tempo contenitore degli eventi all'interno del quale essi si manifestano, è relativamente recente e trae la sua origine dal bisogno sempre crescente che l'uomo ha avuto di misurare e sincronizzare gli avvenimenti rispetto ad una scala di valori assoluti. Lewis Mumford scrive, nel suo saggio *Tecnica e cultura*: "Molte civiltà orientali sono fiorite senza avere nessuna base di tempo: gli indù sono stati in effetti tanto indifferenti al tempo, da non avere nemmeno una autentica cronologia"². L'uomo occidentale sembra aver trovato la soluzione a questo tipo di bisogno con l'invenzione dell'orologio: "La dissociazione del tempo dagli eventi umani ha contribuito a creare la comprensione di un mondo indipendente di sequenze matematicamente misurabili. [...] La misura del tempo divenne un servirsene del tempo, un contare il tempo, un regolare il tempo. Quando ciò avvenne, l'eternità gradualmente smise di essere la misura e lo scopo delle azioni umane."³

Questa determinante trasformazione ci porta alle soglie di un periodo che sarà caratterizzato da un ambiente vitale nuovo; l'ambiente del tempo astratto. Il tempo insito, peculiare alle diverse cose, come quello della vita di un fiore o quello giornaliero della luce del sole, perde completamente il suo valore per uniformarsi alla omogeneità equivalente degli istanti temporali dell'orologio. Il tempo diviene infinito, in quanto non ha né inizio né fine, diviene il tempo che, nella sua unità di misura regolare e indipendente dagli eventi, permette di misurare la lunghezza o distanza tra diversi punti temporali. Questi presupposti conducono, nella meccanica di Newton e di Galileo, ad una concezione del tempo assolutamente neutra; esso diviene *reversibile* e *simmetrico* rispetto alla descrizione dinamica dei fenomeni ed in seguito anche per la spiegazione quantistica. Il tempo assume una importanza relativa in quanto le equazioni del moto risultano invarianti rispetto alla sua inversione ($+t$, $-t$) e qualsiasi istante temporale diviene un punto di simmetria tra passato e futuro. È noto infatti come nella dinamica classica, o scienza del movimento dei corpi, gli aspetti predominanti sono l'inerzia, l'accelerazione, il movimento e le forze. "Il tempo assoluto, vero e matematico, senza relazione con nulla di esterno, che scorre uniformemente"⁴, non è un fattore determinante nella spiegazione delle leggi fisiche.

La musica non poteva rimanere estranea a questo mondo-orologio, perciò molte idee e conseguenti strategie compositive venivano formulate sulla base di leggi assolute indissolubilmente legate e dipendenti da un tempo uniforme. Sebbene il concetto di



tempo musicale sia di per se stesso contrario a qualsiasi uniformità temporale, il ricercare un tempo assoluto e oggettivo fu inevitabile e portò all'invenzione nel XIX secolo del metronomo. Bisogna ricordare che fino al XVIII secolo la velocità dell'esecuzione musicale faceva riferimento soprattutto al battito cardiaco dell'interprete e, anche se con degli artifici era possibile articolare tempi differenti, si era ancora estremamente lontani dall'idea di un tempo assoluto.

Oltre al parametro metronomico, l'idea del tempo assoluto che scorre uniformemente senza relazione con nulla di esterno, rafforzò la pratica musicale del ritorno, della ripetizione o ritornello e quindi della possibilità di tornare allo stato iniziale, fermando il tempo e ripercorrendolo di nuovo. Un esempio tipico lo possiamo riscontrare nelle tecniche compositive quali la fuga e la sonata in cui da una situazione di partenza, rappresentata da un tema o soggetto, è possibile, attraverso percorsi e ri-percorsi variati e/o trasformati, delineare la traiettoria del brano musicale.

Una concezione del genere sembra corrispondere ad una visione musicale fortemente legata all'idea che gli eventi si manifestano nel tempo e che una composizione musicale è la risultante di una sequenza di eventi ordinati in un tempo ininfluenza. Tale ininfluenza porta, tra l'altro, al formarsi dell'idea di autonomia della composizione rispetto al suo mondo esterno. Nella sua indipendenza temporale può essere eseguita in qualsiasi tempo e il suo tempo non ha più relazioni, se non casuali, con i tempi di tutte le altre cose che formano l'universo.

