



★ Do il benvenuto a me stesso e agli altri intervenuti. Io mi chiamo Andrea Cortellessa, alla mia destra ci sono Massimo Fusillo e Federico Capitoni, alla mia sinistra Tommaso Pincio e Sergio Benvenuto.

Un buon punto di partenza per questo nostro incontro, che si intitola *Phantom*, può essere la lingua in cui ci esprimiamo. All'inizio i messaggi e le e-mail che ci siamo scambiati con gli organizzatori, in vista di questo nostro incontro, erano in inglese, la lingua franca del mondo dell'arte; e, siccome siamo in realtà tutti cittadini italiani e l'italiano è la nostra madre lingua, per prima cosa ho richiesto di poter comunicare tra noi in italiano. Questo piccolo cortocircuito è già significativo perché anche la traduzione (e Tommaso Pincio avrebbe modo di parlarne) è una forma di commercio con i fantasmi (o, reversibilmente, ogni rapporto coi fantasmi è una forma di traduzione: da uno stato spettrale a uno stato tridimensionale, corporeo).

Il termine «phantom» può essere tradotto, nella nostra lingua, in almeno tre modi: «fantasma», «spettro» e «spirito» fanno riferimento a tre, o forse alla base due, tradizioni abbastanza diverse fra loro. L'etimologia di «fantasma» è greca, e vale «apparizione». Si tratta dunque di qualcosa che ha a che fare con la visione, con l'atto del vedere; quello che si vede è però in questo caso qualcosa di cui non si può attestare una presenza materiale; il che ci porta al tema dell'illusione. D'altra parte la parola «fantasma» evoca subito la tradizione spiritistica: dove «spirito» è per noi sinonimo di «fantasma», anche se in effetti la tradizione filosofica della parola «spirito», di per sé, non ha nulla di perturbante. Per esempio nell'espressione «ghost in the machine», usata dal filosofo Gilbert Ryle nel 1949 (e poi ripresa nel titolo di una raccolta di saggi di Arthur Koestler, nonché da un album dei Police che da giovane ho amato molto), «ghost» allude semplicemente al fatto che in un determinato corpo fisico è presente anche qualcos'altro che quella sostanza "anima", che per esempio le dà movimento (oggi diremmo che è il suo *software*).

Anche la parola «spettro» fa riferimento, in prima battuta, all'ottica. Newton la usa in quest'accezione: ha a che fare coi diversi colori, e col fatto che la luce si rifrange appunto in colori diversi, dispiegandosi in quello che si definisce, appunto, il loro spettro. Ma rispetto a «spirito» ancora più immediata, in questo caso, è l'evocazione del fantasma della tradizione gotica, sino allo stereotipo del lenzuolo e del rumore di catene che risuona nel maniero. In ambito artistico, però, la prima tradizione che evoca è quella che fa riferimento ad Aby Warburg: uno "spirito" la cui opera, e anche la cui esistenza terrena (come ha scritto una volta Giorgio Agamben), ci insegnano a mettere il polo della ragione e quello dell'irragione in una dialettica meno lineare e prevedibile di quanto siamo abituati a pensare. Come ha spiegato Georges Didi-Huberman in un libro molto bello del 2002, *L'immagine survivante*, l'idea centrale di Warburg è quella della permanenza, o diciamo appunto della "sopravvivenza", di certi moduli figurativi che, elaborati in antico, sono stati tramandati nel moderno sino ad arrivare, modificati in forme diverse e talora perturbanti, sino a noi. Questo saggio di Didi-Huberman è stato tradotto in italiano come *L'immagine insepolta* ma gli aggettivi «survivante» e «insepolta», almeno al mio orecchio, si riferiscono a due condizioni abbastanza diverse: «insepolto» è un cadavere mentre il «sopravvivente» non è morto. Conseguenza di questa osservazione, mi pare, è che si può essere fantasmi senza essere necessariamente morti.

Sergio Benvenuto □
 Federico Capitoni /
 Andrea Cortellessa ★
 Massimo Fusillo ○
 Tommaso Pincio)

Nella tradizione filosofica recente, poi, la parola «spettro» evoca il titolo di un libro celebre – vedo che Massimo Fusillo lo ha portato con sé – di Jacques Derrida, *Spettri di Marx*, che esce nel '93, all'indomani quindi della caduta del muro di Berlino di cui in questi giorni si ricorda il trentennale. Naturalmente Derrida riprendeva la formula celebre del Manifesto del partito comunista di Marx ed Engels, «uno spettro si aggira per l'Europa» ma, nella sua *dérive* al solito retoricamente scintillante questo termine prende mille accezioni e attraversa un po' tutti i campi del sapere. Mi viene in mente che Warburg, lo ricorda Didi-Huberman, veniva soprannominato dai suoi discepoli «il passamuri della storia dell'arte». La «scienza senza nome», come venne definita quella di Warburg, era questa capacità di muoversi tra le discipline e tra i saperi, di superare le cronologie lineari, gli ordini dei discorsi e delle tradizioni, di attraversare insomma tutte le partizioni che per tradizione abbiamo ereditato.

Nella filosofia classica, poi (per esempio in Aristotele, come ricorda sempre Agamben in *Stanze*), il termine *phantasma* designa l'immagine della realtà sensibile prodotta dalla mente. Ci si ricorda quel bellissimo verso nel XVII canto del Purgatorio dantesco, «poi piovve dentro a l'alta fantasia», che in una delle sue *Lezioni americane* – quella appunto dedicata alla *Visibilità* – Italo Calvino prendeva a emblema della capacità della mente umana di figurarsi delle immagini: immagini che fanno riferimento alla realtà sensibile, ma vengono proiettate sullo schermo della nostra mente.

Dipenderà forse dalla cornice particolare in cui siamo reclusi, diciamo dal nostro *setting*, ma è difficile sottrarsi all'accezione psicologica, o strettamente psichiatrica, della parola «fantasma». Che, come abbiamo visto, ha sempre a che fare con la visione: anche con quello che chiamiamo «punto di vista», quella che i filosofi chiamano *weltanschauung*, insomma il modo in cui noi proiettiamo all'interno della nostra coscienza la realtà che si trova al nostro esterno. «Sequenza immaginaria di eventi o percezione scenica di cose o persone non presenti»: questa è la definizione Treccani della parola «fantasma», in ambito psichiatrico. Che ci fa venire in mente con una certa precisione il mondo del cinema: il cinema è in effetti, di per sé, una *sequenza immaginaria di eventi* o, ancor più precisamente, la *percezione scenica di cose o persone non presenti*. Penso che diversi di noi faranno riferimento alla tradizione del cinema: perché in essa questa presenza dell'assente, il materializzarsi per esempio carnale della memoria – qualcosa che, in termini temporali, non è fisicamente immanente ma in termini psichici lo è invece moltissimo – non è solo un tema di tante narrazioni del cinema, ma in qualche misura la sua stessa essenza: la persistenza retinica dei fotogrammi che dà l'illusione del movimento e, ancor più alla radice, il fatto che un corpo realmente esistente venga ripreso e in seguito (magari a distanza di decenni) sia proiettato su uno schermo. Il cinema materializza dunque un principio, un processo tipico del nostro modo di percepire e immaginare. Come amava dire Gilles Deleuze, «il cervello è lo schermo».

Tornando alla psicoanalisi, in Freud la parola «fantasma» indica una scena in cui il soggetto si percepisce al contempo come protagonista e osservatore (e diciamo pure, proseguendo quanto dicevo poco fa, spettatore): il fantasma è dunque segno di uno sdoppiamento.

Viene in mente un testo di Giorgio de Chirico, *Arte metafisica e scienze occulte* del 1919, in cui si considera la possibilità di esistenza di forme immateriali, per esempio di figurarci un nostro doppio – il nostro *Ka*: per mutuare, come fa de Chirico sulla traccia di Schopenhauer, la tradizione di pensiero indiana – formato da fluidi e sostanze incorporee: per lui esempio perfetto, questo, di procedimento appunto «metafisico». Dello stesso anno è uno dei suoi primi autoritratti sdoppiati, in cui un ectoplasma vero e proprio figura accanto alla figura sensibile dell'artista.

Uno dei nostri commensali di oggi, Sergio Benvenuto, a questo tema dello sdoppiamento ha dedicato un saggio, pubblicato da Mimesis nel 2013: *Sono uno spettro ma non lo so*. Questa condizione, di ignorare la propria sostanza fantasmatica, è anche un *tòpos* letterario. In letteratura le storie di fantasmi sono, lo accennavo prima, un genere vero e proprio ma al suo interno abbastanza ricorrente è, significativamente, la situazione per cui i fantasmi, appunto, non sanno di essere tali. Ci troviamo a Venezia e dunque non si può non parlare di Henry James, autore che dai fantasmi era ossessionato e che in questa città ha ambientato uno dei suoi racconti più belli, *Il carteggio Aspern* del 1888. Non parrebbe in effetti questo un racconto di fantasmi in senso stretto, ma lo è invece a un livello più profondo. La frequentazione assidua delle carte di un poeta del passato (che adombra la figura di Byron, anche se per la verità *l'inventio* del racconto sarebbe ispirata a un aneddoto relativo al lascito di Shelley) da parte dell'anziana Mrs. Bordereau, carte che il narratore ambirebbe fare proprie, viene definita da James «conoscenza esoterica». Ma il racconto di James, come spesso i suoi, è anche una favola sul senso della letteratura: conoscere un autore attraverso le sue «carte» è più in generale – non so se Massimo Fusillo sarà d'accordo – l'atto di leggerlo: ogni lettura è una «conoscenza esoterica», una vera e propria comunicazione con i morti. Del resto James è l'autore del *Giro di vite*, forse in assoluto il moderno racconto di fantasmi per eccellenza; e poi, in maniera ancora più suggestiva secondo me, di *The Jolly Corner* del 1908, uno dei suoi ultimi testi: un titolo tradotto in italiano in modi diversi ma che io citerò secondo una delle sue ultime traduzioni, *L'angolo bello*. Qui il protagonista si aggira nella casa della sua infanzia, che rivede dopo tanto tempo: Spencer Brydon, questo è il suo nome, sta cercando appunto «l'angolo bello» in cui si rifugiava allora, e che ora invece gli pare gli appare pieno di ombre inquietanti. Alla fine Brydon capisce che è lui stesso il fantasma, il *revénant* «tornato» a infestare la sua casa. È questa esattamente la situazione descritta da Sergio Benvenuto nel saggio che citavo prima, facendo riferimento a film, del resto molto jamesiani, come *Il sesto senso* o *The Others*. Ma, *mutatis mutandis*, la ritroviamo in diversi testi di Philip K. Dick: nei quali a non conoscere la propria identità sono non proprio dei fantasmi ma in ogni caso delle creature non-umane che qualcosa, nel dispositivo che li governa, ha convinto invece della loro natura umana: i «replicanti» di un bellissimo racconto del 1953, *L'impostore*, o del romanzo reso poi celebre da Ridley Scott con *Blade Runner*, *Gli androidi sognano pecore elettriche?* del 1968.

Per concludere questa breve, o non tanto breve, introduzione vorrei fare un'ultima citazione, dal grande racconto di Jorge Luis Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, del 1940: «perché ci inquieta tanto che la mappa sia compresa nella mappa e le mille e una notte nel libro delle Mille e una notte? Perché ci inquieta che don Chisciotte sia lettore del Don Chisciotte, e Amleto spettatore dell'Amleto?

Credo di aver trovato la causa: tali invenzioni suggeriscono che se i caratteri di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere fittizi». Ora, che nella tragedia di Shakespeare Amleto assista a una rappresentazione drammatica proprio della situazione che sta vivendo in quel momento, è archetipo ben noto della figura retorica che per primo André Gide definirà *mise en abîme*. Ma a colpirmi è il titolo del dramma messo in scena nella reggia di Elsinøre, *Trappola per topi*. E mi pare che la situazione in cui ci troviamo, in questo bunker, è abbastanza simile a quella in cui si viene a trovare lo Spencer Brydon di James o piuttosto, appunto, il Principe di Danimarca.

Procederemo allora nel modo seguente: farò di volta in volta un breve profilo dei convenuti nella nostra Trappola, ciascuno dei quali comincerà col dirci in che modo il tema *Phantom* si inserisca nel proprio percorso, o nella disciplina di cui sono cultori. Poi farò loro una domanda più puntuale, e loro risponderanno declinando il tema secondo un'angolazione più personale; concluderemo infine con una discussione libera. Partiamo allora con Sergio Benvenuto, del quale ho ricordato prima il saggio che allo «spettro» è dedicato, ma che più in generale è autore di studi d'impostazione "tematica" (un'attitudine che forse – me ne rendo conto solo ora, ma non è certo un caso – ci accomuna un po' tutti): che declinano i propri oggetti incrociandone le incarnazioni nell'immaginario letterario, artistico e cinematografico oltre che, nello specifico, psicoanalitico. Cito titoli come *Accidia*, *La gelosia*, *Perversioni*, *Lo iettatore* eccetera. Il suo ultimo libro, *Godere senza limiti* pubblicato l'anno scorso da Mimesis, è invece squisitamente autobiografico, ma anche una riflessione singolare sul Sessantotto, e sulla distanza non solo cronologica che ci separa da quegli anni.

