

«Der ferne Klang», il suono lontano di Mario Bertoncini

E' fuor di dubbio che *Spazio-Tempo* (1967–1970), uno spettacolo audiovisivo per danzatori-mimi, quattro gruppi strumentali, manipolazione elettroacustica, luci integrate funzionalmente e diapositive, abbia costituito una tappa cruciale nell'itinerario creativo di Mario Bertoncini.¹ Tappa cruciale, non soltanto perché primo esperimento di teatro per musica del Nostro – il che sembrerebbe saldarne, almeno nominalmente, il legame con le vicende teatro-musicali italiane degli anni sessanta –, ma soprattutto perché luogo di verifica e di spostamento in un ambito più vasto della ricerca attorno al gesto e al rapporto gesto/suono, da allora in poi imprescindibilmente legata al suo modo di intendere l'esercizio compositivo. Forse proprio perché nulla ha a condividere con le esperienze dello sconfinamento, della contaminazione, dell'alterazione rintracciabili nelle drammaturgie più innovative (e convincenti) degli anni sessanta (un molteplice concettualmente e operativamente assai distante dalle idee di teatro di Bertoncini), forse proprio perché fondato su una *reductio ad unum*, su una totale riduzione del 'teatrale' nel 'musicale' – un teatro prima del teatro, un teatro provocatoriamente definito della *realtà*, ovvero della pura virtualità teatrale, del teatro in sé (alla maniera dell'essere, della cosa in sé) –,² *Spazio-Tempo* costituisce il punto di 'non-ritorno' nel cammino di Bertoncini: di lì in poi il musicista, più o meno in contatto con le altre frontiere dell'arte contemporanea,

¹ Mario Bertoncini (1932), pianista, compositore, inventore, saggista e poeta, ha compiuto a Roma sotto la guida di Goffredo Petrassi i suoi studi di composizione, perfezionandosi poi a Darmstadt con Bruno Maderna e a Utrecht con Gottfried Michael Koenig. E' stato socio fondatore dell'associazione per la musica contemporanea Nuova Consonanza ed esponente di spicco del Gruppo di improvvisazione omonimo (il gruppo fondato a Roma da Franco Evangelisti nel 1965) negli anni cruciali di svolgimento di quell'esperienza di improvvisazione collettiva. Nel 1973 ha lasciato l'Italia e si è trasferito a Berlino, ove ha insegnato composizione presso l'Universität der Künste per oltre un ventennio. Al termine del suo lungo soggiorno in Germania, periodo nel corso del quale ha compiuto importanti *tournee* ed esperienze lavorative in altri paesi extra-europei (in particolar modo in Canada e in Israele), è rientrato in Italia ove vive e lavora tuttora in Toscana, a Cetona, nella campagna senese.

² Cfr. MARIO BERTONCINI, *Note per un teatro della realtà*, in *Décalage. Bollettino di Sonorità prospettiche*, supplemento a «1985 la musica», n. 13, s. a., pp. 21-28.

trasformerà il comporre nel costruire – fuor di metafora, come ci ricorda Gianmario Borio,³ ovvero nella ricerca di un suono nuovo, veramente *nuovo*, proprio perché progettato *ex novo*, scansando totalmente le macerie del vecchio universo sonoro.

Già con *Spazio-Tempo* Bertoncini *costruisce* interamente il suo teatro e lo fa all'interno di un'area espositiva (e non teatrale) preesistente, riservata solitamente alle arti figurative,⁴ creando uno spazio sonante variamente costituito (una serpentina di tubi metallici orientati dal basso verso l'alto, una pioggia di sagole recanti piatti sospesi e alcune pedane), uno spazio sensibile alle sollecitazioni multiple derivanti dall'azione coreutica di un gruppo di danzatori-mimi. Ai margini di tale spazio 'attrezzato' si dispongono le quattro famiglie di strumenti acustici tradizionali (archi, legni, ottoni, percussioni) e i relativi schermi per la proiezione delle diapositive ricavate dai cartoni della partitura musicale (quella coreutica è invece interamente affidata al gesto del direttore).

