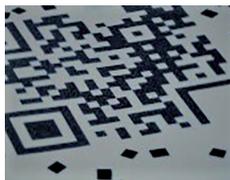


Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

Atti della seconda giornata di studio, 9 novembre 2021

a cura di Marco Bizzarini



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Chiavi musicali

2

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

Atti della seconda giornata di studio, 9 novembre 2021

a cura di Marco Bizzarini

Federico II University Press



fedOA Press

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica : atti della seconda giornata di studio, 9 novembre 2021 / a cura di Marco Bizzarini. – Napoli : FedOAPress, 2022.
– 200 p. ; 24 cm. – (Chiavi musicali ; 2)

Accesso alla versione elettronica:
<http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-142-0
DOI: 10.6093/978-88-6887-142-0

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Fondi ricerca dipartimentale 70% 2021-22

CHIAVI MUSICALI - 2

Comitato scientifico

Marco Bizzarini (Università di Napoli Federico II), Enrico Careri (Università di Napoli Federico II), Simona Frasca (Università di Napoli Federico II), Guido Olivieri (University of Texas at Austin), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Istituto d'Arte dell'Accademia Polacca delle Scienze di Varsavia), Giorgio Ruberti (Università di Napoli Federico II), Elisabetta Selmi (Università di Padova).

Comitato editoriale

Marco Bizzarini, Enrico Careri, Simona Frasca, Giorgio Ruberti.

I contributi originali pubblicati nei volumi di questa collana sono sottoposti a doppia lettura anonima di esperti (double blind peer review)

© 2022 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

<i>Premessa</i>	7
Marica Coppola, <i>Ricordo del professor Antonio Rostagno</i>	11
Emanuele D'Onofrio, <i>Le nuove generazioni e l'impatto dei social media e delle piattaforme streaming sui generi della musica e della musicologia</i>	15
Tiziana Pangrazi, <i>Storia e storiografia della musica. Scrivere oggi</i>	47
Roberto Calabretto, <i>La musica per film e l'universo digitale. Quali prospettive?</i>	57
Maria Rossetti, <i>Tra individualismo e condivisione: la musica negli eccessi della surmodernità</i>	73
Luigi D'Istria, <i>«Le peuple manque»: l'ascolto musicale contemporaneo</i>	87
Francesco Filidei, <i>Sulla genesi del Giordano Bruno (2015)</i>	125
Luigi Esposito, <i>La funzione della pittura musicale in Sei metri quadrati, per voce di soprano e attore/pianista</i>	131
Pietro Misuraca, <i>Suono e corpo. Parametrizzazione dei processi performativi, articolazioni sonore e contagio esperienziale nella proposta musicale di Dario Buccino</i>	141
Marica Coppola, <i>Il quartetto per archi in Italia nel XXI secolo: una prima ricognizione analitica</i>	167
Enrico Careri, <i>Schoenberg è morto?</i>	185
Indice dei nomi	191

Pietro Misuraca

*Suono e corpo. Parametrizzazione dei processi performativi,
articolazioni sonore e contagio esperienziale nella proposta
musicale di Dario Buccino*

Nel *mare magnum* della produzione musicale più recente, fra contaminazioni postmoderne, tecnologie elettroniche e informatiche, accademie dell'avanguardia,¹ non è facile scovare musiche realmente essenziali, capaci di espandere significativamente le potenzialità del suono organizzato. In questo contributo ci soffermeremo su un compositore atipico rispetto agli standard del mestiere: Dario Buccino, nato a Roma nel 1968 ma milanese di adozione. Stefano Lombardi Vallauri, uno dei pochi musicologi contemporaneisti che se ne è finora occupato, lo considera «un rifondatore», ossia uno che estende e rinnova il concetto stesso del fare musica («Buccino appartiene a quel tipo di artisti [...] che non si limitano a pensare nuove forme all'interno della loro arte, ma di questa modificano l'assetto estetico-sistemico»)². Basta leggere alcune dichiarazioni del compositore per comprendere il valore e il significato che egli attribuisce alla sua ricerca musicale:

Io ho un imperativo interiore: creare musica e crearla in senso realmente artistico, cioè scandagliando il mistero della mia mente, nei suoi aspetti infuocati.³

¹ Sulle connessioni tra istituzionalizzazione dell'avanguardia e stereotipizzazione stilistica cfr. STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Il mestiere del compositore oggi. Spinte e controspinte*, in *Creatività musicali. Narrazioni, pratiche e mercato*, a cura di Giolo Fele, Marco Russo e Fabio Cifariello Ciardi, Milano-Udine, Mimesis 2017, pp. 167-185 (in particolare le pp. 174-179).

² STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita. Formalizzazione sonora, performativa ed esperienziale nella musica di Dario Buccino*, «PoliFemo», «Lingua e Letteratura», n.s., II (2011), pp. 123-140: 124.

³ DARIO BUCCINO, email ad Alessandra Pipitone, 01/12/2010, cit. in ALESSANDRA PIPITONE,

Un'opera d'arte, una volta compiuta, dovrebbe, con la sua forza intrinseca, metterci a contatto con le zone più profonde del nostro essere e permetterci di meglio comprenderle, di impugnarle più consapevolmente e condurle verso una vita più piena, più alta e profonda.⁴

Attraverso la musica Buccino ricerca un'autenticità esistenziale al di là degli automatismi emotivi a cui quotidianamente ci affidiamo, scava in profonde radici vitali e mira ad attivare un'esperienza di trasformazione globale.

Al Conservatorio di Milano, città dove si è trasferito definitivamente nel 1994, ha studiato con Irlando Danieli, Sandro Gorli e Adriano Guarnieri. Ma nel '93, dopo cinque anni di frequentazione regolare, lasciava il Conservatorio, mentre il suo sistema di notazione non tradizionale acquistava una prima formulazione compiuta. In quegli stessi anni il suo pensiero musicale innovativo stava infatti suscitando a Darmstadt – dove si recava abitualmente per seguire i corsi estivi – un interesse molto forte in alcune persone, come Heinz-Klaus Metzger.

L'anno in cui mi trasferii a Milano (1994) fui invitato come compositore ospite ai *Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt [...], dove fino a quel momento ero sempre andato come studente. Fui invitato per presentare il mio Sistema HN, che all'epoca non si chiamava così, ma era già organizzato in maniera artigianalmente funzionante [...]. Il mio sistema funzionava e lo sapeva dimostrare a un uditorio privo di pregiudizi.⁵

Fu in quella sede che Sonia Briant e Claudio Santambrogio eseguirono *Sempre più ampio il mio sguardo fisso alla morte* (1991-1994) per due pianisti (su un pianoforte), uno dei primi pezzi scritti da Buccino col Sistema HN assieme a *E allora, oggi, la mano la scorgo, spiegare le linee, ordire pazienza* (realizzato nel '93-'94 a stretto contatto con il violinista Marco Rogliano e il vocalista Renato Gatto), ai due pezzi per strumento ad arco *Aiuto* (1996) e *Siici!* (1997), a *Il fondo*

Metallo tuonante. Dario Buccino, la lamiera d'acciaio e il Sistema HN, tesi di laurea specialistica in Musicologia, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2010-2011, p. 99.

⁴ DARIO BUCCINO, *Le Twin Towers e l'invidia di Stockhausen* (2005), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/664-le-twin-towers-e-l-invidia-di-stockhausen> (consultato 13/12/2021).

⁵ *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino*, in A. PIPITONE, *Metallo tuonante* cit., pp. 11-36: 14.

a cui richiamare il moto del pettine per flicornista e violoncellista (1994, rev. 2008) e ad altri lavori.⁶

Fra il '95 e il '97 l'allora giovane compositore fu più volte invitato a Palermo a tenere conferenze sul Sistema HN (alcune assieme ad Heinz-Klaus Metzger) presso l'Istituto di Storia della Musica dell'Università. E con Palermo Buccino avrà poi un rapporto molto stretto a partire dal 2002, fino a trasferircisi per tre anni fra il 2010 e il 2012.

Nel giugno del '96 i compositori palermitani Giovanni Damiani e Marco Crescimanno misero a punto il progetto *Idea di una musica*, tre giornate di studi sulla musica contemporanea nella sede dell'Associazione Ars Nova. In quell'occasione Buccino presentò *Aiuto*, il suo pezzo per violino solo eseguito da Marco Rogliano. Già avvezzo alla musica d'avanguardia, pensavo di non dovermi più stupire di nulla: rimasi invece profondamente colpito da quel tesissimo rapporto con la fisicità dell'esecutore, in un coinvolgimento corporeo totale da cui scaturiva una forza di espressione originale e autenticamente creativa.