□ I fantasmi mi interessano per delle ragioni non solo scientifiche ma ancor più sentimentali, nel senso che ho avuto la ventura di nascere a Napoli e di passarci buona parte della giovinezza. E Napoli è il santuario dei fantasmi: raramente ho incontrato persone che non abbiano avuto supposte esperienze in qualche modo con i fantasmi, quindi diciamo che i fantasmi facevano parte della nostra realtà. Perché proprio Napoli è infestata?

Poi mi sono occupato anche della figura dello iettatore, una superstizione tipicamente napoletana, che poi si espanse in tutto il sud Italia, e anche al di fuori. Bisogna tenere conto del *background* storico: la credenza nei fantasmi per duemila anni è stata proibita nel mondo occidentale, sia dalla chiesa cristiana, e cattolica, sia poi dal razionalismo positivista. Dal Settecento in poi si è detto: «i fantasmi non esistono, quindi chiunque creda in un fantasma o è un pagano, oppure è semplicemente un ignorante, uno stupido». Il fatto che invece milioni di persone nel mondo cristiano abbiano continuato a credere nei fantasmi, soprattutto in certi paesi, ha messo in imbarazzo le *élites* dominanti, sia ecclesiastiche che, poi, laiche e razionaliste.

È molto diverso per esempio se si va in Cina e soprattutto in Giappone. In questi paesi invece non c'è alcun tabù nel rappresentare fantasmi, la letteratura e il cinema d'Estremo Oriente sono intrisi di fantasmi.

Il teatro classico giapponese, il *Noh* – che fiorì alcuni secoli fa e che ancora si rappresenta – si impernia essenzialmente su incontri o con demoni o con fantasmi. Invece in Occidente credere nei fantasmi è un atto di per sé di trasgressione dire secolare, e in quanto trasgressione permanente è interessante.

Bisogna dire poi che giusto cent'anni fa Sigmund Freud scrisse un saggio molto bello, che ha avuto una vasta influenza anche nel mondo dell'arte. Il saggio si chiama *Das Unheimliche*, tradotto come *Il perturbante*, ma io lo chiamerei piuttosto «Lo spaventoso», si potrebbe dire anche «Il non familiare». In questo saggio Freud analizza in modo molto fine racconti di fantasmi, detti racconti fantastici o gotici. E dice una cosa estremamente acuta: quando un fantasma appariva sulle scene o in letteratura prima del Settecento – per esempio quando nell'*Amleto* appare il fantasma del padre del principe –, questa apparizione non è perturbante. Il senso del perturbante nasce dopo, alla fine del Settecento, dopo che si è accettata l'idea che i fantasmi non esistono. È proprio quando si smette di credere nei fantasmi che i fantasmi diventano perturbanti, perché sempre di più la letteratura gotica giocherà sul fatto che non sappiamo mai se abbiamo a che fare con un fantasma o con dei pazzi che vedono fantasmi in quanto pazzi.

Per esempio il racconto di Henry James *The Turn of the Screw, Giro di vite*, è particolarmente interessante perché può essere letto in una doppia chiave: due bambini affidati a una governante in una villa inglese sono frequentati da due fantasmi – che non a caso sono un uomo e una donna giovani, morti suicidi per essere stati amanti clandestini. James insinua sostanzialmente che questi bambini assistano alle copulazioni e ai giochi erotici di questi fantasmi, però allo spettatore è consentito chiedersi: «Ma questo è vero oppure questa governante è pazza?». Infatti la governante poi uccide uno dei bambini per salvarlo dalla presenza dei due fantasmi, potremmo pensare che quindi sia una assassina psicotica. Ma l'ipotesi che ci impressiona di più è il fatto che i due fantasmi esistano davvero.

Freud ha capito che il perturbante nasce quando *si crede di non credere più ai fantasmi*, ma la letteratura e l'arte ci ricordano che nel fondo (nel nostro inconscio) ci crediamo sempre. Questo è il colpo di genio di Freud. Che ci crediamo, anche se crediamo di non crederci. Bisogna distinguere fantasma e fantasma: ci sono film e romanzi in cui la presenza del fantasma è ovvia e non inquieta, non perturba. Laddove invece c'è incertezza tra la loro presenza o meno si può produrre un effetto perturbante.

Sempre per restare nel campo dell'arte, mi sono chiesto quali siano i film e anche i romanzi più belli in cui appaiono fantasmi.

Personalmente, il film di fantasmi che mi ha colpito di più è uno di Kenji Mizoguchi, *Ugetsu Monogatari*, che in italiano è stato tradotto con *Storie della Luna pallida d'agosto*. È un film degli anni Cinquanta che si svolge nel Medioevo giapponese. Ho detto che in Giappone quella dei fantasmi non è una cultura di serie B, popolare, è una cultura di serie A. Il protagonista del film – un vasaio, quindi un artista – si confronta con due fantasmi entrambi femminili.

Uno è il fantasma malefico di una donna bellissima che lo prende per amante, ma che lo vuole portare in un certo senso all'inferno, nel senso che lo vuole legare a sé in una vita fantasmatica, illusoria. E poi alla fine del film invece appare un fantasma benefico, il fantasma della moglie morta del vasaio, morte che il vasaio ignora. Il film sembra stabilire una sorta di polarità del fantasma, anche se entrambi i fantasmi prendono chiaramente il posto di ciò che manca. La donna è ciò che manca. Da una parte la donna del puro erotismo passionale, dall'altra la donna come moglie casalinga – in qualche modo entrambe sono assenze.

Come romanzo esemplare di fantasmi direi proprio *Il giro di vite* di James, uno dei più studiati proprio per quella incertezza ermeneutica di cui abbiamo parlato. Il fatto che non possiamo leggerlo semplicemente come la storia di un caso psichiatrico lo rende esemplare del perturbante moderno: il fatto che ai fantasmi ci crediamo e non ci crediamo. Ma è nella misura in cui non ci dobbiamo credere più che il racconto diventa perturbante.

✱ Chiederei adesso di intervenire a Federico Capitoni, che fra noi è di gran lunga il più giovane ma negli studi musicali è già un'autorità. Suoi sono vari studi di carattere estetico, come *La verità che si sente*, ma il suo ultimo libro, pubblicato l'anno scorso da Jaca Book, è una specie di equivalente musicale del *Canone occidentale* di Harold Bloom: che corregge però allusivamente l'eurocentrismo dell'appena scomparso maestro americano ricordando nel suo titolo, *Canone boreale*, che la sua selezione di opere eminenti degli ultimi cento anni si limita all'Europa e al Nord America. Sono molto contento che Capitoni sia con noi, qui nella Trappola, perché con Lara Favaretto ci eravamo detti quanto sarebbe stato importante far incontrare, qui, discipline diverse; e se è vero che quella del fantasma è presenza abituale nel cinema e nella letteratura, e tutto sommato anche nelle arti visive, in musica ha invece una tradizione più recente. È solo dagli anni Settanta infatti che si parla di «musica spettrale», in un'accezione molto particolare che forse Federico ci spiegherà. Più in generale però l'accezione strettamente ottica della parola «spettro», che ricordavo prima, si applica anche alla rifrazione e alla trasmissione del suono. Ma non voglio sottrargli altro tempo. A Federico la parola.

/ Grazie. C'è sempre un piacevole imbarazzo per noi che dobbiamo dire qualcosa sulla musica, non sapendo di cosa parli la musica, che io ho superato nella professione che ho scelto di fare. Facendo il critico musicale ovviamente ho dovuto dare per scontato che la musica parli di qualche cosa altrimenti io non avrei parlato di alcunché; sarebbe stata una professione folle. Ci sono ancora scuole di pensiero che ritengono che la musica non significhi alcunché, e quindi sono puro significante. E in effetti però questo può essere anche stimolante per noi che parliamo di musica perché proprio abbiamo a che fare con qualcosa che, direi antifrasticamente, ingaggia continuamente un corpo a corpo col fantasma. Perché la musica parte dell'attuale: c'è non c'è nel momento subito dopo, è inevitabilmente legata al tempo, ma che poi sia solo il tempo questo parametro da considerare secondo me è sbagliato. C'è un aspetto spaziale molto importante e lo spettralismo lo dimostra, e noi abbiamo a che fare con la musica, anche in termini linguistici, forse con la figura retorica tra le più fantasmatiche, la metafora. Diciamo «una dolce melodia», ma chi l'ha vista mai la dolcezza dentro la musica?

Allora chiaramente ritengo che sia meglio evitare i fantasmi delle “storie della musica”: cioè per esempio il convitato di pietra del *Don Giovanni* o il fantasma del *Macbeth* verdiano, perché questi sono fantasmi letterari. Quest'ultimo, per dire, è un fantasma shakesperano, narrativo. E neanche si può parlare del fantasma dell'Opera, evidentemente. Tutto ciò nonostante il teatro musicale del Novecento sia un teatro ricco di fantasmi per me; io dico sempre: è un teatro di pupazzi. Ci sono *Pierrot Lunaire* di Schönberg, o *Petručka* di Stravinskij, per esempio, in cui c'è un doppio fantasma: il pupazzo animato e il fantasma del pupazzo stesso che arriva alla fine. Ci sono dunque fantocci inanimati che poi vengono animati e ci sono esseri umani che vengono trattati come fantocci. Mi viene in mente il *Wozzeck* di Berg, in questo caso.

Quindi invece secondo me si tratta di parlare di musica in termini più o meno tecnici, dove il fantasma entra soprattutto quando la musica ha a che fare con le nuove tecnologie. Possiamo parlare di spettralismo, per esempio, che è la prima parola che viene in mente termini semantici, che diceva Andrea si è sviluppato alla fine degli anni Settanta e durante gli anni Ottanta, ma poi non ha avuto un grandissimo seguito. Oggi di musicisti spettralisti ce ne sono pochi, c'è chi si è formato alla scuola degli spettralisti ma attualmente non compone in questi termini. Sono compositori che partono dall'analisi dello spettro sonoro. Lo spettro sonoro è una rappresentazione grafica del suono, è possibile proprio grazie alla tecnologia – dai sonografi in poi, col computer attualmente si fa –, che ci permette di vedere quanto il suono vada molto oltre a quella che noi chiamiamo nota. Questa è già una derivazione scelsiana, da Giacinto Scelsi, che aveva ereditato la tradizione nominalista, quella di chiamare la nota come semplice nome: la nota è solo un nome non è il suono, *flatus vocis*, secondo la tradizione del nominalismo di Roscellino. In effetti la nota non ci dice niente del suono, è solo il nome che noi diamo a un suono e non ci dice niente rispetto a tutto il campo che il suono può abitare e la vita brulicante che c'è all'interno del suono. All'interno del suono c'è l'altezza ovviamente, quella che noi nel pentagramma chiamiamo *do, re, mi, fa, sol* ecc., però poi c'è tutto un aspetto timbrico fatto di parziali, di armonici: una ricchezza tale per cui il suono stesso è già di per sé una composizione, che tra l'altro si svolge nel tempo perché abbiamo almeno tre elementi che anche nella nostra percezione uditiva possiamo captare, ossia: l'attacco il regime e un decadimento. In questo periodo di tempo dentro il suono succede di tutto.

Allora l'idea degli spettralisti è quella di analizzare questo suono in termini grafici, quindi vederlo finalmente (questo è molto importante perché appunto la musica è l'arte dell'invisibile e invece così si può vedere), e da questo grafico loro estrapolano tutti i dati per comporre anche all'interno di sistemi tradizionali, per esempio per orchestra. È molto interessante questo aspetto del dell'invisibile che diventa visibile – rispetto a quello che diceva Andrea sul fatto del fantasma come apparizione – perché molti fisici acustici ancora parlano, quando parlano di spettro musicale, di *realizzazione* musicale, cioè la musica diventa reale nel momento in cui la possiamo vedere. Il che non mi sembra proprio irrilevante in un contesto di questo tipo: parlare di realtà quando possiamo utilizzare lo strumento della vista, che normalmente di solito viene escluso nella musica; conosciamo la fonte del suono, ma questa musica non la vediamo mai.

Insomma diciamo che quello che succede, proprio per fare un paragone in termini ottici, è il meccanismo del prisma: noi vediamo un fascio di luce bianca entrare e quando esce noi vediamo tutti i colori di cui davvero è composta; lo spettro, appunto. Quindi discretamente noi possiamo effettivamente vedere tutti i colori di cui è fatto il suono.

