

I DISCORSI DELLA MUSICA
COLLANA DI STUDI MUSICOLOGICI

I

Direttore

Daniela TORTORA

Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli

Comitato scientifico

Pier Paolo DE MARTINO

Seconda Università degli Studi di Napoli

Massimiliano LOCANTO

Università degli Studi di Salerno

Stefano LOMBARDI VALLAURI

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano

I DISCORSI DELLA MUSICA COLLANA DI STUDI MUSICOLOGICI

La collana *I discorsi della musica* accoglie testi d'autore inerenti alla musica e alle arti ad essa congiunte (la danza, il teatro, la poesia, le varie forme audiovisive). Gli scritti di compositori, interpreti, teorici, didatti, critici musicali, ma anche coreografi, danzatori, drammaturghi, registi, letterati, cineasti e artisti vari attivi nel campo dello spettacolo musicale sono raccolti per la prima volta in edizione italiana e forniti di introduzione, note e/o commento; oppure, altresì, sono oggetto di studio in saggi critici a sé stanti.

Una sezione della collana è riservata alla drammaturgia musicale del Novecento, dal momento che l'elaborazione di testi letterari, quale parte integrante del progetto compositivo globale, implica comunque una riflessione dell'autore sulla funzione della musica nel teatro.

Oltre a colmare un vuoto bibliografico avvertito da più parti, la collana intende contribuire al riconoscimento del pensiero musicale all'interno della cultura contemporanea, agevolando la condivisione interdisciplinare dei *discorsi* attorno alla musica.



Si ringrazia per il sostegno la
Fondazione Isabella Scelsi
Via San Teodoro, 8 – 00186 Roma
fondazione@scelsi.it – www.scelsi.it

Mario Bertoncini

**Ragionamenti musicali
in forma di dialogo: X e XII**

con un saggio introduttivo di Daniela Tortora



Copyright © MMXIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-6409-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2013

Indice

- 9 *Introduzione*
di Daniela Tortora
- 29 ... *Altre cose ... Dialogo decimo in quattro giornate*
Giornata prima. *La scuola*, 29 – Giornata seconda. *In cammino. 1962–1965: Primi passi verso la forma automatica o forma cogente*, 69 – Giornata terza. *Prima e dopo le arpe eolie. Il tempo, il ritmo, la notazione*, 114 – Giornata quarta. *Il teatro*, 186.
- 237 *Rime*
I. *Spazio–Tempo*. Spettacolo audiovisivo, 237 – II. Da Scarlatti all’Informale, oltre i limiti illusorii di tempo e di stile, 241 – III. John Cage. *Sonatas and Interludes*, 244 – IV. La musica del gesto, 248 – V. Echi nel tempo. 170 anni dai *Préludes*, 262 – VI. *Objet trouvé*. Alcune osservazioni circa l’uso o la lettura delle “sculture di suono”, 266 – VII. ... *Wie die Zeit vergeht...*, 274.
- 279 *Una nuova utopia, Vele per Valeska. Dialogo duodecimo*
Giornata prima, 279 – Giornata seconda. *Il Vento. Natura e Gesto*, 305 – Conclusione, 333.
- 345 *Indice delle opere e degli autori*
- 347 *Indice dei nomi*

Introduzione

di Daniela Tortora

L'idée de l'œuvre à faire est tellement liée pour moi à l'idée de l'agencement et du plaisir qu'il nous procure par lui-même que si, par impossible, on venait à m'apporter mon œuvre tout achevée, j'en serais honteux et déconfit comme d'une mystification. Nous avons un devoir envers la musique, c'est de l'inventer.

— Igor Stravinskij, *Poétique musicale*, 1942

La serie dei *Ragionamenti musicali in forma di dialogo* di Mario Bertoncini si inaugura nel 1976 con l'*Entretien avec Raymond Gervais* (di fatto, un dialogo simulato per intero dal maestro) e si snoda nel corso del tempo con una periodicità nient' affatto regolare, sebbene costante e degna di nota. Questo l'elenco che documenta lo stato dell'arte:

- I *Entretien avec Raymond Gervais*,¹ « Parachute » (Montréal), 1976, n. 4, pp. 10–15
- II *Note per un teatro della realtà*, 1981 [versione rev.], « Décalage. Bollettino di Sonorità prospettiche », supplemento a « 1985 La Musica », n.13, s.d. [ma 1986], pp. 21–28
- III *In rotta verso il duemila*, 1988–99, ined.
- IV *Una sera di luglio nei giardini di Accademo*, 1995, ined.
- V *Sette giorni al centro della terra*, 1996, ined.
- VI *Almost a preface*, 1998 (trad. franc. *Presque une préface*, « Circuit. Musiques contemporaines », XV, 2004, n.1, pp. 101–104)
- VII *Dell'imitazione*, 1998–2003, ined.

