

Haunted. Una drammaturgia sonora

Giada Cipollone

Università Iuav di Venezia

Abstract

Il progetto della performance sonora *Haunted* (Gaia Ginevra Giorgi, 2024) origina dal ritrovamento di nastri magnetici da un archivio radiofonico, compromesso irrimediabilmente da un'alluvione. La drammaturgia del lavoro individua *l'haunting* come via di accesso a quell'archivio, non per restituirlo, ripararlo e reintegrarlo dentro un regime positivo di visibilità e permanenza ma per creare le condizioni di una sua riapparizione creativa e sonora, desiderante e spettrale. Il testo si organizza in tre parti, tre zone in cui l'analisi della funzione drammaturgica di alcuni dispositivi e fonti sonore, immaginati e utilizzati sulla scena, si intreccia con la riflessione teorica che si è interrogata sul rapporto tra *haunting*, archivi affettivi, performance e suono.

The sound performance *Haunted* (Gaia Ginevra Giorgi, 2024) stems from the discovery of magnetic tapes from a radio archive that was irreparably damaged by a flood. Rather than aiming to restore or repair the archive, the work approaches it through the concept of “haunting,” allowing for its creative and sonic re-emergence in a spectral, evocative form, rather than a fixed and permanent one. This paper is organized into three parts, three sections where the analysis of the dramaturgical function of certain devices and sound sources, both imagined and used on stage, intertwines with theoretical reflection on the relationship between haunting, affective archives, performance, and sound.

Parole chiave/Key Words

Haunting; drammaturgia sonora; archivi fantasma; performance sonora; supporti analogici.

Haunting; sound dramaturgy; ghost archives; sound performance; analog media.

DOI: 10.54103/connessioni/25192

1. Introduzione

Nel 1994 l'alluvione del fiume Tanaro, nel nord-ovest italiano, annega un archivio radiofonico e corrompe le tracce magnetiche di una voce. La voce scompare da nastri rovinati e deteriorati, testimonia la consistenza fragile della memoria e la precarietà dei suoi archivi, che non si presentano come architetture salde e persistenti ma come paesaggi precari e temporanei. Gaia Ginevra Giorgi (1992), poeta, artista performativa e sonora italiana, ritrova le bobine che girano senza quella voce, affettiva, che pensava di poter riascoltare: quei nastri sono sovrascritti da suoni e rumori sconosciuti, voci e memorie di altri. Sceglie allora *l'haunting* come via d'accesso a quell'archivio, non per re-istituirlo, ripararlo e reintegrarlo dentro un regime positivo di visibilità e permanenza ma per creare le condizioni di una sua riapparizione sonora, desiderante e spettrale.

Haunted (Gaia Ginevra Giorgi, 2024) è una ricerca sonora sul ricordo, che organizza una polifonia di field-recordings, registrazioni di diari e lettere, incisioni di sogni, voci, *soundscapes* estratti da home movies, frequenze radio distorte, interferenze, e suoni live. Tutti i materiali si riversano nella fragilità dei circuiti analogici, tra i cavi sottili del magnetofono, l'idrofono, il campionatore, l'antenna radio: sempre in bilico tra passato e presente, memoria e prefigurazione, la scena accoglie i segnali fantasmatici della materia, che irrompono forma di scintillii, interferenze, inceppamenti. L'obiettivo è quello di inventare la possibilità di emersione di un archivio fantomatico e paradossale, che oscilla sulla soglia tra autobiografia e immaginazione.

Questo contributo non vuole tanto proporre una descrizione analitica della performance *Haunted* (Gaia Ginevra Giorgi, 2024) ma piuttosto rintracciare le piste della sua drammaturgia sonora, che in qualità di *dramaturg* ho contribuito a scrivere con l'autrice.

Il testo si organizza in tre parti, tre zone in cui l'analisi della funzione drammaturgica di alcuni dispositivi e fonti sonore, immaginati e utilizzati sulla scena, si intreccia con la riflessione teorica che si è interrogata sul rapporto tra *haunting*, archivi affettivi, performance e suono.

