“La relazione viene prima”

(Gregory Bateson, Verso un’ecologia della mente)

Michela Mollia

… 1988 … 1989 … 2026 … Il lungo lasso di tempo che si allunga dal 1989 ad oggi non lo viviamo come un silenzio, una perdita di memoria, piuttosto come un sobbollire di idee che si consolidano, esprimendo il loro succo vitale e propositivo. Certo avremmo desiderato, sempre per restare nella metafora culinaria, un sopraggiungere di più commensali, anche di soli curiosi, ma questi, paradossalmente, non sono ancora tempi adatti per il diffondersi di questo tipo di idee. Non tanto per il contenuto di tali proposizioni e propositi, quanto per la difficoltà di reperire spazi di condivisione, aperti al confronto e alla discussione.

Mi viene da riflettere sul fatto che la nostra generazione proviene dal secolo appena passato, il XX, e anzi ne ha occupato buona parte, un secolo in cui forse come mai nella storia del pensiero occidentale – artistico scientifico politico sociale – le rivoluzioni si sono succedute nel volgere di così breve tempo. Se penso che la nostra generazione è nata *pochi anni* dopo lo scoppio della prima bomba atomica, e solo un paio di anni dopo il famoso “test di Touring” inteso a determinare se una macchina potesse pensare; che nel 1969 si stabiliva la prima connessione tra due computer e che *solo* dal 1991 il World Wide Web veniva reso pubblico, mentre nel novembre del 1989 cadeva il muro di Berlino: che il primo smartphone della storia (l‘IBM Simon Personal Communicator) viene progettato nel 1992 e lanciato sul mercato nel 1994… insomma ce n’è da far girar la testa. Un vero e proprio sradicamento culturale, e tralascio per non allungare l’elenco, le due disastrose guerre mondiali, e l’immensamente lacerante “Grande rivoluzione russa”. E vogliamo parlare dell’altra grande rivoluzione, quella scientifica? Relatività e fisica quantistica hanno stravolto letteralmente i nostri familiari e solidi concetti di spazio, tempo e materia. La vita biologica, la cognizione, il cervello umano. A questi straordinari squarci nel fino ad allora ordinato tessuto della conoscenza è seguito un amplissimo sviluppo tecnologico. Uno sviluppo tecnologico che seguiva *dappresso* quello del pensiero scientifico, a differenza di quanto – come si è visto – è accaduto nel nostro campo musicale dove la tecnologia era posta *innanzi* stimolando, favorendo uno sguardo *in avanti* e anche consentito l’evoluzione del pensiero musicale stesso, si era *rivolti al futuro*. Speranza, futuro certo, speranza che il futuro sarebbe stato senz’altro migliore del passato e

del presente. Un miglioramento "quasi automatico" delle condizioni di vita... Oggi, al contrario dobbiamo, siamo, costretti a pensare che il *futuro è nel nostro presente.* Il futuro "è già qui" e, come visionava R. M. Rilke in una lettera indirizzata ad un amico, "il futuro entra in noi per trasformarsi in noi prima ancora che accada". Questo umore è profondamente divergente dal precedente. Si lavorava e ci si credeva, ma si *attendeva.*

Poi: la natura è entrata nella nostra esistenza con molta più pressione, richieste, interrogativi. Ha cessato di essere il luogo del "paesaggio" non necessariamente idilliaco, ma comunque facente parte di uno scenario, un panorama da vivere a distanza. La natura è prepotentemente dilagata nelle nostre esistenze attuali nelle forme di avvenimenti avversi meteorologici, scompensi climatici, mancati ritorni ciclici delle stagioni, inquinamento dell'aria che respiriamo, dell'acqua del mare. Alla natura Madre abbiamo sostituito velocemente il concetto di Ambiente in quanto contenitore di dinamiche che spesso faticano a relazionarsi tra loro (per nostra responsabilità) ma di cui riconosciamo l'interdipendenza. All'ambiente e alla sua sopravvivenza dobbiamo affidare anche la speranza della nostra di sopravvivenza. Una maggiore interdipendenza tra uomo e ambiente per cui un agire locale avrà delle conseguenze in luoghi molto distanti da noi (il famoso battito di farfalla...) e così abbiamo smesso di poter vedere immediatamente il risultato delle nostre azioni.

Siamo di fatto già diventati *una nuova umanità*, una nuova condizione umana dove, di conseguenza, *la musica non può più essere quella di prima.*

Cosa ha da dire la musica di nuovo o di diverso per entrare nella dimensione della complessità? Complessità intesa come metodo, naturalmente, non come aggettivo. Questa domanda mi sembra particolarmente interessante, perché ha a che fare direttamente con quella che è la "sfida" della nostra impresa: non tanto avvicinare la musica come fare artistico al pensiero scientifico, quanto rinvenire un punto di contatto, uno spazio di interconnessione, comune ad entrambe. Uscire dai limiti imposti dai diversi codici – artistico e scientifico - e dalle loro specificità, per vedere dove si possono sovrapporre o integrare. Pensiamo alla musica classica come sistema complesso, perché se mettiamo in relazione, separiamo, tutte le sue parti componenti (armonia, melodia, strumento, sistema di intonazione, forma, esecuzione, ascolto, spazio, ascoltatore...) e poi le ricomponiamo non troveremo più l'intero da cui siamo partiti. Perché queste parti emergono nel tempo e sono interconnesse data la continua interazione di tutte le componenti. Questo è diverso dal dire che anche le arti

manifestano una parte di carattere scientifico e viceversa. (La letteratura – senza contare la cinematografia - ha sperimentato per esempio simultaneità di stili narrativi - Jarry, Musil, Gadda, Valery, Borges, Joyce ...- sfidando la linearità della scrittura, ma meglio di quanto possa fare io basta rileggersi la quinta Lezione americana di Italo Calvino, *Molteplicità*).