Lo spettralismo ha poi una parte fantasmatica interessante per esempio quando questi compositori cercano di rimanifestare a livello compositivo alcuni fenomeni. Uno particolarmente fantasmatico a mio avviso nel comportamento è quello dei battimenti, che è un fenomeno che si verifica quando due frequenze molto vicine viaggiano parallelamente e succede che c'è uno sfasamento. E allora quando vanno in fase il suono raddoppia, ha un suo doppio che iconograficamente letterariamente potrebbe essere il suo *doppelgänger* tanto per intenderci. Quando vanno in controfase il suono si annulla, quindi non sentiamo più il suono. Si comporta esattamente come un fantasma che per esempio nel cinema ci hanno ben fatto vedere: appare, scompare, raddoppia, non si vede, si vede doppio. Qualcosa insomma che anche dal punto di vista acustico in qualche maniera si manifesta in questo modo. E poi c'è un altro esempio che mi viene in mente – poi lascio agli altri perché proseguirei dopo con altri aspetti, sempre del fantasma del suono nella musica – che è quello del rumore bianco. Il rumore bianco per capirci, ve lo ricordate, è quello della fine delle trasmissioni, con lo schermo tutto grigio fatto di puntini. Quel bianco in realtà è fantasmatico perché esiste solo in termini teorici, cioè quello che noi sentiamo è un espediente creato attraverso la regolazione delle frequenze in maniera diversamente proporzionale all'ampiezza, ma dovrebbe essere un rumore di frequenze tutte uguali che non è fisicamente possibile, se non in teoria. Quindi anche qua: qualcosa che esiste solo nella nostra immaginazione e che noi possiamo riprodurre, ma che realtà nessuno ha mai sentito.

★ Non ha nulla a che fare con il bianco come sommatoria dei colori per Goethe?

/ Esattamente. Infatti si chiama bianco per quello. Peraltro, come il bianco è il luogo musicale del fantasma (lo dirò dopo quando farò una nota sul silenzio), mi pare interessante constatare che nella cinematografia i luoghi del fantasma siano o il buio o il bianco, quella luce sparata che non permette di vedere. Normalmente il fantasma fa paura al buio o quando appare all'improvviso, difficilmente mi pare che si parli di fantasma in contesti molto colorati o molto ben definiti, di solito è tutto poco comprensibile e sfumato. C'è in Biennale, mi pare, un'opera fatta di sola luce abbagliante, che si chiama *Spectre Tree*.

□ Il concetto di Silenzio di John Cage? 4' 33"...

/ Quello non è vero silenzio, è anti silenzio. Ma c'è chi sul silenzio ha ragionato secondo me meglio di John Cage, perché John Cage in quel brano voleva dimostrare semplicemente che il silenzio non esiste. Invece i compositori del silenzio sono altri.

★ Il silenzio in quel caso diventa uno spazio solo teoricamente vuoto, che invece viene riempito delle reazioni dei presenti.

/ Inevitabile. Lui lo concepì quando entrò in questa camera anecoica nella quale gli avevano promesso che non avrebbe ascoltato alcun suono, invece vi poté sentire il battito del cuore, la circolazione del sangue, e quindi disse: «Mi state prendendo in giro? Il silenzio non esiste!». Questa fu la sentenza. E 4'33" è proprio la dimostrazione che ne voleva dare Cage. Secondo me per ascoltare il silenzio bisogna affrontare altri compositori, che incontreremo in seguito. Ho parlato dello spettralismo perché è stato introdotto come tema, ma ora vorrei passare a un concetto importantissimo in musica che quello dell'eco e della risonanza, che corrisponde esattamente a quella che normalmente nelle arti figurative e visive è l'ombra. L'ombra della musica è l'eco. Mi ricordo Arturo Martini, lo scultore, che diceva che per esempio l'eco nella scultura è un caso perché, salvo pochi scultori che fanno esattamente dove verrà posizionata la loro opera, normalmente la scultura un certo punto viene messa da qualche parte e tutte le ombre che produce, sul muro, sul pavimento o sul soffitto, sono dipendenti ovviamente dalla luce del sole e dal punto di vista – questo è veramente molto importante, secondo me – dello spettatore. Il problema è poi anche nell'ombra che la scultura fa su sé stessa. È il motivo per cui, a differenza dell'arte barocca, Martini pulisce tutte le linee il più possibile per evitare che la scultura si faccia ombra automaticamente. Ultimamente scolpisco la pietra quindi ho cominciato a lavorare anche sulla materia dura, ben differente dall'aerea musica. Nella pietra, per usare una visione michelangiolesca, davvero lo scultore è un cacciatore di fantasmi: perché lui deve scovare la figura che può vedere solo lui all'interno di questa pietra e la deve ricavare, cacciar fuori, in questo senso è un cacciatore.

* Le idee di Platone sono altri fantasmi...

/ Diciamo che invece secondo me è più centrale Leibniz. L'innatismo virtuale leibniziano si esprime in quella famosa sentenza, parafrasi a Locke: «non c'è niente all'intelletto che non sia stato prima nei sensi, fuorché l'intelletto stesso». E nella prefazione ai *Nuovi saggi sull'intelletto umano* Leibniz fa proprio questo esempio: le venature del marmo che guidano lo scultore sono l'obbligatorietà dell'intelletto che sarà pure una *tabula rasa*, ma è fatto almeno di intelletto quindi in qualche modo c'è una strada che deve seguire. In effetti è un po' così, insomma poi la pietra non è che si fa spaccare proprio come lo scultore crede, ha delle regole interne, c'è una figura. Certo, se uno fosse estremamente, esageratamente platonico, direbbe che c'è una e una sola figura estrapolabile da quella materia e invece no, ce n'è più di una ma è vero che nel caso della pietra, quando bisogna ricavare, cacciare fuori questa figura invisibile ai più, c'è un lavoro da fare che non è proprio a piacimento dell'artista, in qualche modo la materia nasconde qualcosa.

* L'artista è agito...

/ Esatto.

* Dicevo prima che un'attitudine "tematica" ci accomuna un po' tutti. Forse perché questo tipo di studi prende necessariamente in esame una continua metamorfosi, uno screziarsi incessante delle medesime immagini, o per dirla à la Warburg delle stesse *pathosformeln*, che di volta in volta prendono forme diverse.

La critica tematica, insomma, va sempre un po' a caccia di fantasmi. Negli studi letterari è riconosciuto maestro, di questo tipo di analisi, Massimo Fusillo: del quale ricordo titoli importanti come *Il dio ibrido* e *Feticci*, dai quali traspare anche la sua matrice di studioso di letterature classiche, che però sa inseguire come pochi il ripresentarsi appunto di certi temi, o di certi modi piuttosto (come il dionisiaco nel *Dio ibrido*), nella cultura moderna, con particolare attenzione al teatro e alle arti visive della più stretta contemporaneità. È poi autore, per quanto riguarda più da vicino il nostro tema, di un piccolo classico come *L'altro e lo stesso*, che è il libro più importante che la critica italiana abbia dedicato al tema del "doppio". Segnalo infine un recentissimo libro a più voci edito dal Mulino, da lui curato insieme a Ezio Puglia, Stefano Lazzarin e Angelo Mangini, che s'intitola *Ritorni spettrali*: una raccolta di interventi su varie discipline, sempre però ruotanti attorno alla letteratura, in cui si teorizza o si riprende un tema appunto, o piuttosto una formula invalsa negli ultimi anni nella critica internazionale: lo «spectral turn». La parola «turn» fa venire in mente di nuovo James, ma in realtà è mutuata dal buon vecchio «linguistic turn» degli anni Sessanta.

○ Sì, lo «spectral turn» è un fenomeno critico molto interessante: ormai si cerca di segmentare il flusso infinito del dibattito culturale attraverso queste svolte, appunto *turns*, e ce ne sono state innumerevoli (un libro tedesco le ha elencate con una sistematicità molto germanica); abbiamo avuto di recente quella performativa e quella cognitiva, e mi ha colpito scoprire di recente anche la svolta spettrale. Ci siamo interrogati con questo libro collettivo, frutto di un progetto di ricerca di alcune università europee, sul senso metaforico del termine e quindi sulla spettralità senza fantasmi, un senso, come ha già detto Sergio Benvenuto, che parte nel momento in cui si smette di credere nei fantasmi. Che cosa sono gli spettri a questo punto? sono residui, rovine, tracce di un soprannaturale e diventano metafore del represso, del rimosso, del subalterno, dell'oscuro, del non detto. Inoltre questa presenza così corposa, anche se si tratta di non corpi, degli spettri nella modernità secondo me ha anche a che fare con una visione del tempo non lineare e non teleologica. È un tempo che vede dei ritorni ciclici: il perturbante freudiano, per esempio, è un ritorno del represso, del non-detto, dell'oscuro.

Un'altra cosa che mi interessa di questo *spectral turn* è che va oltre il modello freudiano, il modello del modernismo, che prevede un inconscio che sta sotto e ogni tanto emerge: il nostro compito di critici e di studiosi sarebbe proprio farlo emergere, come degli psicanalisti. Oggi invece si parla di inconsci multipli, come hanno fatto due psicanalisti, Abraham e Torok, e si parla appunto di una disseminazione della spettralità, che non è più qualcosa che ritorna o riemerge ogni tanto: è un fenomeno capillare che caratterizza la nostra epoca, sempre più basata sulla smaterializzazione della comunicazione. D'altronde anche adesso noi siamo chiusi in un bunker della Seconda guerra mondiale e mentre parliamo qualcuno ci ascolta in streaming. I nostri ascoltatori sono fantasmi, come siamo fantasmi anche noi.

Come valutare questa caratteristica del contemporaneo, questa spettralità diffusa? Ci sono valutazioni positive, valutazioni negative, a seconda di quanto sia apocalittico l'atteggiamento di base.

C'è chi vede ancora tutto in termini (negativi) di simulacri, seguendo Baudrillard; chi invece vi vede la sostituzione di qualcosa di reale perduta e quindi surrogata (seguendo Mannoni).

C'è invece chi vede una possibilità di emancipazione in questo fenomeno: un mondo sbarazzato dalla propria pesantezza, opacità, resistenza. A parte le valutazioni, possiamo dire che la spettralità libera l'immaginario: sta un po' a metà tra presenza ed assenza, come il fantasma. Quindi non è né presente né assente, ma tutte e due allo stesso tempo. A parte l'interesse teorico per la categoria della spettralità come mezzo per capire meglio il mondo contemporaneo, mi sembrano anche molto stimolanti le applicazioni pratiche, ad esempio l'interpretazione in chiave spettrale di alcune tecniche, come il controllo luce o la smaterializzazione totale verso il nero o verso il bianco; in questa Biennale fra l'altro c'è tantissima spettralità: ad esempio l'installazione cui i visitatori devono passare sotto una luce così abbagliante che dopo diventano veramente spettri.

Però del cinema magari parlerò dopo: mi interessa ancora una cosa da un punto di vista teorico, il rapporto fra spettralità e fantasmaticità del desiderio. La spettralità ha a che fare con il desiderio per due motivi. Innanzitutto perché noi amiamo sempre un fantasma, nel senso che intendeva Roland Barthes nei famosi *Frammenti di un discorso amoroso*; noi amiamo un'immagine, un quadro, che è quello del primo sguardo. Carlotta che taglia il pane per la merenda dei bambini, scorta da Werther che subito impazzisce per lei. Questa immagine resta cristallizzata anche se poi l'amore si sviluppa, e diventa tante altre cose: c'è una bellissima frase di David Foster Wallace «ogni storia d'amore è una storia di fantasmi», che poi è diventata il titolo della sua biografia. Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi innanzitutto per questo, e in secondo luogo perché il desiderio è sempre inappagabile, inafferrabile, indefinibile, e quindi fantasmatico.

Vorrei dire un'ultima cosa sul cinema lasciando gli esempi a dopo; il cinema a me sembra più spettrale che la fotografia. In questo Roland Barthes sostiene il contrario (la fotografia sarebbe la vera arte spettrale), perché ha un'idea troppo narrativa del cinema; innanzitutto il significante del cinema è spettrale: lo schermo è evanescente, fatto di ombre e fantasmi. E poi lo può diventare ancor più, se usa certi stilemi, come il *travelling* a mano, il controllo luce e il fuori fuoco. Matteo Garrone, ad esempio, è un grande utilizzatore del fuori fuoco (ad esempio in *Primo amore* e in *Reality*); ma anche un film brasiliano ancora sugli schermi, *Vita invisibile di Euridice Gusmao* di Karim Aïnouz in cui alla fine, quando la protagonista ha una crisi per cui poi diventerà preda di una malattia mentale, resta molto a lungo fuori fuoco.

★ Del resto un personaggio di nome Euridice non poteva che figurare in un film di fantasmi. Devo dire che quando abbiamo parlato per la prima volta di questo incontro con Lara, non so se per deformazione professionale o per mero afflato corporativistico, la prima cosa che ho detto è stata che ci doveva essere uno scrittore, e che questo scrittore non poteva essere che Tommaso Pincio.

