

Recensioni & Approfondimenti

BIAGIO PUTIGNANO, BOÎTES DEL MERVEILLES, TRE DUETTI PER IRVINE ARDITTI

A cura dell'autore

Boîtes del merveilles è una composizione per due violini articolata in tre parti, dedicata ad Irvine Arditti, scritta nel 2020, subito dopo il brano per violino solo *Initiation*, del quale ricalca alcuni spunti mutuati dal materiale preparatorio, integrandone del nuovo fino a giungere, attraverso trasformazioni incrociate, a originali figure.

La partitura riporta la seguente citazione di Giovanni Piana: «Lo confesso: io credo che strumenti e strumentisti abbiano un'anima, sia pure varia e mutevole. Uno strumento può diventare un personaggio, talvolta letteralmente. Come nella bellissima invenzione di Bruno Maderna del suo Don Perlimplin, uomo timido e gentile».¹

Questa citazione si ricollega segretamente ad alcune riflessioni contenute nel libro di Dominique Hoppenot. La grande didatta, infatti, scrive:

...Colui che riesce a vivere delle sensazioni, deve saperle ritrovare e sollecitare in ogni momento, saperle ricollegare liberamente alle immagini mentali corrispondenti. Alla semplice evocazione di un'immagine mentale tratta dal bagaglio costituito, sorgerà allora la sensazione che le è connessa, come riflesso condizionato: bisogna riuscire a creare circuiti in cui ogni immagine mentale richiama una o più sensazioni, in modo immediato. Le sensazioni possono, a quel punto, combinarsi, affinarsi, e formare sintesi via via sempre più complesse, producendo una sensazione più globale, relativa al corpo intero con tutte le sue facoltà: le sensazioni primarie saranno a loro volta affinate, arricchite in un processo senza fine. È in funzione del paesaggio interiore in costante movimento e dell'evolversi degli scopi di ognuno, che vengono rivalorizzate le immagini e le sensazioni che da quel momento permettono reali progressi.²

L'idea delle 'immagini mentali' alla base della creazione artistica è fondamentale nella teoria dettagliata della coscienza approntata dal premio Nobel per la medicina Gerald Edelman e del neurobiologo Giulio Tonoli,³ basata su dati empirici che tengono conto di tutte le proprietà fondamentali dell'esperienza cosciente, dalla sua natura privata e unitaria alla sua infinità varietà.

¹ PIANA G., *Barlumi per una filosofia della musica* (2007), in *Opere Complete*, vol. XXVII, p. 390, consultabile su <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica>.

² HOPPENOT D., *Il violino interiore*, trad. it. a cura di Barsuglia P., Cremonabooks, Cremona 2006, p. 60.

³ Cfr. EDELMAN G. M., TONOLI G., *Un universo di coscienza*, trad. it. a cura di Ferraresi S., Giulio Einaudi Editore, Torino 2000.

Sono personalmente convinto che l'artista crea reificando queste immagini mentali, secondo i più personali mezzi tecnici di cui dispone, e che non sia necessario esaurire in un solo atto creativo tale ricchezza proveniente dalla frequentazione della propria fantasia creatrice, ma può distribuirne le peculiarità in più tappe della propria produzione artistica.

Per cominciare, vorrei spendere qualche riflessione sul titolo della composizione: esso rifugge da indicazioni generiche, e non fa riferimento alla natura formale e organizzativa dei materiali. Insomma, non ha valore tematico. L'eliminazione di qualsiasi riferimento all'oggetto, in sostanza, è un richiamo all'osservazione di Mallarmé: «Nominaire un oggetto significa sopprimere i tre quarti del godimento estetico di un componimento che è fatto per essere scoperto poco a poco».⁴

Questa interessante bidirezionalità che va dal titolo all'opera e viceversa, in musica costringe sia l'interprete che l'ascoltatore a una relazione con l'artefatto in ogni momento della fruizione: prima dell'ascolto, durante, e al termine di esso.

La titolazione è un espediente che travalica la semplice attribuzione del nome. *Boîtes del merveilles* ha funzione di 'ancoraggio' (secondo Barthes), esso è a supporto del brano ma è anche la sua grafia. Come ha osservato Alessandra Anceschi,⁵ il titolo può orientare il fruitore, sollecitandolo nell'attribuzione di significato, aumentando la 'riverberazione estetica' che l'autore ha voluto imprimere allo stesso artefatto. Infatti, la funzione *presentativa* propria di un titolo è quella di designare o informare, oltre a illustrare, descrivere. Il titolo, quindi, aiuta chi ascolta, contaminando il processo di ricezione secondo la volontà dell'autore, secondo G. Caux.⁶ Se allora il titolo non è semplice didascalia, ma un modo per rappresentare quel passaggio di mediazione e di svelamento, la sua funzione può trasformarsi in una *inventio* ermeneutica, una sorta di rilancio *plurisignificante* che apre l'opera ad un contenuto diverso e forse più ricco. Forse il titolo sta per: *scatole di legno da cui fuoriescono incredibili meraviglie*? Potrebbe essere una chiave di lettura: ma gli involucri di legno sono gli strumenti? E quali sono queste meraviglie? Il suono, il timbro, il silenzio, il 'rumore', lo spazio riecheggiante, il gesto, la presenza degli interpreti?

Dal punto di vista squisitamente concreto, la composizione è concepita per due violini. Questo già offre una immediata chiave di lettura: il materiale sonoro impiegato è distribuito nello spazio fisico in cui stazionano gli esecutori. Detto diversamente, la composizione, che comunque è articolata in tre momenti distinti, a mo' di frammenti incompiuti, sfrutta il posizionamento degli interpreti per includere la distribuzione spaziale e il movimento che ne consegue diviene parametro compositivo. Così, il materiale sonoro di cui si compone il brano, procede nel tempo riflettendosi nello spazio, e quindi creando forma, attingendo infine significato dagli espedienti esecutivi richiesti in partitura.