La singolare ricerca di Buccino passa infatti attraverso la sensibilizzazione dell'azione fisica dell'esecutore («Ogni mia idea non è mai solo un'idea sonora – scrive il compositore –, ma un'idea performativa»),⁷ mediante un peculiare sistema di notazione e di lavoro messo a punto a partire dal 1991 e successivamente denominato *Sistema HN* (dove HN sta per *hic et nunc*). Le sue partiture non contengono note su pentagrammi, ma prescrivono all'interprete azioni che esulano dalla comune prassi strumentale e che si fanno veicolo di grande forza espressiva. Scrive in proposito il compositore:

Per quale via perseguo questa musica che aspira alla massima intensità di commozione?
La perseguo affidando una parte importante della sua articolazione alla sapienza conscia e inconscia del corpo dell'interprete [...]. Quindi, per entrare nel concreto, le mie

⁶ L'esecuzione a Darmstadt del pezzo per due pianisti entusias mò Metzger, convinto che il lavoro meritasse il *Kranichsteiner Musikpreis*. Ma la giuria del Premio, per una banale ma fatale svista della direzione del Festival, non fu presente al concerto e non poté ascoltare il brano. Metzger se ne infuriò. Alla fine quell'anno il premio non fu assegnato.

⁷ DARIO BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* (2007), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/470-a-proposito-del-sistema-hn.html> (13/12/2021). Già in ROBERTO CONIGLIARO, *Cornelius Cardew e Dario Buccino: due incontri a distanza ravvicinata*, tesi di laurea in Discipline della Musica, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2006-2007, pp. 46-52.

partiture, tramite un sistema di notazione specifico, presentano un insieme di istruzioni sonore, motorie ed esperienziali [...] che conducono l'interprete a dare *vita* agli eventi sonori desiderati. Il dato sonoro finale non è interamente fissato sulla pagina, perché la partitura funziona come una specie di intavolatura performativa, cioè fissa le condizioni oggettuali, muscolari e mentali entro cui l'interprete deve attivare un flusso di forze psicofisiche da incarnare in forma di fatti sonori, seguendo gli impulsi che qui e ora la partitura stessa innesca ma non prescrive.⁸

Riguardo a quella che definisce «intavolatura performativa», Buccino dichiara inoltre nella citata conversazione con Alessandra Pipitone:

Man mano che arrivavo a definire ciò che volevo fare, mi accorgevo sempre di più che ciò che mi stava a cuore era catturare le forze che poi nel qui e ora dell'esecuzione dessero origine alla musica. Catturare quindi non solo le forme musicali, ma anche le forze invisibili che si manifestano attraverso il suono e attraverso l'azione performativa: anziché fissare nel dettaglio le forme sonore, io fissavo nel dettaglio le condizioni attraverso cui le forme sonore dovevano scaturire, creando un'intavolatura delle possibilità corporee e delle possibilità mentali; un'intavolatura dell'anima, diciamo così.⁹

Va precisato che nel sistema di notazione messo a punto da Buccino (e che in trent'anni di applicazione ha conosciuto continui perfezionamenti), le azioni fisiche prescritte coinvolgono tutto il corpo dell'interprete e non solo le parti impegnate direttamente nella produzione del suono, come spiega l'autore stesso:

Oltre alla specifica azione corporea da compiere, viene scritto – secondo una particolare sintassi grafica – quali muscoli attivare (muscoli implicati in maniera diretta o indiretta nella produzione del suono), il grado di contrazione o rilassamento dei muscoli coinvolti, in che punto del corpo concentrare l'attenzione propriocettiva, che pressione esercitare sullo strumento, quale resistenza opporre al flusso della propria respirazione, in quale direzione proiettare il peso del corpo... e altri parametri [...] talvolta fissati sulla carta, talvolta stabiliti verbalmente.¹⁰

⁸ DARIO BUCCINO, *Resistenza e affetto*, in *La resistenza estetica in musica: esempi e riflessioni*, a cura di Giovanni Guanti, Pisa, Pisa University Press 2018, pp. 161-171: 166.

⁹ A. PIPITONE, *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino* cit., p. 18.

¹⁰ DARIO BUCCINO, *La lamiera d'acciaio e il Sistema HN* (2001), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/467-la-lamiera-d-acciaio-e-il-sistema-hn> (13/12/2021).

Come precisa il compositore stesso, la sua ricerca non ha nulla a che vedere con le pratiche ‘gestuali’ dell’era post cageana. A interessarlo non è il movimento corporeo in sé, ma un movimento che produca un certo suono musicale e sprigioni profonde energie emozionali. È nel suono che deve trasparire l’energia performativa («Dell’azione fisica non mi interessa l’evidenza. Mi interessa l’intensità»)¹¹ Si tratta quindi di una scrittura d’azione, ma dettata dal *risultato musicale* che si vuole ottenere. In tal senso Buccino, che pur annovera Cage fra i compositori per lui fondamentali, attua una significativa limitazione dell’indeterminazione cageana. Come scrive Lombardi Vallauri, «per Buccino un suono non vale assolutamente l’altro; vale – questo è il criterio che presiede a ogni decisione compositiva – solamente il suono che è prodotto con la massima intensità esperienziale».¹² E il compositore, sempre lucido e terminologicamente efficace nelle sue dichiarazioni di poetica, precisa:

Io organizzo non solo i limiti ma anche le modalità interiori con cui lanciare il movimento entro quei limiti [...]. L’interprete deve *esagerare* con una consapevolezza accesa, incendiata, che è una forma di esagerazione lucida, controllata, tanto estroversa quanto introversa; un’esplosione dentro una scatola che gli permetta di ripetere l’esplosione; e ogni volta l’esecutore esploderà in maniera diversa e sfrutterà in maniera diversa lo stimolo e il fastidio che quei vincoli gli presentano. Ecco, questo è il Sistema HN [...]; è un approccio ed è una poetica: la musica è quel suono *agito* da una persona – qui e ora.¹³

Le partiture di Buccino sono dunque prefissate, talvolta iperparametizzate, ma aperte a sempre nuove epifanie esecutive.

La pagina – che, a seconda dei casi, può essere ricchissima o poverissima di dettagli – non nasce per essere autosufficiente: è la piattaforma per un lavoro di tipo registico. Attenzione, però, non per questo può essere considerata semplicemente un pre-testo o un promemoria dello svolgimento formale della composizione. È piuttosto uno strumento che, fin dalle lunghe e laboriose fasi della sua stesura cartacea, indirizza, governa, nutre... anzi, più esattamente, concepisce e struttura il lavoro orale e pratico delle prove.¹⁴

¹¹ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

¹² STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Fedeli tradimenti: la ricezione cageana di tre compositori italiani nel Duemila*, in *Il caso, il silenzio, la natura. La ricerca di John Cage*, a cura di Vincenzo Cuomo e Leonardo V. Distaso, Milano-Udine, Mimesis 2013, pp. 41-59: 57-58.

¹³ A. PIPITONE, *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino* cit., pp. 18-19.

¹⁴ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

Un lungo training a stretto contatto con l'interprete costituisce un aspetto strutturale del *modus operandi* di Buccino, il quale, spiegando il funzionamento del suo sistema e i presupposti teorici che ne stanno alla base, aggiunge:

Giungo effettivamente a un controllo meticoloso del fatto sonoro, perché mi intrometto radicalmente nella sua emissione e nella sua articolazione. Ma in realtà: lo scopo è quello di arrivare a controllare... Anzi – più che a controllare – a *interferire* con l'intensità esperienziale dell'atto esecutivo dell'interprete – nel tentativo di provocarne la massima accensione. Questa accensione è a sua volta il veicolo per tentare di provocare – tramite un processo di *contagio esperienziale* – la massima accensione dell'intensità dell'atto ricettivo dell'ascoltatore.¹⁵

In relazione a questo rapporto intenso con l'ascoltatore, non va dimenticato che Buccino è egli stesso un performer, un vocalista, un chitarrista nonché un musicista di strada. E far musica in strada costituisce per il compositore un allenamento all'ascolto della pressione emozionale proveniente dal pubblico intorno a sé: un aspetto, questo, che sta al centro della sua ricerca compositiva («Comporre per me è – come suonare – un'attività relazionale. Non parlo di 'comunicazione', perché è un termine inflazionato [...]. Parlo di *relazione*. Compongo per entrare in relazione con gli altri (interpreti, ascoltatori, studiosi...»).¹⁶

Riguardo invece all'*intensità esperienziale* richiesta all'interprete nell'atto esecutivo, l'autore precisa che con essa si intende «l'intenso *esserci* dell'interprete: il bruciante essere presente alla propria e altrui azione performativa, all'accadere

¹⁵ DARIO BUCCINO, *Come funziona il Sistema HN* (2006), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/466-come-funziona-il-sistema-hn.html> (13/12/2021).