Forse in primo luogo dipende dal suo nome: abbiamo discusso tante volte la sua scelta onomastica, e non so se vorrà tornarci anche oggi, ma ricordo che il suo libro più esplicitamente spettrale, *Hotel a zero stelle*, discute a lungo della funzione dello pseudonimo in diversi autori, con considerazioni che è facile riferire a lui stesso. Ma del resto è sempre una “proiezione”, e dunque una storia di fantasmi, il saggio che uno scrittore scrive su un altro scrittore. Storie di fantasmi, a ben vedere, sono un po’ tutti i suoi romanzi: da *Un amore dell’altro mondo* a *Cinacittà* passando per *La ragazza che non era lei*. Ma lo sono in modo più marcato le sue due ultime narrazioni, *Panorama* e *Il dono di saper vivere* – l’ultimo uscito, l’anno scorso da Stile Libero – su quello che potremmo definire “il fantasma di Caravaggio”, dove in tutti i sensi Caravaggio è un pretesto: l’ipostasi dello spettro che è questo parlare d’altro per parlare di noi stessi.

Ricordo un ultimo titolo di Tommaso, meno noto di altri, ma direi eminente fra i racconti di fantasmi del nostro tempo: *Acque chete* è un libro che non reca in effetti la sua firma, bensì quella di un ulteriore pseudonimo, o eteronimo, peraltro assai trasparente: «Mario Esquilino». È un libro inclassificabile, tra saggio autobiografia raccolta poetica (bilingue) e libro d’artista: in quanto coinvolge appunto un artista visivo, Eugenio Tibaldi, il quale è tanto il committente che l’oggetto della narrazione. Ed è un libro davvero singolare, “spettrale” anche nella sua forma tipografica, perché oltre a essere attribuito a questo personaggio fantasmatico simula e clona uno stile grafico ben riconoscibile, di un editore dal nome a sua volta un po’ spettrale come Adelphi. Il nome della casa editrice fantasma che ha pubblicato questo libro, ahimè piuttosto difficile da trovare, è «Mirror». Sicché, pensando al fantasma di Borges e ai suoi specchi, nonché a quello di David Foster Wallace che evocava prima Massimo, lascio la parola a Tommaso.

) Ti ringrazio. Beh, in realtà mi hai ricordato una cosa che avevo dimenticato o finto di dimenticare. *Acque chete* è in effetti un libro fantasma. L’avevo pensato proprio perché lo fosse. Un libro introvabile, un manoscritto di cui si parla in un altro libro, *Panorama*. L’idea era che i lettori di quel romanzo si convincessero che *Acque chete* fosse soltanto un libro inventato né più né meno come lo sono i protagonisti della storia, mentre invece è stato stampato e ha avuto anche una sua circolazione, seppure alternativa a quella del mercato librario. Un libro senza ISBN che ha però ha avuto anche qualche recensione sulla stampa nazionale. E siccome il destino dei libri segue percorsi spesso incredibili, confidavo nella possibilità che una copia di *Acque chete* potesse finire su una bancarella o capitare nelle mani di un lettore di *Panorama*. Se fosse accaduto, per questo lettore scoprire *Acque chete* sarebbe stato come vedere un fantasma.

Tutto ciò, e il fatto che tu abbia citato Borges e Don Chisciotte in relazione a quello che diceva Sergio sul perturbante, mi fa pensare inoltre a un intellettuale inglese, a Mark Fisher, che si è ucciso per depressione poco tempo fa e ha scritto un bellissimo libro su due concetti che a suo avviso derivano dal perturbante, *The Weird and the Eerie*, parole che stanno per strano e inquietante. Tra le tante cose, in questo libro Fisher parla di Lovecraft e fa un paragone proprio con Borges e il Don Chisciotte di Menard, osservando che se nessun lettore di Borges crederà mai che esiste un Don Chisciotte di Menard, tante persone, tanti lettori, sono andati alla British Library e hanno chiesto una copia del *Necronomicon*.

Fisher propone una spiegazione interessante, molto più interessante e meno cinica di quella che darei io, è una spiegazione che parla di fantasmi. Secondo Fisher, il motivo per cui le persone credono che il *Necronomicon* esista davvero è che ne vengono citati soltanto dei brani brevi. È la restrizione, lo scampolo, il frammento a conferire a un libro inventato una forza di realtà. Massimo evocava giustamente il problema dell'assenza. Il fantasma ci parla di presenza e assenza ma la presenza-e-assenza del fantasma è sempre parziale, ha sempre il carattere dello scampolo, una qualità frammentaria: il cerchio non è mai completamente chiuso, così come non è mai completamente chiuso il problema dell'esistenza e dell'inesistenza, della credulità e dell'incredulità. E quindi mi tocca affettuosamente smentire Sergio, sia sul fatto che i fantasmi non esistono, sia sul fatto che le persone non ci credono più.

In realtà ci credono infatti, e tra i materiali visivi che vi avevo spedito prima di incontrarci e che giustamente, in quanto fantasmi, non vi sono arrivati, c'era anche un'immagine che evocava la famosa Alexa di Amazon. Un'assistente virtuale che è pura voce. Nell'immagine che avevo mandato era riportato anche il numero delle persone che hanno chiesto di sposare Alexa, numero che non ricordo ahimé, ma che è molto cospicuo e supera comunque il milione. Un milione di persone innamorate della voce di Alexa e di quello che Alexa è in grado di fornire o comunque promettere. E in effetti il vero sinonimo di fantasma è, a mio avviso, proprio la parola promessa. Alexa di Amazon evoca il vero fantasma di questo bunker, la donna. Siamo soltanto uomini in questo bunker. Una donna ci sarebbe anche, a pensarci bene: colei che ci ha convocati, Lara Favaretto, ma non è presente tra noi. C'è e non c'è, e non si dà nessun migliore fantasma di una Phantom Lady.

Che Alexa sia una voce femminile dimostra inoltre che non soltanto i fantasmi esistono, ma hanno subito una trasformazione. Si sono spostati, hanno traslocato. Un tempo i fantasmi infestavano le case, oggi il luogo abitato dal fantasma è la macchina, l'entità artificiale. La questione della sua esistenza o inesistenza è legata alla possibilità di essere più che una macchina, di avere un'anima. L'Alexa che ci parla e che in molti vogliono sposare può nutrire sentimenti, può ricambiare il nostro amore? Non per nulla, l'altra parola inglese usata per fantasma è «ghost», ed è una parola che indica proprio lo spirito, l'essenza di una persona. Alexa ha un *Ghost*? Ha uno spirito, un'essenza? Se vuoi sposare Alexa, ovviamente pensi che ce l'abbia, un'anima. Per quanto, è anche possibile che tu sia talmente impaurito dall'eventuale presenza di uno spirito che vuoi sposarla proprio per la sua assenza; perché, a differenza di una donna in carne e ossa, ha meno spirito o non lo ha affatto ed è dunque meno impegnativa, più gestibile.

In ogni caso, nel mondo contemporaneo, la questione del fantasma riguarda in primo luogo la macchina. Esistono una letteratura e una cinematografia molto corpose sull'argomento. La macchina come fantasma chiama in causa un'altra questione centrale dei nostri tempi, che riguarda il genere. È infatti ravvisabile un certo sessismo nel modo in cui l'umano si disincarna nella macchina. Le voci artificiali che si assistono sono voci ancillari, e sempre femminili. È femminile la voce di Alexa, come sono femminili le voci dei navigatori e com'era femminile la voce che ho sentito sul Frecciarossa, arrivando qui.

La voce disincarnata è entrata nelle nostre vite negli anni Trenta e Quaranta del secolo, con la radio. In quegli stessi anni, il cinema americano, riprendendo le suggestioni della narrativa *noir* e *hard-boiled*, concepiva la figura della Phantom Lady, la donna fantasma, attingendo probabilmente all'inquietudine che l'emancipazione della donna esercitava sull'immaginario maschile. All'epoca, però, le voci che comunicavano informazioni pratiche, che davano notizie, non erano femminili bensì maschili. Ho letto, non ricordo più bene dove, le parole di un dirigente di una radio americana: asseriva che una voce femminile è inconcepibile senza il corpo e risulterebbe pertanto inaffidabile, se dovesse trasmettere informazioni sulla realtà. Può soltanto parlare di cose romantiche, prive di consistenza.

Devo dire che personalmente mi sento in imbarazzo a parlare di fantasmi e non soltanto perché non so bene cosa potrei aggiungere a quanto voi avete già detto. Mi sento in imbarazzo anche perché, per me, è un argomento indicibile, che mi vede troppo coinvolto. Tutta la mia opera, come ricordava Andrea, parla di fantasmi. Anche la mia vita, pensandoci, è purtroppo una vita spopolata, che parla di fantasmi. Relazioni amorose, visione compulsiva di pellicole cinematografiche, uso e abuso di sostanze di vario tipo, esercizio della solitudine, tutte queste cose le ho vissute e le vivo in una dimensione fantasmatica. Ho anche avuto una storia con un'Alexa, sebbene diversa da quella di Amazon. *Panorama*, il romanzo di cui parlava Andrea, è stato ispirato da una ragazza che ho frequentato virtualmente per quattro anni tramite un social network. Per quattro anni abbiamo corrisposto, scambiandoci messaggi e foto, senza mai incontrarci. Comunicavamo con frequenza quotidiana e con quella strana, lontana ma profonda intimità tipica di molti rapporti affidati soltanto alla parola scritta. Finché un giorno ha cancellato il suo profilo social ed è scomparsa dalla mia vita. In quei quattro anni non c'eravamo scambiati il numero di telefono né un indirizzo, non avevamo amici reali in comune e quei pochi contatti virtuali che avevamo in comune erano nella mia stessa situazione: anche loro non avevano un telefono, un indirizzo, un riferimento di qualsivoglia tipo. Mi rendo conto che potrà suonare esagerato, ma ho patito un dolore inatteso, paragonabile a un lutto. Consideravo ormai la presenza di questa persona un fatto automatico come può esserlo l'accensione di un computer o la possibilità di connettermi alla rete perché dispongo di un dispositivo concepito per questo scopo. L'eventualità che un nostro caro, un parente, un amico stretto, vengano a mancare, per quanto spesso rimossa, è una paura che abita sempre una parte della nostra mente e proprio per questo, quando la scomparsa si verifica, il dolore può rivelarsi devastante e annientarci ma non è mai davvero inatteso. La scomparsa della mia amica virtuale, invece, non era stata messa in conto. Era una presenza immateriale, parte del mondo luminescente in cui entravo ogni volta che mi connettevo alla rete, appariva con la stessa immediata ovvietà con cui si illuminava lo schermo appena accendevo il computer.

Era un fantasma, un fantasma elettronico sì, ma comunque un fantasma e i fantasmi non possono morire. Incapace di elaborare il lutto, ho deciso di scrivere un libro, *Panorama*. Sulla copertina c'è un ritratto, un disegno ricavato da una foto di sé che mi aveva mandato. Quando il libro stava per uscire, ho provato a cercarla. Ho anche pensato di assoldare un investigatore privato perché la trovasse.

Prima ho pensato a un investigatore professionista, poi a un artista che si improvvisasse investigatore. Gli artisti sono grandi cercatori, hanno risorse inaspettate. Lo chiesi a Eugenio Tibaldi, insieme al quale avevo già realizzato *Acque chete*. Chissà, magari anche Lara Favaretto potrebbe considerare la possibilità di prestarsi come investigatrice, se ci ascolta. A ogni modo tra le varie strade che ho battuto c'è ovviamente stata anche quella di mettere il mio disegno, il ritratto di questa ragazza, sulla ricerca immagini di Google. Mi è apparsa la foto di una donna realmente esistente, che non era però la mia amica. Si chiamava Alexa. Non la Alexa di Amazon, ma Alexa Chung, modella, stilista, persona molto brillante – qualcuno l'ha definita una Foucault della moda – alla quale ho cominciato a interessarmi.

Tempo fa, in un'intervista, Alexa Chung ha detto «I'm interested in photography like human being». È una dichiarazione molto significativa, emblematica se non sintomatica del nostro tempo. La possibilità di produrre immagini ossia fantasmi è ormai praticamente un'estensione del nostro corpo, parte integrante del dispositivo che usiamo per comunicare, per restare in costante contatto con gli altri. Ma vorrei soffermarmi su quanto dicevi tu, Federico, circa la scultura, il marmo, il problema del desiderio. Non esistono parole interscambiabili, che siano cioè davvero sinonime. Scegliere «phantom» anziché «spectre» comporta una differenza e chi si occupa di musica lo sa bene, perché i suoni non sono affatto uguali. Il «mi» che vediamo espresso con un simbolo su uno spartito produce un suono diverso se a eseguirlo è un flauto, un pianoforte o una voce. Lo spettro ci dice appunto che sono diversi, ma lo spartito no, in uno spartito sarà sempre un puntino collocato su un nastro di cinque righe che corrono parallele. Una domanda da incompetente: l'orecchio sa riconoscere?