1. Malgrado il titolo dell'intervista sia in francese il testo del primo dialogo è in inglese ed è stato ristampato in Italia con la seguente intestazione: "Mario Bertoncini". *Interview with Raymond Gervais*, « Décalage. Bollettino di Sonorità prospettiche », supplemento a « 1985 La Musica », n.13, s.d. [ma 1986], pp.19–28. Non di rado questo dialogo è citato con il titolo tradotto in italiano, *Intervista fittizia con Raymond Gervais*.

- VIII *Arpe eolie e altre cose inutili*, 1999–2000, Die Schachtel, Milano 2007
- IX *Il sogno della complicazione, ovvero la complicazione del sogno*, 2000, inedit.
- X ... *Altre cose...*, 2010–2011
- XI *Time, an imaginary fragment...*, 2008, ed. per il decennale del gruppo Sonde (1976–1986), Conseil des Arts du Canada, Montréal 2009, p. 32
- XII *Una nuova utopia. Vele per Valeska*, 2013
- XIII *Due voci*, 2013, inedit.

Alcuni anni or sono una studiosa tedesca affezionata alla musica e ai musicisti italiani del dopoguerra, Christine Anderson, ha dedicato un piccolo contributo per la rivista « Musik Texte » agli scritti di Mario Bertoncini, prendendo spunto dalla allora imminente pubblicazione del fortunato magnifico ottavo della serie, *Arpe eolie e altre cose inutili*.² Non sarà sfuggito a chi abbia letto il saggio l'intento della curatrice: avviare una prima, sia pure sommaria quanto necessaria, ricognizione attorno a questa ultratrentennale attività di scrittura del maestro, perlopiù ignorata (e forse anche poco amata) dagli storici estimatori del suo lavoro. Una sorta di *memento*, dunque, un richiamo energico alla vastità, nonché imprescindibilità, di questa sistematica operazione di riflessione condotta attorno alla propria e alle altrui musiche al fine di documentare i passaggi-chiave della propria esperienza nel contesto dei linguaggi musicali del secondo Novecento. Anche la Anderson non poteva esimersi dal fornire sin da subito l'elenco completo (almeno fino ad allora) dei famosi dialoghi, richiamando poi nelle abbondanti note bibliografiche al testo altri riferimenti ai tempi e ai luoghi di redazione di detti dialoghi e naturalmente ai modelli letterari cui in qualche modo Bertoncini, vorace lettore e « grande umanista »,³ si è rifatto per sua stessa ammissione: il non mai lodato abbastanza Pietro Aretino, con il suo graffiante ragionamento

2. Cfr. CHRISTINE ANDERSON, *Dialoge und andere nutzlose Texte. Anmerkungen zu den Schriften von Mario Bertoncini*, « Musik Texte », 2003, n. 96, pp. 44–45. È bene ricordare che la Anderson curava nella stessa sede la traduzione di un ampio frammento dal *Dialogo VIII* (ivi, pp. 46–57).

3. La locuzione condensa in estrema sintesi il contenuto della relazione di Pierluigi Petrobelli pronunciata nel corso della tavola rotonda dedicata a “La figura di Mario Bertoncini” nel corso del 44° festival di Nuova Consonanza (Roma, Conservatorio di Santa Cecilia – Sala dei Medaglioni, 18.XII.2007). Gli atti annunciati di quell'incontro curato da Alessandro Mastropietro non sono mai stati pubblicati.

e dialogo delle cortigiane rinascimentali e, a seguire lungo la via maestra della letteratura italiana, Pietro Bembo, Galileo, Leopardi e Cesare Pavese.

Tuttavia la scelta del dialogo — l'adozione della formula aperta e interrogativa di un discorso condiviso e costantemente *in fieri* senza alcuna pretesa (almeno apparente) di esaustività, né tanto meno di compiutezza delle argomentazioni — ha un suo fondamento lampante nella tradizione del mondo classico e nei dialoghi platonici che ne incarnano (forse) l'esemplare di maggior pregio. La scelta di interlocutori immaginari e finanche l'attribuzione di nomi o pseudonimi fittizi rientrano a pieno titolo nell'artificio retorico adottato: il maestro c'è ed è naturalmente il narratore onnisciente; non di rado riusciamo anche a coglierne la predilezione ora per l'uno, ora per l'altro dei suoi "doppi" (Bremonte, il giovane attento e appassionato; Menippo, l'anziano cinico e beffardo), ma mai in nessun luogo a rintracciarne una mimesi perfetta, un'identità che combaci senza soluzione di continuità alcuna. Soltanto di recente il maestro ha deciso di mettere in scena anche se stesso e di comparire in veste di interlocutore accanto ai veterani del suo teatrino, Menippo e Bremonte, proprio nei *Dialoghi X* e *XII* cui queste note intendono fungere da preludio.