Nell'ambito della conoscenza scientifica, in particolare nella termodinamica del non equilibrio, il tempo assoluto un ruolo affatto diverso da quello proprio della fisica classica trasformandosi in elemento attivo rispetto a qualsiasi processo che trasforma energia.

Sembrerà che si stia perdendo di vista il discorso musicale, ma come vedremo la termodinamica del non equilibrio, essendo la scienza delle trasformazioni e delle mutazioni, può rivelarsi molto utile anche per comprendere le cose della musica. Per il momento il nostro appello alla termodinamica è limitato soltanto alla sua seconda legge in cui si afferma che ogniqualvolta l'energia passa da uno stato ad un altro una certa sua parte si dissipa tendendo ad una perdita di concentrazione e quindi all'*entropia*. Questo vuol dire semplicemente che per fare qualsiasi cosa è necessaria una trasformazione di energia e che una parte dell'energia impiegata non è più utilizzabile perché degradata, ossia tendente ad una temperatura e distribuzione uniforme.

Una composizione musicale nel suo complesso (progettazione e concretizzazione sonora) è caratterizzata da un processo di trasformazione di tipi di energia diversi. Ad esempio, nell'esecuzione di musica tradizionale l'energia impiegata è perlopiù di natura meccanica, mentre nella musica che si serve di mezzi elettronici, l'energia impiegata è di tipo elettrico e meccanico — in entrambi i casi altri tipi di energia entrano a far parte del processo come quella elettrochimica relativa all'attività mentale del compositore e dell'esecutore. Possiamo quindi considerare un brano musicale come una struttura che richiede una costante applicazione di energia perché possa manifestare la sua forma e questa applicazione comporta una dissipazione di entropia (energia degradata). Prima di tornare sul concetto di entropia, è importante sottolineare la differenza tra processi reversibili e processi irreversibili. Un processo è reversibile quando una struttura o sistema, dopo aver subito dei mutamenti, è in condizione di tornare al suo stato iniziale. Differentemente un processo irreversibile si ha quando un sistema, pur tornando alla sua fase di partenza, è termodinamicamente in uno stato diverso da quello iniziale per via di attriti, vibrazioni e vari fattori di deterioramento. In questo caso il sistema convertirà in lavoro soltanto una parte di tutta l'energia disponibile lasciando che il resto venga dissipato sotto forma di calore. Un processo del genere viene appunto detto irreversibile in quanto accompagnato da un crescente disordine, e questo

disordine è esattamente quello che gli scienziati chiamano entropia (nel concetto di entropia è implicito quello di evoluzione verso il disordine). L'entropia è una misura fisica, una stima della progressione di un sistema da stati improbabili — ordine, lontananza dall'equilibrio —, a stati probabili — disordine, equilibrio. In natura quasi tutti i processi reali sono irreversibili e questo fa sì che l'energia dissipata, non più utilizzabile, porti ad una continua crescita dell'entropia e quindi fornisca una direzione, una "freccia" al tempo il quale fluisce dal passato al futuro; dal momento in cui una cosa è giovane a quello in cui è diventata vecchia, dalla nascita alla morte. Il tempo scorre in un'unica direzione e la termodinamica ci dimostra che la freccia del tempo punta verso un incremento dell'entropia.

Anche una composizione musicale, in quanto trasformazione di disordine-equilibrio in ordine-forma, è un sistema lontano dall'equilibrio che per manifestarsi si alimenta di "ordine" dall'ambiente, o *neg-entropia* (entropia negativa) secondo una felice definizione di Erwin Schrödinger⁵, e nello stesso tempo cede energia degradata incrementando il disordine nell'ambiente.

A livello di equilibrio o di vicinanza all'equilibrio, un sistema è in regime di disordine quando è caratterizzato da un forte stato entropico, da una totale simmetria rispetto al tempo, da una assenza di differenze e di forma. Diversamente, un sistema è lontano dall'equilibrio quando è definito da un regime di ordine — minimo stato di entropia —, da una *rottura di simmetria* e quindi dalla presenza di differenze e di una forma.

