**Phantom, musica**

La musica è l’arte fantasmatica per eccellenza, poiché non si vede. È proprio la questione del vedere che più comunemente, nel campo del sensibile, sembra inerire alla dimensione del fantasma. Questa è tra le ragioni per cui il fantasma richiama maggiormente l’invisibile che l’inudibile. Il discorso che invero andrebbe fatto è sulla presenza/assenza della cosa, al di là della sua percettibilità sensoriale, o quanto meno allargare l’indagine a tutti i sensi.

Ciò che evidentemente entra in gioco in ogni forma d’arte nell’individuazione e nell’analisi del fantasma è la memoria, dunque un aspetto che sottende un qualche tipo di temporalità.

Essendo la musica arte dell’attuale, essa ingaggia un *corpo a corpo* continuo con il fantasma: giacché la musica c’è e non c’è più, in continuazione.

Ora, l’*assenza* nella musica è relativa a molte questioni. Per esempio al significato, così sfuggente in un’arte così apparentemente poco descrittiva. Nell’uso della metafora, tropo regnante quando si parla di musica, si impiega la forma retorica più fantasmatica che esista (la metafora sostituisce, trasla, sovrappone, rinvia… Non è mai la “stessa cosa”).

La tecnologia, capace di acchiappare i fantasmi, rende nella musica visibile l’invisibile, a partire dal parametro più sottovalutato dalla semiotica musicale (ma non dalla fisica acustica): il timbro, ossia l’aspetto visibile dell’acustico (non per niente nominato anche “colore” del suono). Mettendo il suono ai raggi X (e, a guardar bene, l’immagine di una radiografia è fisiognomicamente, per il senso comune, particolarmente fantasmatica) si può vedere tutto ciò che non appare alla vista ma solo all’udito e che l’udito percepisce senza comprendere: fantasma impensabile per gli occhi, fantasma supponibile per gli orecchi. Che c’è dell’altro in un suono emesso, l’orecchio lo intuisce, l’occhio non sa vederlo.

È la tesi dello spettralismo, corrente musicale in auge negli anni ’70 e ’80 del secolo scorso.

La modalità compositiva che scrive a partire dall’analisi di un singolo suono ci comunica che c’è qualcosa di più del fenomeno acustico che noi riconosciamo nei limiti del nome che gli diamo attraverso la nota. Il suono, il suo intero campo, va infatti oltre la nota. Quando produco un suono genero qualcosa che è ben al di là della frequenza, dell’altezza alla quale diamo un nome convenzionale. Ogni suono cioè, quale corpo, al suo interno ha una ricchezza organica che è data da armonici, parziali ed elementi “rumorosi” (oscillazioni cioè non periodiche): una vita brulicante di vari fantasmi acustici… Il suono in sé è già una composizione, e porta appresso un’aura, una conseguenza, una gamma più ampia di fenomeni che lo spettralismo ci riconsegna (in una prospettiva leibniziana, nel suono particolare c’è una manifestazione generale). Ha una vita che è costituita da un attacco, un regime e una decadenza.

Grazie al sonografo prima e al computer poi, questo suono può essere concretizzato in un’immagine. Ora gli studiosi, cominciano a parlare di realtà musicale quando questa musica viene riprodotta in termini grafici: lo spettro sonoro è quindi la *realizzazione* della musica; per chi fa musica ciò che è visibile è reale. Quando vedo il fantasma, scorgo la realtà. Gérard Grisey, Tristan Murail e gli altri esponenti dello spettralismo accendono la luce e così il fantasma – che è tale nell’oscurità, cioè nel non sapere – si mostra per ciò che è, perdendo il suo statuto fantasmatico.

Questo fantasma esce fuori come otticamente accade nel prisma: il fascio di luce bianca entra nel prisma come indistinto (fantasmatico) e ne esce con tutti i colori che lo compongono.

Così, tra i tanti, almeno due elementi esemplari della fisica acustica, indagati e realizzati (manifestati cioè compositivamente dopo averli scovati), spiccano come particolarmente fantasmatici.

Riproducendo tutti i fenomeni della vita di un suono, i compositori spettrali producono anche i battimenti, quelle sovrapposizioni periodiche di frequenze vicine che quando vanno in fase raddoppiano, quando vanno in controfase spariscono. E questa è la rappresentazione più fedele che abbiamo del fantasma nell’immaginario collettivo: il doppio e la sparizione improvvisa.