La più parte dei dialoghi di Bertoncini è a tutt'oggi inedita o di non facile reperimento; pur condividendo l'auspicio espresso dalla Anderson (e da altri, naturalmente) circa l'ipotesi di edizione integrale dell'intera serie, ci siamo interrogati in questa circostanza — di concerto col maestro — sulla possibilità di optare ancora una volta per una pubblicazione parziale che però risultasse in qualche modo allineabile al "già fatto", vale a dire alla miniserie dei dialoghi già editi. L'impresa editoriale più recente — lo si è già segnalato — ha riguardato l'*VIII*, *Arpe eolie e altre cose inutili*, un manufatto doppio (libro in formato bilingue e CD allegato) per un accostamento alla sua ultima stagione creativa che ha avuto come protagoniste le costruzioni eoliche, le cosiddette "sculture di suono",⁴ affidate

4. L'espressione, poi accantonata da Bertoncini, ma di fatto ricorrente negli scritti sul suo lavoro, deriva dall'impiego di un'immagine metaforica: nell'arpa eolia bertonciniana il suono viene "scolpito", vale a dire disposto in maniera significativa non nell'atto dell'eseguire gesti musicali, bensì nel momento del costruire l'oggetto sonante medesimo. La realizzazione della scultura di suono è una forma alternativa del comporre, tant'è che su di essa è possibile creare soltanto ciò che è insito in essa, il colore; trattasi in altre parole di una forma statica, di una forma sonora sganciata dalla dimensione temporale (colloquio con Bertoncini, Cetona

alle sollecitazioni del vento e/o dei suoi possibili surrogati (aria compressa, soffio).

Se si tiene conto del fatto che detto dialogo compare nel 2007, a oltre vent'anni dalla versione a stampa del *Dialogo II* (la versione aggiornata al 1981 del precedente *Note per un teatro della realtà*), non ci si potrà sorprendere del carattere di novità assoluta e di avvio di un'età nuova che detta pubblicazione ha finito per marcare nell'itinerario complessivo del maestro, in concomitanza — tra l'altro — con il rientro in Italia dopo il lungo soggiorno berlinese (1973–2004) e la nuova sistemazione abitativa a Cetona, nel verde lucente della lussureggiante campagna senese.

Più in particolare, ci piace sottolineare che *Arpe eolie* [...] ha creato una sorta di punto di gravitazione nell'intera serie dei dialoghi, rappresentando un osservatorio privilegiato non soltanto sulle “sculture di suono”, ma anche su tutto il restante *opus* bertonciano (ivi inclusi gli altri dialoghi e le questioni onnipresenti e mai dismesse del rapporto tra comporre ed eseguire, dell'improvvisazione, della notazione), e che ha certamente contribuito ad accelerare il processo di accostamento a questo versante speculativo, nascosto sebbene consistente, della sua esperienza creativa *in toto*. Vorremmo dirlo in maniera chiara e inequivocabile: chiunque abbia desiderio di occuparsi delle composizioni di Bertoncini non potrà non tener conto di questi suoi scritti, sorprendenti già di per sé dal punto di vista del precoce processo di storicizzazione del contesto informale cui la sua esperienza appartiene (questi dialoghi funzionano *anche* come compendio di storia della musica del secondo Novecento, di storia della musica elettroacustica, di studio lessicografico e disamina della questione del colore/timbro dentro il XX secolo, e non solo), ma certamente in maniera viepiù significativa dal punto di vista documentario per ciò che concerne il divenire nel corso del tempo del suo lavoro compositivo.

I dialoghi di Bertoncini intrecciano discorsi attorno alle sue opere, ma, al tempo stesso, sono parte integrante delle sue opere, ne condensano un'altra possibile forma di scrittura, ne raccontano la genesi, le motivazioni, gli accidenti all'interno del processo ideativo-costruttivo (le interruzioni momentanee come i recuperi tardivi e, talvolta, gli abbandoni definitivi) e, da ultimo, ne “protocollano” la

25.X.2007). Su questa questione lungamente discorre il maestro attraverso i suoi interlocutori Menippo e Bremonte in BERTONCINI, *Arpe eolie e altre cose inutili* cit.

descrizione dei corpi sonanti realizzati e collaudati:⁵ sono musica come poetica (è Menippo a ricordarci che « la musica come la filosofia è una disciplina astratta [...] ») affianco alla musica come *poiesis* (al contrario, Bremonte sostiene che « la musica non è astratta, nel senso che quella che si descrive qui, è fatta di procedimenti e particolari costruttivi inediti ma descrivibili concretamente »),⁶ e questo anche a dispetto di una forma del discorso (la forma colloquiale, finanche teatrale, del dialogo) che in aperta contraddizione stilistica con l'oggetto raccontato ha finito per turbare musicologi e musicofili bonariamente sfidati nel loro stesso terreno di coltura.⁷