Una composizione musicale è il risultato di una rottura di simmetria provocata dall'iscrizione del tempo nella materia della musica. Essa è *divenire* per eccellenza in quanto tempo irreversibile. "Per una struttura dissipativa essere è *divenire*. Una struttura dissipativa non si svolge nel tempo, essa stessa è tempo", afferma Ilya Prigogine⁶. E fluendo in una sola direzione non può assumere per due volte la stessa forma o come diceva Eraclito: "Non ci si può bagnare due volte nello stesso fiume".

Ci stiamo spostando dalla dimensione dell'essere a quella del divenire e la musica, essendo principalmente divenire, deve prendere atto della portata di questo cambiamento. Sappiamo che il tempo non rappresenta il dato specifico di nessun organo sensoriale, in quanto non determina fisicamente nessuno stimolo, e che quindi necessita di materia per manifestarsi. Ora, se noi togliamo la materia il tempo non è percepibile. Questo ci porta a rivedere la nostra idea tradizionale del tempo rispetto agli eventi. Da questa angolazione risulterà subito chiaro che non saranno gli eventi ad accadere in un tempo indipendente da essi, ma al contrario sarà il tempo ad accadere negli eventi da esso dipendenti. Ci si accorgerà dunque che essi non solo non accadono nel tempo, ma non possono esistere se non come effetti del tempo.

È il tempo organizzazione, ordine, forma quello di cui stiamo parlando. E parafrasando un pensiero di Prigogine in cui si dice di "come la scultura sia l'iscrizione del tempo nella materia [...] L'iscrizione della rottura di simmetria nella materia che ci circonda."⁷, noi diciamo che la musica è iscrizione del tempo nel suono, è costruzione di insiemi temporali, è configurare il tempo.

Ci occuperemo ora di come sia possibile iscrivere il tempo nel suono attraverso una procedura che potremmo definire di "scorrelazione del tempo rispetto al suono" analizzandone anche le implicazioni compositive. Sembrerà paradossale parlare di scorrelazione temporale dall'evento sonoro quando fino ad ora abbiamo affermato che nessun evento reale può essere indipendente dal tempo. Vedremo infatti che la "scorrelazione temporale" è possibile soltanto rispetto a segnali di tipo *virtuale*, ma che nel momento in cui essi diventano *reali* non possono prescindere dall'averne una durata*. In tutti i sistemi reali, come il pianoforte, la tromba o più in generale qualsiasi oscillatore, compresi quelli elettronici, il segnale emesso, per potersi manifestare fisicamente, necessita di una correlazione temporale. Vale a dire che tra il segnale e il

* Tempo e durata sono grandezze fuse l'una nell'altra. Un suono ha una durata in quanto il tempo fluisce in esso. Il tempo è la cosa, la durata la qualità della cosa, l'uno è l'agente e la sorgente dell'azione delle forze attive nel suono e l'altra azione.

tempo esiste una assoluta reciprocità; l'uno non può esistere senza l'altro. Praticamente, nel momento in cui viene applicata energia all'ingresso di un sistema oscillante, si otterrà in uscita un segnale che dipenderà dal livello di organizzazione del sistema. Per livello di organizzazione si intende la natura fisica del sistema — materiale, dimensioni, ecc. che definiranno la forma d'onda del segnale —, in rapporto alla situazione delle variabili di controllo del sistema — valori di frequenza, ampiezza, fase. Nel caso di un generatore elettronico di forme d'onda, la natura del sistema dipenderà dalla qualità dei componenti impiegati per la sua costruzione. Comunque, indipendentemente dalla natura fisica e dal livello di organizzazione del sistema, il segnale sarà disponibile *soltanto in uscita* del sistema oscillante ed *esclusivamente in forma temporale*.