Si legga il seguente frammento estratto dal programma di sala della *performance* veneziana del '70:

[...] Tale spettacolo si basa sulla corrispondenza e sulla interferenza reciproca del suono e del gesto; il parametro gestuale è inteso come estensione del concetto cinetico-visivo. Tale corrispondenza non avviene più secondo un'associazione 'illustrativa' o 'narrativa'; mediante l'impiego d'un gesto 'funzionale' e 'necessario' essa tende a superare l'alternativa nella quale cade fatalmente la maggior parte della produzione teatrale contemporanea: commento, arredamento fonico di un'azione oppure, al contrario, scenografia che illustri più o meno gratuitamente una serie di astratti eventi musicali. [...] Nel presente tentativo tale giustificazione, che in altri tempi avrebbe portato il discusso nome di contenuto, è data appunto dalla intima connessione del suono e del gesto, cioè dello strumento-oggetto e dell'azione necessaria ad eccitarlo fonicamente; azione che chiama in causa il

³ Cfr. GIANMARIO BORIO, *Mario Bertoncini – Ritratto d'un innovatore radicale* (1994), in MARIO BERTONCINI, *Arpe eolie e altre cose inutili*, Milano, Die Schachtel, 2007, pp. V-IX: VI.

⁴ Si fa riferimento ai Giardini di Castello di Venezia, ove si è avuta la prima e unica rappresentazione di *Spazio-Tempo* nell'ambito della XXXIII Biennale Internazionale di Arte Contemporanea (12-13 settembre 1970). Val la pena di ricordare che la nozione di *theatron* sottolinea, tra l'altro, la dimensione propriamente visiva dello spettacolo teatrale, cfr. CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162: 80.

problema della comunicazione, intesa come possibilità di scambio e di reazione tra individuo e individuo (nel caso specifico, tra direttore ed esecutori, tra esecutore ed esecutore, tra esecutore e pubblico, quest'ultimo immesso nel contesto attivo dell'opera). Così il gesto sarebbe insieme il veicolo d'una emozione e l'effetto di essa, e creerebbe, per così dire, una sorta di reazione a catena con gli altri parametri spaziali e temporali [...]

In uno spazio ideale, qualsiasi movimento provoca il relativo effetto sonoro; nella sala, una serie di oggetti fissi e di altri mobili circondano gli esecutori e il pubblico. L'azione dei danzatori mimi si svolge parallelamente a quella degli strumentisti ordinari: gli uni reagiscono ai gesti del direttore secondo un codice chironomico stabilito; gli altri, contrariamente a quanto avviene nella pratica strumentale ordinaria, e salvo poche eccezioni, ricevono gli stimoli per l'esecuzione mediante un tessuto di simboli grafico-musicali proiettati sui quattro schermi che corrispondono alle quattro sezioni strumentali fissate. Essi suoneranno nei tempi di esposizione di una stessa diapositiva. Schermo bianco (diapositiva neutra) = silenzio. [...]

Nella riflessione *a posteriori* compiuta dal musicista sugli esiti del lavoro permane una qualche riserva proprio a carico della componente strumentale del progetto, tant'è che gli strumenti, incapaci allora di interagire con l'azione, di tramutarsi essi stessi in gesti e corpi sonanti, non sopravviveranno a lungo nelle partiture di Bertoncini e verranno spazzati via (oppure totalmente ripensati) nel prosieguo delle ricerche e musicali e teatrali del Nostro.⁶

Non è stata ancora compiuta una riflessione attenta e circostanziata attorno alla pratica esecutiva dell'artista romano: certo a tutti è noto che il musicista è, e continua ad essere, un pianista particolarmente dotato e brillante. Provo a chiedermi se questa sua attività, per certi versi centrale e mai dismessa col passare degli anni, non possa fornire una chiave di accesso privilegiata alla sua poetica e al suo *opus* intiero. Si potrebbe allora

⁵ Nelle medesime note di sala Bertoncini fa riferimento all'impiego della luce, capace di influire sul parametro dell'intensità, ma anche sulla possibilità di isolare (sganciare) uno o più esecutori dalla restante compagine; infine, alla manipolazione elettroacustica di alcune sorgenti sonore predisposte nella sala mediante filtri, ringmodulazione, sovrapposizione ad anello (MARIO BERTONCINI, *Spazio-Tempo. Spettacolo audiovisivo*, programma di sala XXXV Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1970, anche in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Mollia, Cosenza, Lerici, 1979, pp. 84-89).