La scelta del *Dialogo X*, che qui si consegna alle stampe per la prima volta, va senz'altro fatta risalire alla pubblicazione di *Arpe eolie e altre cose inutili*: se in *Arpe eolie* [...] si discute di costruzioni eoliche e dintorni (dal visionario *machinamentum* di Athanasius Kircher, passando per Ossian Goethe la Polinesia e il nostro Medioevo misterioso, sino alla disamina puntuale dei progetti eolici bertoncini dai primi anni settanta ad oggi, da *Chain Reaction* del 1973 alle recenti *Istantanee I–III* 1995–2006), di tutto il resto, di buona parte di tutto il resto, si discorre per l'appunto in ... *Altre cose...*, ove la doppia terna di punti di sospensione ai due margini delle « cose » lascia intendere non soltanto l'aggancio scontato alle « altre cose inutili » del precedente *Dialogo VIII*, ma anche un'apertura verso quell'orizzonte del possibile “nostalgico utopico futuro” che il nostro Mario–Odisseo ha già tentato di doppiare con le sue *Vele* alla maniera dei navigatori dell'età rinascimentale lungo le rotte vecchie e nuove per le Indie e il lontano Oriente.

... *Altre cose...* è certamente l'indispensabile complemento di *Arpe eolie e altre cose inutili*, ma non solo. ... *Altre cose...* *Dialogo X* in quattro

5. Altrimenti detto, non v'è dubbio che i dialoghi di Bertoncini contribuiscano in maniera determinante alla messa a fuoco della « struttura dell'opera complessiva » dell'autore, così bene argomentata in un saggio scelsiano di HANS RUDOLF ZELLER, *L'ensemble dei “soli”* (« Musik–Konzepte », n. 31, 1983), in *Giacinto Scelsi*, Nuova Consonanza – le parole gelate, Roma 1985, pp. 29–73: 31–32.

6. BERTONCINI, *Arpe eolie e altre cose inutili* cit., pp. 2–3.

7. Già alcuni anni or sono avanzavamo l'ipotesi forse audace, ma legittima a nostro avviso, che i dialoghi fossero forme alternative di “messa in partitura” del pensiero compositivo di Bertoncini, forme alternative legate alla predilezione del maestro per quel suono/colore cangiante mutevole continuo multiplo e flessibile, difficile da trascrivere mediante gli strumenti notazionali tradizionali (cfr. DANIELA TORTORA, « *Der ferne Klang* ». *Il suono lontano di Mario Bertoncini*, « Le Arti del Suono », I, 2009, n. 2, pp. 81–94: 91–94).

giornate è a tutti gli effetti la prima e più documentata autobiografia che Bertoncini abbia redatto sino a questo momento (preceduta, e forse preparata, in ordine di tempo soltanto dalla lunga intervista ceduta a Mario Biserni nel 2009 e consultabile in rete),⁸ tant'è che è il primo dialogo ove il maestro compaia tra le *dramatis personae*: *Arpe eolie* [...] diviene così a posteriori il tassello mancante o, meglio, l'anteprema di ... *Altre cose*..., ove potrebbe tranquillamente giacere subito prima o subito dopo la terza giornata.

L'impianto del *Dialogo X* è chiaro e cronologicamente tematizza- to; le quattro giornate in cui si articola la libera conversazione tra i tre (Menippo, Bremonte e il Maestro), poi quattro (ai tre si aggiun- ge l'Operatore culturale, il critico), poi cinque interlocutori (con la comparsa di una presunta musicologa tedesca, Frau Dr. Wiesel) re- cano le seguenti intestazioni: I. *La scuola*; II. *In cammino. 1962–1965: primi passi verso la forma automatica o forma cogente*; III. *Prima e dopo le arpe eolie. Il tempo, il ritmo, la notazione*; IV. *Il teatro*. Il dialogo è per certi versi un catalogo ragionato delle opere del maestro distribuite nei vari decenni, con la sola eccezione dell'ultima giornata intera- mente dedicata ai progetti scenici dal '68 a oggi; va da sé che detto dialogo agevola l'individuazione delle varie fasi, dei passaggi cruciali, dei luoghi di maggiore intensità creativa e di svolta all'interno della biografia artistica di Bertoncini. La selezione operata dal maestro consente di rubricare in questo pregevole compendio un'infinità di dati significativi che in buona parte si ritrovano indicizzati in calce al volume (nomi, luoghi, opere e altre cose notevoli) e che qui possono essere tutti sorprendentemente allacciati dalla locuzione che forse avremmo potuto scegliere per intitolare queste note introduttive: *il grande libro del pianoforte di Mario Bertoncini*.

