

Giuseppe Silvi

il sogno radicale

autobiografia di un eretico. appunti revb.

botteghe di suono

26 ottobre 2025

Bremonte: Mi viene in mente, dicevo, una confidenza che X. m'ha fatto su quell'epoca eroica di ricerca sonora. (Bertoncini 2007)

In che modo la scrittura di Mario Bertoncini partecipa alla comprensione di ciò che è Bottega, Laboratorio e Opera? In che modo la lettura dei suoi scritti può svelare un principio di operazione?

La metodologia dialettica di Bertoncini impone un momento di riflessione sull'equilibrio *opera-operazione* messo in scena. La sua scrittura è un teatro dell'intelletto, un'immaginario e, insieme, uno scenario, quindi uno spazio scenico e un'ambientazione, dove il pensiero si rappresenta attraverso persone multiple, in una forma possibile di *sympòsion* emergente. Una vetta di comunicazione indiretta (Ronchi 2001) che svetta su una pianura di informazione.

Bremonte: è una *parola-strumento*. *Bre-, come brezza, come *breath*, come l'espansione in un gonfiare¹. *Bremonte* è il monte che soffia, il monte che respira. La brezza è il vento catabatico, fresco, ciclico, il vento soffiato dalla montagna sulla valle. *Bremonte* è, come ogni opera di Bertoncini, un enigma naturale, un momento di realtà. L'esplorazione umana è mossa dalla volontà di decodifica di enigmi, la realtà del mondo necessita volontà di soluzione, che poi chiamiamo verità, verità supposte...

Nel momento stesso in cui l'autore² cerca di catturare la propria esperienza attraverso la scrittura, diventa *altro* da sé. «X.» non è semplicemente un espediente

¹Pokorny IEW 146, 167-68, 169, 170-71, 171-72. *bhes- (soffiare, respirare): radice imitativa fondamentale per il vocabolario respiratorio nelle lingue indo-europee; *bhreu- (gonfiare, germogliare): radice collegata ai processi di espansione e crescita *bhreus- (bollire, suonare): radice con campo semantico che include fenomeni acustici e movimento turbolento.

²La parola autore deriva dal latino *auctor*, che affonda le sue radici nel verbo *augēre*, significante "far crescere", "aumentare", "dare incremento". L'autore è chi fa crescere qualcosa dal nulla, chi aumenta la realtà attraverso la creazione. La parola greca più vicina ad *auctor* è αὐξάνω (*auxánō*), che significa "far crescere", "aumentare", "accrescere". Questo verbo greco e il latino *augēre* (da cui *auctor*) derivano entrambi dalla medesima radice indoeuropea: Pokorny IEW 84-85 *aueg-, uōg-, aug-, ug- (aumentare, incrementare, amplificare).

stilistico, ma l'incarnazione del «neutro» (Blanchot 1982) — quella dimensione anonima in cui l'autore si dissolve nell'atto stesso della creazione. «X.» materializza questa dismissione: l'io più intimo diventa l'incognita più radicale perché la scrittura trasforma il soggetto scrivente in oggetto scritto. «X.» richiama la χ (*chi*), lettera che la tradizione algebrica ha eletto a simbolo dell'incognito, di ciò che deve essere cercato e trovato. Nell'atto autobiografico questa incognita non trova soluzione: la scrittura, anziché rivelare il sé, ne svela l'irraggiungibilità.

Bremonte: Un impulso determinante per il mio amico — quasi traumatico, a detta sua!

Traumatico è ciò che irrompe nell'ordinario flusso dell'esperienza, creando una discontinuità che il soggetto non riesce immediatamente a integrare. Il τραῦμα (*traûma*, “ferita” o “lesione”) è un evento che eccede la capacità di elaborazione simbolica, lasciando una sorta di “corpo estraneo” nell'economia psichica. Il ferire, che è un colpire in modo da rompere la continuità (di cui la ferita è lesione traumatica caratterizzata da soluzione di continuità), è un penetrare, un attraversare spezzando, una superficie continua. Verbalizzare la ferita, significa verbalizzare quella dimensione dell'esperienza estetica che fora, che penetra la comprensione concettuale e determina una trasformazione del soggetto, sotto il fitto dei colpi del fascino.