2. Il nastro magnetico. *Haunting*, loop e manipolazione

2.1. *L'haunting come metodo*

La ricerca dell'archivio, poi ritrovato, viene mossa dal desiderio di ritrovare le tracce di una memoria affettiva, di una voce, oggi scomparsa, che per ragioni professionali era stata molte volte registrata negli studi di una radio. La consegna delle bobine di nastri magnetici

sembra promettere la possibilità concreta di un ascolto, in grado di confortare la domanda del ricordo. Ma la voce è scomparsa da quei nastri: l'alluvione ha solo accelerato un processo di rovina, che è comunque inscritto nella natura obsolescente del materiale. Il fallimento di quest'archivio, però, non sancisce l'impossibilità della memoria, piuttosto spalanca altri modi del suo presentarsi. Quello che rimane di quell'archivio non si esprime nella forma certa, sopravvissuta, del documento, ma nell'azione infestante, inafferrabile, discontinua del fantasma. Per andare incontro all'apparizione intempestiva dell'archivio dissestato, per provare a sondare le sue tracce più fantasmatiche, fragili e nascoste, la ricerca preparatoria alla creazione convoca l'ipotesi metodologica dell'*haunting* suggerita da Avery Gordon in *Ghostly matters: Haunting and the sociological imagination*, uscito per la prima volta nel 1997 e tradotto e pubblicato in italiano da DeriveApprodi nel 2022 con il titolo *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica*. Il testo compare a quattro anni di distanza da *Spettri di Marx* di Jacques Derrida, del 1993, a cui si fa convenzionalmente risalire l'inizio della cosiddetta *spectral turn* della teoria critica degli anni Novanta (Luckhurst, 2002).

Avery Gordon nel suo studio trascura il concetto derridiano dell'hauntologia e insiste piuttosto sull'*haunting*, sostantivo, aggettivo e verbo, forma continua, che rimanda a un'idea di operatività, più che a una nuova categoria ontologica. Sono molte e plurali le definizioni di *haunting* che si inseguono nel corso del libro: tutte sono accomunate da un lato dal suo riconoscimento come modo del conoscere, in termini epistemologici, e dall'altro dal conferimento di una forza sociale e politica a questa forma di conoscenza. L'*haunting* «somiglia a una struttura del sentire» (Gordon, 2022, p. 250) che intercetta la persistenza di materie obliate o represse che animano e turbano la realtà quotidiana, manifestandosi in occorrenze che sfuggono alla lettura delle scienze sociali. La sfida disciplinare di Gordon bersaglia il conservatorismo di un approccio sociologico, che non riconosce il suo statuto narrativo e rivendica la capacità di descrivere i fatti e parlare in nome del reale, espellendo la minaccia precaria e fittizia dell'invisibilità, della letteratura, degli affetti.

Questa struttura del sentire non è riducibile alla visionarietà, più o meno delirante o superstiziosa, della psicosi individuale e non è relegabile dentro la sfera dell'inconscio del soggetto turbato, là dove la colloca una certa presunzione psicanalitica. L'*haunting* elude l'assimilazione al disturbo e al trauma personale, trattenuto nell'osessione paralitica del passato: «a differenza del trauma, si caratterizza per il fatto di suggerire e produrre sempre

un *qualcosa che si deve fare*» (Gordon, 2022, p. 20). Il fantasma non ha a che fare con il ritorno sospirato di una persona morta o scomparsa, con un lutto soggettivo che chiede una risposta dolorosa e singolare: nei termini di Gordon, il fantasma è una figura sociale, è il segnale assillante di un problema persistente, che chiama a un'azione affettiva e collettiva. Il fantasma è la voce del rimosso – spesso marginalizzato o represso dalla violenza politica – che chiede di essere reintegrato nelle forme della socialità. Ed ecco allora che *l'haunting*, in definitiva, come struttura del sentire comune e condivisa, è «non solo la configurazione di un'esperienza affettiva sociale (e della sua coscienza), ma anche l'insieme di magiche relazioni materiali di scambio fra ciò che è definito e ciò che è inarticolato, fra il veduto e l'invisibile, il noto e l'ignoto» (Gordon, 2022, p. 252).

2.2. *Andare in loop: la dimensione sonora*

Il tentativo iniziale di provare a nominare, razionalizzare, questo agire attraverso *l'haunting* si disperde in un continuo girare intorno, girare in tondo. Un'immagine dagli *home movies* di Gaia si offre come uno statement: una bambina con la testa all'indietro gira sulla giostra, gira intorno, gira in tondo. Merry-go-round, la giostra è letteralmente l'allegria dell'andare intorno. Il fantasma non freme per avere un nome, non vuole necessariamente essere ri-attivato, ri-animato, non si fa trovare su richiesta, ma attende condizioni di ospitalità. *Haunted*, una forma passiva che non toglie potenza d'agire (Primultini, 2024, p. 59).

La prima zona della scena che costruiamo è quella di un *loop*, di un nastro che gira dentro un magnetofono e produce il suo suono “vuoto” ma udibile. Il *loop* plasma, anche geometricamente, una possibilità circolare e non lineare del tempo, è «un sistema modellizzante in sé, capace di ridisegnare lo spazio, il tempo e l'immaginario del futuro» (Attimonelli, 2021, p. XXII). La scelta del nastro e del magnetofono risponde non tanto allo scrupolo filologico dell'aderenza al tempo dell'archivio, non solo all'allestimento di condizioni di verosimiglianza al dato autobiografico. Con Mark Fisher, è il tentativo di dare un'intensità materiale alla memoria, al suo modo di apparire e scomparire, per frammenti, inceppamenti, lunghi silenzi.