Il pianoforte è onnipresente, appartiene al genoma musicale di Bertoncini; è il tunnel prodigioso attraverso il quale si snodano le tappe iniziali della formazione musicale del maestro sino al conseguimento della piena maturità artistica e, si badi pure, compositiva: la lezione di vita e d'amore della madre, pianista raffinata, sia pure non professionista; i surrogati campestri dell'infanzia in Sabina (l'armonica a bocca e la fisarmonica, strumento da tasto e da aria); il salto di

8. Cfr. *Mario Bertoncini (intervista)*, a cura di Mario Biserni (pseud. Eterogenio), «Sandszine.com», rivista *on line*, 2009, in www.mariobertoncini.com. Si rinvia al sito per una completa rassegna delle opere, della bibliografia e della discografia e per un variegato insieme di immagini e fotografie relative all'artista e alla sua opera.

qualità con l'accesso in Conservatorio alla scuola di Rodolfo Caporali, allievo di Alfonso Rendano – maestro calabrese ma di formazione napoletana (la grande scuola di derivazione thalberghiana); infine, l'avvio di una brillante carriera internazionale di solista, tutto sommato eccentrico e isolato nel panorama romano e italiano per via delle scelte esecutive via via sempre più inclini alla contemporaneità (Stravinskij, i viennesi Schönberg e Webern, Bartók, Hindemith).

Va detto che sin da subito suonare il pianoforte diviene per Bertoncini il tramite per accedere al comporre musica, mediante taciuti esercizi di memoria dapprima, e di stile poi (ci riferiamo agli anni di studio e alle operazioni di ricalco e confezionamento di « copie stilistiche corrette — ovvero plausibili »),⁹ cosicché comporre ed eseguire procedono a braccetto lungo la pluridecennale attività del maestro. Se il pianoforte costituisce l'*habitat* formativo, l'ineludibile *imprinting* musicale di Bertoncini, esso diviene al tempo stesso il laboratorio segreto per la messa a punto delle sue idee musicali, così come non ha mancato di raccontare nel primo dei suoi dialoghi poco sopra menzionati:

[...] Actually piano, indirectly, was determinant for my development. I mean not the instrument itself, with the weight of its glorious classic-romantic literature which could be really misleading for a composer of today, but the practical experience related to the problems of performance. If I ever succeed in giving a convincing answer to the problems of musical or even theatrical form (and every time I consider a piece finished I have this illusion), that will also be because I have been looking at those problems from my perspective as a player.¹⁰

Questa predilezione per il fare, per l'eseguire, per tutto ciò che ha a che vedere con il gesto performativo, ma anche per il toccare e il costruire, ha un suo precedente significativo in un'altra passione lontana che il *Dialogo X* sottopone alla nostra riflessione, vale a dire l'interesse per il disegno e la pittura, un gioco infantile apparentemente distante e ben presto dismesso dal musicista, eppure continuamente riaffiorante nel divenire di un'esperienza altra — quella musicale, per l'appunto —, intrisa di elementi e di tensioni figurative, finanche nel-

9. MARIO BERTONCINI, ... *Altre cose... dialogo X in quattro giornate*, in questo volume [d'ora in poi ... *Altre cose...*], p. 47.

10. Id., *Interview with Raymond Gervais* (tit. orig. *Entretiens avec Raymond Gervais*, « Parachute », 1976, n. 4), « Décalage. Bollettino di Sonorità Prospettiche », supplemento al n. 13 di « 1985 La Musica », s.d. [ma 1986], p. 19.

l'adozione di un lessico di provenienza pittorica (si badi all'incedere frequente, in questo come in altri dialoghi, di lemmi quali macchia, colore, tavolozza, stemperare, cromatismo), non altrimenti giustificabili se non come lascito di quel trastullo infantile. Cui si aggiunge per via lo svezamento ai linguaggi delle avanguardie pittoriche veicolato dagli scritti di Gillo Dorfles, critico e storico dell'arte,¹¹ la frequentazione con pittori e artisti agevolata dal vivace ambiente romano degli anni cinquanta–sessanta (il comparto delle arti figurative risultava allora a Roma ben altrimenti attrezzato e stimolante rispetto a quello musicale) e dalle iniziative lodevoli, sia pure a volte velleitarie, di quei decenni e di quelli successivi a Berlino, ancora segnati dal sodalizio con le altre arti;¹² infine, lo studio e la passione per le arti visive americane, dall'espressionismo astratto in poi, come punto di riferimento concettuale oltre che operativo proprio nel corso della sua ultima stagione creativa (vedasi a tal proposito il *Dialogo XII*).