«Perché il fascino?» (Blanchot 1982)

Vedere presuppone la distanza, la decisione separatrice, la facoltà di non essere in contatto e di evitare la confusione del contatto. Vedere significa che tale separazione è, tuttavia, divenuta incontro. Ma cosa succede quando quel che si vede, per quanto distante, sembra toccarvi con un contatto sconvolgente, cosa succede quando il modo di vedere è una sorta di tocco, quando vedere è un contatto a distanza? Quando quel che viene visto si impone allo sguardo, come se lo guardo fosse colto, toccato, messo in contatto con l'apparenza? Non si tratta di un contatto attivo, ciò che resta ancora dell'iniziativa e dell'azione in un contatto vero e proprio, ma lo sguardo è trascinato, come assorbito in un movimento immobile e in un fondo senza profondità. Quel che ci viene dato in un contatto a distanza è l'immagine, e il fascino è la passione dell'immagine.

L'impulso determinante, quell'incontro con l'*opera-operazione*, quasi traumatico, descrive la dimensione del fascino come evento che destituisce il soggetto dalla sua posizione ordinaria, dalla sua posizione di controllo. L'inconsapevolezza dell'evento fondativo dispone che l'esperienza preceda la coscienza.

Bremonte: Un impulso determinante per il mio amico — quasi traumatico, a detta sua! — occorse durante una visita ad un piccolo studio romano di ricerca elettroacustica il cui tecnico, Guido Guiducci, persona in possesso di grande

inventiva artigianale,[...] e inconsapevolmente diede l'avvio ad una trentennale ricerca che il mio amico misterioso – come ama chiamarlo lei – perseguì con costante applicazione esplorando un mondo sonoro inedito le cui possibilità egli, a tutt'oggi, pensa di non aver ancora esaurito.

La ricerca che deriva da questo trauma suggerisce come l'enigma non si esaurisca, una caratteristica essenziale del *Rätselcharakter* (Adorno 2009): l'opera-operazione «autentica» contiene possibilità poetiche senza mai consegnarsi continuamente. Il mondo sonoro inedito indica una prospettiva ontologica, un'apertura verso possibilità di esistenza precedentemente inaccessibili. Questo risuona con l'idea *blanchotiana* che l'arte apra spazi di alterità radicale. Con «le cui possibilità... di non aver ancora esaurito» Bertoncini mantiene aperto l'orizzonte dell'inesplorato, preservando quel carattere enigmatico che continua ad orientare la ricerca. L'opera esercita una forza di attrazione che precede e condiziona ogni possibile comprensione. È l'esperienza di essere afferrati, prima ancora di afferrare.

Una volta in operazione, l'opera «autentica» mantiene un nucleo non riducibile al concetto, un “di più” che resiste alla spiegazione. Questo carattere enigmatico è condizione poetica dell'autenticità. Questo *trauma fondativo* del primo incontro con l'enigma sonoro è un momento di vocazione, una chiamata (*vocatio*) che determina un orientamento (esistenziale). Il fascino (Blanchot 1982) e l'enigma (Adorno 2009) convergono nel descrivere dove la soglia dell'esperienza poetica si fa esperienza di trasformazione.

Bremonte: Il volume sonoro sviluppato da un fascio di corde che vengano eccitate con la lieve pressione dell'aria (dal fiato o dal vento) è minimo. Sia l'esperimento del Guiducci che i successivi tentativi compiuti da X. al riguardo, forniscono soltanto un'indicazione sulla natura e sulla qualità sonora del fenomeno, senza potere in alcun modo renderlo adatto a sostenere il peso d'un discorso musicale...

Menippo: A non parlare delle esigenze d'una sala da concerto!

Bremonte: Appunto. Egli costruì quindi un sistema basato sul punto nevralgico di tutti gli strumenti acustici tradizionali: il ponticello. Fabbricò dei ponticelli mobili di vario spessore e di materiali diversi (legno, plastica, cartone, metallo) [...] di modo che le corde assolvono acusticamente la doppia funzione di produzione del suono e di amplificazione di esso, cioè costituiscono in pari tempo anche una cassa di risonanza. L'amplificazione elettronica avviene dal ponticello, su cui X. adatta dei cristalli microfonici piezoelettrici.