No, la domanda arriva una volta che si siano scarnificati, ridotti all'essenziale i presupposti propri di musica e scienza e allora si troverebbe per esempio che l'atteggiamento fondamentale dell'osservatore/ascoltatore può equivalersi: non più un osservatore/ascoltatore che si ponga all'esterno autonomamente dall'esperimento/messaggio ma che invece vi *partecipi dal di dentro*, costruendone attivamente il senso.

Non un "pezzo" di musica, oggetto da godere o analizzare, ma come sistema aperto. Il concetto di "pezzo" quindi di "opera" è un concetto che ereditiamo solo a partire da Beethoven. Solo alla fine del diciottesimo secolo le composizioni strumentali iniziarono ad essere pensate come lavori autosufficienti. Prima non era consuetudine utilizzare il termine "opera" o "opus" per denotare una singola composizione strumentale. Ma invece "le morceau detaché", "la piece de musique", "die Solo", "die Musik", "la composizione" "il pezzo" ... si riferivano sia a parti di una composizione sia una composizione nella sua interezza, in base alle circostanze dell'esecuzione, quanto della musica era di fatto suonato (Kydia Goher). Poi nel 1835 Liszt propone l'idea di un "museo musicale" dove potessero essere presentati ogni cinque anni i lavori considerati migliori tra la musica religiosa, teatrale, sinfonica, ogni giorno per un intero mese al Louvre, per poi essere acquistati dopo dal governo ed essere pubblicati a sue spese.

Tutto questo non per fare semplificata storia della musica, quanto per ricordarci che siamo tuttora figli dell'Ottocento romantico, con il rito del teatro, il virtuoso, gli applausi...

L'operare musicale è un processo. Il Novecento musicale ci ha consegnato l'improvvisazione, l'Opera aperta, l'Alea, il rifiuto di una struttura rigida, con la possibilità di ricombinare, da parte di un esecutore, parti separate. La difficoltà che resta insolubile è che comunque *all'ascolto* queste composizioni appaiono frutto di una qualche struttura, semplicemente spostata su una scelta anteriore di lavoro. *Questo* tipo di caso, inteso come modalità e scelta compositiva, diviene, in pratica, una forma più sfuocata di volontà, è comunque un caso guidato, limitato, costretto da

delle condizioni preliminari operate dal compositore preventivamente. E che non pregiudica la concezione del "pezzo" di musica, con i suoi confini spaziali e temporali così come vengono percepiti all'ascolto indipendentemente dall'*apertura* che vi si svolge internamente.

Andando più avanti e più oltre, oltre cioè la forma e le diverse concezioni compositive, è il suono che rimane la base fedele, il nucleo solido, irriducibile fintantoché parliamo di musica. Walter Branchi poggia la sua estetica musicale e la sua azione compositiva nel mettere *in relazione* il suono (nel suo caso elettronico) con l'ambiente nella sua totale casualità di manifestazioni. Non esiste la possibilità di predeterminare una forma. Per questo un "pezzo" di musica non sarà mai isolabile, definito e limitato ma al contrario esso *emergerà*, si muoverà nelle diverse coordinate temporali e spaziali come sue dirette forze di trasformazione.

Come ho avuto già modo di scrivere, "l'ascolto è come se si sfrangiasse, se offrisse un limite di esistenza, una soglia di presenza, vaga e impercettibile, ma più incerta è la sua presenza, meglio è...qualcosa ci aveva legato all'esistente tramite l'ascolto nel farsi del quale la *vertigine esterna...immensità interiore... non consegna una forma.* L'ascolto del mondo *attraverso il suono/rumore* consente alla musica di non essere più una *forma* d'arte bensì divenire essa stessa realtà complessa.

È qui che potremmo imbatterci nella famosa "struttura che connette". Trovare una relazione creativa tra suono ed eventi ambientali, tra un suono che sia espressivo, artistico, voluto dal compositore e tra organismi vegetali o animali o forme naturali o architettoniche, eventi imprevedibili che convivono insieme al suono composto. Sollecitare connessioni, identificazioni, non solo a livello intellettuale, mentale, ma a livello di ascolto attivo, creativo.

La musica che ne risulta è veramente *musica del mondo*, al di sopra delle connotazioni contingenti che la rendono del passato o del futuro concedendole invece la possibilità di concepirla e recepirla nelle sue categorie essenziali di suono, tempo, spazio. Così la musica potrebbe diventare pianta, fiore o cielo, rendersi indistinta e fondersi in modo sinestetico. Una liquefazione dell'ambiente in musica e solidificazione della musica in ambiente. Da queste considerazioni nasce l'impossibilità di potersi riferire alla musica come *una*. Credere in questa unicità significherebbe considerare la musica come fenomeno culturale assimilabile ad un'unica universalità che non sarebbe altro che una cieca pretesa di pensare alla musica occidentale come linguaggio universale dei suoni: fatto che non esiste.

NATURA
Ambiente acustico
Ascoltatore
Comunità
Valori basati sull'uso
Complessità
Coerenza
Equilibrio, armonia
Limiti

INTEGRAZIONE
Ambiente integrato
Partecipante
Telecomunicazioni
Valori basati sull'informazione
Strategia della complessità
Integrazione
Relazione
Contesto

TECNOLOGIA
Ambiente elettroacustico
Consumatore
Mercato
Valori basati sullo scambio
Complicazione
Contraddizione
Sproporzione, contrasto
Non-limiti