¹⁶ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit. Buccino ha anche pubblicato un album di sue canzoni (*La costrizione della nudità*, CD, Edizioni Zùmpapa s.r.l., 2014), nel cui libretto allegato scrive: «Come compositore sono votato, in realtà, a forme musicali lontanissime dalla canzone. Anche la concezione più estrema e la prassi più sperimentale, però, mi servono come sonda per andare alla ricerca della *risonanza affettiva* del suono. Per questo mi è capitato più volte, nel corso degli anni, di confrontarmi con la forma canzone [...]. Occorre però, credo, creare la propria forma canzone, senza cedere alla compiacenza commerciale e senza rifugiarsi nell'accanimento accademico. Occorre mettersi a nudo, col proprio suono e la propria parola. È in ragione di questa libera costrizione che non posso fare a meno di scrivere per la mia stessa voce».

del suono, alla concentrazione ricettiva degli ascoltatori, a tutto ciò che accade qui e ora».¹⁷

Qui e ora, secondo la tradizione del Buddhismo Zen e di tante pratiche psico-spirituali, significa essere *presenti a se stessi* in qualsiasi circostanza e vivere ogni momento con la piena consapevolezza delle proprie sensazioni interiori. Questa vocazione a vivere l'intensità dell'istante viene ricondotta dal compositore stesso a una traumatica esperienza adolescenziale:

Nel 1986, a 17 anni, mi fu diagnosticato un cancro alla tiroide. Aspettativa di vita: due anni, forse uno. Imparai a vivere nel puro presente. Nessun futuro, nessun passato, nessuna aspettativa, nessun rimpianto, solo l'accensione dell'istante, una scintilla scoccata dentro un vuoto che riconobbi come fondamento dell'esistenza, un fondamento più autentico e nutriente – così mi sembrava – del pieno di memoria e progettualità che aveva strutturato fino a quel momento la mia vita [...]. Diverse lunghe settimane dopo, sospese in una fragranza di eternità, i medici mi dissero che si erano sbagliati. Non avevo il cancro. La nuova rivelazione fu perfino più sconvolgente della precedente. Ero condannato a vivere nuovamente nel tempo che scorre, che si consuma anno dopo anno, un tempo dentro il quale si deve costruire e non solo far vibrare l'esistenza. Mi sentivo smarrire in un dilemma lacerante: come unire organicamente le due dimensioni, la vertigine del Vuoto e quella del Pieno, proteggendole dalla devastazione reciproca? Cominciai a cercare la risposta nella musica, baricentro della mia vita da quando ero ragazzino.¹⁸

Da qui deriva quella che egli considera l'esigenza basilare della sua esperienza esistenziale e creativa:

Il mio rapporto col vivere e il creare ha molti altri volti che non sto ora a esaminare. Una costante però riesco a tracciarla: l'esigenza di vivere con la massima intensità quasi ogni istante dell'esistenza, come un contrappeso al mio sguardo fisso alla morte [...]. Lottare contro la perpetua minaccia di consunzione della forza della vita, del corpo e del suono. Permettere alla vita, al corpo e al suono di calarsi – grazie all'eterno rinnovamento, operato dal loro caparbiamente coltivato carattere effimero – nella commozione dell'adesso abissale, del momento presente incendiato.¹⁹

¹⁷ D. BUCCINO, *Come funziona il Sistema HN* cit.

¹⁸ DARIO BUCCINO, *Il Sistema HN. Hic et Nunc* (2014), <http://www.dariobuccino.com/creative/lavori/sistema-hn/concezione-hn/cosa-e.html> (13/12/2021).

¹⁹ D. BUCCINO, *Resistenza e affetto* cit., pp. 170-171.

Buccino mira dunque a potenziare l'energia intrinseca del suono attraverso la corporeità integrale dell'interprete (o attraverso il suo stesso corpo laddove è interprete di se stesso), alimentando, mediante un lungo training performativo, la memoria corporea di sensazioni emozionali custodite in profondità.

Nella vita talvolta ci è mancata la capacità e la possibilità di sciogliere quel grumo di emozioni non risolte, sintomo di uno stallo esistenziale. Non parlo del piantino da canzonetta (sacro e santo, comunque), parlo dell'esperienza dello scioglimento di un nodo, inceppato in una forma interiore ormai più mortifera che vitale... Sprechiamo una parolona: catarsi – riconoscere finalmente dov'è che il dolore può essere aggredito e sentirsene meno schiavi. È uno degli infiniti scopi dell'arte.²⁰

Buccino lavora costantemente sulle connessioni tra corpo e psiche, sulla liberazione delle energie emotive rimosse, inibite, somatizzate senza sfogo. Possiede una profonda conoscenza, oltre che della musica contemporanea, della sapienza orientale, delle tecniche teatrali,²¹ delle pratiche fisioterapiche, della psicanalisi, delle tecniche di rilassamento, di ipnosi e di meditazione.

Che bello allora tentare, oggi, una via alla composizione dove il dettaglio compositivo sia generato dagli impulsi profondi del corpo, da una sapienza musicale sepolta nelle carni, nel sistema nervoso, nell'apparato muscolare... Nelle zone profonde del cervello, quindi. Pensiero somatico [...]. Questa condanna a scavare sempre nuovi strati di drammi inconsolati è salvezza per me come artista, perché mi inchioda a una pratica Creativa segnata da autentica Necessità.²²

All'interno del corpo un grumo di energie viene liberato. Gli strumenti captano l'anima di questi comportamenti e li irradiano all'esterno: è una catarsi profonda per l'esecutore e per l'ascoltatore. Un'esperienza non solo musicale ma globalmente fisica, psichica, spirituale. Scrive Lombardi Vallauri:

²⁰ DARIO BUCCINO, *L'avanguardia sa essere affettuosa?*, in *Il Suono dei Soli. Rassegna di musica contemporanea di scrittura*, IV edizione, Palermo, 3 aprile-27 maggio 2002, pp. 22-23: 22.

²¹ In particolare delle teorie di Konstantin Stanislavskij sulla recitazione, delle esperienze di teatro fisico, rituale e trasformativo sviluppate da Jerzy Grotowski e del teatro della crudeltà di Antonin Artaud.

²² D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

L'ultima sintesi sarà tra estetica e etica, in fondo a un itinerario in cui la musica è riformata in quanto prassi corporea, arte performativa, strumento privilegiato di intensificazione esperienziale, via di trasformazione individuale e collettiva.²³

Estraendo dunque gli eventi sonori da ogni minimo moto del corpo umano, Buccino ne distilla la verità più profonda e nascosta. Si potrebbe allora dire che egli renda compiutamente udibile e comunicabile quella *musica humana* che nella famosa concezione boeziana – che tanto influsso esercitò durante tutto il medioevo e anche oltre – era l'armonia psicofisica partecipe dell'armonia del cosmo, inudibile come la musica delle sfere e comprensibile con un atto di introspezione.

Intuire la nostra interiorità, definirla, ascoltarla [...], per poi elaborarla e trasformarla in oggetti simbolici che ne siano imbevuti fino alla piega più nascosta e offrirli agli altri: ecco l'occasione che ci viene offerta dal lavoro artistico. *L'esteriorizzazione dell'interiorità* non deve necessariamente avvenire sotto forma di creazione artistica, ma deve necessariamente, comunque, avvenire. Irradiare la risonanza della nostra interiorità ci permette di amalgamarla con la risonanza degli altrui *mondi dentro*.²⁴

Non si tratta allora di stimolare l'interprete a un comportamento sonoro che dia espressione al mondo interiore del compositore, bensì di dar vita a un fatto musicale che sia una rivelazione intima e viscerale dell'interprete stesso:

Ogni mia partitura è l'organizzazione delle forze performative di un preciso, unico interprete. Per questo non affido quasi mai un pezzo, nato per un certo musicista, a un altro esecutore [...]. A volte rinuncio a rieseguire una composizione se il vecchio interprete non è più disponibile, o se è cambiato troppo: meglio scrivere un lavoro nuovo [...]. In altre parole, lavorando sul medesimo brano con interpreti diversi, preferisco puntare al raggiungimento di un analogo *livello* di pienezza, spontaneità, visceralità, concentrazione-

²³ S. LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita* cit., p. 125. Vallauri si è occupato anche di un raro precedente di azione performativa intesa, prima ancora che come esperienza estetica, come pratica psicospirituale eticamente autotrasformativa, ossia l'«azione sacra» *Rappresentazione et Esercizio* (1968) di Domenico Guaccero (cfr. ID., *L'anti-opera come veicolo: il teatro musicale come pratica autotrasformativa per il performer*, in *Teatro e musica*, a cura di Alessio Ramerino, Roma, Bulzoni 2015, pp. 131-46).