L'accostamento alle arti figurative e l'intreccio costante e ritor-nante di problematiche *anche* di ordine grafico–pittorico–figurativo, oltre che propriamente costruttivo, impongono la segnalazione in questa sede dell'apprendistato con Goffredo Petrassi, il maestro dei maestri della scuola compositiva romana, il musicista amico dei pittori e, anche per Bertoncini, punto focale nel percorso formativo ceciliano. Punto focale celere, di breve durata, ma pur sempre punto focale.¹³

All'indomani del conseguimento di diplomi e magisteri Bertoncini avvia la sua carriera internazionale: in successione, il soggiorno in

11. La presenza dei saggi di Dorfles tra le letture giovanili del musicista va sottolineata per via della singolare sintonia registrabile tra la riflessione dello studioso e le (allora) recenti acquisizioni della Nuova Musica in Italia; più in particolare, il maestro non ha mancato di far riferimento in varie circostanze a GILLO DORFLES, *Il divenire delle arti*, Bompiani, Milano 1959.

12. Si pensi ad esempio a *Chain Reaction* (1973), la prima costruzione eolica nata dalla collaborazione con il pittore cinetico Peter Sedgley per arpe eolie ed *environment* cromatico. Nel corso della intervista cit. del 2009 Bertoncini segnala come decisivi nel corso della sua evoluzione personale i seguenti testi: DOUGLAS DAVIS, *Art and Future*, Praeger Publishers, New York 1975; FRANK J. MALINA, *Kinetic Art*, Dover Publications inc., New York 1974.

13. La prima giornata del *Dialogo X* ci informa dell'intero percorso di studio della composizione in Conservatorio e del complicato intreccio con gli studi pianistici: il corso di armonia e contrappunto, a precedere il passaggio nella classe di Petrassi, con Antonio Ferdinandi e il breve transito nella classe di Gianluca Tocchi di scuola respighiana, infine il paventato trasferimento nella classe di Virgilio Mortari che finì per accelerare i tempi di compimento del diploma di magistero e il trasferimento all'Accademia di Santa Cecilia per il corso di perfezionamento (cfr... *Altre cose...*, pp. 46 e sgg).

Olanda, a Utrecht, nel biennio 1960–61 e oltre (si badi non soltanto all'accostamento alla musica elettroacustica nello studio di Balthoven sotto la guida di Gottfried Michael Koenig, ma anche, per non dire soprattutto, alla decisiva esperienza come concertista e interprete del repertorio contemporaneo);¹⁴ il trasferimento in Germania, a Berlino, a partire dal 1973 (dapprima come *artist in residence* del Berliner Künstlerprogramm del DAAD nel 1973–75 e, a seguire, come professore alla Universität der Künste Berlin dal 1977 al 1998); infine, oltre oceano, l'esperienza canadese come curatore del *Musical Design Course*, un corso sperimentale di composizione alla McGill University di Montreal tra il primo e il secondo soggiorno berlinese negli anni 1974–76.¹⁵

Esecuzione e composizione continuano a procedere in sincrono sino alla messa a punto dei lavori cruciali degli anni sessanta–settanta (*Quodlibet*, *Tune*, *Cifre*, *Epitaffio*, *Scratch-a-matic*, *An American Dream*, *Bhèri* e oltre), passati in rassegna uno ad uno nel corso della seconda e della terza giornata del *Dialogo X* ove è ancora il pianoforte il punto nevralgico di intersezione di tutte le sperimentazioni: se il campionario delle musiche da eseguire si va allargando ben oltre il primo Novecento, se il forzato rientro in Italia dopo il breve soggiorno olandese sprona il maestro al trasferimento delle ricerche condotte in sede elettroacustica sugli strumenti acustici (il pianoforte, naturalmente, ma anche i piatti sospesi i tam–tam e altri idiofoni), la laboriosa messa a punto di *Cifre* per pianoforte e pianoforte preparato (e un numero variabile di esecutori) squaderna una serie di novità all'interno dell'*opus* bertonciano tali da confermare la centralità di

14. Cfr. *ivi*, pp. 60–62. I contatti con l'Olanda sono poi ripresi, dopo il rientro in Italia nel '62 coinciso con la scomparsa del padre, sino al conferimento nel '64 del premio della Fondation européenne de la culture per *Quodlibet*.

15. Sul lungo soggiorno berlinese, cfr. anche *Arpe eolie e altre cose inutili cit., passim*. Per ciò che concerne l'esperienza canadese, nonché la creazione del Mud Group, poi Sonde, scaturito dalla bottega compositiva di Bertoncini e operativo per oltre un decennio, cfr., accanto ad *Arpe eolie [...] cit.*, MARIO BERTONCINI, *Proposta di costituire un istituto sperimentale di ricerca sul suono, sulle tecniche più avanzate di composizione e sulla possibile interazione tra fenomeni acustici, ottici, gestuali (teatro)*, in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Mollia, Lerici, Cosenza 1979, pp. 81–83; più di recente, l'inserito monografico a cura di John Rea dedicato a Mario Bertoncini dalla rivista canadese «Circuit. Musiques contemporaines», XV, 2004, n.1, pp. 87–109 (*ivi* incluso *Presque une préface*, trad. franc. di *Almost a preface cit.*); infine, la manifestazione "Dedicated to Mario Bertoncini and his works" organizzata a Montreal (McGill University) dal CIRMMT (Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology) nell'ultima decade di settembre 2012 per gli ottant'anni del compositore.