Con il computer, come abbiamo già detto in precedenza, si è in grado di definire un segnale in modo virtuale. Questo vuol dire che ordinando sequenzialmente, in un determinato spazio di memoria del computer, una serie di campioni, è possibile rappresentare qualsiasi forma d'onda. A questo punto il segnale così elaborato diviene disponibile in una forma non temporale; vale a dire che esiste in forma potenziale, ovvero possiede la possibilità di realizzarsi, ma solo attraverso il tempo; configurando il tempo, potrà divenire concreto. Inoltre, non è da trascurare il fatto che avendo la possibilità di costruire forme d'onda virtuali ci si rende in pratica indipendenti dalle limitazioni obiettive derivanti dalla natura fisica dei sistemi oscillanti reali.

La possibilità di operare musicalmente su dei segnali virtuali ci conduce ad una situazione compositiva profondamente diversa da quella legata ai suoni reali che possono essere pensati musicalmente solo come entità del tempo e quindi come "oggetti temporali" che concretizzandosi e divenendo immagini del tempo sono fortemente orientati verso un divenire.

I suoni reali, per loro natura, possiedono un tempo interno proprio e relativo che è evidentemente diverso dal tempo-organizzazione della composizione musicale. Essi esistono prima della composizione, ed essendo in qualche modo "dati" costituiscono il suo "punto di partenza". Ancora più del suono singolo, un tema musicale, che è la strutturazione di suoni singoli secondo un'idea, rappresenta un punto di partenza o situazione iniziale. Un tema musicale, nella sua organizzazione, rivela un doppio orientamento temporale: quello del suono singolo rispetto alla struttura tematica e quello della struttura tematica nei confronti della forma globale. La forma globale è la risultante di elaborazioni *direzionali* successive di una sequenza di suoni originaria o primitiva da cui ne originano altre secondarie o derivate. La forma finale è già contenuta potenzialmente nel tema, mentre la direzionalità del processo compositivo scaturisce rigorosamente dalla natura temporale del tema stesso.

La distinzione tra "pensare la musica in suoni reali", che rappresentano la minima entità, gli atomi, gli oggetti da relazionarsi con altri oggetti nel corso della composizione e in definitiva dei "punti di partenza" pre-esistenti alla composizione stessa, e tra quella in cui *non esistono punti di partenza, ma soltanto energia* da trasformarsi in un campo di forze caratterizzato da processi e da relazioni tra processi, la possiamo trovare rispettivamente nel "comporre con i suoni" e "comporre nel suono". Evidentemente per comporre nel suono non è più necessario rifarsi alla definizione del suono, seppure in modo virtuale, come elemento che precede la composizione, ma piuttosto si dovrà operare trasformando direttamente energia attraverso un campo nel quale determinate forze divengono attive, secondo un ordine definito, differente ad ogni suo punto, in cui *il suono è la risultante* del processo compositivo. Il suono rappresenta il punto d'arrivo e non il punto di partenza della composizione. Si passa insomma dall'agire per via di *forze esterne* sul materiale sonoro pre-definito, sia esso di natura meccanica o elettronica, all'agire per via di *forze interne*, sugli aspetti microscopici, costitutivi del suono. La definizione del campo di forze, avverrà attraverso la configurazione di un sistema di

rapporti o struttura, scelta dal compositore. Un sistema di rapporti, essendo in definitiva un insieme di numeri frazionari, è totalmente *a-dimensionale*. Questo vuol dire che, oltre a non essere connesso reciprocamente al tempo, non lo è neanche rispetto a tutti gli altri parametri musicali o variabili del sistema.

Quando a partire dal sistema si definisce una struttura che a sua volta viene correlata ad una *funzione* (l'uso del termine "funzione" non deve essere confuso con quello matematico, piuttosto qui sta ad indicare il funzionamento dimensionale della struttura), in quel momento la struttura assume dimensione; il tempo vi viene iscritto trasformandola in forma. Così facendo si vanifica la separazione tra materiale e forma in quanto il materiale è già forma e viceversa.