²⁴ DARIO BUCCINO, *Espressione musicale e letteraria nei miei lavori* (2004, rev. 2021), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/660-espressione-musicale-e-letteraria-nei-miei-lavori> (13/12/2021).

ne, tensione, slancio, piuttosto che alla realizzazione di un risultato compositivamente simile.²⁵

È nella scintilla dell'attimo performativo, bruciante e intensissima, che si determina allora nell'ascoltatore quello che Buccino definisce *contagio esperienziale*, intendendo con questo termine «il modo in cui l'ascoltatore, quando ascolta un'esecuzione musicale, si immedesima nella dimensione psicofisica di cui è preda l'esecutore stesso nel momento dell'atto di produrre e modulare il suono».²⁶ E ancora:

Accensione che è interna all'esperienzialità dell'interprete, ma che poi viene a sua volta 'rovesciata in fuori', secondo ulteriori tecniche e allenamenti volti a ottenerne la massima estroversione performativa. Non basta cioè che l'interprete viva questa accensione propriocettiva, occorre che scateni la vitalità delle forme sonore che pone in essere. Si tratta di far risplendere le forze sotterranee dell'azione fisica: punto di intersezione tra il corpo umano (che è vivo quindi è imbevuto di mente) e le forze proprie del suono.²⁷

Al di là dei molteplici processi semiotici, iconici, metaforici della significazione musicale (indagati da studiosi di varie discipline e di diversi Paesi),²⁸ nella proposta di Buccino viene potenziata la capacità della musica di indurre stati psichici in maniera diretta, pre-culturale: potere riconosciuto dalle civiltà antiche sia d'Oriente che d'Occidente e su cui si sono soffermate le moderne neuroscienze cognitive. Significativa in proposito, come sottolinea Lombardi Vallauri, è la recente scoperta del meccanismo dei neuroni specchio:

Per la sua eminente corporeità, la musica di Buccino è particolarmente capace di provocare reazioni di empatia direttamente fisica, mentre nella maggioranza delle altre musiche gli 'schemi incarnati' sarebbero presenti nel suono perlopiù per via di astrazione e proiezione metaforica. Inoltre si può ipotizzare che nel caso di Buccino sia specialmente coinvolta una singolare categoria di neuroni specchio 'audiovisivi'.²⁹

²⁵ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

²⁶ DARIO BUCCINO, *Che tipo di musica fai?* (2009), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/471-che-tipo-di-musica-fai> (13/12/2021).

²⁷ DARIO BUCCINO, *Sistema HN[®]: suonare con tutto il corpo* (2010), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/468-sistema-hn-suonare-con-tutto-il-corpo> (13/12/2021).

²⁸ Se ne trova un compendio esauriente in LUCA MARCONI, *Musica Espressione Emozione*, Bologna, CLUEB 2001.

²⁹ S. LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita* cit., p. 135.

In un saggio di poco successivo Vallauri inquadra meglio «questo modo sonoro-corporeo diretto, non cognitivamente mediato, di provocare emozioni», con esplicito riferimento al citato contributo di Luca Marconi:

Si distingua anzitutto tra *espressione* e *suscitazione* di emozioni: una cosa è la capacità della musica di esprimere, rappresentare, rinviare in qualche modo segnico alle emozioni (anche senza indurle), altra è la sua capacità di indurne. Secondo l'imprescindibile sistemazione di Luca Marconi, svolta analizzando e sintetizzando una vasta letteratura internazionale, la suscitazione avviene in vari modi ma sempre esclusivamente come reazione empatica da parte del soggetto a una data espressività della musica; quanto appunto all'espressione, il suo procedimento fondamentale è la "proiezione metaforica di schemi incarnati": la musica non esprime (non rinvia come fa ad esempio il linguaggio), è il soggetto che – rilevando un isomorfismo tra la forma della struttura musicale a qualsiasi livello e la forma della manifestazione fisica (vocale, gestuale) o psichica (attinente al vissuto affettivo, temporale, tensivo-distensivo) dell'emozione – proietta metaforicamente sui suoni, di per sé astratti, uno "schema incarnato" tratto dalla vita. La musica di Buccino tuttavia non rientra in questo modello e costringe ad ampliarlo. Essa suscita emozioni, stati psicofisici anche attraverso un'immediata empatia corporea, che è un canale differente, non semiotico – giacché non si dà rinvio a un senso altro (a un *significato*, appunto, sia pure proiettato inconsapevolmente), bensì sollecitazione diretta in cui il senso prioritariamente *rivive* – e finanche non cognitivo.³⁰

Sempre Vallauri, in un altro saggio qui già citato, sottolinea l'anomalia di Buccino nel panorama musicale attuale. Innanzi tutto, diversamente da quanto avviene nel campo della musica *popular*, dove l'investimento di identità personale (corpo, voce, *look* ecc.) nell'atto della performance è una componente essenziale del successo, «nella musica contemporanea accademica manca la presenza in senso enfatico della persona, l'individuo che si concede direttamente e totalmente al fruitore, che a sua volta empatizza su un piano personale».³¹ Inoltre,

³⁰ STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Azione fisica ed empatia nell'opera musicale-performativa di Dario Buccino*, in *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, a cura di Clelia Falletti e Gabriele Sofia, Roma, Bulzoni 2012, pp. 205-209: 208-209.

³¹ S. LOMBARDI VALLAURI, *Il mestiere del compositore oggi* cit., p. 181.

Mentre il corso grosso della musica contemporanea è orientato a una sempre più spinta tecnologizzazione, controcorrente Buccino rende la musica un'arte corporea e umanamente performativa come non era mai stata.³²

Inedito è anche il suono che da quelle azioni corporeo-strumentali scaturisce. La ricerca sonora radicale di Buccino trascende infatti qualunque impianto armonico-melodico-contrappuntistico – anche quello storicamente più evoluto – a favore dell'energia del suono vergine, della pura forza materica del suono. Com'egli dichiara:

Un suono che è pura polpa acustica incandescente fa crollare immediatamente tutti i riferimenti, perché le mie composizioni sono nuda pressione sonora ed è questa nudità a far sì che l'effetto sia così forte.³³

Sotto questo aspetto egli si colloca quindi sulla scia dell'emancipazione del parametro timbrico e dell'inclusione progressiva del rumore nell'universo musicale: tendenze che percorrono in varia misura tutto il Novecento e che trovano nella sua proposta musicale una formulazione personalissima. Lo ha ben messo in luce, ancora una volta, Stefano Lombardi Vallauri:

Buccino (re)integra tutto quanto di suono sia reietto, opponendosi a una tradizione che nei secoli ha progressivamente espunto ogni sonorità spuria, difforme, residuale [...]. L'emancipazione musicale del rumore e del suono extramusicale, sulla linea che da Varèse e Cage procede variamente con l'elettronica, con Lachenmann, in Italia con Evangelisti, Nono, Sciarrino, è portata da Buccino a risultati inediti (che prescindono largamente da quei precedenti), in ogni caso non come ricerca timbrica fine a sé stessa bensì come conseguenza naturale del lavoro fondativo sul nucleo unitario suonolperformance.³⁴

³² Ivi, p. 183.

³³ A. PIPITONE, *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino* cit., pp. 32-33.

³⁴ S. LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita* cit., p. 131. Questa tendenza è rintracciata da Vallauri sin dai primi pezzi strumentali maturi: «*Sempre più ampio il mio sguardo fisso alla morte* esplora il gran corpo del pianoforte a coda – tastiera, cordiera, pedali, cassa lignea, telaio di ghisa, pirotti – (oltre alle membra degli interpreti stessi) come una fonte sonora unica ma molteplice, transitando continuamente tra il colpo secco, lo scricchiolio, il raschio più intrinseco alla materia (il suono metaforicamente più fisico) e il rimbombo, l'alone, la risonanza libera ed echeggiante (il più etero)» (Ivi, p. 130).

