https://doi.org/10.5281/zenodo.20763872

Musica/Complessità
oltre lo spazio, oltre lo strumento, oltre la musica

Anselmo Cananzi

Non un'estensione della musica.
Non un suo sviluppo.
Questo testo attraversa una linea di ricerca che, a partire dall'esperienza di Musica/Complessità, mette in crisi le categorie di spazio, strumento e comunicazione.
Ciò che emerge non è un nuovo linguaggio, ma una condizione: un campo in cui la musica non si produce: accade.

L'esperienza di Musica/Complessità, sviluppatasi a partire dalla fine degli anni Ottanta, si configura oggi come uno dei pochi ambiti realmente predisposti a pensare il *futuro radicale* del fenomeno sonoro. Non un'estensione delle pratiche esistenti. Una trasformazione strutturale. In questo senso, le riflessioni di Franco Evangelisti e Walter Branchi non si esauriscono come eredità storica: restano operative come dispositivo teorico orientato al futuro.

Quella stagione, articolata in seminari, incontri, pratiche condivise e pubblicazioni, non ha prodotto una scuola, né un linguaggio riconoscibile.

Ha generato, piuttosto, una tensione epistemologica: un modo diverso di pensare il suono, la musica, la sua produzione, la sua percezione, il suo statuto. Oggi, a distanza di decenni, quella tensione appare non solo attuale, ma ancora in anticipo rispetto a molte pratiche contemporanee, ancora vincolate a modelli tecnici ed estetici che hanno ormai esaurito ogni capacità generativa.

La teoria della complessità, nel passaggio dalla scienza ai linguaggi artistici, è stata inizialmente adottata come modello interpretativo: sistemi dinamici, emergenza, non-linearità, interazione tra livelli. In questa prima fase, il compositore utilizza la complessità per costruire forme, organizzare materiali, simulare comportamenti.

È, tuttavia, solo una fase preliminare.

Nella prospettiva più avanzata, la complessità cessa di essere modello per diventare ambiente operativo. I sistemi complessi non si descrivono né si imitano. Si attivano.

Il suono non è più oggetto diventa evento relazionale.
La composizione non è più costruzione è condizione di possibilità.

Franco Evangelisti apre a pratiche in cui la forma non è predeterminata, emerge da dinamiche collettive, improvvisative e situazionali.

Walter Branchi porta questa linea a una formulazione esplicita: la musica non come oggetto estetico: come processo di ascolto del mondo, un sistema aperto in cui il suono emerge da interazioni tra elementi eterogenei.

È qui il passaggio decisivo.
Dalla complessità come rappresentazione alla complessità come esperienza.
La storia della musica ha sempre implicato una configurazione spaziale.
Lo spazio interviene come dispositivo attivo, incidendo sulla produzione del suono, orientandone la trasmissione e strutturandone la percezione. Da qui, la musica, come l'archeoacustica oggi conferma, ha costantemente studiato, elaborato e abitato spazi specificamente orientati all'esperienza sonora: gli spazi archeoacustici, nei quali il suono si intreccia con la dimensione rituale, simbolica e ambientale: si pensi, ad esempio, agli ipogei o ai complessi megalitici, in cui particolari conformazioni architettoniche generano fenomeni di risonanza, amplificazione selettiva o focalizzazione del suono, rendendo l'ascolto parte integrante dell'esperienza dello spazio stesso. I teatri greci, romani e dei secoli successivi, nei quali la disposizione semicircolare e la relazione tra scena e cavea costruiscono una spazialità acustica precisa, capace di proiettare e distribuire il suono in modo controllato, senza mediazioni tecnologiche. La sala da concerto tradizionale, con la sua frontalità, che istituzionalizza una separazione tra emittente e ricevente e stabilizza un modello percettivo centrato, direzionale, gerarchico. Lo studio, con la sua chiusura controllata, spazio di isolamento e manipolazione, in cui il suono viene sottratto all'ambiente per essere ricostruito secondo parametri tecnici e progettuali.

Gli spazi immersivi rappresentano forse il tentativo più avanzato di ridefinire la relazione tra suono e spazio, ma non ne mettono realmente in crisi il paradigma: ne amplificano piuttosto i dispositivi, estendendo il controllo, non superandolo. Nascono nel secondo Novecento, con l'avvento della tecnologia: diffusione multicanale, spazializzazione del suono e ambienti sonori avvolgenti. Nonostante la loro apparente opposizione, entrambe le configurazioni condividono un presupposto fondamentale: lo spazio come contenitore.

Anche l'immersione, in fondo, è una forma di contenimento.

Il superamento reale avviene quando lo spazio cessa di essere una struttura data e diventa una variabile dinamica del sistema percettivo. In questa prospettiva, lo spazio non precede il suono ma emerge con esso; la posizione dell'ascoltatore non è definita, resta instabile, e l'ascolto non si localizza, ma si distribuisce. Si entra in una dimensione in cui non ha più senso parlare di "dove" si ascolta, ma di come si attiva l'ascolto.

Questo implica una ridefinizione radicale della relazione tra corpo e suono.

Il corpo non è più semplice recettore, ma parte attiva del sistema; la percezione diventa processo integrato: uditivo, tattile, cognitivo e l'ambiente non è più sfondo, ma agente. Lo spazio, in altre parole, non è più un luogo. È una funzione emergente.