□ La differenza tra «phantom» e «ghost» è importante, non è solo una questione di lana caprina. Noi analisti siamo particolarmente interessati al significante. Non esistono parole assolutamente sinonime e quindi la scelta di «phantom» significa qualcosa piuttosto che «spectre»...

/ E chi si occupa di musica lo sa perché i suoni non sono tutti uguali. È il sogno di vedere concretizzata la musica perché la limitazione per esempio dello spartito, della partitura, della notazione musicale classica è che l'unico parametro che non si può rappresentare è il timbro. Noi possiamo mettere vicino al *mi* sul pentagramma che lo suona un flauto, lo canta un soprano, lo suona un pianoforte, ma niente ci dice di come suona quel mi. Evidentemente in un flauto, in un pianoforte, in una voce, è diverso. Il *mi* di un violoncello non è un *mi* di un violoncello. Lo spettro appunto ce lo dice che sono diversi, lo spartito no, è sempre un pallino dentro cinque righe.

* Anche se poi la poesia simbolista, penso al sonetto sulle vocali di Rimbaud, tentò...

/ Si ma è sempre un tentativo di traduzione.

) Una domanda da incompetente: però l'orecchio umano, musicista, sa riconoscere i timbri...

/ Certo, ma quello dicevo: che i fisici acustici parlano di realizzazione musicale quando finalmente *vedono* sul pezzo di carta come suona. L'altra cosa interessante di ciò che dicevi: questa persona ormai connaturata al dispositivo elettronico mi fa venire in mente che c'è una sorta di inversione di quello che normalmente succede nella fantascienza in cui la tecnologia diventa una protesi dell'essere umano. E qui è successo un po' contrario: che l'essere umano che è diventato una protesi del telefono, del computer.

) Non ce ne rendiamo conto, ma anche le nostre vite sono vicarie rispetto all'immagine che cerchiamo di creare. Tra le immagini che avevo pensato di mandarvi vi era una foto che ho scattato a Mosca lo scorso anno nella breakfast room di un albergo. Vicino al mio tavolo era seduta una ragazza. Faceva colazione come me, aveva preso di tutto, il suo tavolo era molto più imbandito del mio. La guardavo e mi chiedevo: tu così giovane e bella, così magra, pensi di mantenere la linea mangiando tutta quella roba? Mangiare, però, era l'ultimo dei suoi problemi. Voleva fotografarsi stagliata contro la piazza Rossa su cui si affacciava la sala. Ha allestito la sua scenografia, le varietà di piatti e delizie, in modo che tutto funzionasse, quindi ha provato a scattare il fatidico selfie. Ne ha scattati parecchi ma nessuno pareva soddisfarla, finché si è arresa e ha chiamato un cameriere della sala, il quale si è posizionato davanti a me e ha scattato la foto che lei voleva. A quel punto non ho resistito, anch'io ho preso il telefono e ho scattato la foto del cameriere che scattava la foto alla ragazza che voleva una foto di sé con la piazza Rossa alle spalle. Un'immagina alla Vermeer, alla Velázquez. Con una complicazione ulteriore, però, perché neanche in Velázquez è riscontrabile un tasso di vicarietà pari a quella che genera il rapporto che oggi abbiamo con la fotografia.

□ È interessante un libro che si chiama *Interpassività*; interessante è che lui ha notato che effettivamente noi tutti registriamo un sacco di film, musica, compriamo libri che non leggiamo, cioè noi abbiamo una immensa riserva di cose che non consumiamo mai, che non vediamo mai, ma che sono importanti. Allora gli ho chiesto: perché la gente accumula tutti questi video che non vedrà mai? Perché devono essere visti e sentiti dall'Altro. Sono come i sacrifici antichi. Io accumulo beni per l'Altro.

* Per parte mia cercherò di spiegare perché, fra le tante parole-chiave che mi aveva proposto Lara, abbia pensato proprio a *Phantom*. È una ricerca – se così si può chiamare – in corso, quindi non so se porterà da qualche parte, ma si riallaccia a quanto diceva prima Massimo Fusillo, sul fatto che la nuova recrudescenza del tema del fantasma nel nostro tempo ha a che fare con una concezione del tempo non lineare, fatta di anticipazioni e ritorni (condizione centrale nel pensiero di Warburg, e molto evidente nel libro di Derrida). Spesso de Chirico ha definito il proprio mentore Apollinaire, ma in realtà se stesso, come «il ritornante», giocando sul doppio senso della parola francese «*revênant*» (che evocavo prima riassumendo *The Jolly Corner*). Oggi ci troviamo nel novembre del 2019: cioè esattamente nella data in cui è ambientato il film che per quanto mi riguarda (ma credo valga anche per Tommaso) mi ha più marchiato nell'adolescenza, cioè il già citato *Blade Runner*: anche se la Los Angeles in cui si svolge è molto diversa – le piramidi azteche, gli schermi cinematografici sui palazzi, le macchine che volano – da quella attuale.

In particolare la scena a cui sono più legato è quella che ricordava poco fa Tommaso, una citazione del *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck in cui Rick Deckard, il cacciatore di androidi interpretato da Harrison Ford, utilizza un dispositivo visivo – una specie di televisore o personal computer che con la tecnologia del 2019 in cui ci troviamo non è possibile ma, mi dicono alcuni studiosi di fotografia, in futuro potrebbe invece davvero essere realizzato – che permette di “entrare” all’interno di una fotografia, e così modificare la prospettiva dalla quale era stata in origine ripresa. Sul corpo di uno dei «replicanti», gli androidi perfettamente umanoidi che ha il compito di «ritirare», cioè uccidere, Deckard ha infatti rinvenuto delle fotografie (sono oggetti fisici, come le Polaroid d’uso comune al tempo in cui venne realizzato il film, 1982) e grazie a questo dispositivo si “sposta” dentro la fotografia sino a “inquadrare” uno specchio posto esattamente nella posizione che ha lo specchio nel quadro di Van Eyck: l’immagine che vi è riflessa – come quella del pittore e di un suo compagno misterioso, negli *Arnolfini* – lo porta sulle tracce di un’ulteriore replicante: una donna – tanto per non sbagliarsi, in termini psicoanalitici – che lui con efficienza provvederà a «ritirare».

Nel quadro di Van Eyck sotto allo specchio, in cui come detto si riflette l’autore, c’è la scritta «Johannes fuit hic», e la data «1434». Johannes è naturalmente lo stesso pittore Van Eyck, e infatti negli anni Trenta Erwin Panofsky, nel combinato disposto dell’immagine speculare e della scritta che l’accompagna, vide un vero e proprio dispositivo legale, un certificato di nozze: il pittore è presente all’unione dei Coniugi Arnolfini, questi mercanti lucchesi che come altri italiani si trovavano a Bruges per lavoro, e in quanto tale testimonia che quella loro unione è legale. Di recente questa interpretazione geniale è stata revocata in dubbio da alcuni studiosi i quali hanno dedotto dalla data iscritta nell’immagine, e dall’identificazione (da sempre, peraltro, alquanto dubbia) dei personaggi ritratti, che la signora in questione nel 1434 era già morta da un pezzo, e quindi quella riprodotta non può essere una promessa di fidanzamento o matrimonio, bensì semmai l’evocazione di un fantasma, appunto. Recentemente un libro spigliato e molto ben informato di Jean-Philippe Postel, *Il mistero Arnolfini*, ha riassunto e rilanciato questa tesi.

Se così stessero davvero le cose, questa storia dei Coniugi mi ha ricordato quella di un romanzo del 1892, *Bruges-la-Morte* del poeta simbolista belga Georges Rodenbach, che negli ultimi anni ha conosciuto un notevole ritorno d’interesse perché gli studiosi vi hanno visto il primo “iconotesto” fotografico, cioè il primo romanzo che comprenda delle immagini non quali illustrazioni bensì come parte integrante della sua narrazione. Infatti la prima edizione di *Bruges-la-Morte* comprendeva una trentina di fotografie della città del titolo che, diceva l’autore nella premessa, andava considerata la vera protagonista del romanzo: fotografie peraltro quasi mai riprodotte dalle edizioni successive (in particolare, in nessuna delle sue quattro traduzioni italiane). Benché sia un testo ossessivamente dedicato alla morte, quello di Rodenbach anche in passato ha avuto una circolazione piuttosto vivace: negli anni Cinquanta, in particolare, è stato alla base del romanzo *D’entres les morts* dal quale Hitchcock trasse *Vertigo*, ovvero da noi *La donna che visse due volte*: che è poi l’altro film, insieme a *Blade Runner*, che più ha ossessionato la mia adolescenza.

Di recente mi sono chiesto con una certa insistenza come mai la storia di fantasmi per me più perturbante sia appunto questa di Hitchcock, nella quale i fantasmi in effetti sono falsi. Infatti rispetto a Rodenbach il film opera un capovolgimento cruciale: mentre nel romanzo *fin-de-siècle* il fantasma esiste, o comunque il personaggio ci crede, giungendo sino ad uccidere con le sue mani la *revênant* copia imperfetta della sua prima moglie defunta – solo quando finalmente ce l’ha tra le mani morta, finalmente constata che la sua immagine è perfettamente conforme al modello perduto – nel film di Hitchcock *Scottie*, il personaggio interpretato da James Stewart, non uccide Judy-Kim Novak ma a tutti gli effetti è lui a causarne la morte. Ma il fantasma che lui crede essere Judy – di una donna, Madeleine, che a sua volta non era stato capace di tenere in vita – è in realtà frutto di un inganno, una mistificazione, una messa in scena della quale è lui l’unico spettatore, consumatore e vittima. Il film diventa allora anche un metafilm perché Elster, il personaggio che inganna Scottie, può essere visto come il regista di questa illusione: che crea le condizioni perché l’immagine avvinca e inganni lo spettatore, vittima passiva della macchinazione che causa la sua catastrofe (magari semplicemente una catastrofe psichica come quella che ha funestato la mia esistenza a seguire).

Vertigo è in ogni caso una storia di fantasmi, però, perché si basa sulla contemplazione delle immagini: il protagonista è ossessionato dal riverbero mentale, mnestico di questa donna doppia che peraltro non vive due volte, come nel titolo italiano, ma almeno tre. La costruzione del fantasma è infatti a sua volta un’immagine doppia ma in effetti tripla: Judy fa credere a Scottie di essere la reincarnazione di Madeleine nel contemplare a sua volta ossessivamente un quadro, in un museo, che ritrae quella che sostiene essere una sua progenitrice, Carlotta Valdez. (Quando prima Massimo Fusillo ricordava la Carlotta del *Werther* quale archetipo dell’innamoramento per un’immagine, mi è venuto in mente che gli sceneggiatori del film possano aver pensato anche a questo episodio.) Ma il film è un metafilm anche in un altro senso: nell’evidenziare il senso del cinema come arte spettrale per antonomasia, quanto utilizza un effetto speciale – quello che è stato poi definito *effetto Vertigo* – inventato per l’occasione da Hitchcock, che consiste nell’unione di due movimenti opposti e contraddittori, uno zoom in avanti e una carrellata indietro, che producono nello spazio virtuale dell’immagine il tempo doppio che è il vero tema del film.

Questo doppio movimento, che è poi l’immagine della doppia vita della psiche, mi fa anche pensare all’idea di fotografia di Barthes evocata in precedenza: quella scritta nel quadro di Van Eyck, «Johannes fuit hic» somiglia piuttosto da vicino a quello che lui sosteneva essere «il noema» della fotografia, cioè il suo principio ordinatore, che – diceva Barthes nella *Camera chiara* – è «è stato»: questa cosa è avvenuta, in qualche momento nel tempo, e io la rivedo a distanza di tempo e di spazio. I personaggi ritratti dall’immagine possono essere vivi o morti, nel momento in cui li contemplo, ma in quanto immagine essi per definizione sono morti, astratti cioè dalla loro vita fisica e in movimento, e congelati in un tempo ulteriore che non gli appartiene: il che spiega la credenza spiritistica di cui parlava Tommaso Pincio (ricordo che l’equivalente italiano popolare dell’effetto woodoo è «malocchio»).

Prima Sergio Benvenuto ha fatto un discorso che riguarda l'ambiguità del fantasma: è quando si smette di credere ai fantasmi – come noi spettatori alla fine di *Vertigo* – che il fantasma diventa davvero perturbante. È un ragionamento che condivido assai, e che contribuisce forse a smentire una teoria letteraria assai intelligente ma che mi è sempre parsa fuorviante, quella di Tzvetan Todorov sul *Fantastico*, secondo la quale il cuore della letteratura fantastica – e in effetti gran parte degli autori che abbiamo citato sino a questo momento – si colloca nell'Ottocento: in un momento di crisi, cioè, in cui entra in crisi il paradigma magico (il «meraviglioso») ma non si afferma ancora il pieno razionalismo che, secondo Todorov, si affermerebbe nel Novecento con la psicoanalisi. La psicoanalisi ucciderebbe il fantastico col sopprimere definitivamente l'«esitazione» del lettore, fra una spiegazione magica e una spiegazione razionale delle immagini e delle storie. Che è secondo me una contrapposizione, tra ragione e irragione, un po' schematica (infatti dualistica, quali spesso erano gli schemi strutturalisti negli anni Settanta).

