

Giuseppe Silvi

il sogno radicale

autobiografia di un eretico. appunti revb.

botteghe di suono

14 settembre 2025

del soffio sconosciuto

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

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 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...

L'uso di X. per l'io autobiografico rivela un tratto fondamentale: nel momento stesso in cui l'artista cerca di catturare la propria esperienza attraverso la scrittura, diventa *altro* da sé. X. non è semplicemente un espediente stilistico, ma l'incarnazione di quello che Blanchot [**fare_ref**] chiama «il neutro» — quella dimensio-

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

ne 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. come *chi* (χ), "cosa sconosciuta", rivela come l'atto autobiografico, anziché rivelare il sé, ne sveli l'irraggiungibilità. Bertoncini non racconta di sé attraverso X., ma piuttosto *diventa* X..

fascino

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

È necessario articolare quella dimensione dell'esperienza poetica che eccede la comprensione concettuale e determina una trasformazione del soggetto.

«Perché il fascino?» si chiede Blanchot? [**blanchot82**]

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.

Il fascino descrive quell'incontro con l'opera dove il soggetto viene come "destituito" dalla propria posizione di controllo.

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

L'impulso determinante, quasi traumatico, descrive la dimensione del fascino come evento che destituisce il soggetto dalla sua posizione ordinaria.

L'inconsapevolezza dell'evento fondativo richiama la struttura come esperienza che precede la coscienza².

²Fascino, Blanchot, APT: fascino(esperienza,coscienza).

La ricerca che deriva da questo trauma suggerisce come l'enigma non si esaurisca mai³. Caratteristica essenziale del *Rätselcharakter* adorniano [adorno], l'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 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 poetica.

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 [blanchot82] e l'enigma [adorno] convergono nel descrivere dove la soglia dell'esperienza poetica si fa esperienza di trasformazione.

menippo

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.

³Approfondire: l'enigma non si esaurisce mai

Avanzando in questa fantasiosa analisi dell'architettura dell'enunciazione bertonciniana, Bremonte è il "monte che freme" ed evoca l'inquietudine creativa, Menippo⁴ 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.⁵ [mcluhan87]

Questo *polemos* 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 [blanchot82] impagina come condizione specifica del lavoro artistico, e che Engelberg [engelberg01] analizza come discorso interno «tra il Sé e il (Sé come) Altro».

Se seguissimo «il cosiddetto contenuto del libro è il lettore» ci troveremmo alla questione del *medium*: il libro, il testo, il dialogo, l'oggetto sonoro, il concerto: *media*.

Definiti i media bertonciniani, non resta che definire il lettore, l'interprete, il musicista, il dialogante...la separazione dal medium attivata dall'incantesimo del fascino innesca la possibilità di un enigma che prende forma nel contenuto del lettore destinatario.

⁴Menippo 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»[bakhtin84][bakhtin84]

⁵Marshall 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.

ricerca

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 allestire 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, ANDREJ RUBLOV.

appunti da wikipedia

La campana, 1423: Un Duca vuol far realizzare una grande campana, ma tutti i fonditori di campane sono morti per via della peste. Boriska (Nikolaj Burljaev), il figlio di uno di questi, convince gli uomini del duca di essere a conoscenza del segreto della fusione delle campane, confidatogli dal padre prima della morte. Il compito viene affidato al ragazzo, che dirige i lavori con severità e determinazione. Alla preparazione della campana assiste anche Andrej Rublëv. Il buffone che anni fa era stato arrestato riconosce Andrej e minaccia di ucciderlo perché pensa che sia stato lui a denunciarlo in quell'occasione. Kirill riesce a calmare il buffone, e poi confida ad Andrej di essere stato lui anni prima a denunciare il buffone e lo rimprovera di non usare il talento che Dio gli ha dato, nonostante molti gli chiedano di dipingere. Il giorno dell'inaugurazione della campana Boriska è estremamente teso e inquieto. È presente tutta la popolazione e molti nobili e la campana suona perfettamente. Quando tutti se ne sono andati Boriska piange disperato. Andrej gli si avvicina e, rompendo il voto di silenzio, gli chiede perché piange; il ragazzo allora gli rivela che suo padre non gli ha mai voluto rivelare il segreto per la costruzione delle campane. Egli è riuscito nell'impresa solo grazie alla sua determinazione e alle sue capacità. Andrej allora gli propone di partire insieme: "Tu fonderai campane, io dipingerò icone"

appunti da Il suono del kairos e il segreto della campana

Più che un film su un pittore di icone, si potrebbe dire che Andrej Rublëv è, esso stesso, un'icona. L'unità è soltanto suggerita dall'andamento paratattico fatto di episodi che, proprio come i dettagli di un'immagine sacra, derivano le dimensioni dal valore che è loro attribuito, anziché da una forzatura prospettica. Nel continuo entrare e uscire dallo sguardo dei personaggi, il momento in cui la campana inizia a suonare risulta un punto decisivo.