⁶ Per una discussione più ampia su *Spazio/Tempo* e sul contesto al quale l'opera appartiene, cfr. DANIELA MARGONI TORTORA, *Vers un théâtre musical et d'art: Spazio-Tempo (1967-1969) di Mario Bertoncini*, in *La parole sur scène. Voix, texte, signifié*, a cura di Giordano Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 182-196.

partire dalle scelte interpretative di Bertoncini per risalire, attraverso le musiche divenute col tempo oggetti di affezione (oltre che di riflessione), alla fonte originaria di quel suono lontano, primigenio e ancestrale, ricercato/recuperato dal musicista all'interno della più nobile letteratura tastieristica dell'Occidente musicale. E' una scoperta, ma anche una conferma di quanto (forse) ci saremmo attesi: Mario Bertoncini ama suonare Domenico Scarlatti, Chopin (quello dei *Preludi*, naturalmente), Debussy e Bartók, sino alle pagine ultime di Giacinto Scelsi (*Aïtsi*, ad esempio), al pianoforte preparato di Cage e al *minimal piano* di Terry Riley, ovvero [insisto, ama suonare] la nobile schiera di eletti che in vario modo ha scelto la «pratica dell'impossibile»,⁷ il superamento del limite e la progettazione del 'nuovo' a partire dalle conquiste del proprio tempo. Si rilegga per intero la pagina illuminante dal titolo profetico, *Da Scarlatti all'Informale. Oltre i limiti illusori di tempo e di stile*, premessa a uno dei fortunati *recital* con la collocazione a fronte di una serie di quindici *Sonate* di Scarlatti e di alcuni lavori pianistici della più recente avanguardia:

Domenico Scarlatti, un grande compositore del secolo XVIII, un virtuoso della tastiera, indirettamente il fondatore della moderna tecnica pianistica; celebrato dai contemporanei, per lo meno dal padre Alessandro e dai reali del Portogallo e di Spagna alla cui corte visse fino alla morte; dimenticato dai successori immediati; conosciuto tuttavia da grandi musicisti ottocenteschi quali Brahms, che raccolse i suoi più antichi manoscritti non autografi di 300 sonate, e Chopin, che ne insegnava le mobilissime immagini sonore, fragili ma dotate tuttavia di consistenza ferrea; riscoperto integralmente da Longo che ne amò indubitabilmente la musica, ma che osò correggerla quando essa non corrispondeva ai canoni inventati e sanciti dai professori del conservatorio, ecc., ecc. Tutto vero e tutto falso. Al Cavaliere Domingo Scarlatti, come amava farsi chiamare egli stesso contentandosi d'essere confuso con la folta schiera dei dignitari di corte e dei castrati celebri, occorse in più d'essere frainteso, specialmente dalla critica anglosassone, l'unica del resto che si occupasse della sua musica con una certa conseguenza, fino alla metà del nostro secolo; fin quando cioè l'opera paziente e geniale di Ralph Kirkpatrick non riuscì a sfatare la leggenda d'uno Scarlatti pirotecnico e superficiale, di un Paganini della

⁷ Si fa qui riferimento all'intitolazione di uno scritto cageano di EDOARDO SANGUINETI, *Praticare l'impossibile*, in JOHN CAGE, *Lettera a uno sconosciuto*, a cura di Richard Kostelanetz, Roma, Socrates, 1996, pp. 11-18.

tastiera, se non addirittura quella d'un musicista brillante da relegare nel no-man's-land compositivo degli acrobati illustri e muscolarmente irraggiungibili.