Menippo: Che io sappia, però, il microfono a cristallo offre una risposta di frequenza limitata, nelle regioni gravi addirittura manchevole.

Bremonte: Giusto. È appunto questa la ragione dei ripetuti tentativi compiuti dal mio amico, della sua lunga ricerca sonora non ancora conclusa.

Avanzando in questa fantasiosa analisi dell'architettura dell'enunciazione bertonciniana, Bremonte è il "monte che freme" ed evoca l'inquietudine creativa, Menippo³ è l'indagine classica, richiama la satira menippea, genere dialogico che mescola serio e giocoso, filosofia e ironia: il dialogo per esplorare contraddizioni filosofiche. Menippo è la tradizione che attraversa i secoli.⁴»

Questo *pòlemos* articolativo e non distruttivo tra *Bremonte* (la *parola-strumento* d'invenzione, il "monte che freme") e Menippo (la "tradizione che frena") svela «la solitudine essenziale» in cui Bertoncini costruisce e abita, che Blanchot impagina come condizione specifica del lavoro artistico (Blanchot 1982), e che Engelberg analizza come discorso interno «tra il Sé e il (Sé come) Altro» (Engelberg 2001).

Se seguissimo la traccia de «il cosiddetto contenuto del libro è il lettore» ci troveremmo senza mezzi: il libro, il testo, il dialogo, l'oggetto sonoro, il concerto: *cosa sono? Quali sono i contenuti delle opere di Bertoncini?* Non resta che l'azzardo della definizione di qualche lettore, interprete, musicista, dialogante... la «separazione» dall'opera attivata dall'incantesimo del fascino si proietta nella possibilità di un enigma che prende forma nel contenuto desiderato di un destinatario.

Bremonte: Mi viene in mente, dicevo, una confidenza che X. m'ha fatto su quell'epoca eroica di ricerca sonora.

Era l'inverno del 1973; egli si trovava a Berlino ospite del Künstlerprogramm del D.A.A.D. Per la prima volta nella sua vita il mio amico ebbe l'agio di alle-

³Menippo innovò la forma prosimetrica, mescolando prosa e versi, per discutere argomenti filosofici seri in spirito di ridicolo e satira. Per Bakhtin la menippea è un genere "carnevalizzato" che, combinando serietà filosofica e comicità, alto e basso, testa idee attraverso situazioni estreme, mantenendo sempre un legame con l'attualità del proprio tempo. Esso consente l'attivazione di «scene di scandalo, comportamenti eccentrici, discorsi e performance inappropriati, cioè tutti i tipi di violazioni del corso generalmente accettato e consueto degli eventi e delle norme stabilite di comportamento» e «la preoccupazione per questioni attuali e d'attualità» (Bakhtin 1984)

⁴Marshall McLuhan nella lettera a Michael Hornyansky del 3 febbraio 1976 scrive:

Caro Professor Hornyansky, Uno studente in un seminario ha recentemente citato alcuni suoi commenti riguardo ai miei presunti punti di vista sul libro stampato. Ho mandato di recente un articolo su questa questione a Newsweek, di cui allego una copia. Partendo dagli studi simbolisti, molto tempo fa iniziai a studiare gli effetti degli artefatti umani. Il lavoro di Flaubert, per esempio, è interamente interessato a questi effetti nel modo in cui essi plasmano la psiche e la società. Dato che gli effetti di qualsiasi forma sono sempre subliminali, molte persone di lettere sembrano risentirsi dell'idea di essere state manipolate inconsciamente dal loro medium preferito. Tuttavia, dato che oggi ci sono molti media in competizione con la letteratura per la manipolazione della coscienza, diventa obbligatorio distinguere tra amici e nemici del libro. Ho scoperto, nel fare questo, che il solo suggerire che il libro abbia qualsiasi effetto subliminale viene considerato come essere nemici del libro. (Il cosiddetto contenuto del libro è il lettore, come Baudelaire sottolineò nel suo "hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère.") Quelle persone che pensano che io sia un nemico del libro semplicemente non hanno letto il mio lavoro, né riflettuto sul problema. La maggior parte della mia scrittura è satira menippea,* che presenta la superficie attuale del mondo in cui viviamo come un'immagine ridicola.