Anche se nella Russia sovietica quella delle campane viene considerata una voce di dissenso e il suono del bronzo finisce sopraffatto da quello dell'acciaio, tutto il film, così come la vita russa della tradizione, è scandito da rintocchi. Il rintocco della campana di Boriška, però, assume un significato nettamente centrale, già dalle premesse narrative: se la campana non suona, Boriška morirà (anche perché una campana ortodossa, una volta fusa non si può più ritoccare: essendo un oggetto sacro, accordarla sarebbe una sorta di sacrilegio).

Nell'ottavo capitolo si concentra il senso della creazione artistica secondo Tarkovskij. Rublëv, Tarkovskij stesso e Boriška sono tre ipostasi della medesima idea: un'arte che tragga origine dalla collettività e che a questa ritorni. Anche se il lavoro nella fucina e il picchiare dei martelli riecheggiano l'ossessione sovietica per l'industria pesante, Boriška non è affatto un eroe del lavoro. C'è una sostanziale deviazione rispetto ai film di argomento storico sfuggiti alle forbici negli anni precedenti: secondo Tarkovskij l'artista deve farsi servo dell'assoluto e dividerne la rappresentazione, senza alcuna glorificazione finale. Teurgia a parte, la riflessione del regista si lega alla prima avanguardia, che nelle sue varie formulazioni mirava a stimolare una sorta di completamento del film da parte dello spettatore. Per indurre una reazione autentica da parte di chi osserva, per Tarkovskij bisogna prescindere dalle convenzioni stilistiche, che equivalgono a pregiudizi, proprio come avviene in Andrej Rublëv, in cui etica ed estetica si compenetrano. La specificità del mezzo cinema deve consistere in una vera e propria scultura del tempo (in un certo senso nella sua cattura fattografica all'interno dell'inquadratura), con tutte le implicazioni filosofiche che ne derivano.

Si potrebbe dire che con l'avvio della campana, a sua volta metafora di un'icona, Andrej Rublëv arriva persino a simulare l'esperienza della rivelazione divina: è come se Tarkovskij proponesse, nel corso del film, una guida alla lettura delle immagini sacre poi mostrate a colori nella parte finale. Si pensi alla tensione temporale dell'inquadratura in cui il pesantissimo battagliaio (in russo jazyk, 'lingua') prende ad oscillare dallo sfondo al primo piano: ricalca quasi il movimento suggerito dalla cosiddetta 'prospettiva rovesciata' delle icone teorizzata da Pavel Florenskij, in base alla quale le figure sembrano avanzare in direzione dell'osservatore. Mentre si attende la manifestazione della voce divina, immagine e suono sono ancora saldate nelle inquadrature dei lentissimi cigolii. Poi, quando la campana finalmente suona, Tarkovskij cela la fonte sonora, per spostarsi su Boriška e su Rublëv. Inevitabil-

mente lo stacco ha l'effetto di spezzare la prevedibilità non soltanto visiva ma anche temporale di una distanza progressivamente ridotta e di creare un nuovo senso di attesa. L'agognato e imprevedibile rintocco arriva a suggerire una trasformazione del *chronos*, il tempo quantitativo, in *kairos*, un tempo qualitativo. Per Rublëv è il tempo della rivelazione e dell'incontro con Dio.

Osservando il tutto senza tener conto di suggestioni teoriche si pone una questione: non può essere una coincidenza il fatto che il frammento del film in cui si delinea una svolta spirituale sia anche quello che più si avvicina a uno schema da cinema classico. Tarkovskij scrive che il montaggio verticale è una dittatura, eppure, nella scena delle oscillazioni, in fondo il momento di massima rigidità ideologica, conserva una precisa saldatura tra suono e immagine e ricorre a una soluzione di montaggio, con una raffinata elaborazione in campo-controcampo. Magari era questo il segreto della campana.

appunti bibliografici

Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image* London: Continuum, 2005a.

Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time Image* London: Continuum, 2005b.

Tarkovsky, Andrei, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema* London: University of Texas Press, 1988.

botteghe di suono

Mario Bertoncini sta all'aria compressa come Prometeo sta al fuoco. Mario era un uomo di Bottega. Il Laboratorio è il momento di catastrofe 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. Il progetto bottega che mosso la sua intera esistenza è presente, oggi, in ogni traccia della sua eredità. È nostro compito vivere quei luoghi, comprendere le sue parole per curare la sua costruzione.