Forte di questo suo metodo «corpocentrico» d'invenzione e controllo del suono, Buccino approdava nel 1997 alla creazione della Lamiera HN®: un'evoluzione della 'lastra del tuono' che la trasformava da strumento coloristico quale era sempre stato (a partire dagli effetti sonori del teatro barocco fino all'uso che ne hanno fatto compositori come Cage, Xenakis, Sciarrino ecc.) a strumento solista in grado di articolare un discorso musicale compiuto. «Cercavo lo strumento *eletto* – scrive il compositore –, sbocciato in grembo al Sistema HN, pronto ad attraversarlo come una lama e farsene attraversare [...]; uno strumento capace di farsi interamente atto vibratorio».³⁵ Il foglio d'acciaio, infatti, «è un diaframma sensibilissimo»:

Le sfumature sottili dell'atto corporeo lasciano la propria leggibile impronta nel suono: l'emozionalità immanente a quell'atto può così contagiare l'ascoltatore, con la stessa immediatezza con cui una sfumatura di tensione nella nostra voce può trasmettere ansia al nostro interlocutore, nonostante gli sforzi con cui tentiamo di evitarlo.³⁶

Ogni lamiera, alta due metri e larga uno, viene sospesa al soffitto o a una struttura di sospensione in tubi d'alluminio o di acciaio. E Buccino ne ha studiato ogni dettaglio costruttivo per adattarla ai suoi fini e ottimizzarne le prestazioni acustiche:

Scelsi, innanzitutto, di sospendere la lamiera tramite un'unica fune fissata a un solo foro: soluzione strutturale semplice ma decisiva, che facilita notevolmente la diffusione delle onde vibratorie attraverso il foglio d'acciaio e, soprattutto, rende possibile la piena interazione tridimensionale – non solo frontale – con lo strumento le cui dimensioni, inoltre, sono calcolate secondo formule matematiche applicate alle proporzioni anatomiche irripetibili di ciascun interprete.³⁷

Quest'ultimo accorgimento si accompagna a strategie di scrittura mirate, perché con le dimensioni muta anche la qualità del suono. Buccino impiega principalmente due tipi di lamiera: quella 'baritona' (dalle dimensioni sopra indicate) e quella 'tenore' (alta 1 metro e 60 centimetri e larga 80 centimetri), con implica-

³⁵ DARIO BUCCINO, *Lamiera HN®* (2014), <http://www.dariobuccino.com/creative/lavori/sistema-hn/percussioni-hn/lamiera-hn.html> (13/12/2021).

³⁶ D. BUCCINO, *La lamiera d'acciaio e il Sistema HN* cit.

³⁷ D. BUCCINO, *Lamiera HN®* cit.

zioni musicali diverse. Su questi strumenti ha quindi sviluppato tutta una serie di tecniche esecutive che potremmo definire virtuosistiche (nel senso più nobile di chi forza i limiti dello strumento per spingersi oltre):

La Lamiera HN viene sollecitata tramite tutto il corpo, flessa in diversi punti e con diverse tecniche (della mano, del polso, dell'avambraccio...), contorta sfruttando articolatamente le tensioni e le resistenze del materiale, abbracciata, sordinata e liberata, percossa con ginocchia, testa, spalle, gomiti, nocche, scossa in modo da imprimerle onde differenziate di movimento. ecc.. L'attenzione dell'ascoltatore viene tesa tra la percezione dei puri fatti sonori e l'immedesimazione nel processo fisico necessario all'interprete per attuarli e controllarli.³⁸

Fra le molteplici azioni esecutive, tre sono più ricorrenti (e possono anche sovrapporsi) e ciascuna è associata a un preciso simbolo grafico:

- *Tango*: abbracciare la lamiera come per ballarci il tango, e trasmettere al foglio d'acciaio i contorcimenti del proprio corpo. Il foglio è accordato secondo un certo grado di sgualcitura, e reagisce scrocciando in diversi punti e modi, in parte imprevedibili ma non incontrollabili.
- *Rullo*: effettuare una prolungata e serrata scarica di pugni sulla lamiera, producendo un suono continuo e omogeneo.
- *Scuotimento*: afferrare ai due lati la lamiera e scuoterla, trasmettendole attraverso le braccia lo scuotimento del proprio stesso corpo e mirando alla produzione di onde irregolari che attraversino il foglio d'acciaio entrando in collisione tra loro.³⁹

Sulle lamiere, così come su altri strumenti a percussione (timpani, tam-tam, ecc.) o su superfici risonanti quali piani di legno o pareti in cartongesso, possono anche essere fatte scorrere le *superball* (le palline di gomma montate su sottili bacchette che spesso vengono usate dai percussionisti), anch'esse sottoposte a precise modalità di fabbricazione (dalla finitura della superficie della pallina alla particolare elasticità della bacchetta). Come scrive Carapezza, la lamiera viene così resa capace di amplificare le azioni corporee e di portarle alla massima espressione vibratoria e spaziale:

³⁸ D. BUCCINO, *La lamiera d'acciaio e il Sistema HN* cit.

³⁹ D. BUCCINO, *Ero già a me n. 85(c)* (2007, rev. 2021), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/666-ero-gia-a-me-n-85-c> (13/12/2021).

Sollecitata variamente da tutto il corpo, ne diventa un'eloquente protesi sonora: le vibrazioni partono dal corpo, la lamiera le rende udibili. L'interprete, come sciamano, deve 'accendersi': la lamiera propaga l'incendio a chi ascolti.⁴⁰

In veste di autentico virtuoso della lamiera Buccino, a partire dal 2002, tornava quindi più volte a Palermo ospite delle rassegne di musica contemporanea organizzate dall'associazione culturale *Curva Minore*, particolarmente impegnata nel percorrere strade poco battute e nel concedere spazio a musiche che vivono ai margini dei circuiti istituzionali.⁴¹ All'interno di quelle stagioni concertistiche si contano sei presenze di Buccino dal 2002 al 2011: sei appuntamenti in occasione dei quali il compositore svolse anche laboratori e workshop con giovani musicisti e studenti dei Licei.

Il ruolo di *Curva Minore* nel mio lavoro è molto importante; quest'associazione [...] ha reso Palermo un luogo culturale amato e frequentato da musicisti coraggiosi (famosi o 'invisibili') provenienti da tutto il mondo e, per quanto riguarda me, ha sempre saputo organizzare i concerti che sognavo di realizzare, mettendomi a disposizione musicisti e studenti pieni di entusiasmo.⁴²

A questo punto va detto che nessuna registrazione può riprodurre in modo soddisfacente ciò che le performance di Buccino sprigionano – *qui e ora* – nell'immediatezza della dimensione live: dall'infinita ricchezza dello spettro delle frequenze alle modalità con cui si proiettano nello spazio acustico; dai prodigi timbrici e dinamici che Buccino fa scaturire dal foglio d'acciaio all'immedesimazione dello spettatore nella concentrazione e nella fatica dell'interprete intento ad

⁴⁰ PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Varietà dialoganti: le varie musiche di Curva Minore*, in *Curva Minore: Contemporary sound. Musica nuova in Sicilia: 1997/2007*, a cura di Gaetano Pennino, Palermo, Regione Siciliana 2009 (Casa Museo Antonino Uccello, 4/5), pp. 183-194: 193.

⁴¹ Promotore e instancabile animatore delle attività di *Curva Minore* è stato il contrabbassista e improvvisatore radicale Lelio Giannetto, portato via dal Covid a soli 59 anni nel dicembre del 2020.

⁴² A. PIPITONE, *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino* cit., p. 16. Di quelle performance serbo un ricordo indelebile, per le insospettite forze acustiche e psichiche che mi si rivelarono. Ebbi inoltre occasione di constatare personalmente le straordinarie capacità di coinvolgimento di Buccino: il suo carisma, la sua abilità nello sciogliere iniziali resistenze e inibizioni, il suo approccio al contempo ludico e consapevole, informale e serissimo. Buccino, tra l'altro, è autore delle *Dodici composizioni per bambini* (1994-1995), una raccolta di composizioni didattiche per le scuole elementari.

accarezzare, abbracciare, dondolare, flettere, contorcere, scuotere, percuotere la lamiera con qualsiasi parte del corpo e con le tecniche più disparate; dalla tensione degli atti corporei e dei fenomeni acustici che ne scaturiscono – tensione che interferisce in maniera diretta col sistema nervoso dell'ascoltatore, scuotendolo talvolta ai limiti dell'insostenibile – alle escursioni dinamiche che oscillano dalla soglia dell'udibilità (con *pianissimi* estremi e silenzi prolungati che raggiungono anche in questa direzione il livello dell'aspezzamento) a un volume di suono soverchiante (col pubblico più sensibile che, nei momenti parossistici, sente l'esigenza di portare le mani alle orecchie per attutirne l'impatto).