Effettivamente all'epoca, la prima metà del Settecento, quel rincorrersi indiatolato di figure e di immagini sonore mobilissime, rappresentanti un meccanismo inedito e per allora sperimentale, deve aver fatto raggelare il sangue a più d'un virtuoso collega la cui celebrità non era ostacolata come quella di Domenico da un carattere introverso, a sentire il Burney, e da un padre troppo premuroso, forse anche troppo conosciuto e potente. Per non parlare poi della libertà, sempre giustificata da ragioni compositive, con la quale la scrittura a parti reali è sacrificata a vantaggio d'una scrittura cembalistica – si è tentati di dire pianistica! – e delle incredibili avventure armoniche, di tanto eccedenti la morfologia e la sintassi sonora del tempo. E tutto senza mai perdere una grazia particolarissima dovuta in pari misura a vero humour, raro nella musica di tutti i tempi, e ad una emotività tra popolare e fanciullesca, tipicamente scarlattiana.

Una musica priva di connotazione temporale o stilistica, quindi? Assolutamente no. I gesti propri alla tradizione cembalistica seicentesca ci sono tutti, e così pure il riferimento costante ad una vocalità di marca squisitamente teatrale; se per soprammercato venisse voglia di saltare in avanti d'un buon mezzo secolo e pensare al Goya de Los Caprichos, con mantillas, cappe, forche e pipistrelli svolazzanti nell'ombra, l'analogia sarebbe, credo, legittima, a patto di non confondere, in Goya come nello Scarlatti, il dato ispirativo con la trasposizione poetica di esso. Non è l'accento a tarantelle improvvisate sul limitare di qualche basso napoletano o il flamenco o la seguidilla o il crepitio delle nacchere che guizzano qua e là dalle pagine di questo maestro della forma breve a convincere e a commuovere letterati e illetterati d'ogni razza e colore, ma la capacità di estrarre da quelle espressioni popolaristiche e spontanee l'essenza di tali scene di genere, il loro significato umano e universale, che viene trasmesso senza sforzo apparente, quasi fosse l'effetto del gesto leggero d'un prestigiatore.

Con uguale aisance ascoltiamo stupiti la giustapposizione di elementi tradizionali e di incredibili arditezze lessicali: la banalità quotidiana e l'inedito coesistono a titolo di "colore", di tessera musiva, e come tali vengono naturalmente integrati in un insieme dialettico altamente convincente.

Persino particolari costruttivi quali le progressioni armoniche, che un secolo prima, al tempo di Dowland, ebbero la funzione di annunciare una nuova logica verticale

del flusso sonoro, ma che spesso in tante musiche del primo Settecento assunsero invece un aspetto artificioso e vieto, in mano a Scarlatti divengono necessarie come un'appropriata immagine poetica, come le cesure e le rime d'un sonetto.

Non è forse tale proteiforme caratteristica delle sonate scarlattiane l'elemento determinante che ci ha suggerito di presentarle nel corso d'una stessa serata insieme con le allucinazioni sonore di Scelsi o con altri aspetti che il pianoforte ha assunto nel nostro tempo, cioè la distorsione sonora del cosiddetto pianoforte preparato? O piuttosto il desiderio dialettico di mettere a confronto il mondo fonico di Scarlatti con quello della nostra epoca? O addirittura la voglia di suggerire una trasposizione storica del "non convenzionale" e quindi "sperimentale" Domenico Scarlatti, indicando nell'opera del grande maestro settecentesco un equivalente dello sperimentalismo attuale?⁸

L'ultimo capoverso ci conduce dottamente a quel processo di conoscenza e, per certi versi, di autoanalisi e di riconoscimento del sé, compiuto dall'artista ricalcando le orme di coloro che hanno agito con altrettanta pervicace volontà e strenua dedizione nella medesima direzione, «non convenzionale» e «sperimentale». Il fondamento dell'esperienza musicale di Bertoncini risiede dunque nell'esercizio del suonare e si allaccia, ancor prima, a quell'antichissimo processo di divaricazione del suono strumentale da quello vocale che ha determinato e motivato la scoperta (poi l'invenzione) dell'*in sé* della musica, di quella forma-colore finalmente autonoma, e irripetibile altrimenti, che proprio il giovane Scarlatti ha avuto il grande merito di esplorare e portare a mirabile compimento nella prima metà del XVIII secolo. Sfondare i cieli di cartapesta di teatri templi basiliche e sale da concerto, liberare l'espressione (musicale) dalla parola poetica in senso moderno e antiromantico, ci parla della nostra storia musicale attuale, della storia della musica d'arte contemporanea, ma anche della storia personale di Bertoncini, di quel suo bisogno di toccare, di sfiorare, di oltrepassare il limite fisico oggettivo delle cose per immaginarne (costruirne) di nuove, anch'esse nuovamente da circuire e da infrangere.