*La *Satire Ménippée* (rif. al satirico greco Menippo) era un libello politico francese che circolava a Parigi negli anni 1590. (McLuhan 1987)

stire un vero e proprio laboratorio artigiano, adatto alla realizzazione delle idee che già da alcuni anni lo spingevano verso un certo tipo di costruttivismo musicale, ma che per ragioni pratiche, a Roma, non potevano avere adeguato sviluppo.

[...]

Ma io non sono in grado di rendere nemmeno approssimativamente la tensione che egli riesce a comunicare quando evoca quei momenti. Nella descrizione della fase finale nella costruzione della prima arpa eolia, e delle prove ripetute d'un sistema d'amplificazione da lui escogitato per rendere chiaramente percettibili quelle sonorità ricchissime ma fondamentalmente al limite della audibilità, egli è capace di ricreare e di evocare nell'immaginazione dell'ascoltatore la stessa atmosfera gravida di attesa che circonda il lavoro febbrile di costruzione della campana nel film di A. Tarkowskij, ANDREIJ RUBLOV.

È l'ottavo capitolo (*Andrej Rublëv* 1966), come un'ottava immagine sacra, di una processione verso un'unità suggerita. Il momento in cui la campana inizia a suonare risulta un punto decisivo: vi si cela il senso della creazione artistica. *Bremonte*, ad un passo dal raccontare quell'«epoca eroica di ricerca sonora», fa un passo di lato: così come nel momento del primo suonare della campana si salta dall'oggetto al senso (si evita la visione del rintocco), *Bremonte* «taglia, cambia inquadratura»: «non sono in grado». La «tensione che egli riesce a comunicare quando evoca quei momenti» è dicibile solo mediante un'allegoria, cifrando il senso in un altro senso, perché l'oggetto allegorico è già di per sé un'allegoria. Per provare a comprendere cosa egli voglia dire con «la stessa atmosfera gravida di attesa che circonda il lavoro febbrile di costruzione della campana» è necessario attraversare tutti i livelli simbolici intercettati.

Per noi era il simbolo dell'audacia, nel senso che la creazione richiede dall'uomo l'offerta completa del proprio essere. Che si voglia volare prima che sia diventato possibile, o fondere una campana senza aver imparato a farlo, o dipingere un'icona – tutti questi atti esigono che, per il prezzo della sua creazione, l'uomo debba morire, dissolversi nel proprio lavoro, dare se stesso interamente. Questo è il significato del prologo – l'uomo volò e per questo sacrificò la sua vita.» (Ciment et al. 2006)

Questa filosofia suggerisce che la formazione artistica può fornire competenza tecnica, ma la scintilla creativa essenziale deve essere accesa attraverso la fede, l'intuizione e la completa dedizione al lavoro stesso. Questa comprensione ha implicazioni profonde per la pratica artistica: non l'auto-espressione, la chiamata più alta dell'artista diventa l'auto-trascendenza, creando condizioni entro cui le forze inconscie possano operare attraverso il “mestiere disciplinato”.

Forse l'intuizione più radicale di Tarkovskij riguarda il primato della fede sulla conoscenza tecnica nella creazione artistica autentica. Come afferma in *Scolpire il tempo*

Perché egli sia consapevole che una sequenza di tali azioni è dovuta e giusta, che risiede nella natura stessa delle cose, deve avere fede nell'idea, poiché solo la fede interconnette il sistema di immagini [...] Nell'Arte, come nella religione, l'intuizione equivale alla convinzione, alla fede. [...] Potremmo definirlo come scolpire nel tempo. Proprio come uno scultore prende un pezzo di marmo e, interiormente cosciente dei lineamenti del suo pezzo finito, rimuove tutto ciò che non ne fa parte – così il cineasta, da un "pezzo di tempo" fatto di un enorme, solido aggregato di fatti viventi, taglia e scarta tutto ciò di cui non ha bisogno.