A partire dal Ciclo *Ma vero* il volume dei suoni può scendere al di sotto del più piano possibile, toccando l'estremo che chiamo *contributo magico*, ovvero un volume che l'orecchio non ha la certezza di sentire, un volume che crea una presenza non oggettivamente certa del suono, una presenza magica, una 'sensazione di suono' che spinge la mente dell'ascoltatore verso dimensioni semiconscie che ne facilitano il coinvolgimento emotivo profondo.⁴³

Con questa musica che emerge dal nulla e dialoga a lungo col silenzio; questo tempo dilatato che schiude una nuova dimensione del suono al di fuori dell'antica logica della verbalità; quest'invito a cedere a una sorta di ascolto ipnotico che conduca a un risveglio percettivo-coscienziale Buccino si colloca in una direzione compositiva portata avanti, con diverse modalità e intenti, da altri nomi significativi del secondo Novecento, da Cage e Feldman a Sciarrino e all'inquieto cammino del Nono degli anni Ottanta. Come dichiara infatti Salvatore Sciarrino:

L'ascolto del suono è una mancanza di attività e una grande ricettività legata al rilassamento del corpo e della mente. La musica verbale, tradizionale, parla. Ha le velocità e le dimensioni della verbalità [...]. Invece le cose più moderne, o le cose orientali, hanno un'altra dimensione che è la dimensione del suono [...]. Questo vuol dire aprire la mente. Invece la verbalità non ti abitua ad aprire la mente, bensì a riconoscere rapidamente certe cose [...]. Questo concetto di suono contrasta nettamente con quello tradizionalista, perché toglie la distinzione tra suono e rumore. Il suono diventa un fenomeno mutevole che tu puoi ascoltare solo se sei in quello stato socialmente insicuro, di fluttuazione e di

⁴³ DARIO BUCCINO, *Sistema HN: i primi trent'anni. Lettera a Pietro Misuraca* (2021), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/667-sistema-hn-i-primi-trent-anni> (08/01/2022).

Pietro Misuraca, *Suono e corpo. Parametrizzazione dei processi performativi...*

ricezione. Tu non hai certezza di quello che succede se non quando arrivi in fondo al suono. Lo vai seguendo. Non è che tu sai già cosa succede, ma c'è una forma di ricettività maggiore, di apertura della mente, che secondo me è legata al concetto di stasi muscolare e stasi della verbalità.⁴⁴

Da quest'originaria dimensione epifanica scaturisce – grazie a una sfaccettatissima pressione muscolare che è virtuosismo del contatto ancor più che del movimento – un incessante trascolorare del timbro e dello spessore fonico, in una musica che emerge dal nulla e poi si muove, muta, respira e progredisce fra estreme tensioni e distensioni, con sorprendenti effetti da *continuum* elettronico. E la dimensione profondamente fisica di quell'esperienza è legata anche alle circostanze sceniche in cui si verifica: gli esecutori di norma non agiscono su un palco, ma stanno in mezzo agli spettatori, col pubblico intorno e a distanza ravvicinata, il che punta a neutralizzare la ritualità del concerto tradizionale e ad abolire i diaframmi. Buccino sta a piedi nudi, nell'oscurità della sala, in una deprivazione visiva che contribuisce ad acuire le altre funzioni percettive. Concependo egli stesso l'ambientazione scenica delle sue performance, dà quindi forma a un'idea non solo di creazione artistica, ma anche di ricezione:

Nei miei brani, nella loro concezione globale, c'è una componente teatrale intrinseca, strutturale, fortissima [...]. La mia musica, insomma, è una forma di teatro del suono e del corpo.⁴⁵

Tutto ciò ha delle conseguenze per lo studioso che di questa musica si occupa, come ha lucidamente chiarito Lombardi Vallauri:

In dealing with a holistic and hyper-performative art like Buccino's music, and trying to account for it in its integrity, one cannot limit oneself to analysing the sound form, but it is indispensable to analyse the global and multifaced form of the performance [...]. Less than ever in cases like that of Buccino's, the analysis can concentrate only on the score, which proves to be inadequate – more than usual – in fully representing the authentic aesthetic object.⁴⁶

⁴⁴ DONATELLA BARTOLINI, *La genialità? Il segreto è nell'universo infantile. Un'intervista a Salvatore Sciarrino*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXII/2 (1999), pp. 227-232: 231.

⁴⁵ A. PIPITONE, *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino* cit. p. 33.

⁴⁶ STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *The Composition of Experience in the Musical-Holistic Art of*

Buccino, tuttavia, monta i suoi fatti sonori con consapevolezza da autentico compositore, in un disegno globale a fasi cicliche che viene modellato, a livello sia micro che macrostrutturale, sul principio giapponese del *jo-ha-kyū*: prima fase, *jo* (manifestazione chiara degli elementi); seconda fase, *ha* (la più lunga: massima complessità delle relazioni fra gli elementi); terza fase, *kyū* (la più breve: sfogo e rilascio dell'energia). Come scrive allora Vallauri:

Anche attraverso le dimensioni non diastematiche del timbro, dell'intensità, delle durate [...] Buccino sa innervare la musica di tensioni temporali-formali analoghe alle tensioni comunemente stabilite attraverso la dimensione delle altezze.⁴⁷

È grazie alla capacità di gestire l'organizzazione temporale dei suoni prodotti – e di dosarne la pressione emotiva sull'ascoltatore – che la proposta musicale di Buccino «trascende nettamente la sensazione brada»,⁴⁸ puntando invece a un bilanciamento di impulsi istintivi e controllo razionale, di spirito dionisiaco e sublimazione apollinea: la «fame di organizzazione, speculazione, formalizzazione» – scrive il compositore – controbilancia la «fame di sensualità diretta e ingombrante, di estemporaneità, di istintività dionisiaca, di perdita di controllo, di contatto con gli altri musicisti, di eccitazione performativa scatenata sul limite della trance».⁴⁹ Rigorosa è l'organizzazione temporale della partitura, con le sue 'unità minime' di tempo (mediamente di 20 secondi ciascuna) all'interno delle quali gli eventi sonori accadono. L'energia performativa selvaggia viene scomposta in pa-

Dario Buccino, in *Dossier: Analysis beyond Notation in XXth and XXIst Century*, a cura di Alessandro Bratus e Marco Lutz, «El oído pensante», IV/1 (2016), <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7531> (02/11/2021).

⁴⁷ S. LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita* cit., p. 132.

⁴⁸ Ivi, p. 136. Vale la pena di riportare per intero il passo di Vallauri: «L'utilizzo – da parte di Buccino ma di molti altri autori contemporanei – di comportamenti sonori anche affatto ineducati, pre-musicali, suggerisce l'individuazione teorica, in affinità coi recenti movimenti delle arti visive, di una *body art* sonora: un'arte/non-arte di *performance* e suono il cui strumento principe sia il corpo nella sua attitudine più bruta, cruda, volta a suscitare essenzialmente forti *sensazioni, choc* emotivi pre-culturali. Ma il campo di espressione di Buccino trascende nettamente la sensazione brada, e non potrebbe essere più *culto*. Del ricatto della *body art*, che essa compie attraverso la semplice ostensione di un materiale tanto intrinsecamente 'forte' da non richiedere altro per soggiogare la sensibilità, non si contenta. L'elaborazione, la 'messa in forma', prende avvio da questa base quasi-artistica ma penetra il materiale fino a un livello ultimo di strutturazione».

⁴⁹ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

rametri e ricomposta secondo relazioni che il compositore governa tramite algoritmi da lui appositamente creati. Questi gli garantiscono un controllo capillare dell'insieme e dei dettagli e sono in grado di generare un numero virtualmente infinito di versioni della stessa opera. I suoni, quindi, per quanto *primari*, sono strutturati secondo gerarchie inderogabili; e l'ascoltatore è proiettato dentro quel sistema di articolazioni sonore. Scrive il compositore:

Decisivo è il momento esatto in cui ogni fatto sonoro avviene, ovvero ciò che precede, ciò che segue e ciò che avviene simultaneamente a ciascun fatto: questa o quest'altra successione, questa o quest'altra sovrapposizione o non sovrapposizione polifonica di eventi udibili provoca l'emersione di questa o quest'altra specifica e precisa carica simbolica [...]. Con specifica e precisa non intendo dire che la carica simbolica debba essere riconducibile a uno specifico e preciso significato, un significato circoscrivibile e spiegabile... Sarebbe poca cosa. La carica simbolica di un ordigno estetico è la sua capacità di far *esplosione significato*. Catene di esplosioni di significato [...]. In ultima analisi, quindi: la messa a punto parametrica e, poi, la riuscita performativa di ciascun atto esecutivo sono importanti. Ma altrettanto importante è l'organizzazione compositiva dell'intero ordigno, la distribuzione spaziale e temporale della carica esplosiva. Questo è il mio attentato ipnotico a favore dell'ascoltatore.⁵⁰

Buccino suddivide le sue fasi creative e il suo catalogo in cicli. Ermetici testi poetici accompagnano il suo processo creativo. Senza mai diventare testo cantato, i versi di queste poesie vengono a costituire un serbatoio di titoli di un intero ciclo di composizioni. Qui di seguito elenchiamo i cicli principali, all'interno di ciascuno dei quali le singole composizioni vengono generalmente identificate dal titolo del ciclo di appartenenza (o da un titolo tratto da un altro verso della stessa poesia), seguito da un numero progressivo:

Ciclo *HN* (1991-1994)

Ciclo *Siici!* (1995-1997)

Ciclo *Ma vero* (1997-2012)

Ciclo *Ero già a me* (2004-2015)

Ciclo *HN Q* (2008-2015)

Ciclo *Il filiforme asse* (2012-2016)

⁵⁰ D. BUCCINO, *Come funziona il Sistema HN* cit.