Di lui si può ben dire ciò che Alfredo Casella in un suo sentito contributo *in memoriam* del '18 scriveva a proposito di Debussy pianista:

⁸ MARIO BERTONCINI, *Da Scarlatti all'Informale. Oltre i limiti illusorii di tempo e di stile*, note al concerto, Torino 1999 (in esecuzione, accanto alle *Sonate* di Scarlatti, *Aitsi* di Scelsi, *Suite* e *Solo* di Bertoncini).

*Suonava il pianoforte in modo mirabile. Nessuna parola umana può dare un'idea del suo modo di eseguire certi suoi Preludi. Non aveva una propria e vera virtuosità, ma possedeva una incomparabile sensibilità di tocco; sembrava quasi che suonasse direttamente sulle corde dello strumento senza nessuna trasmissione meccanica: un vero miracolo di poesia. [...]*⁹

Un'altra traccia importante (e adiacente) nell'*iter* interpretativo-compositivo del musicista romano è costituita dall'esperienza del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Bertoncini, unico pianista professionista – come ricorda Walter Branchi –, non suona il pianoforte all'interno del Gruppo; eppure mette a disposizione dei suoi sodali le sue più suggestive invenzioni sonore di quegli anni, almeno nel settennio (1965–1972) che lo vede protagonista accanto a Franco Evangelisti, l'ideatore e l'ideologo del GINC, Branchi, John Heineman, Egisto Macchi, Ennio Morricone. L'esperienza del Gruppo, sia pure intricata e irrisolta per Bertoncini, è di quelle che segnano per la vita, che imprimono un marchio non più cancellabile. La soluzione estrema, la radicalità del pensiero che s'invera nell'atto compositivo estemporaneo, erode inevitabilmente i contorni della materia sonora tradizionale e le conferisce una configurazione irripetibile in altro modo. Perlomeno con quegli stessi mezzi, vale a dire con gli strumenti acustici tradizionali.

Bertoncini continua a cercare il suo suono attraverso il suo gesto («la musica del gesto», dirà nell'intitolazione di una sua conferenza romana del 2008)¹⁰ ed è per l'appunto in questa ricerca del rapporto diretto esistente tra suono e gesto che giunge a immaginare di *costruire* il proprio suono (il suo gesto compositivo, derivato dal suo eseguire/interpretare le musiche predilette del passato e l'avanguardia musicale del secondo dopoguerra, diventa primariamente un gesto costruttivo), dunque un gesto-suono che chiama in causa se stessi, la propria fisicità, il proprio corpo, il farsi materia del sé, il costruire se stessi all'interno delle proprie architetture di suono.

Il passo decennale (o pluridecennale) che allaccia le opere della fine degli anni sessanta (*Cifre*, *Tune*, *Epitaffio in memoria di un concerto*) e degli anni settanta alle più recenti prove compositive è dunque guidato dall'esperienza fisica corporea materica del suonare, inteso – va da sé – in senso creativo, da quella priorità del fare il suono che

⁹ ALFREDO CASELLA, *Claude Debussy*, in *21 + 26*, Roma – Milano, Augustea, 1931, nuova ed. a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini, Firenze, Olschki, 2001, pp. 60-66: 61.