E poi c’è il rumore bianco, che è particolarmente fantasmatico perché costante ed esistente solo in linea teorica: sarebbe costituito da frequenze tutte uguali, come se fosse la somma di tutti i suoni (il bianco puro). Si può riprodurre qualcosa che gli si può solo avvicinare – giacché il vago fantasma non è coglibile – regolando le frequenze in maniera inversamente proporzionale all’ampiezza.

Una concezione spirituale della pietra concorre all’idea che il virtuale – il potenziale – sia attuale: la pietra si lascia spaccare come il suo fantasma interno vuole. È il fantasma che guida per farsi vedere, per affiorare. Così la luce e l’ombra sono i fantasmi del pieno e del vuoto.

Se nel campo del visivo l’ombra, ineludibile eppure intoccabile – e possibile grazie alla luce, è il fantasma fisico, in quello acustico esso è la eco. L’eco è l’ombra del suono, non soltanto connaturata all’emissione sonora ma anche effetto applicabile, come chiaro-scuro, come *rythmos* di presenza/assenza.

Così in *Philomel* di Milton Babbit il soprano dialoga col suo fantasma registrato, in un doppio tipico della prima musica elettronica. L’eco è il ritorno, la ripetizione, il non-uguale inesauribile che lascia elementi indispensabili alla comprensione.

Arvo Pärt promulga l’idea fantasmatica di risonanza con la tecnica del *tintinnabuli*, mutuata dal riverbero delle campane, facendo interagire gli arpeggi degli accordi in maniera da creare l’effetto eco. C’è sempre il retaggio dei suoni precedenti, che non abbandonano mai, anche se sono spariti dal campo acustico sensibile.

Perché il fantasma è sempre lì, c’era prima, ci sarà anche quando esplicitato. Vale pure nella logica: nel momento in cui deduco da una premessa, significa che il fantasma della deduzione (la conseguenza) è insito nella premessa.

Quanto flash, quanto controluce, nel cinema e nella fotografia, ci presentano il fantasma! La Pantasima, strega-fantoccio infuocata roteante nel buio nei resistenti riti della cultura contadina italiana, lascia scie di luce che rimangono nell’occhio come aloni.

Nella nostra rappresentazione visiva del fantasma – ciò che sfugge, ciò che non è chiaro, ciò che resta – la figura dell’alone è tipica. Così, dal fenomeno atmosferico, è naturale che il tema del fantasma si sposi con quello dell’atmosfera, di un bagno di memorie e di non-so-che.

La musica di Valentin Silvestrov arriva come coda, come scia, come alone. Qui il fantasma è traccia, vestigia, ricordo del passato. Nella sua metamusica i fantasmi dei compositori riecheggiano ma sempre trasfigurati. Non si tratta quindi di mera citazione ma di qualcosa che arriva *dopo*, ma dall’interno, come se ci fosse sempre stata. Sono figure musicali fantasmatiche nel senso iconico, come se ascoltate dietro una parete, come in un’ombra proiettata sul muro, come in una diapositiva o stinte in un vecchio filmato. Non sempre vengono dichiarati i riferimenti, proprio perché il ricordo è sbiadito: la musica ricorda qualcosa ma non si sa bene cosa. Tanto che viene il sospetto – tipico della spettralizzazione psichica – che forse quella cosa non l’abbiamo mai sentita, ma che il fantasma musicale ce lo siamo in qualche modo costruito sedimentando le esperienze di ascolto. Non si coglie. Sembra ma non è. C’è altro, c’è l’Altro. Altrimenti, altrove.

Alterità solitamente da cercare nel silenzio, come quello proposto da Salvatore Sciarrino: un silenzio inteso non come assenza di suono, bensì come suono liminale, ai limiti, alla soglia del non essere, che innesca percezioni pulviscolari (fumo, polvere, nebbia: la chimica del fantasma). Lì c’è il silenzio, non nel nulla.

Più in generale è il silenzio il luogo del fantasma in musica (come nella arti visive lo sono il bianco o il buio, difficilmente il colore o qualcosa dai contorni ben definiti). Il momento cioè dell’assenza di suono che però è ricordo del suono che è stato e l’attesa di quello che sarà. Tōru Takemitsu vi ha incentrato gran parte della sua poetica.

Nel loro asintotico approssimarsi, malinconia e nostalgia sono il ricordo di un fantasma del passato incoglibile o del futuro imprevedibile, ma intravedibile. E ciò che si intra-vede è esattamente il fantasma.