Ciclo *Il nulla non è neutro* (2015-2017)

Ciclo *Finalmente il tempo è intero* (2017...)

Nel ciclo *Ma vero* rientrano le prime composizioni per lamiera HN, fra cui *Mi dico n. 1* per lamiera HN solista (1999) – brano fra i più eseguiti dall'autore –, *Mi dico n. 2* per lamiere HN a due/otto mani e sonagli (2002) e l'impressionante *Mi dico n. 3* per lamiera HN, gong, tam tam, tom tom grave, grancassa e tre timpani (2002).⁵¹ *Ma vero* è invece il titolo di quella che può essere considerata la sua opera più emblematica, il suo *opus magnum*: un vasto brano per quattro interpreti (quattro lamiere, tre voci, un clarinetto) la cui genesi si è prolungata per nove anni, dal 1997 al 2006. Quando nell'aprile del 2004 l'opera fu presentata a Palermo (in una stesura non ancora definitiva), così ne scrissi a caldo sulle pagine del «Giornale di Sicilia»:

Non una semplice proposta concertistica, bensì una catarsi profonda è quanto offre all'ascoltatore disponibile e libero da preconcetti la stupefacente performance di Dario Buccino [...] con la nuova composizione *Ma vero* per quartetto di lamiere, voci e un clarinetto eseguita nello Spazio Nuovo dei Cantieri Culturali alla Zisa [...]. Mirabilmente coadiuvato da Marco Crescimanno, Enrico Gabrielli e Renato Gatto, Buccino immerge gli ascoltatori in un mare di vibrazioni che investono tutto il corpo e favoriscono lo stato meditativo: all'interno di un apposito spazio delimitato dalle quattro lamiere, il pubblico, accomodato su morbidi materassi e liberato da scarpe e telefonini, viene indotto al rilassamento e all'auscultazione interiore da un suono vocale primordiale, amniotico, che emerge dal nulla e dialoga a lungo col silenzio. Spiazzanti, espressionistiche, talora traumatiche sono le tecniche vocali impiegate (suoni sinusoidali, difonie, registri alternati di scatto), mentre l'infinita ricchezza delle frequenze che per settanta minuti si sprigionano dai fogli di lamiera è accuratamente dosata, generando fasi ora ipnotiche, ora parossistiche e squassanti. L'esperienza è estrema, liberatoria, rigeneratrice.⁵²

⁵¹ In questa seconda fase del suo percorso creativo – ch'egli chiama «fase HN-2» – Buccino tende a semplificare e a rendere più ambigue le parametrizzazioni delle azioni fisiche: «Il processo di apprendimento cambia di conseguenza: mentre prima l'esecutore si trovava di fronte a una gabbia di parametri esatti, tracciati nella partitura, che doveva poi imparare a incarnare con radicale libertà impulsiva, ora, nel Ciclo *Ma vero*, la pagina indica al performer una modalità di emissione sonora e di espressione energetica precisa ma non scomponibile in parametri definiti; sotto la mia guida l'interprete deve quindi cercare dentro se stesso le condizioni che rendano possibile quella manifestazione sonora ed energetica» (D. BUCCINO, *Sistema HN: i primi trent'anni* cit.).

⁵² PIETRO MISURACA, *Quartetto di lamiere per liberare l'anima*, «Giornale di Sicilia», 28/04/2004.

Alle sonorità delle lamiere si unisce, in questa come in altre composizioni, una scrittura vocale inedita e di fortissimo impatto («La voce non è un oggetto, è un atto psicofisico – scrive il compositore –, è HN di per sé, non può manifestarsi senza carica interiore»)⁵³ Una vocalità sorprendente che va dalla tecnica delle *vibrazioni nascenti* messa a punto per l'apparato fonatorio di Renato Gatto (in cui le corde vocali sono messe in vibrazione senza che si tocchino fra di loro) alle difonie strozzate e a intermittenza ideate per Marco Crescimanno (con l'armonico generato dalle false corde che, durante la stessa emissione di fiato prodotta da una forte spinta diaframmatica, affiora, sparisce e riaffiora sopra il suono base), fino agli scatti fra i diversi registri, agli spasmi del ciclo apnea/frustata di fiato e ad altre soluzioni drammaticamente parossistiche di cui si fa interprete l'autore stesso.

In merito alla vocalità nelle opere di Buccino così scrive Lombardi Vallauri:

Non Roy Hart, Cathy Berberian, Demetrio Stratos, non Diamanda Galás, David Moss o Fatima Miranda hanno prodotto un documento vocale-esistenziale di tale scorticante nudità [...]. La modulazione musicale dell'emissione vocale extramusica – il grido, il rantolo, l'ansito, il gemito, lo strozzamento – raggiunge la sommità del barbarico e insieme – ad assoluto riscatto dell'arte – dell'elaborazione, della finezza di articolazione. Esprime e induce un'esperienza tremenda e terribile, quasi insostenibile per l'ascoltatore fino in fondo empatico, trascinato a un'ansia affatto biologica; nondimeno un'esperienza compiutamente estetica.⁵⁴

Sul primo dei sei movimenti di *Ero già a me n. 44 (I-II-III-IV-V-VI)* – un brano del 2005-2006 per lamiere d'acciaio, voci e pareti di cartongesso –, Buccino ha poi realizzato una serie di "Studi contrappuntistici" per una o più lamiere: dieci brani in tutto, composti dal 2006 al 2015 e raggruppati sotto il titolo *Ero già a me n. 85*. Le forme sonore generate dalla selezione di tre sole tecniche esecutive divengono qui materiale per variazioni, preludi, corali, canoni, fughe (queste ultime rigorosamente strutturate in soggetti, controsoggetti, risposte, divertimenti, stretti, ecc.), ma le 'voci' che entrano e si intrecciano non sono elementi diastematici e ritmici, bensì conformazioni timbriche e dinamiche che danno luogo a complesse polifonie testurali.

All'interno del successivo ciclo *HNQ*, insieme a vari brani per piccoli organici

⁵³ D. BUCCINO, *Lamiera HN*® cit.

⁵⁴ S. LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita* cit., p. 123.

e di durata variabile, si collocano altri tre lavori ampi e ambiziosi: *HN Q – Brucia con Dio* (2008-2010) per voce, lamiera HN, coro e superfici risonanti (eseguito anch'esso a Palermo, all'interno del Castello normanno della Zisa, nel 2010), *HN Q – La costrizione della nudità* (2010-2015), 'affresco' per un violoncellista-vocalista (con l'interprete coinvolto nella sfida di un doppio ruolo performativo di estrema difficoltà) e *Fammi del male ancora una volta e ti consegno alla tua miseria* (2009), una grandiosa Sinfonia per 16 lamiere HN, 2 gong, 2 tam tam e 4 grancasse – della durata prevista di un'ora e mezza – finora mai eseguita.

A partire dal 2012 Buccino ha poi arricchito la famiglia delle sue Percussioni HN[®] con nuovi strumenti come l'incCubo e il Grande incCubo, con i quali ha ulteriormente accresciuto – in una serie di brani inclusi nel ciclo *Il filiforme asse* – l'impatto sia acustico che visivo delle sue performance e delle sue installazioni sonore:

L'incCubo[®] è una gabbia di lamiera d'acciaio al cui centro è sospesa una lamiera dotata di cinghie e maniglie: le cinghie vengono allacciate alla vita dell'interprete, vincolandolo allo strumento e lasciando libere le mani che possono afferrare o meno le maniglie della lamiera centrale o di quelle perimetrali. Tale apparato rappresenta una forma di 'disciplina performativa' *in corpore instrumenti*, che stimola l'azione dell'interprete trasformando ogni suo minimo movimento, anche involontario, in suono.