¹⁰ Cfr. MARIO BERTONCINI, *La musica del gesto*, conferenza ined. tenuta presso la Fondazione Isabella Scelsi di Roma il 18 giugno 2008 nell'ambito del ciclo degli "Incontri al Museo Casa Scelsi".

anticipa soltanto di poco la costruzione dei visionari strumenti eolici nell'ultimo scorcio del vecchio millennio. Come 'leggere' diversamente la creazione delle arpe suonate dal vento (dal soffio o dall'aria compressa, fa lo stesso), se non come una ulteriore definitiva complicatissima (o forse, al contrario, semplicissima dal punto di vista concettuale) manipolazione del pianoforte: lo strumento viene spogliato di tutto, via la tastiera, via i martelletti, via i pedali e la cassa armonica; il pianoforte, divenuto puro e semplice corpo sonante, non può che ridursi (in una estrema sintesi difettiva) alla sola cordiera, ora isolata, ora variamente intrecciata, comunque montata su un telaio capace di sostenere l'inesausta pressione dell'aria. Ecco dunque le arpe eolie di Bertoncini ergersi come gigantesche cattedrali (*Die Kathedrale* è per l'appunto il nome di uno dei corpi sonanti di *Venti*)¹¹ e proiettare su sfondi variamente ricercati il suono di centinaia di corde non più ricavato per pizzico, per percossa o sfregamento, ma con infinita maggiore intensità mediante l'aria, qui trasformata da corpo vibrante in oggetto suscitatore di vibrazione, e pur sempre vibrante anch'esso.

E' esperienza condivisa che l'ascolto delle opere di Bertoncini (si pensi alle più recenti prove presentate a Roma nel corso del 2007, *Istantanee 1 e 2*, *Chanson pour instruments a vent*, *Color*) s'imprima nella memoria (anche visiva) degli ascoltatori per il suo tratto arcano, misterioso, indecifrabile (il richiamo va al suono o ai suoni della natura, degli anfiteatri, delle basiliche, di ciò che suona ancor prima dell'invenzione artificiosa del suono): questo suono lontano, che sale dalle viscere della terra, scagliato dagli sciame stellari per poi riflettersi nei mille oggetti del vivere quotidiano, è il suono inventato costruito scolpito dall'artista; è dunque la sua 'voce', la voce prima della voce, cioè la voce prima della parola, giacché «prima ancora che il linguaggio abbia inizio e si articoli in parole per trasmettere messaggi nella forma di enunciati verbali, la voce ha già da sempre origine, c'è come potenzialità di significazione (come puro significante) e vibra quale indistinto flusso di vitalità, spinta confusa al voler-dire, all'esprimere, cioè all'esistere».¹²

Un gesto altrettanto audace ci permette allora di accostare le sculture di suono, gli oggetti sonanti, le macchine, i progetti realizzati e non, insomma la 'voce' di Bertoncini a quella di Pitagora, che «[...] poteva esattamente computare il valore numerologico delle distanze stellari e di quelle musicali, basate sulla medesima partitura dello spazio e del tempo [...]»; a quella di Platone, che sapeva «descrivere con allusioni cosmiche

¹¹ Sulla morfologia di *Venti*, cfr. la ricca documentazione iconografica in BERTONCINI, *Arpe eolie e altre cose inutili* cit., pp. 86-90.

¹² CORRADO BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 25.

l'armonizzarsi dei suoni, chiamando περίοδοι i periodi della vita dell'anima paragonabili alle rivoluzioni celesti che producono l'armonia delle sfere, συμφωνία l'ordine infuso nell'anima dalla musica, che tende a ristabilire quello del cosmo, ἁρμονία il risultato dell'essere ben 'compenetrati' e 'congiunti' con la totalità»; a quella dei mistici del Medioevo, che riconoscevano «la possibilità del Poeta di riprodurre per artificio la naturale musicalità della creazione», poiché «[...] per l'uomo del Medioevo la musica dell'arte e quella della natura sono una sola cosa».¹³ Si torni allora a leggere l'epigrafe suggestiva, incisa nel basamento di una delle creazioni dell'artista, per rinnovare in qualche modo il senso di dette assimilazioni:

Tu che passi,
 Non agitarti e ascolta: è il vento.
 Lascialo dire.
 Vano è sperare di fissarne la forma o di fermarne
 Il tempo.
 Se sei musico
 Non spiare nel suo canto gli accenti convenzionali
 Cui sei avvezzo – il suo ritmo è il respiro della Natura!
 E non esserne invidioso:
 Quel respiro è infinito.¹⁴

Questo suono del vento, questo suono di ciò che è άνεμος (soffio) e πνεῦμα (spirito) al tempo stesso,¹⁵ questo suono è natura e cultura insieme e riassume in sé i poli antitetici del *Klang* di Bertoncini, il suono della natura, il suono del respiro incessante e cangiante delle cose della natura, e, d'altro canto, il suono sintetico, il suono artificiale prodotto dalle macchine e sottratto così all'imperfetto e caduco gesto dell'eseguire.

Musicista e inventore di suoni, Bertoncini è con altrettanta vivacità di intenti maestro della parola e cultore delle belle lettere. Poeta e fine dicitore, oltre che musico in senso

¹³ *Ivi*, p. 74.

¹⁴ MARIO BERTONCINI, *Vele*, 8 maggio 1994, in *Id.*, *Arpe eolie e altre cose inutili* cit., p. 54.

¹⁵ «Come è stato notato, anche in Proust, misticamente, non è la facoltà intellettuale a riconoscere e ad intendere i geroglifici scolpiti nell'aria: bensì la segreta sostanza dell'anima, sostanza di vento e di spirito, il cui soffio ispira la memoria facendo nascere i fantasmi delle immagini nella cassa di risonanza e di consonanza del cuore», BOLOGNA, *Flatus vocis* cit., p. 75.

boeziano,¹⁶ l'artista redige a partire dalla seconda metà degli anni settanta una serie di dialoghi, ove l'artificio letterario adottato mal camuffa l'intento tutt'altro che esteriore e di maniera, bensì diretto al cuore delle cose e alla sostanza del suo operato (Se ne discute in una breve nota introduttiva curata per conto della rivista «MusikTexte» da Christine Anderson, tra le prime e più affezionate lettrici di questi scritti generosi).¹⁷

I *Dialoghi* costituiscono un capitolo per certi versi molesto dell'attività di Bertoncini,¹⁸ stilisticamente ridondante e prolisso, tuttavia troppo ingombrante per poter essere ignorato o marginalizzato, tra l'altro troppo caro al suo autore che se ne fa vanto e non perde occasione per leggerne stralci più o meno sostanziosi nel corso delle sue più recenti *performance*. Questi dialoghi lanciano una sfida nei confronti di tutti noi musicologi e studiosi delle cose musicali più recenti, poiché a noi tutti si sostituiscono in maniera egregia (in che modo scrivere di un musicista che riesce con tanta sagacia e con tanta ricchezza di particolari a parlare di sé e delle sue cose meglio di quanto possa fare chiunque altro), invitandoci a ripensare l'identità stessa della nostra disciplina e il suo approccio alle questioni poste dall'esperienza eccentrica di questo artista.

Questi dialoghi sono opere di carattere speculativo, ove il sapere viene snocciolato secondo un procedimento retorico aperto e non di rado conflittuale tra due (o più) soggetti, con ciascuno dei quali Bertoncini mai s'identifica interamente, pur abbracciandone di volta in volta il punto di vista (o, meglio, manifestando tramite ciascuno dei suoi interlocutori il suo personale intendimento). Questi dialoghi sono veri e propri esercizi di scrittura musicologica: in essi ci viene raccontata la *poiesis* dell'artista, vale a dire il modo in cui

¹⁶ «[...] Musico perciò è colui che possiede la capacità di giudicare, secondo criteri razionali e speculativi appropriati e convenienti alla musica, i modi e i ritmi, i generi delle melodie e la loro mescolanza [...]», SEVERINO BOEZIO, *Che cos'è un musico, De Istitutione musica*, cit. in GIULIO CATTIN, *La monodia nel medioevo, Storia della musica a cura della Società italiana di Musicologia*, Torino, EDT, 1991², pp. 216-217.