detto lavoro quale “cifra” (le *cifre*, per l’appunto, dell’intitolazione) della musica di questo artista. A partire dalla ricerca di una soluzione

[...] per un problema non facile come quello di estrarre dal pianoforte, agendo sulla cordiera dello strumento, quelle fasce di suono continuo che avevo tentato di ottenere nello studio olandese per mezzo delle apparecchiature analogiche dell’epoca [...] ben più stimolante sarebbe stato il risultato d’un’azione compiuta dal vivo nella grande cassa armonica del pianoforte: in quel caso, il minimo impulso *muscolare* avrebbe avuto immediata risposta nell’analogica curva risonante atta a rendere in maniera istantanea l’emozione musicale, l’idea motrice di quella azione; e la sequenza, finalmente, avrebbe rappresentato lo specchio esatto d’un evento reale, vivo!¹⁶

Non c’è da sorprendersi se nel corso della seconda giornata del *Dialogo X* una parte assai rilevante della discussione venga riservata proprio a *Cifre*, tra tutte la partitura più conosciuta studiata ed eseguita del catalogo del maestro,¹⁷ che così la racconta: «Elemento in essa determinante: il colore sonoro. Tale colore, ovvero il materiale che lo produce, non costituisce un elemento strumentale o accessorio, ma rappresenta probabilmente il fulcro compositivo dell’intero lavoro [...] il materiale sostituisce in pieno l’assetto di regole e di gesti che costituivano nel passato la struttura portante del processo compositivo».¹⁸

E’ utile segnalare l’esistenza di una lettera–documento (13 pagine dattiloscritte) inviata nel ’73 a Michela Mollia, allora pianista diplomanda del Conservatorio di Pesaro, in riferimento a una nuova versione di *Cifre*, già pubblicato nel 1967 a Davis, in California,¹⁹ unitamente alle note per l’esecuzione sia per ciò che concerne la

16. ... *Altre cose...*, pp. 75–76.

17. Cfr. GIANMARIO BORIO, *Mario Bertoncini: Porträt eines radikalen Neuerers*, in *Katalog MontagsMusik*, Berlin, 1994, trad. it. *Mario Bertoncini – Ritratto d’un innovatore radicale*, anche in BERTONCINI, *Arpe eolie e altre cose inutili* cit., pp. V–IX:V–VI; VALENTINA BERTOLANI, *La musica di Mario Bertoncini tra progettazione formale e poetica dell’Informale*, tesi di laurea, facoltà di Musicologia, Università degli studi di Pavia–Cremona, a.a. 2005–06. Per ciò che concerne l’esecuzione di *Cifre* da parte di Bertoncini, si veda l’incisione discografica di grande pregio che ne accoglie una duplice versione (per pianoforte solo [Bertoncini] e per 3 esecutori [Bertoncini, Maura Cova, Alberto Neumann]) accanto a *Four Systems* di Earle Brown (vers. Bertoncini) e *Cartridge Music* di John Cage (vers. Bertoncini), RZ Edition, Berlin 1989 (LP–1002).

18. ... *Altre cose...*, p. 108. Si badi inoltre alla sopravvivenza in *Cifre*, accanto alle novità del suono–colore derivanti dalla preparazione del pianoforte, di una «pratica musicale “figurativa” del postserialismo» (in *Mario Bertoncini (intervista)* cit.).

19. Cfr. MARIO BERTONCINI, *Cifre for piano and prepared piano*, in *Source: Music of the Avant Garde (1967–1972)*, «Source Magazine», 4, II, 1967, n. 2, pp. 7–9.

disposizione e la preparazione del/ dei pianoforte/i, sia per quanto riguarda l'impiego dei dispositivi elettronici (*mixer* e altoparlanti); in calce a questo documento Bertoncini aggiunge una breve nota storico-critica:

Cifre, nei suoi lineamenti essenziali cioè riguardo ai procedimenti tecnici impiegati e alla presentazione grafica concentrata in una sola pagina, era già pronto nel 1963–64. Interrotto per un giro di concerti in Olanda, il pezzo è stato limato e terminato soltanto tre anni dopo ed eseguito da Claude Helffer a St. Paul de Vence (durante *Les Nuits de la Fondation Maeght*) nella versione per un solo esecutore e purtroppo anche per un solo pianoforte. Nel '67 [*ma* '68] è stato poi eseguito da Maura Cova, Alberto Neumann e da me alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nella soave atmosfera dei concerti di Nuova Consonanza.²⁰