È nelle trasduzioni tra tempi cronologici e kairotici che l'asse Bertoncini Tarkovskij attiva un segno comune: Tarkovskij scolpisce immagini nel tempo, che solo il tempo può animare; Bertoncini scolpisce il tempo nel vento, che...

Poco dopo, nel 1970, studiavo composizione con lui a Roma. Era davvero come essere apprendista in una bottega del '500. (Nottoli 2019)

Mario Bertoncini sta all'aria compressa come Prometeo sta al fuoco. Mario era un uomo di Bottega. Il Laboratorio è il momento di *catastrofe*⁵ in cui egli ha addomesticato l'aria. Il laboratorio di Mario è il pensiero, come in Schoenberg, come in Nono.

Le opere di Mario, oggi, dopo Mario, appaiono come *botteghe di suono*: elementi udibili di un assoluto. Il progetto «bottega» che ha mosso la sua intera esistenza è presente, oggi, in ogni traccia della sua eredità. È nostro dovere vivere quei luoghi, dialogare con i suoi personaggi, tenere in ordine i suoi strumenti, la sua Bottega.

⁵Dal greco καταστροφή (*katastrophē*), composto da κατά (*katá*, "giù, verso il basso") e στροφή (*strophē*, "voltare, girare"): propriamente "rivolgimento", "capovolgimento". In ambito teatrale indica il momento risolutivo del dramma; in matematica, la teoria delle catastrofi di René Thom (Thom 1980) studia i cambiamenti qualitativi improvvisi nei sistemi dinamici. Qui: il momento di trasformazione radicale in cui l'aria selvaggia diventa strumento d'arte.

Come onorare la musica
ascoltarla senza agire
senza sequenze di commenti
come tacere non di fronte
ma dentro la musica
come lasciare che mi disfi
il cuore e mi scombini il pensiero.
Un paesaggio sonoro
ci affronta ovunque e ci invita:
essere musica è fuga dal rumore
è orecchio sinfonico
verso la voce del silenzio
verso la conta di quello che resta.

Riferimenti bibliografici

- Adorno, Theodor W. (2009). *Teoria estetica*. A cura di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann. Edizione originale: Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970. Torino: Einaudi.
- Andrej Rublëv* (1966). Film. Sceneggiatura: Andrej Tarkovskij e Andrej Končalovskij. Fotografia: Vadim Jusov.
- Bakhtin, Mikhail (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Cur. e trad. da Caryl Emerson. Vol. 8. Theory and History of Literature. Traduzione di: Problemy poëtiki Dostoevskogo. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bertoncini, Mario (2007). *Arpe eolie e altre cose inutili*. Die Schachtel.
- Blanchot, Maurice (1982). *The Space of Literature: A Translation of "L'Espace littéraire"*. Trad. da Ann Smock. Originale: *L'Espace littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 1955. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ciment, Michel, Luda Schnitzer e Jean Schnitzer (2006). "The Artist in Ancient Russia and in the New USSR". *Andrei Tarkovsky: Interviews*. A cura di John Gianvito. Originariamente pubblicata nel 1969. Jackson: University Press of Mississippi.
- Engelberg, Edward (2001). *Solitude and Its Ambiguities in Modernist Fiction*. New York: Palgrave.
- McLuhan, Marshall (1987). "Letter on Menippean Satire". *The Letters of Marshall McLuhan*. A cura di Matie Molinaro, Corinne McLuhan e William Toye. Toronto: Oxford University Press.
- Nottoli, Giorgio (2019). *Breve riflessione su Mario Bertoncini*.
- Ronchi, Rocco (2001). *Il pensiero bastardo. Figurazione dell'invisibile e comunicazione indiretta*. Il pensiero dell'arte 2. Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Thom, René (1980). *Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli*. Biblioteca di cultura scientifica. Edizione originale: Paris, W.A. Benjamin, 1972. Torino: Einaudi.