¹⁷ Cfr. CHRISTINE ANDERSON, *Dialoge und andere nutzlose Texte, Anmerkungen zu den Schriften von Mario Bertoncini (Dialoghi e altri testi inutili. Note agli scritti di Mario Bertoncini)*, «MusikTexte», n. 96, 2003, pp. 44-45.

¹⁸ Può essere istruttivo rileggere la riflessione di Cage all'indomani di una poco fortunata esecuzione di *Muoyce* a Francoforte nell'85: «Ho quindi motivo di supporre che il lavoro [cit.] sia ancora irritante. La gente forse non si accorge di essere irritata, ma prova tuttavia una grande difficoltà nel prestare attenzione a qualcosa che non capisce. Credo che ci sia una linea di confine tra il 'comprendere' e il 'fare esperienza', e molta gente pensa che l'arte abbia a che fare con la comprensione, ma non è così. L'arte ha a che fare con l'esperienza... Non è l'esperienza ciò che si vuole. Non si desidera irritarsi, e così la gente esce, dicendo che l'avanguardia non esiste. Ma l'avanguardia continua, ed è *esperienza*», cit. in SANGUINETI, *Praticare l'impossibile* cit., 1996, pp. 11-18: 17.

sono state pensate e *costruite* le sue composizioni, nonché la sua poetica, vale a dire le motivazioni di ordine concettuale ed estetico che sorreggono le composizioni medesime e le allineano lungo un itinerario di ricerca poi riferito a un sistema di pensiero più vasto, che le giustifica in relazione al contesto della musica d'arte in Occidente nella seconda metà del Novecento, ai suoi mutamenti, ai suoi traguardi, ai suoi fallimenti.¹⁹ Sono in sostanza questi scritti lacerti di un manuale di storia della musica d'avanguardia, con affermazioni puntuali e illuminanti sugli esiti attuali della ricerca musicale (la drammaturgia musicale delle neoavanguardie, l'improvvisazione, il contesto informale e il suo lessico, la storia della musica elettroacustica, la ricerca sul timbro/colore, i suoni eolici da Athanasius Kircher alle composizioni più recenti di Bertoncini stesso), testi da leggere e da meditare, certamente difficili da assimilare al semplice ascolto per il loro carattere ellittico e centrifugo (anche se al musicista-poeta piace sentirsi recitare i propri seducenti roveli letterari). In ultima analisi, vi è certamente custodito in essi quel 'voler dire', quel 'voler raccontare' ciò che a partire da un dato momento è apparso chiaro e luminoso, la scoperta clamorosa di chi ha sorpreso tra i grovigli di corde e suoni delle sue costruzioni musicali il segreto inseguito per decenni dalle avanguardie del XX secolo: quel suono puro libero flessibile multiplo e perpetuamente cangiante che la scrittura – quella musicale intendo, a fatica potrà adoperarsi di riprodurre (e questi dialoghi tentano forse di mettere in partitura in altro modo).

Bertoncini scrive dunque quello che non può dire altrimenti, ci mette a parte delle sue esperienze rivelatrici e disvelatrici per farci toccare con mano il suo stupore e il suo coraggio, per accostarci ai grandi discorsi e ai grandi temi, abbracciando «l'arte del saper raccontare, aprendo porte e mai chiudendo percorsi [...]», a patto che «[...] non si cada mai nell'ambizione e nella superbia del "voler dire tutto"»²⁰ e rimanga intatto il senso autentico del dialogo platonico, omaggio a Socrate e alla sua concezione del sapere e della filosofia come di un sistema aperto all'incessante riproposizione di problemi e soluzioni.

Daniela Margoni Tortora

¹⁹ Cfr., in particolare, il già citato *Note per un teatro della realtà* e i successivi *In rotta verso il Duemila. Dialogo televisivo in tre giornate* (sull'esperienza creativa di Giacinto Scelsi e del Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza) e *Arpe eolie e altre cose inutili* cit.

²⁰ BOLOGNA, *Flatus vocis* cit., p. XXII (il riferimento va alla scrittura letteraria del «divino *humilis*» Ariosto).