Ipotesi: l'hauntologia possiede una dimensione intrinsecamente sonora. Il gioco di parole – hauntologia/ontologia – dopotutto funziona nel francese parlato. In termini di suono, l'hauntologia riguarda il sentire qualcosa che non c'è, la voce registrata, la voce che non è più garante di presenza. (Fisher, 2006)

Ripartendo da Derrida, Fisher rilancia una relazione, poi criticamente molto fortunata, tra hauntologia e dimensione sonora. *Spettri di Marx* il cui sottotitolo è “Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale” origina da un intervento pronunciato da Derrida a un convegno internazionale sul futuro del marxismo, fomentato tra le altre cose dalla controversa pubblicazione, l’anno precedente, de *La fine della storia* di Francis Fukuyama. L’hauntologia in Derrida si configura come la necessità, alternativa all’ontologia, di costruire un concetto a partire non dall’evidenza della sua presenza, del suo essere *presente*, in un adesso, ma piuttosto dal suo essere *assente*, intempestivo. L’hauntologia compromette l’evoluzione progressiva del tempo, le strutture cronologiche di una linea passato-presente-futuro, prefigurando una temporalità altra, spezzata. Una storia indocile al tempo, non compribile tra un inizio e una fine: per aggettivare il tempo dello spettro, Derrida preleva da Shakespeare la locuzione *out of joint*, dis-giunto, guastato, dislocato, o – una delle traduzioni efficaci per Derrida (Derrida, 1994, pp. 29 e ss.) – fuor di sesto. Lo spettro, che apre l’Amleto come il Manifesto del Partito Comunista, è la «frequenza di una certa visibilità» (Derrida, 1994, p.129), che può manifestarsi nelle forme di un’apparizione amichevole o di una perquisizione violenta, può essere il ritorno scomposto di una singolarità storica (il padre, in Amleto) o il futuro, mai compiuto, di una promessa (il comunismo, in Marx).

Approfondendo questa doppia possibilità, Fisher individua le due direzioni possibili dell’hauntologia, che definisce come “azione del virtuale” (Fisher, 2019, p. 33): la prima intrada quello che *non è più* ma rimane efficace virtualmente e la seconda si riferisce a quello che *non è ancora* ma è già efficace virtualmente. Se Derrida parlava a poca distanza dal crollo sovietico e dalla conseguente accelerazione globale del liberalismo politico ed economico, una quindicina d’anni dopo Fisher diagnostica l’impraticabilità di un’alternativa al capitalismo. Nell’era del realismo capitalista (Fisher, 2009) – dove le teletecnologie, contraendo spazio e tempo, rendono disponibili eventi remoti e il cyberspazio padroneggia la ricezione, la distruzione e il consumo di cultura, soprattutto musicale (Fisher, 2019, p. 35) – Fisher aggettiva come hauntologica una “convergenza” eterogenea di artisti della scena elettronica (tra gli altri William Basinski, Burial, the Caretaker, l’etichetta Ghost Box) che, ispirati da una comune malinconia, sono attratti dalle possibilità di dare una consistenza materiale alla memoria attraverso le tecnologie musicali. La musica hauntologica ricorre a nastri, dischi, oggetti e suoni in via di decomposizione: ha un suo marchio sonoro nel crepitio, il rumore di

superficie del vinile, correlativo sonoro di un tempo fuor di sesto, che disinnescia grazie alla materialità analogica l’illusione di un ascolto al presente. Il crepitio lavora come un monito, che rende al contempo percepibile il suono registrato e i dispositivi di riproduzione; il crepitio scopre la qualità materiale dei media analogici, laddove i digitali si nascondono e provano a non farsi scoprire. La melanconia che pervade questa ricerca musicale segnala non solo il ritardo del fantasma di un futuro perduto, ma la sua cancellazione, la sua impossibilità a venire. «Eppure quella musica rappresenta un rifiuto di rinunciare al desiderio di futuro. Tale rifiuto conferisce alla melanconia una dimensione politica, perché equivale alla rinuncia di adattarsi agli orizzonti limitati del realismo capitalista». (Fisher, 2019, p. 37).

2.3. La manipolazione: il gesto performativo

Nel lavoro con il nastro in *Haunted* la malinconia del passato, del futuro perduto, è però scagionata da una possibilità di relazione generativa con il nastro, che oltre alla sua funzione di dispositivo di registrazione, riproduzione e ascolto (di tracce già composte), presenta una propria consistenza materiale.