L'irruzione del suono-colore e la ricerca mai più dismessa attorno al parametro del timbro come parametro costruttivo capace di sganciare la forma della musica dalla dimensione del tempo (anzidetta « forma automatica » o « forma cogente ») coincidono nel cuore degli anni sessanta con l'apertura di nuove prospettive nell'intersezione tra l'esperienza esecutiva e l'esperienza compositiva: Bertoncini interprete di composizioni per pianoforte e/o pianoforte preparato di Cage, *in primis*, e dei minimalisti americani (Terry Riley), ma anche concertatore di musiche altrui (si vedano le vere e proprie "riscritture" di *Cartridge Music* di Cage, *4 Systems* e soprattutto *Folio* di Earle Brown, *Visible Music* di Schnebel)²¹ e di musiche pianistiche e non di Scelsi (cfr. *Aitsi* e il caso dimenticato della prima esecuzione assoluta di *Okanagon*), con il transito graduale dal pianoforte agli strumenti a percussione anche all'interno della decisiva esperienza del GINC, il Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza (un

20. Lettera di Mario Bertoncini a Michela Mollia, datata « Berlino, 3 novembre 1973 », archivio privato Mario Bertoncini, in riferimento a una nuova versione di *Cifre*, molto diversa da quella originale, per pianoforte e nastro magnetico (impiegato non passivamente, quest'ultimo, ma controllato dall'unico esecutore, cioè utilizzato in particolari momenti dello svolgimento esecutivo secondo le indicazioni della partitura). L'esecuzione romana cui si fa riferimento nella lettera ebbe luogo il 21 giugno 1968 nell'ambito del V Festival di Nuova Consonanza (cfr. DANIELA TORTORA, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea a Roma (1959–1988): Cronologia dell'attività concertistica (1962–1988)*, LIM, Lucca 1990, p. 202). E' opportuno ricordare che proprio a partire dall'anno seguente e come da statuto per un triennio Bertoncini, socio fondatore di Nuova Consonanza, ha ricoperto la carica di presidente della ben nota associazione romana per la musica contemporanea.

21. Cfr. ... *Altre cose...*, pp. 181–185.

lungo settennio 1965–72 di scoperte/invenzioni irripetibili, sia pure condotte in un contesto avvertito via via sempre più claustrofobico rispetto alle proprie inclinazioni e troppo vincolato alle prescrizioni del “capo”, *alias* Franco Evangelisti);²² Bertoncini, inesausto compositore–sperimentatore e le sue *Cifre* quale punto di “non ritorno” nella ricerca di « una rinnovata forma di interdipendenza tra il gesto strumentale e l’evento sonoro ».²³

C’è un piccolo foglio ritrovato tra le carte del compositore che reca la seguente intestazione « Laboratorio pianistico. Postgraduate Piano Workshop. Bottega musicale d’Arte » e indica per l’appunto la via che abbiamo cercato di segnalare poc’anzi. Ancora un progetto non realizzato, sebbene commissionato dall’Akademie der Künste di Berlino nei tardi anni novanta, del quale volentieri trascriviamo buona parte del contenuto:

Introduzione – L’evoluzione dello strumento principe dell’epoca romantica agli albori del secolo XX: il pianoforte e la sua trasformazione da mezzo espressivo e cantabile a strumento percussivo (dal Jazz afroamericano alle esperienze di Stravinskij, Bartók e Varèse)

- a) Verso il *prepared piano* di John Cage (prime anticipazioni: H. Cowell)
- b) Il pianoforte preparato (J. Cage)
- c) Il pianoforte nell’epoca dell’Informale: il pianoforte usato come un grande risonatore e come strumento della percussione (W. Szaloneck, H. Lachenmann)
- d) Il pianoforte *denaturato* mediante bande di suono continuo (M. Bertoncini, anni ’60 e ’70): a) tecniche “d’arco”; b) bande di suono ottenute per mezzo di motori elettrici
- e) Il pianoforte *esteso*: M. Bertoncini, *Klaviervariationen*: 1. *A New Alleluia*; 2. *Rods*; 3. *Digital Scratch*; 4. *Aeolian frame*; 5. *Coda* [...]

Dagli antecedenti del pianoforte preparato alle infinite preparazioni possibili capaci sia di riallinearlo al comparto dei cordofoni mediante l’azione diretta sulle corde e/o la moltiplicazione di esse attraverso

22. La questione dell’improvvisazione è onnipresente nei dialoghi di maggiore estensione di Bertoncini (*In rotta verso il duemila, Arpe colie e altre cose inutili cit., ... Altre cose. . .*) e non solo: cfr., inoltre, *Mario Bertoncini (intervista) cit.*

23. *Ibidem.*