Tu Sergio citavi Napoli come il vero santuario dei fantasmi, e in effetti il Cimitero delle Fontanelle (dove è stata girata fra l'altro una scena chiave di un altro film di fantasmi moderno, *Viaggio in Italia* di Rossellini) è uno dei luoghi più perturbanti del mondo. Ti chiederei allora come la tua idea di fantastico, di perturbante e fantasma si possa conciliare con la prospettiva di Ernesto de Martino e la sua idea che non si possano più contrapporre il magico e il razionale, perché anche un ricercatore razionale, quale era de Martino, deve esercitare quella che lui chiamava una «ragione allargata». Grande lezione questa, secondo me, che ci aiuta a evitare certi schematismi in apparenza chiarificatori ma in realtà fuorvianti.

□ Quello che dice Todorov è interessante, perché Freud oscilla nel suo saggio sul Perturbante. Egli si ispira alla frase di Shelling: “il perturbante è ciò che è più intimo ma che doveva restare nascosto” e che invece per qualche ragione si manifesta. Ovviamente la soluzione freudiana è: il perturbante come letteratura, il fantastico, sono *il ritorno del rimosso*, come avviene in un sogno. Però poi Freud si rende conto che è fondamentale invece la credenza repressa nel sovrannaturale. Quindi Freud oscilla tra il ritorno del rimosso e quello che lui chiama *ritorno del superato*, ovvero di credenze superate, il che sostanzialmente ne fa un fatto culturale. Non a caso cominciano a scriversi racconti fantastici sul perturbante solo nella seconda metà del Settecento. Effettivamente il genere letterario perturbante nasce con l'Illuminismo: l'irrazionale e il perturbante si affermano in letteratura proprio quando predomina una cultura illuministica, almeno nelle classi più alte. Il razionalismo opera una sorta di rimozione di un sapere che viene superato come superstizioso, ma che continua a essere efficace, a funzionare, a nostra insaputa. Quindi è vero che per Freud bisogna essere illuministi per godere del perturbante.

Posso raccontare un episodio personale doloroso. Parecchi anni fa ho perso la mia compagna a New York, e nello stesso giorno ho perso mia madre a Napoli. In due continenti diversi, per due malattie diverse, sono morte esattamente lo stesso giorno. Tutti gli amici americani mi hanno detto «it's uncanny», *uncanny* è la forma inglese per «Unheimlich». Noi non abbiamo un termine per tradurre *Unheimlich*, «perturbante» è un termine inventato *ad hoc* per tradurre Freud.

Mi turbò quella coincidenza non perché io pensassi che significasse qualche cosa, che le due donne che mi avevano amato di più erano morte guarda caso in simultaneità, ma il solo fatto che ci fosse questa coincidenza, la quale era di per sé significativa. Un significante che non significava nulla di preciso, a meno di non volergli trovare un senso sovranaturale. Quello che perturba non è ciò che significa la coincidenza, ma la coincidenza stessa, il fatto che nel reale emerga il significante è inquietante. Quando poi incontrai alcuni amici junghiani – Jung ha scritto molto sulla simultaneità, su fatti del genere – ho detto loro: «Guardate, se non sono diventato junghiano dopo un'esperienza del genere, non diventerò mai junghiano». «Dovresti diventarlo dopo un'esperienza del genere!», risposero. Ma allora gli junghiani non hanno il senso del perturbante?, mi sono chiesto. Se hai una metapsicologia come quella di Jung, che ti spiega la straordinaria coincidenza, tutto ridiventa normale, ma il perturbante è effetto di qualcosa che non ti spieghi.

Il fantasma è qualcosa che c'è e che non c'è. In un racconto di Maupassant, *Le Horla*, il protagonista sente una presenza che non riesce a concretizzare, a cui non può dare nome. Questo racconto prelude all'evoluzione della malattia di Maupassant, che è morto pazzo e delirante. Egli era allora convinto che ci fosse un'altra persona nella sua stanza e, quando l'ha vista in volto, ha scoperto che era se stesso. Siamo sempre al limite fra il delirio e la credenza nel soprannaturale. In fondo chi ci ascolta crede nei fantasmi? Non è detto. Ci rendiamo conto che il fantasma è un *in between* fra il rimosso e il superato, ovvero tra ritorno del rimosso e ritorno del culturalmente superato. C'è una cultura spiritica di fondo che continua ad assillarci, quindi noi moderni siamo sempre in una posizione di derisione della superstizione, ma anche di timore e tremore nei confronti della superstizione. Questo soprattutto a Napoli: quando i napoletani parlano di cose superstiziose, c'è sempre questa ambiguità, non si capisce se ne stanno ridendo o se ne sono terrorizzati. Si scherza sopra ai fantasmi, ma in un certo senso si insinua che non sono affatto uno scherzo. A Napoli sei proprio sul borderline fra credenza e non credenza. Il modo di dire «Non è vero ma ci credo» è stato inventato da Benedetto Croce, che era molto superstizioso. Anche Mussolini aveva paura degli iettatori...

★ ... Mussolini aveva anche paura delle persone malate, o che avevano difetti fisici, non voleva mai farsi fotografare con gli occhiali...

□ Io ho avuto una giovane paziente che ogni volta che vedeva delle persone brutte scoppiava in lacrime. Cosa che le accadeva spesso. È stato difficile capire perché.

★ In Maupassant il fantasma che si incontra non è che una proiezione di sé medesimi. Mi viene in mente l'unico film girato da Beckett, che s'intitola *Film* in quanto a sua volta vuole svelare l'essenza della proiezione cinematografica: in cui il protagonista è perseguitato da una figura che alla fine scopre di essere lui stesso, spettatore e voyeur di quella che è la sua vita.

A colpirmi in questa vicenda è il tema dello spazio, e volevo su questo rivolgermi a Federico Capioni. Quando ci parlavi del tema della visualizzazione e della realizzazione del suono – un suono che, per dirla coi versi di Dante prima evocati, ci fa piovere in testa una fantasia, cioè un'immagine – mi è venuta in mente la teoria delle apparizioni di Schopenhauer che tanto aveva salato il sangue a de Chirico.

Quello che hai descritto si può sintetizzare con una celebre formula di Wagner, che nel *Parsifal* mette a fuoco il momento in cui il tempo diventa spazio. La musica porta sempre con sé un'idea di spazio, se vogliamo un fantasma spaziale, e il problema del teatro musicale, che quello spazio fa materializzare, è forse il problema di quello che ci succede quando noi realizziamo i fantasmi, quando pretendiamo che i fantasmi prendano corpo. La musica è corpo, vibrazione, ma anche fantasma.

/ Sì, su questa cosa della musica come corpo c'è tanto da dire, almeno rispetto a due elementi: una è la spazializzazione, e poi la corporeità della musica; ci si scorda della tattilità, che è protagonista della musica. Noi la musica la ascoltiamo con le orecchie, ma la musica passa attraverso il corpo in modo molto potente, o non esisterebbero i musicisti sordi. Parlo proprio di percezione della musica senza udito, che avviene per esempio nel caso di alcuni musicisti ipoudenti o sordi, che spesso sono percussionisti, e sono a piedi scalzi, perché il suono passa attraverso il pavimento e risale a partire dalla pianta del piede. Ma basta andare in discoteca: la sentiamo forte dentro la cassa toracica la musica, se non altro per la pulsazione.

* ... il plesso solare che poi riverbera dentro il corpo la vibrazione...

) ... la cassa dritta...

/ ... riguardo alla spazializzazione, quando parlavo di quanto questa idea del fantasma sia legata alla tecnologia, alle macchine. Volevo farvi l'esempio di un pezzo particolare: *Philomel* di Milton Babbitt, del 1964, una delle prime grandi soluzioni di uso del sintetizzatore nell'ambito della musica colta, uno dei grandi esempi di musica elettronica di particolare impatto dopo *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen. È un pezzo per sintetizzatore, soprano e soprano registrato. La chiave è nel soprano registrato: questo uso che si fa dei nastri è esattamente una sorta di rimanifestazione della eco e del fantasma dello stesso soprano che canta e che dialoga con il fantasma di sé stesso durante la performance. Ciò con la complicità di una spazializzazione ottenuta grazie agli esperimenti dell'epoca sulla multifonia (l'ottofonia, la quadrifonia). Se si ascolta questo pezzo dal vivo, si è immersi in uno spazio in cui gli altoparlanti sono distribuiti lungo il perimetro della sala e non è possibile sapere se chi sta cantando è il soprano o il nastro che restituisce la sovraincisione del soprano stesso, e quindi c'è questo rimbalzo (destra, sinistra, sopra, sotto) della voce che è quella del soprano che è la stessa del soprano registrato, e non si sa mai chi sta cantando. *Philomel* è la Filomela di Ovidio, che era stata stuprata e alla quale era stata tagliata la lingua perché non confessasse: è il tema della castrazione e un'autocritica della musica contemporanea, nella quale non si capisce – volontariamente – granché; non si sa che lingua parli. Poi lei viene trasformata in usignolo, che è esattamente il fantasma di Filomela, è una morta che non è morta, che si presenta in altra forma e altro linguaggio.

Questa cosa dell'eco e della spazialità a Venezia è peraltro molto presente. Mi viene in mente Luigi Nono, veneziano, che qui ha scritto il *Prometeo*, opera per la quale Renzo Piano realizzò l'arca entro cui doveva essere rappresentata.

Nel concepire la spazializzazione dei suoni, Nono si è ispirato proprio alla combinazione di echi delle campane della laguna, che creavano campi sonori fatti di echi, risposte. Le campane quando suonano tutte insieme creano una situazione molto complessa da trascrivere, una situazione di spaesamento acustico, in cui uno è immerso in uno spazio sonoro ma non può sempre capire da dove viene il suono.

* Venezia è un po' il luogo dov'è stata inventata la musica spaziale, coi cori battenti di Gabrieli a San Marco...

/ ... Gabrieli compone proprio in virtù dello spazio che ha a disposizione. San Marco ha due cantorie? Facciamo due cori. Il suono si arricchisce attraverso anche il riverbero, altra idea fantasmatica. Ma ancora, l'aspetto delle macchine: in musica le parole *phantom*, *ghost*, le troviamo sempre nell'uso della tecnologia. Pensiamo alla *ghost track*, la traccia fantasma che non è segnata ma poi arriva. O il *ghost singer*: i Beatles, a metà degli anni Novanta, riesumano la voce di John Lennon per fargli cantare, attraverso una registrazione, *Free as a bird* (Lennon era morto da quindici anni).

* *Unforgettable* di Natalie Cole...

/ ... sì, l'altro grande esempio. E poi mi viene in mente un pezzo di Terry Riley. Nel lato B di *A Rainbow in Curved Air*, c'è la traccia *Poppy Nogood and the Phantom Band*. Ecco, la band fantasma è lui stesso: Riley si registrava su nastro mentre suonava il sassofono e con una serie di *loop* crea una band che non esiste. Si crea un interlocutore musicale fittizio attraverso ripetizioni e sovraincisioni.

□ Qual è secondo te il pezzo più perturbante nella storia della musica degli ultimi due secoli?

/ Almeno un paio: *The Unanswered Question* di Charles Ives e la *Nona Sinfonia* di Mahler, che è tutta perturbante. Io in Mahler sento proprio la previsione della catastrofe delle guerre, del secolo.

□ E la *Terza* di Prokof'ev?

/ Anche, ma meno. Ma non possiamo fare una classifica. Io in Mahler sento proprio la previsione di ciò che sarebbe accaduto, delle guerre. È un pezzo del 1909...

* ... io avrei detto *Das Lied von der Erde*, perché c'è quel senso di morte goduta...

/ Sì, vero, sono anche quasi coeve, ma mentre il *Canto della terra* ha le parole, la *Nona* è solo musica strumentale, riesce a passare questo messaggio di previsione dei detriti che sarebbero rimasti dopo i conflitti mondiali.

□ E *The turn of the screw* di Britten?

/ Sì, ma lì abbiamo il testo...

* ... è detto, è troppo detto...

○ Lì gli spettri cantano.

/ Esatto, gli spettri si concretizzano. Io cerco sempre di evitare di associare il significato alle opere che hanno un testo scritto, verbale, di capire quanto il suono puro possa dire qualcosa.