Il Grande incCubo[®] è l'estensione in forma di ragnatela dell'incCubo. L'interprete è vincolato dalle cinghie alla lamiera centrale e, tramite lunghe funi, governa da 6 a 60 lamiere poste a formare un perimetro circolare o quadrangolare dell'estensione di decine di metri.⁵⁵

Brani per Percussioni HN ma anche per strumenti tradizionali (fisarmonica, trombone, legni, pianoforte, archi ecc.) rientrano invece nei cicli più recenti e vengono ad arricchire un catalogo assai vasto. Riguardo alle ultime acquisizioni tecniche e concettuali del Sistema HN, Buccino scrive:

L'unione di controllo tecnico e controllo emotivo (attenzione, non necessariamente auto-controllo!) è ciò che ci permette di parlare di processo performativo. Senza la dimensione esperienziale dell'emotività dovremmo limitarci a chiamarlo processo esecutivo, come

⁵⁵ D. BUCCINO, *Breve introduzione alle Percussioni HN* (2012), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/668-breve-introduzione-alle-percussioni-hn> (15/12/2021).

sa ogni vero interprete. A partire dal Ciclo *Il nulla non è neutro* (2015-2017) ho deciso quindi di cominciare a parametrizzare non più soltanto o principalmente l'azione fisica, con lo scopo di farne emergere la portata sottile, la forza psichica, la vita interna, ma direttamente quelle stesse correnti sotterranee, che costituiscono da sempre il centro della mia ricerca, fin dalle fase HN-1. Ho dovuto perciò inventare nuovi parametri che ho chiamato endocorporali, contrapposti a quelli esocorporali che finora avevano prevalso nelle mie partiture. Come ho appena detto, tali parametri hanno sempre costituito la base del mio lavoro con gli interpreti, ma un tempo li codificavo solo in minima parte sulla pagina. Ne è un esempio il parametro della *muscolarità*, presente già nel Ciclo *HN*, che prescrive all'interprete lo stato di rilassatezza o contrazione di muscoli non necessariamente coinvolti nell'azione sonora. Tale parametro è già endocorporale perché, pur essendo la sua realizzazione esplicitamente fisica, la sua funzione è quella di cambiare le percezioni, gli stati e gli slanci espressivi dell'interprete, quindi di interferire con il versante interno della sua corporalità.⁵⁶

Il compositore ha quindi messo a punto un ricco apparato di parametri endocorporali (e relativi simboli grafici) che raggruppa in due categorie principali: *Body Action* e *Body Ignition*. Nel primo caso si tratta di un complesso di azioni compiute parallelamente all'atto strumentale vero e proprio: rapidi movimenti corporei la cui vitalità non viene proiettata direttamente sullo strumento, ma che tuttavia innerva dall'interno l'azione esecutiva e, assieme alla *Body Ignition* (letteralmente *accensione del corpo*), la arricchisce di elementi teatrali e coreutici che non sono mai gratuiti, ma sempre espressivamente intenzionati.

Body Action e *Ignition* sono strettamente collegate tra loro e a livello strettamente motorio talvolta tendono a dissolversi l'una nell'altra, ma rimangono concettualmente ed esperienzialmente distinte: la *Body Action* prescrive *cosa fare*, la *Body Ignition* prescrive *come vivere* ciò che si fa. A puro titolo esemplificativo, racconto che tra le forme di *Body Ignition* troviamo la *danza di intenzione*, che chiede all'interprete di manifestare con tutto il corpo la propria intenzione musicale, come farebbe un direttore d'orchestra per plasmare il suono; oppure la *danza di danza*, che chiede all'interprete di abbandonarsi a una danza del tutto spontanea e priva di scopi che finirà col nutrire la sua azione strumentale/vocale [...]. L'ultimo esempio che cito di *Body Ignition* lo avevo già formulato ai tempi della fase HN-2, denominandolo *azione fantasma*. Consiste in un libero flusso

⁵⁶ D. BUCCINO, *Sistema HN: i primi trent'anni* cit.

di spasmi volti a trasmettere complessità motoria all'azione sonora diretta e a stimolarne la creatività. Tutte le *Body Ignition*, in fondo, sono *azioni fantasma*, non nel senso che siano invisibili o impalpabili ma nel senso che diventano lo spirito che anima l'azione [...]. *Body Action* e *Body Ignition* aspirano quindi a essere un interprete dentro l'interprete, una sorgente di forze autonome rispetto a quelle dell'azione sonora, che disturbano, stimolano, vincolano, nutrono quest'ultima, potenziandone la vitalità imprevedibile, la vitalità HN, l'hic et nunc più acceso.⁵⁷

Con la stratificata ricchezza dei suoi parametri esocorporeali ed endocorporeali Buccino, senza abbandonare la variegata famiglia delle Percussioni HN, è tornato quindi a scrivere per strumenti tradizionali, sempre andando oltre la mera produzione del suono e puntando invece alla globalità di ciò che accade nel corpo e nella mente dell'esecutore nell'atto di dargli vita. Fra i lavori recentissimi possiamo citare *Finalmente il tempo è intero. Per Duccio Beverini e pianoforte* – un brano di lunga durata ancora *in fieri* dove Beverini è interprete e strumento egli stesso – o il pezzo per violino solo *Finalmente il tempo è intero n. 16* (2019) dedicato alla violinista serba Dejana Sekulić che il 22 novembre 2021 lo ha eseguito con successo al Festival di Huddersfield. Il pezzo è nato da una commissione della stessa violinista nell'ambito del suo progetto di dottorato presso il Center for Research in New Music dell'Università di Huddersfield – sotto la guida del compositore Aaron Cassidy – ed è confluito in un CD (Huddersfield Contemporary Records, HCR26CD 2002) assieme alle altre commissioni legate al progetto in questione. Quest'ultimo è intitolato *Temporality of the Impossible* ed è incentrato su pezzi per violino che sfuggano a una forma prefissata. Buccino ha optato per una partitura in otto colonne in ciascuna delle quali scorre un brano di senso compiuto: nel vivo dell'esecuzione l'interprete può passare da una colonna a un'altra, facendo così scaturire, dalle otto composizioni virtuali che scorrono parallele, un pezzo la cui configurazione sarà ogni volta diversa. Se, come già detto, l'algoritmo predisposto dal compositore gli consente di comporre infinite versioni dell'opera, essa, in questo caso, potrà a sua volta assumere infinite sembianze macroformali grazie alla sua peculiare temporalità pluridimensionale. Il brano conduce quindi l'integrazione dei due estremi opposti del Sistema HN – l'iperdeterminazione da un lato e l'imprevedibilità del risultato finale dall'altro – a un livello di ulteriore radicalità.

⁵⁷ Ivi.

Tale radicalità non nasce solo dall'esigenza di «far sì che l'irripetibile prenda vita sistematicamente»,⁵⁸ ma da quella di potenziare l'espressione soggettiva dell'interprete. In una comunicazione personale Buccino mi scrive:

C'è un concetto che ho esposto a Dejana e che l'ha colpita particolarmente: la partitura HN non deve essere suonata, deve essere usata. I parametri fissati sulla pagina hanno una valenza esperienziale più che oggettiva. Non esiste un modo 'giusto' di 'eseguirli', esiste invece un modo più o meno intenso, istintivo, convinto di 'usarli' per accendere la propria forza performativa creatrice.⁵⁹

Con la parziale indeterminazione dei suoi risultati sonori, il progetto di Buccino, intriso di forze psichiche profonde, alternativo a ogni prassi musicale corrente e tendenzialmente refrattario alla stessa audioregistrazione, rappresenta una forma di opposizione e di resistenza all'industria culturale, all'omologazione, ai mezzi di diffusione della musica, alla standardizzazione della stessa avanguardia; e sconta con la marginalità il proprio radicalismo, nonostante questa musica provochi quasi sempre, laddove eseguita, reazioni entusiastiche.

Con sereno orgoglio posso dire che la mia musica è molto amata. E con sofferto realismo posso dire che incontra molte resistenze [...]. Comprendo che per alcune persone questo approccio costituisca un permanente smottamento del terreno sotto i piedi dell'idea dell'opera d'arte compiuta. Io stesso provo una certa paura a ogni esecuzione dei miei lavori, perché l'equilibrio che porta all'apparizione uditiva dei campi di forze accuratamente calibrati in sede compositiva potrebbe svanire da un istante all'altro per le cause più imponderabili. Ma cosa posso farci? Mi tocca resistere e proseguire per la mia strada.⁶⁰

⁵⁸ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

⁵⁹ Email inviatami dal compositore l'11/12/2021.

⁶⁰ D. BUCCINO, *Resistenza e affetto* cit., pp. 167-170.