Se lo spazio cambia natura, anche lo strumento deve essere ripensato.

La questione si sposta allora su un altro piano: non più la configurazione dello spazio quanto la sua messa in crisi. Non si tratta di superare la sala, lo studio o l'ambiente immersivo, piuttosto di riconoscere che lo spazio stesso come categoria, potrebbe non essere più il luogo originario del suono.

La tradizione occidentale ha costruito lo strumento come oggetto materiale, interfaccia tra gesto e suono e dispositivo controllabile

La Musica elettronica e comunque, l'uso di apparecchiature e strumenti elettronici e la Computer music hanno ampliato enormemente questo paradigma senza metterlo realmente in crisi. Anche nei sistemi più avanzati, lo strumento resta un mezzo.

La prospettiva della complessità introduce invece una frattura:

lo strumento non è più un oggetto, rappresenta una configurazione di relazioni.

Questo implica che non esiste prima dell'evento, non è separabile dal contesto e non appartiene ad un soggetto.

I nuovi "strumenti" si configurano come reti di interazione, sistemi di feedback, condizioni di transizione, campi percettivi. Quindi, la distinzione tra esecutore e strumento tende a dissolversi. L'esecutore non "suona" uno strumento, ma partecipa a un sistema.

Questa trasformazione ha conseguenze profonde perché Il gesto perde centralità come atto di controllo, la tecnica diventa capacità di gestire relazioni, e la composizione si sposta dalla scrittura alla progettazione di condizioni.

Questa prospettiva implica anche un superamento della Computer music nella sua forma più diffusa. Molte pratiche digitali contemporanee, pur sofisticate, restano ancorate a modelli lineari, logiche di controllo e separazione tra input e output. Il computer diventa così uno strumento potentissimo, ma ancora inserito in una logica tradizionale.

La complessità richiede sistemi non completamente prevedibili, interazioni non lineari, apertura all'emergenza.

Non si tratta di programmare il suono, ma di creare condizioni in cui il suono possa emergere in modo non deterministico. Questo implica anche una diversa concezione della tecnologia: non più come mezzo di dominio, ma come partner relazionale; non come strumento di precisione, ma come campo di possibilità.

A questo punto emerge con chiarezza una nuova categoria: lo strumento concettuale.

Non si tratta di un oggetto, né di un software, né di un'interfaccia.
È una struttura di pensiero operativa. Uno strumento concettuale che definisce un campo di relazioni, attiva processi percettivi e genera comportamenti.

Può essere: una regola, una configurazione spaziale, una dinamica di interazione, una condizione ambientale. La sua esistenza coincide con la sua attivazione.

In questo senso, il lavoro del compositore si avvicina a quello di: un progettista di sistemi, un attivatore di processi, un mediatore tra livelli.

A questo punto, la questione si fa inevitabile: ciò che emergerà potrà ancora essere chiamato "musica"?

Le categorie tradizionali: forma, linguaggio e stile, appaiono sempre meno adeguate.

La nuova forma di comunicazione non si basa su codici condivisi, strutture simboliche e narrazioni temporali. È basata su processi, relazioni, trasformazioni.

Non si comunica un contenuto, si attiva un campo esperienziale.

L'ascoltatore non interpreta: partecipa.

La comunicazione diventa: distribuita, non lineare, non gerarchica.

La nozione centrale diventa quella di campo liminale.

Non più opposizioni: transizioni:

suono/silenzio

interno/esterno

soggetto/oggetto

musica/non musica

Tutte queste coppie perdono rigidità e diventano zone di passaggio.

La soglia più che un limite è un luogo di trasformazione continua.

È qui che si colloca la pratica della complessità: non nella definizione, ma nell'instabilità, non nella forma, ma nel passaggio

Un ulteriore elemento di trasformazione riguarda il tempo.

La musica tradizionale è fondata principalmente su: linearità, sviluppo e direzionalità.

Anche molte pratiche contemporanee, pur complesse, mantengono una struttura temporale orientata.

La complessità introduce: temporalità multiple, simultaneità, ciclicità instabile.

Il tempo assume la forma di una rete di relazioni.
L'ascolto si configura come attraversamento. In questa prospettiva emerge una dimensione ecologica. La musica si integra nel mondo come agente attivo. Si sviluppa un'ecologia dell'ascolto basata su attenzione ai contesti, interazione con ambienti naturali e artificiali e integrazione tra umano e non umano

Il suono non è prodotto, ma co-emerge.

L'esperienza di Musica e Complessità non si esaurisce dunque in una stagione storica. È una linea di ricerca aperta. Le sue implicazioni per il futuro sono profonde: ridefinizione dell'ascolto, dissoluzione dello strumento, superamento dello spazio e una trasformazione della comunicazione che non è ancora del tutto nominabile.

Non si tratta di sviluppare nuove tecniche, ma di ripensare le condizioni stesse del fare musica.

E forse, proprio per questo, sarà necessario abbandonare il termine "musica".

Non per negarlo, ma per riconoscere che ciò che sta emergendo è qualcosa di diverso:

una forma di relazione sensibile tra sistemi complessi.

Una pratica che non rappresenta il mondo, ma ne partecipa attivamente.

Una pratica che non si ascolta soltanto, ma si vive.

E che, proprio per questo, resta, inevitabilmente, senza nome.