* Mi vengono in mente *La sonnambula* di Bellini e *Le spectre de la rose* di Berlioz, nelle *Nuits d'été*. Parlavi di tracce e residui, e noi ci troviamo confinati in un residuo bellico, avrebbe detto Paul Virilio in una *Bunker archéologie*. Tommaso Pincio invece insisteva sull'ambiguità del fantasma tra un'idea di resto di un passato "sopravvivente" e quella proiettata invece nel futuro, di una promessa (o forse una minaccia): che il fantasma incarna cioè un desiderio forse ancora inespresso e comunque virtuale, che insomma si deve ancora configurare. Volevo allora tornare sul discorso che ha fatto Massimo Fusillo sulle due possibili letture: da un lato l'insistenza sul simulacro, l'inganno, la mistificazione – pensiamo al tormentone attuale delle *fake news* – e invece la teoria «immaginale», secondo la quale il fantasma non è che la premessa, o la promessa, di qualcosa che virtualmente può sempre configurarsi: laddove invece l'ideologia dominante del nostro tempo predica che quello in cui viviamo è l'unico universo, l'unico stato di cose possibile. È ancora una volta l'idea di Derrida: del fantasma come configurazione di un atto che non si produrrà mai, forse, ma del quale intanto possiamo esperire la potenza.

Non ci siamo ancora granché soffermati su un termine che immaginavo, invece, sarebbe stato fra i nostri tormentoni: e questo termine è «virtuale». I dispositivi tecnologici, le macchine, nel visualizzarla (e in molti casi, in effetti, nel realizzarla) mettono a morte la magia che nella fantasmaticizzazione del virtuale era stata associata a questa dimensione. Nel tempo in cui la realtà virtuale diventa qualcosa di concretamente sperimentabile, tutta questa dimensione della potenza, dell'eterna promessa di felicità che associavamo all'arte e all'immaginazione, viene meno oppure è invece ancora agibile in qualche forma?

○ È agibile, io sono molto convinto dell'importanza dell'intreccio tra virtuale e reale: non può essere visto come una dicotomia netta. Dire che il virtuale è falso e ingannevole, e il reale invece è il corpo, l'autenticità, secondo me è sbagliato. Oggi le cose più interessanti provengono proprio da questo intreccio tra virtuale e reale. Anche nelle relazioni umane. Personalmente vivo molto la relazione reale, ma credo che grazie alle vite vicarie che viviamo in rete nella quotidianità con i nostri telefoni cellulari, anche le relazioni reali si alimentano del fantasmatico, un po' di più che prima della rivoluzione digitale. È interessante come si possa creare così qualcosa di nuovo. Il film *Her* mi sembra un ottimo esempio, perché non ha niente di apocalittico e descrive nuove modalità di relazioni. Quando il sistema operativo di cui è innamorato il protagonista sparisce solo per qualche ora, lui è totalmente annientato perché non lo poteva prevedere, come non poteva prevedere che lei avesse un rapporto d'amore con più di 600 utenti; ma tutto questo non è rappresentato come un incubo distopico, ma come una storia con una sua bellezza, come una nuova prospettiva ancora tutta da capire e scoprire.

Non demonizzare il virtuale, il simulacro, il fantasma, significa anche non demonizzare il narcisismo, perché l'immagine del virtuale spesso viene vista come un'immagine del sé. È un mito che ha a che fare con l'immagine e con lo specchio: Leon Battista Alberti diceva che Narciso aveva inventato la pittura. Oggi tanti video-artisti spettralizzanti riprendono il mito di Narciso, come Bill Viola. C'è un bellissimo passo di *Moby Dick*, in cui Melville dice che l'acqua è il fantasma della vita, quello con cui noi abbiamo sempre a che fare. È in fondo la potenzialità, che è il significato primario di virtuale. Nell'*Angolo prediletto* di Henry James il fantasma è un io virtuale: quello che il protagonista sarebbe potuto diventare se fosse rimasto a New York e non si fosse trasferito a vivere in Europa. Non abbiamo parlato di un grande filosofo, Ernst Bloch, che ha dato a questa dimensione della potenzialità un carattere utopico nel *Principio speranza*. Anche Freud sosteneva qualcosa di simile in *Personaggi psicopatici sulla scena*: noi leggiamo romanzi, vediamo film, sentiamo musica perché abbiamo bisogno di vivere vite plurime, a prescindere da quanto ci piaccia la nostra vita. *Sliding Doors*, ovviamente.

Ritornando a Narciso, siamo a Venezia e non posso non ricordare che per me, da un punto di vista amoroso, erotico, il fantasma è sempre il ragazzo. Tazio non parla mai, è un'epifania; *Morte a Venezia* di Visconti adatta il romanzo di Mann usando molti effetti spettralizzanti, come il controluce: è un film su un fantasma amoroso, che è un fantasma narcisistico. Il fatto che Visconti abbia usato Mahler va nella direzione che hai detto tu Andrea, anche se è una soluzione geniale che è stata spesso criticata, e che lo porta verso una spettralizzazione per lui abbastanza inconsueta. Per quanto riguarda *Vertigo* di Hitchcock, film pienissimo di fantasmi quadri doppi e spettri, vorrei ricordare una scena a proposito dell'uso spettralizzante del bianco: quando la protagonista si fa la pettinatura uguale a Madelaine, esce dalla stanza completamente avvolta nel bianco (nella copia restaurata questo particolare risalta molto di più). È in realtà un verde così forte che diventa bianco, con scarsa verosimiglianza ma grande effetto pittorico. Infine, molti degli studiosi di spettralità fanno un parallelismo fra gli spettri e i rifiuti: lo spettro è un residuo, qualcosa di sporco. C'è un film portoghese, *O fantasma*, in cui uno spazzino è innamorato di un ragazzo che è un oggetto elusivo. Nel finale il protagonista tutto coperto in una tuta di gomma nera vaga tra i rifiuti, in una scena molto apocalittica. I rifiuti sono qualcosa di molto materiale, ma una materialità rifiutata dalla vita. Sono oggetti desueti, che sono stati vissuti, sono impregnati di vissuto, come fossero fotografie tridimensionali di una traccia passata. Anche l'arte contemporanea è ossessionata dai rifiuti: in questa Biennale ce ne sono veramente tanti. Gli oggetti che Lara Favaretto ha esposto rientrano in questa poetica dell'antifunzionale di cui ha parlato Francesco Orlando: *Phantom* era rappresentato non a caso da stucchi antichi in rovina, desueti, non funzionali.

□ Il fantasma ha una caratteristica fondamentale: è legato a un luogo, a una casa. Nel *nō* giapponese, quando il protagonista incontra il fantasma e non lo riconosce perché è travestito da essere umano, è descritto come incastrato in un luogo. Nella nostra tradizione i fantasmi abitano una casa. È un morto che non riesce a distaccarsi da un luogo.

Spesso in queste storie a mancare è quella che viene chiamata «seconda morte»: c'è stata una prima morte, spesso sospesa in un passato vago, ma il fantasma continua ad aggirarsi fra noi perché non ha ancora incontrato la morte seconda, quella più vera, che è la sua morte simbolica (libidinale, potenziale). Il fantasma si colloca nella zona di mezzo tra morte immaginaria e morte simbolica, e per questo è sempre legato a uno spazio.

* C'è nel nostro repertorio letterario una bellissima traduzione di «haunted house», nel titolo di un libro di Alberto Savinio, *La casa ispirata*. Straordinaria la citazione di Massimo da *Moby Dick* (che è poi a sua volta un mastodontico racconto di fantasmi): che spiega anche, forse, perché Venezia come Bruges (che nell'autunno del Medioevo, all'apice della sua potenza, veniva chiamata «la Venezia del Nord», e in quanto tale è ricordata due volte nella *Commedia* dantesca) siano città di fantasmi: città doppie, d'acqua oltre che di terra, nei cui specchi d'acqua i fantasmi li vediamo apparire a ogni passo. Ma quello dell'acqua, che non sta mai davvero ferma, è per antonomasia uno specchio traditore.

Diceva Massimo che non vanno demonizzati il narcisismo, il simulacro e appunto i ragionamenti coi fantasmi, citando *Her* come film non apocalittico. In fondo, e mi rivolgo a Tommaso Pincio, la differenza più importante fra i due *Blade Runner* – quello dell'82 e il sequel dell'anno scorso, *Blade Runner 2049* – è che la donna virtuale, l'androide o sarebbe meglio dire la ginoide di Scott, in Villeneuve, diventa un simulacro informatico, il *software* o il *ghost* di una donna virtuale che però nella prima parte del film non ha nulla di effettivamente perturbante, viene vissuta e fruita dal protagonista con sua piena soddisfazione. Mentre la scena-madre è quella in cui il simulacro muore, il dispositivo che lo evoca viene distrutto, il fantasma viene fugato definitivamente. È il lutto per un fantasma, per una donna che non è mai esistita davvero. Mentre nel primo *Blade Runner* prevale in fondo un residuo modernista, materiale: sull'immagine puramente virtuale, la traccia mentale o mnestica, prevale l'idea che sia una macchina, un artificio tangibile, a produrre il fantasma della vita in chi con lei entra in contatto.

Ora tu da un pezzo ti trovi in una fase in cui stai recuperando la tua «vita anteriore», per dirla con Mallarmé: l'esistenza di un uomo non ben identificato, almeno per noi, di cui tu sei oggi il fantasma – quello di prima portava addirittura un nome diverso – o forse più precisamente il ritratto, ossia l'autoritratto (quella del ritratto è la tua ossessione, come pittore). Dell'autoritratto mi colpisce sempre come, in misura maggiore o minore, funzioni come quel terribile racconto di Poe, *Il ritratto ovale*: in cui il pittore si affanna a costruire un'immagine perfetta della donna amata senza rendersi conto che, nelle more di quell'immagine perenne e inconsutile, la vita reale della donna ritratta deperisce e decade. Quando il simulacro viene finalmente realizzato, la persona reale muore. È la parabola opposta a quella che racconterà Oscar Wilde nel *Ritratto di Dorian Gray* (e a me ricorda con precisione il circuito *Bruges-la-Morte-Vertigo*). Ma in fondo il ritratto ha sempre qualcosa di spettrale: in genere le persone ritratte sono state viste davvero dall'artista, e la sua arte consiste nel farci ammettere – sebbene magari l'immagine che lo riproduce è materialmente del tutto diversa dal suo modello – che «è proprio così». Anzi, per dirla à la Barthes, «era proprio così».

) Sicuramente è anche uno dei motivi per cui tanta brutta pittura è pittura di ritratto. A parte sparute eccezioni, la ritrattistica ha prodotto dipinti che avevano quale unico scopo la somiglianza, il bisogno, il desiderio di vedere la propria persona tramutata in immagine. Sotto questo aspetto, il ritratto è il genere pittorico più assimilabile alla scrittura diaristica o epistolare, a testi che non sono scritti per un pubblico vasto e indistinto, ma per un solo lettore, sé stessi nel caso di un diario, il destinatario nel caso di una lettera. Un ritratto verrà sì visto da tante persone, ma deve soddisfarne soltanto una, la persona che è stata ritratta.

Trovo comunque interessante ciò che dicevi prima, Andrea, a proposito di *Blade Runner*. La differenza tra le due Rachel fa capire quanto sia cambiato il nostro tempo, il nostro 2019, sia diverso dal 2019 del primo *Blade Runner*. Abbiamo parlato poco del tempo, un problema centrale legato al tema della promessa, che è poi il vero discrimine, la via per capire che «phantom» e «ghost» indicano due cose diverse. Da traduttore, mi trovo spesso in difficoltà quando devo rendere questi termini. «Phantom» è più letterario perché di origine latina, «ghost» è germanico ed è molto più denso, più volgare. In inglese tutte le parole volgari sono di origine germanica. C'è però anche un problema di significato, di carattere semantico. «Phantom» indica quella che noi chiamiamo l'apparizione, il momento in cui il fantasma si manifesta, un'immagine incorporea che può indicare, in senso più ampio, i fantasmi della nostra mente, le ossessioni che proiettiamo sull'esterno. In una sua poesia, o forse in una sua ballata, William Wordsworth racconta il rapporto con la propria moglie in tre fasi. Il primo momento, quello in cui lui la incontra, e se ne fa un'immagine completamente idealizzata. Il secondo momento, in cui si rende conto che questa donna non è poi così fantastica, intelligente e bella come gli era sembrata al primo sguardo. E poi il terzo momento, quello in cui lui vive con questa donna, il momento della relazione: in cui il poeta capisce che sua moglie è comunque la donna della sua vita, nonostante l'avesse ridimensionata rispetto all'apparizione iniziale. Nel descrivere il primo momento, Wordsworth dice «She was a phantom of delight». È difficilissimo da tradurre, anche se è una frase semplice. Quello che lui vede è una promessa di piacere, la promessa che quello che lui crede di vedere corrisponde al vero. «Ghost», secondo me, racconta il secondo momento. «Ghost» non indica l'apparizione; indica l'essenza, lo spirito di qualcosa.