È importante aggiungere che il processo compositivo passa da una procedura di tipo direzionale, ad una *onnidirezionale*. O meglio da una procedura che non può prescindere da "punti di partenza", da "oggetti temporali", come può essere un suono o un tema musicale, fondamentali per poter definire la traiettoria del brano musicale, ad una in cui non esiste nulla di già orientato temporalmente, se non un sistema-struttura virtuale in grado di assumere qualsiasi forma e che nel momento in cui inizia ad evolvere temporalmente, e quindi ad assumere una forma, è *essere e divenire* nello stesso tempo.

Musica come percezione eco-sistemica

Finora abbiamo parlato del tempo soprattutto in relazione al comporre musicale, vediamo ora nel contesto della percezione per cercare anche di capire il ruolo che il contesto stesso svolge nel processo di comunicazione musicale.

Il tempo, pur non determinando nessuno stimolo sensorio, è una delle esperienze fondamentali della nostra vita mentale e spirituale. La percezione di immagini del tempo consiste nella facoltà di rapportare ritmi e durate del nostro "orologio interno" con i ritmi e le durate peculiari, caratteristiche degli "orologi interni" di tutte le cose che rappresentano il nostro "esterno" coinvolgendoci in un determinato momento della vita. In altre parole, percepiamo immagini del tempo ogni qualvolta il nostro mondo interno "incontra" il mondo esterno in una dimensione di eventi soggetti al divenire. Questi devono esistere, perché altrimenti non esisterebbe più nemmeno il tempo. Non saremmo più in grado di distinguere un prima e un dopo ed è proprio all'interno di questa relazione di passato e futuro tra gli eventi che il tempo si manifesta. Il tempo è strettamente connesso alla variabilità delle nostre percezioni e dei nostri sentimenti ed è quindi vincolato al mutare della realtà. Da questo quadro ci si sarà resi conto di come la percezione in generale, e quella musicale in particolare, sia frutto di un processo complesso.

Ogni tipo di percezione sensoriale ha una sua modalità di partecipazione. Quella che avviene attraverso la vista e il tatto è basata sull'incontro con entità esclusive, cioè con entità fisicamente configurate e separate da noi secondo un'immaginaria linea di demarcazione. Nel dominio della vista o del tatto, l'entità fisica mantiene una distanza e contemporaneamente stabilisce la barriera che da essa ci separa. Nella percezione uditiva, il mettersi a confronto con una composizione musicale può essere compreso *unicamente* come effetto del tempo. Questo vuol dire che il nostro tempo interno si deve "sintonizzare" con quello interno alla composizione in una forma puramente dinamica di flusso temporale. Il suono, diversamente dagli "oggetti" dell'occhio o del tatto, oltrepassando la barriera delle entità esclusive, penetra in noi creando un tipo di incontro tra interno ed esterno di compenetrazione e partecipazione reciproca. Considerando questi processi analiticamente si rileva che la percezione musicale comporta una serie di elementi in mutua relazione: prima di tutto la composizione,

intesa come organizzazione nella materia sonora e quindi pensiero del compositore e che possiamo considerare la sorgente, poi l'ambiente che è formato da tutto ciò che sta all'esterno della composizione e in cui si trova anche l'ascoltatore, ultimo elemento di questa catena. La percezione musicale esiste soltanto nel momento in cui questi tre elementi interagiscono simultaneamente.

Lo schema classico della percezione musicale viene così messo in crisi, schema che ricalcando quello più generale della teoria della comunicazione prevede un tipo di trasferimento dell'informazione a senso unico. Il messaggio, a partire dal compositore, arriva all'ascoltatore attraverso l'opera. A causa della sua linearità, e per il fatto ben più fondamentale dell'esclusione dell'ambiente dal processo di comunicazione, questo schema andrebbe rivisto. È da notare anche che l'ascoltatore svolge, in questo contesto, un ruolo totalmente passivo.