⁴ Tratta da FLEURY M., *L'impressionisme et la musique*, Fayard, Paris 1996.

⁵ Cfr. ANCESCHI A., *Musica Picta*, Edizioni Centro Studi Erickson, Trento 2019.

⁶ CAUX G., *De la représentation à la traduction de l'écoute musicale dans deux tableaux de James Ensor et Fernand Khnopff, La fonction du titre dans le processus de signification*, in BARBE M. (a cura di), *Musique et arts plastiques*, L'Harmattan, Paris 2011, pp. 167-178.

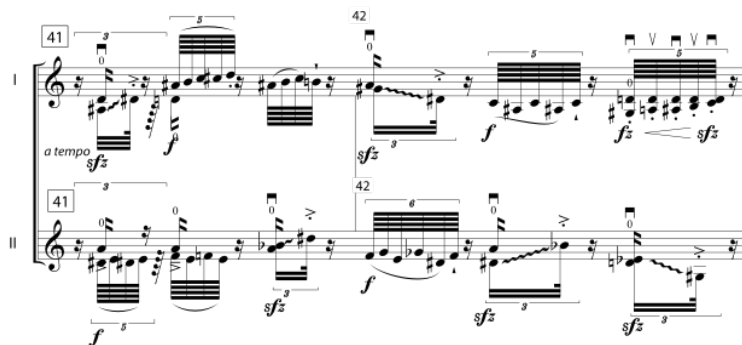
Alcune tecniche estese impiegate durante l'esecuzione, mutate dal prezioso volume di Irvine Arditti e Robert HP Platz,⁷ informano tutto il materiale di base delle figure sonore.

Per 'figura' intendo l'unione di forma e forza o, per usare le parole di Alessandro Melchiorre, «qualcosa che designa un oggetto [...], spesso vista da ciascuno in modo personale e privato. Parlando di Figura si ritorna volenti o nolenti [...] a pensare ad oggetti musicali, cioè a qualcosa di definito, di determinato [...] e si ritorna a pensare tramite questo termine 'Figura' alla Forma».⁸

Sin dalla prima battuta del primo brano, ci si trova di fronte a una alterazione di una figura tipica della tripartizione *anacrouse-accent-désinence* descritta da Olivier Messiaen, della quale, una breve e chiara esemplificazione del concetto è data da Mark Delaere.⁹



Il procedere 'a frammento', si sviluppa in modo esteso in tutti e tre i brani che compongono *Boîtes del merveilles*; spesso il ricorso alla *coupure* permette inserimenti complessi, facendo ricorso ad una tecnica che potrebbe essere descritta col termine francese di *créneau* (*merlatura, incastro*). I continui riflessi sonori di eco si sommano a quelli di sincronizzazione, sortendo effetti di enorme complessità.



Nel secondo frammento, la costruzione della figura finale emerge da un serrato *tapping*,

⁷ ARDITTI I. & PLATZ HP R., *The Techniques of Violin Playing*, Barenraiter-vVerlag, Kassel, 2013.

⁸ MELCHIORRE A., *Appunti sulla figura e il tempo*, in *Atti del Convegno "L'idea di figura nella musica contemporanea"*, Milano, 2-4 Ottobre 1985, p. 101.

⁹ DELAERE M., *Olivier Messiaen's Analysis Seminar and the Development of Post-War Serial Music*, in *Music Analysis*, Vol. XXI, n. 1, marzo 2002, pp. 35-41.

II.

♩ = 52

hit with the finger 2 bow 3 bow 4 bow bow *g*

14th *mp* fing. fing. fing. fing. fing.

hit with the finger 2 bow *g* 3 bow *g* 4 bow *g* bow

14th *mp* fing. fing. fing. fing. fing.

5 bow *g* bow *g* 6 bow *g* bow 7 bow bow 8 bow bow bow

fing. fing. fing. fing. fing. fing. fing. fing.

5 bow bow 6 bow *g* bow 7 *g* bow *g* bow 8 *g* bow bow

fing. fing. fing. fing. fing. fing. fing. fing.

per fissarsi nel *bowing* della zona centrale,

28 29 ord. 30 31 between wood and hairs 32 33

pp

28 29 ord. 30 31 between wood and hairs 32 33

pp

e per poi migrare ritmicamente verso una *compressione-rarefazione* che procede sincroni-
camente verso un processo di *dephasing*, e quindi di decostruzione figurale.

55 56 57 58 59 60

pp

55 56 57 58 59 60

pp

L'ultimo dei tre brani, ingloba procedimenti di desincronizzazione fin dall'inizio. L'incalzante succedersi degli attacchi

III.

♩ = 60

incastra progressivamente altre 'estensioni' strumentali: per esempio, *oltre il ponticello*, oppure disarticolando il movimento dell'arco in contrasto ritmico con il procedere della mano sinistra, varie tipologie di *glissando* e di *spazzolamento* perpendicolare sulle corde, impiego dello *jeté* irregolare su microglissati incrociati, in un mosaico di sonorità cangianti e imprevedibili, fino alla costruzione di ricche morfologie all'interno delle quali non è più la dicotomia consonanza/dissonanza alla base della costruzione, ma il timbro, la procedura manuale per ottenerlo, la sintesi acustica nello spazio per esperirlo.

Tutto ciò diventa possibile nel momento in cui l'approccio allo strumento – qualsiasi strumento – diventa 'oggettivo': in altri termini, si tratta di considerare lo strumento stesso come una "macchina da suono", atta a restituire a ogni sollecitazione la corrispondente emissione sonora, il tutto in funzione comunque creativa.



This work is distributed under a Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.