Il fantasma, perché sia visibile, ha bisogno di un vettore. Un veicolo come il proverbiale lenzuolo con cui i fantasmi si aggirano nelle case. Il lenzuolo è un dispositivo che viene da santa Veronica, la santa che ha prodotto l'immagine di Cristo. Un fantasma è dunque due cose al tempo stesso. Un «phantom» e un «ghost». «Phantom» è il lenzuolo, la promessa che il lenzuolo possa animarsi e contenere uno spirito, mentre «ghost» è l'esito di quella promessa, il lenzuolo che si anima. Questi due momenti nella lingua inglese sono separati. C'è il momento del «phantom» e c'è il momento del «ghost». Nella nostra lingua la parola «fantasma» appare nel Duecento e indica soltanto una di queste possibilità, il secondo momento. La cosa interessante non è tanto l'inversione temporale, il fatto che il dopo preceda il prima, quanto un altro fatto e cioè che al suo apparire nella lingua italiana, il termine è di genere femminile: *la* fantasma, la promessa. Due o tre secoli dopo, quando assume altri significati, subentra un cambio di genere e si passa dal femminile al maschile, come se le due cose, «phantom» e «ghost», promessa e mantenimento, si fondessero in un solo termine.

A questo proposito, la prima immagine che vi avevo mandato è quella di due guanti, un dipinto in cui si vede una mano guantata che tiene un guanto. Il guanto è l'immagine più prosaica del fantasma. De Chirico nel *Canto d'amore* dipinge un guanto da chirurgo inchiodato a un pannello di legno. Avevo poi una bellissima foto: due guanti di metallo di un'armatura del Cinquecento. Due mani di ferro, un'epidermide dura, di metallo, vuota all'interno. Guardando quella foto non capisci in cosa consista il perturbante, se nel metallo che replica minacciosamente la mano, o nell'assenza di una mano di carne e ossa. Presenza e assenza si mostrano contemporaneamente ma rappresentano due momenti diversi. La simultanea scomparsa di madre e compagna di cui ci ha parlato Sergio. Sergio ha vissuto le due scomparse simultaneamente, anche se i due eventi erano separati da cinque ore. Mi chiedo: quelle cinque ore sono una simultaneità o una distanza?

Hai parlato anche di come i napoletani scherzano sì sui fantasmi ma ci credono. E questo mi fa pensare che le streghe di Macbeth vengono chiamate «weird sisters». In inglese antico «weird» non aveva il significato che ha oggi, voleva dire «fato», «destino». Spesso diciamo «uno scherzo del destino», anche di cose che tutto sembrano fuorché uno scherzo. E se pure sono scherzo: che razza di scherzo è?

□ Oppure l'arto fantasma, quando uno perde un arto e continua a sentirselo per tutta la vita. È l'assenza che diventa presenza piuttosto che il contrario. Dell'arto fantasma neppure abbiamo parlato.

) La questione del vuoto e del pieno ha molto a che fare con ciò che diceva Federico a proposito di «cacciare fuori dal marmo». È anch'esso un problema di tempo: qual è il momento esatto dell'apparizione, quello in cui l'artista intravede un'immagine nel blocco informe oppure quando l'artista la tira fuori perché anche noi la si veda? Il fantasma è tutte queste cose.

Questo libro che ho portato oggi con me, un romanzetto di Nabokov, parla di fantasmi. *Cose trasparenti* appartiene al periodo russo dello scrittore, ma è stato riscritto in inglese. È la storia di un giovane che lavora in una casa editrice americana e torna in Svizzera mosso dall'ansia di verificare un'apparizione di spettri. Il problema è che il giovane è un uxoricida, ha ucciso la moglie. Il protagonista, all'inizio del libro, propone un confronto tra futuro, presente e passato, e dice questo: «Forse se il futuro esistesse in modo concreto e individuale, qualcosa che può essere percepito da un cervello superiore, il passato non sarebbe così seducente: le sue esigenze risulterebbero controbilanciate da quelle del futuro. Le persone potrebbero stare a cavalcioni sul punto centrale dell'asse in bilico mentre contemplano questo o quell'oggetto. Potrebbe essere divertente. Ma il futuro non possiede questa realtà [...] il futuro non è che una figura retorica, un fantasma del pensiero...».

* Non credo che ne abbiamo mai parlato con Tommaso, ma se la scena che mi ossessiona di *Blade Runner* è quella dello specchio fantasma, che ha a che fare con lo spazio, in *Vertigo* quella che mi perseguita ha a che fare col tempo. In realtà, per dirla à la Wagner, entrambe le scene traducono il tempo nello spazio.

Quando parlavi del guanto di metallo mi veniva in mente una fotografia riportata in *Nadja*, la scultura metallica di un guanto, che nella storia raccontata da Breton ha a che fare con la sua relazione amorosa con la folle il cui *senhal* dà il titolo al libro (nella vita reale di Breton, la donna morirà in manicomio qualche anno dopo). Ma questo guanto di de Chirico, di cui pure si parla in *Nadja*, mi ricorda appunto la scena di *Vertigo* in cui Scottie e colei che si finge Madeleine vanno nel parco di sequoie, dove c'è un tronco secolare di sequoia abbattuta e, per mostrare ai visitatori quanto fosse antico quell'albero, su questa sua sezione sono riportate una serie di date della storia anglosassone. Allora Madeleine, per ingannare definitivamente Scottie, su quella superficie – su quello schermo – indica la data in cui sarebbe nato il suo *avatar*, Carlotta, e quella in cui sarebbe morta: cioè la data in cui sarebbe nata lei, e quella in cui sarebbe già morta. Per costituirsi dunque quale fantasma, Carlotta-Madeleine-Judy indica tutte queste date con la propria mano. Una mano, ovviamente, guantata. Per me resta questa, per sempre, l'immagine assoluta dell'eros. Un'interpretazione piuttosto ovvia della sequoia caduta ha a che fare con l'impotenza sessuale, che è la fobia di Scottie, mentre la fissazione di de Chirico e Breton per i guanti è stata interpretata come feticistica. Questi feticci sono però, anzitutto, delle protesi.

) Questa questione della protesi poi ha anche a che fare con il motivo per cui Rachel la possiamo piangere tranquillamente come morta, noi ci stiamo comunque preparando e l'abbiamo inconsciamente accettato che i nostri corpi saranno molto più disumani e artificiali di quelli del passato. Possiamo anche pensare e sognare di togliere la nostra mente dai nostri corpi fragili e impiantarla in nostre copie meccaniche, per vivere in piena salute virtualmente in eterno. È per questo, anche, che la fotografia è diventata "più cinematografica" che in passato: il problema è che la fotografia è anche un oggetto; o meglio, lo era, adesso non più: un oggetto di carta che ingiallisce e si logora come ogni altra cosa. Il cinema si manifesta soltanto quando viene proiettato e qualunque attentato al luogo fisico è di fatto inutile. Se rompi lo schermo non rompi il film. Mi ricordo che da bambino capitava che la pellicola si squagliava, si rompeva. Era un momento stranissimo. Sapevi che la pellicola si era rotta, ma nel modo in cui quella morte delle immagini prendeva vita c'era veramente qualcosa di perturbante che non poteva essere registrato.

* Nelle immagini digitalizzate che si proiettano oggi si è volatilizzata questa traccia fisica, quasi biologica, che serbava l'immagine analogica. È solo adesso, insomma, che prende senso compiuto l'ironia di Orson Welles in quel frammento del suo *Don Chisciotte* mai compiuto, in cui il Cavaliere dalla Trista Figura entra in una sala cinematografica e si scaglia lancia in resta contro l'immagine dei nemici, lacerando lo schermo. L'illusione del cinema, oggi pienamente dispiegata dalla sua virtualizzazione digitale, si colloca al di là della sua materia fisica: sicché cercare di interagirvi ha lo stesso valore che nel libro di Cervantes ha il combattimento coi mulini a vento.

Tu Tommaso hai evocato la realizzazione dell'automa, dell'ibrido tra uomo e macchina, che materializza la vecchia metafora del *ghost in the machine*. Quando saremo arrivati a quel punto, forse, non la si potrà più usare come metafora...

) Mi viene da pensare al famoso «ghost in the shell», al fatto che il «ghost» abbia bisogno di un guscio, di un involucro. Da questo punto di vista, il fantasma è una figura attualissima. Anche il problema del narcisismo, come diceva Massimo, ha a che fare con questo accorciamento, questa simultaneità. Ricordo ancora i tempi in cui le persone normali, scattando fotografie, si esponevano all'ignoto. Non sapevano che immagine avevano prodotto. La portavano al laboratorio e nei giorni in cui attendevano il momento di andare a ritirare il rullino sviluppato, si chiedevano «chissà come sono venute». In quell'attesa c'era la promessa di un'apparizione. Era una scommessa. Quante foto si scattavano e venivano male o non venivano affatto perché magari ci si era scordati di togliere il tappo dall'obiettivo. Oggi la fotografia non è più un tentativo né una promessa, il caso viene agevolmente gestito. Vediamo come verrà la foto prima ancora di scattarla. Si è ribaltato il problema. Come diceva Alexa, siamo esseri umani in quanto fotografi e fotografati.

○ È chiaro che nella nostra epoca tutto questo è stato amplificato agli estremi, ma ci sono certe costanti di lunga durata. Le costanti che attraversano epoche e culture mi hanno sempre affascinato. Il desiderio di esorcizzare la morte è una di queste. Nei funerali patrizi dell'antica Roma c'era un mimo che aveva studiato il morto in vita così bene, da impersonarlo perfettamente. Una cultura che non aveva la fotografia, aveva un mimo perché al funerale ci fosse qualcuno che riproducesse il morto perfettamente. L'ansia di esorcizzare la morte con un'immagine è sempre esistita.

□ Nella nostra tradizione spiritica il fantasma è anche un persecutore. A Napoli, per esempio, i fantasmi sono sostanzialmente gli eredi dei lari e dei penati, spiriti casalinghi. E quando si va a vivere in una casa, è molto importante che gli spiriti presenti in quella casa ti accettino. Se sei antipatico ai «munacielli», ti fanno scherzi terribili. Quindi i fantasmi sono personaggi buffi, benevoli, ma anche persecutori.

○ Non saprei dire quando nasce l'idea dello spettro persecutore. Nell'antichità i morti che appaiono sono sempre benevoli: non c'è il fantasma che perseguita. Forse è con Shakespeare. In *Macbeth* l'ombra di Banquo perseguita il protagonista.

) Il padre di Amleto chiede giustizia però di fatto non libera Amleto dalle sue ossessioni e lo condanna a una fine tragica.

○ Però il fantasma persecutore è qualcosa di più forte.

□ Il termine «o munaciello», come si chiama a Napoli il fantasma, è interessante dato che il fantasma è paragonato a un monaco. «Monachicchi» è il termine che si usa invece in Basilicata e in Calabria: sono dei bambini morti non battezzati, i quali infestano la casa e fanno un sacco di scherzi ai viventi, però sono sostanzialmente benevoli.

Da notare che il monaco in certi periodi era considerato un terribile iettatore, bisognava farsi il segno della croce e scappare quando se ne incontrava uno. In altri periodi invece il monaco era un personaggio benevolo, come l'uomo gobbo (non la donna gobba, iettatrice). C'era una profonda ambiguità storica nelle figure del monaco.

/ Sempre legata alla superstizione.

○ Il monaco fisicamente ha molto del fantasma...

* ... o il fantasma ha qualcosa del monaco. Noi diamo anche anticamente per incerta l'idea che esistano o non esistano i fantasmi. Anche in Shakespeare, Amleto non è sicuro di aver visto il fantasma. E nel mondo orientale i morti hanno bisogno di sette settimane per accettare di essere morti e per seguire il loro cammino ed eventualmente reincarnarsi. In realtà le sette settimane servivano ai vivi per accettare che il morto fosse davvero tale, però si dà per scontato che il fantasma esista. Noi in quanto esseri ancora viventi possiamo pensare che l'estinto sia tutto sommato insepolto.

□ In Cina c'è una famosa città dei morti in cui da millenni i morti vengono smistati. È considerata da molti cinesi la città dove si riuniscono i morti.

) Il cimitero di Manila è una vera e propria bidonville in cui la gente vive, sono persone accampate, *homeless*, senza casa; e ci sono delle immagini abbastanza perturbanti di persone che vivono sulle tombe, cucinano, dormono, fanno l'amore, e muoiono, oltre a nascere, proprio lì. La reincarnazione è un passaggio che deve essere completato. Il fantasma vuole essere liberato.

* Stiamo certamente diventando tutti fantasmi. Visto che Tommaso evocava il momento del cinema analogico in cui la pellicola si strappava, come il cielo di carta di Pirandello, forse anche noi possiamo finalmente dissolvere le pareti di questo bunker platonico e sciogliere così la nostra riunione. Sperando di ritrovare fuori di qui la nostra vita carnale, oltre che spirituale. La stessa che auguriamo ai nostri spettrali ascoltatori.