Se consideriamo lo schema di comunicazione elaborato da Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez, noteremo che anche qui l'ambiente è escluso tanto da dare origine ad uno schema semplicistico e parziale rispetto alla complessità della percezione. L'unica differenza tra lo schema classico e quello proposto da J. Molino e J.J. Nattiez è che questi ultimi vedono l'ascoltatore come parte attiva del processo. Così scrivono gli Autori: "... la freccia del processo estetico parte dall'uditore verso l'opera e non viceversa. [...] la dimensione estetica è un *processo attivo di costruzione*: in termini semiologici si dirà che gli interpretanti attribuiti dall'emittente dell'opera che egli produce non sono necessariamente gli stessi che il destinatario *proietta sull'opera*, e attraverso i quali egli avanza delle ipotesi su ciò che l'emittente "ha voluto dire"⁸. Il perdurare di un modello di comunicazione musicale, e quindi percettivo, di questo tipo è stato incoraggiato storicamente da un crescente predominio dell'uomo sull'ambiente. "Noi viviamo in un mondo talmente trasformato dall'uomo da imbatteci sempre e dovunque in strutture prodotte da lui, sia che maneggiamo utensili della vita quotidiana, sia che ci nutriamo di un qualche cibo preparato a macchina, o che attraversiamo un paesaggio trasformato dall'uomo, di modo che, in un certo senso, noi continuiamo ad incontrare sempre e solo noi stessi", scrive Werner Heisenberg⁹. In questa dimensione unicamente umana si è persa la percezione del tempo delle cose della natura e quindi la percezione della realtà del mondo che ci circonda. La nostra vita, l'insieme delle percezioni, è presieduto e regolato dall'incalzante e inesorabile scandire del tempo dell'orologio. "Allora si inventano le lucerne, le lampade, la luce a gas, la luce elettrica per usare tutte le ore assegnate al giorno. [...] Si mangia non perché sentiamo fame, ma quando ce lo dice l'orologio; si va a dormire, non quando ci sentiamo stanchi, ma quando l'orologio lo stabilisce"¹⁰. Avendo perso qualsiasi riferimento del tempo delle cose che ci circondano, rimane il tempo costante e meccanico da rincorrere freneticamente perché sempre insufficiente, perché "il tempo è denaro". Rimane il tempo della semplificazione, delle cose misurate, quantificate e non percepite, il tempo della separazione, della frammentazione in cui anche una composizione musicale può venire considerata "in sé" e quindi separata dalla complessità che la circonda rendendola reale.

L'analisi musicale, molto spesso alimenta questa separazione "oggettivando" una composizione in una dimensione senza tempo e quindi irreale. Quanto più un brano di musica viene isolato, tanto meglio si definisce la sua "oggettività". Esso diviene mero prodotto di determinismi causali esterni.

Come si può inquadrare il problema della percezione secondo un ordine lontano dallo schema classico della percezione musicale? Un diverso ordine trae spunto dal ruolo che la complessità svolge nel processo di percezione. Qui il primo punto riguarda l'importanza della *partecipazione attiva dell'ascoltatore rispetto all'ascoltato*. Un'opera musicale, dopo essere stata composta, non esiste "in sé". L'unica sua possibilità di



esistere è quando viene percepita dall'ascoltatore. È l'ascoltatore che dona vita all'opera rapportandola al suo tempo interno creatore. L'atto della percezione è atto di creazione in quanto l'ascoltatore è in continua trasformazione e trasformandosi crea indefinitamente se stesso e il rapporto con l'opera. Dobbiamo prendere coscienza che nei confronti di un'opera musicale non siamo solo ascoltatori, ma anche costantemente creatori. E questo vuol dire percepire ed esistere contemporaneamente nella trasformazione delle cose, oppure secondo un'espressione di Henri Bergson, "durare". Per Bergson, "durare" significa permanere, cioè vincere l'istantaneità del presente per risolverla in una continuità di vita interiore, indivisa e creativa dove ogni momento risolve in sé tutti gli altri. La percezione come "durata" è irreversibile e non permette ... "di passare due volte per l'identico stato. Le circostanze possono essere le stesse: non è sulla stessa persona, tuttavia, che esse agiscono, poiché esse intervengono in un nuovo momento della sua storia. La nostra personalità, che si costruisce ad ogni istante con l'esperienza acquisita, cambia incessantemente. Cambiando, essa impedisce ad uno stato psichico, anche se resta superficialmente identico a se stesso, di ripetersi mai nella sua sostanza. Per questo la nostra durata è irreversibile"¹¹. In altre parole le immagini del tempo che noi percepiamo non possono essere né divise né misurate, esse possono essere soltanto vissute. La loro percezione dunque non è la successione di istanti che provenendo dal futuro divengono passato, ma è durata. Scrive a questo proposito ancora Bergson: "Una melodia ascoltata ad occhi chiusi non pensando a nient'altro è molto prossima a coincidere con il tempo che costituisce la vera fluidità della nostra vita interiore; ma possiede ancora troppe qualità, troppe definizioni, e noi dovremmo prima annullare tutte le differenze tra le note, poi le caratteristiche distintive del suono stesso, ritenere di questo solo la continuazione di ciò che precede in ciò che segue, la transizione ininterrotta, la molteplicità senza divisibilità, la successione senza separazione, per poter trovare il tempo fondamentale. Tale è la durata immediatamente percepita, senza la quale noi non avremmo nessuna idea del tempo."¹²

Dopo aver affermato l'importanza e l'imprescindibilità del ruolo attivo dell'ascoltatore

nella percezione dell'opera e dell'irreversibilità del processo di percezione, ecco un altro punto fondamentale: *rapportare l'opera all'ambiente*. L'ambiente è tutto il complesso delle cose che circondano l'opera e che costituiscono il suo esterno. In questo esterno si colloca anche l'ascoltatore. Parlando di ambiente dobbiamo abbandonare l'idea ristretta che abbiamo di entità legata al territorio. Un'opera musicale si rapporta all'ambiente in quanto sistema caratterizzato da un insieme di entità o sottosistemi in relazione tra loro. Per la stessa ragione per cui ciascuna di queste entità caratterizza l'"interno" dell'opera, essa diviene a sua volta entità o sottosistema rispetto al suo "esterno" costituito dal "sistema-ambiente". Possiamo allora dire che un'opera musicale intesa come sistema, esclude tutto l'universo al di fuori del sistema stesso, delimita tutto il resto dell'universo in sé contenuto e si configura a sua volta come sistema.

L'ascoltatore, l'opera e l'ambiente sono tre elementi indissolubilmente interrelati e mutualmente interagenti. Essi costituiscono un eco-sistema in quanto, in uno spazio limitato, inseparabilmente, sviluppano interazioni reciproche. In un eco-sistema, l'ascoltatore non percepisce mai solamente l'opera, ma l'opera mediata dall'ambiente. Si è in una situazione complessa dove più elementi agiscono sempre simultaneamente e dove non è possibile stabilire un rapporto di tipo lineare tra l'ascoltatore e l'opera, ma esclusivamente di tipo complesso *tra l'ascoltatore e tutto l'ascoltato*. Cioè è possibile soltanto *ascoltare ascoltando*, in altre parole ascoltare l'opera ascoltando l'ambiente e ascoltare l'ambiente ascoltando l'opera.

Nella musica, l'ambiente può essere *esclusivo* come nel caso di una "sala da concerto" architettonicamente ed acusticamente predisposta per un pubblico isolato e separato sia dall'esterno verso l'interno che viceversa. Questo eco-sistema, completamente chiuso al resto dell'universo, è stato creato dall'uomo perché attraverso la musica si possa percepire soltanto l'uomo che compone, che esegue, che ascolta. L'ambiente, con una forte componente artificiale nella sua funzionalità, è statico, neutro e poco influente nella globalità del processo di percezione. Rispetto ad un ambiente così "addomesticato" si può capire bene come sia stato possibile concepire uno "schema di percezione musicale classico" come quello di cui abbiamo parlato in precedenza, frutto di semplificazione e riduzionismo. Inoltre, l'idea di ambiente-involucro-esterno, favorisce anche l'accadere dell'evento musicale in qualsiasi tempo e luogo.

Diversamente, l'ambiente può essere *inclusivo* quando, come parte dell'eco-sistema, svolge un ruolo *attivo e trasformatore* nel processo di percezione musicale. In questo caso ogni parte dell'eco-sistema, nella sua multidimensionalità e polivalenza, interagisce attivamente con le altre a formare un organismo complesso in continua trasformazione. Un eco-sistema è sempre integratore e la sua portata integrativa dipende dal livello di complessità dei sistemi che lo formano. Caratteristica fondamentale dell'integrazione tra sistemi è che comunque ognuno sia riflesso del tutto e il tutto si rifletta in ognuno. In pratica, il processo di percezione musicale eco-sistemica, oltre al rapportarsi con l'uomo, favorisce il rapportarsi con l'ambiente, con la natura, con l'universo, superando quella barriera di isolamento e di separazione tra le cose che nel corso di questi ultimi secoli di storia della nostra civiltà è stata eretta da una concezione meccanicista e riduzionista del mondo.

Dobbiamo ritrovare la percezione complessa delle cose, che in ognuno di noi è soltanto sepolta, per riportarci alla dimensione del vivere intero. Il tempo di una musica che è sempre e simultaneamente ripetizione e irreversibilità, ritorno e nascita e che modifica ed è modificato dal movimento di alte e bianche nuvole, dal gioco di luci ed ombre creato dal passaggio del sole su un antico chiostro dove mi trovo seduto su di una vecchia pietra contornato da qualche altra persona e dal profumo di timo e di salvia nel tardo pomeriggio del mese di agosto 1988; è partecipazione ad un evento complesso in cui ogni elemento, *distinto e non divisibile*, agisce e retroagisce su tutti gli altri in una

dimensione di mutua e continua trasformazione. Questa dimensione d'ordine, non bisogna dimenticarlo, è continuamente in contrapposizione e in rapporto conflittuale con il disordine: il disordine, nel momento in cui viene convertito in ordine attraverso l'organizzazione, non viene eliminato, ma soltanto in parte modificato.

È la musica della complessità quella di cui stiamo parlando, è la musica che nasce soltanto quando "può formarsi e formularsi nel contesto di una ecologia mentale complessa"¹³. È la musica che, nella sua natura sistemica e nel suo inevitabile coinvolgimento con ciò che la circonda, deve necessariamente essere concepita come un organismo integrato e integratore rispetto a ciò che normalmente viene considerato da essa disgiunto, come il tempo e tutti gli elementi che costituiscono il suo ambiente e che possono avere caratteristiche fisiche e mentali assai diverse. È la musica atto ecologico che, essendo così fortemente connessa all'ambiente, non può essere separata da questo, ma esclusivamente essere parte della complessità di un eco-sistema. "E in questo modo giungiamo ad un universo la cui immagine comincia ad avere una complessità paragonabile a quella che viviamo dentro di noi. Mi chiedo spesso se questa convergenza fra il mondo attorno a noi e il mondo dentro di noi non sia uno degli avvenimenti più significativi del nostro secolo"¹⁴.

¹ Walter Branchi, *Procedura tematica e crescita strutturale*, in 1985 *La Musica*, n. 9 novembre 1985, pagg. 19-22

² Lewis Mumford, *Tecnica e cultura*, Il Saggiatore, Milano, 1961, pg. 32

³ Lewis Mumford, *Op. cit.*, pg. 30

⁴ Citato in Fritjof-Capra, *The Turning Point*, Bantam Books, New York, 1983, pg. 65

⁵ Erwin Schrödinger, *Scienza e Umanesimo. Che cos'è la vita?*, Sansoni, Firenze, 1970, pg. 180

⁶ Ilya Prigogine, *L'esplorazione della complessità*, in *La sfida della complessità* a cura di Gianluca Bocchi e Mauro Ceruti, Feltrinelli, Milano, 1985, pg. 192

⁷ Ilya Prigogine, *Op. cit.*, pg. 192

⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino, 1987, pg. 5

⁹ Werner Heisenberg, *Natura e fisica moderna*, Garzanti, Milano, 1957, pg. 19

¹⁰ Lewis Mumford, *Op. cit.*, pg. 32

¹¹ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Quadrige/Puf, Paris, 1983, pagg. 5-6

¹² Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, 1922.

¹³ Edgar Morin, *Il pensiero ecologico*, Hopeful Monster, Firenze, 1988, pg. 118

¹⁴ Ilya Prigogine, *Op. cit.*, pg. 193