La materialità del nastro consente una possibilità di interazione sonora live: «il suono se si ferma sparisce. Il suono si basa sul tempo. E non puoi intrappolarlo. Oltre al non avere *precisamente* un corpo, al fatto che si cala nei supporti» (Giorgi, 2024). Il corpo in *Haunted* è quell’agente che può interagire con il suono, per mezzo del suo supporto, e lo fa in due momenti diversi della performance.

In un momento, il gesto performativo si inserisce nell’inesorabilità del loop: siamo nel momento centrale della performance, sul nastro stanno girando frammenti sonori di archivio (che sono presagi o echi di ascolti) insieme al registrato live, sempre carico di crepitii, inceppamenti, interferenze. Il corpo si ritrova accanto a una diagonale disegnata dal nastro, in movimento. Stoppare, far vibrare, allargare, sollevare il nastro, materiale fragilissimo: la manipolazione live del nastro – che produce a sua volta un suono registrato e immesso nel loop – corrompe la continuità dell’ascolto, già compromessa dalle interferenze, suggerendo che sulla memoria si può agire al presente, con operazioni, anche irruenti, di riscrittura. La manomissione contribuisce all’accrescimento della massa sonora che si accumula vorticosa-mente sul nastro e sovrascrive continuamente la sua storia, fino a consumarsi e rimanere come materia, frammento di materia.

Piccoli cumuli di nastro consumato, alluvionato, abitano la scena come resti, reperti. In un altro momento della performance, il corpo di Gaia scopre alcuni di questi nastri rotti e inizia a lavorarli come fili. Il nastro non veicola più suono ma solo il rumore della sua materia distrutta, infestata. Con questo nastro, le mani di Gaia giocano al gioco del ripiglino, con un'immagine che cita una scena di *Ritual in transfigured time* di Maya Deren: evocata da Haraway come forma di intreccio continuo di storie, narrazioni, mondi (Haraway, p. 30), il gioco evoca la pratica del ricamo, associata a un modo dell'espressione storicamente femminile. Il gesto di ricamare si posiziona su quella soglia di separazione tra il fare pubblico, del lavoro, del potere, dell'istituzione e il fare privato, della casa, degli affetti, della cura. Un confine tracciato da una linea, soprattutto di genere, che marca la dimensione pubblica come culturalmente maschile e quella privata, personale, come naturalmente femminile. Il ricamo fabbrica e disfa opere che non accedono agli archivi ma raccontano di memoria, per frammenti sparsi e attraverso supporti precari.

3. Frammenti sonori. Combinazioni e riscritture dell'archivio

3.1. Nessun archivio (si) ripara

Il radicale ripensamento dell'istituzione archiviale che dagli anni Sessanta (Foucault, 1969) ossessiona la filosofia e le arti (Baldacci, 2016) ha decostruito l'idea dell'archivio come deposito monolitico e neutrale, che conserva integra e intatta la memoria storica. Derrida in *Mal d'archivio*, pubblicato pochi anni dopo *Spettri di Marx*, definisce la natura archivistica come ontologicamente spettrale, irriducibile e sfuggente ai binarismi visibile-invisibile, presente-assente, materiale-immateriale, e il suo umore come continuamente infestato da quello che esclude, sul piano sociale e politico. Il dibattito sull'archivio, a partire dagli anni Novanta, in concomitanza con la *spectral turn*, divampa anche negli studi sul teatro e sulla performance, per loro natura fortemente interpellati dai temi della scomparsa, della conservazione, della permanenza della scena. L'accensione si deve all'ormai storica pronuncia di Peggy Phelan che, definendo la vita della performance come unicamente al presente (Phelan, 1993, p. 145) sostiene la promessa ontologica della sua felice scomparsa, un suo istinto anarchico, disobbediente all'*archon*, inteso come archivio e anche come sistema di potere. Nel rispondere a Phelan, Rebecca Schneider contesta l'idea che la performance rimanga secondo l'aspettativa di un archivio, che nella tradizione soprattutto occidentale tende a premiare conservativamente so-

lo i resti materiali: la performance resta, ma resta differentemente (Schneider, 2011, p. 98). Per connotare questa differenza, Schneider convoca l'idea del fantasmatico, come possibilità della performance di eccedere la metafisica della presenza (dell'uno, dell'originale, del qui e ora), grazie alla possibilità di riapparizione caotica e ricomponibile che non si esaurisce nell'esercizio di un unico presente, ma si interrompe e riprende, sparisce e riappare, viaggiando per nuove domiciliazioni, corpi, memorie, geografie e temporalità.

As theories of trauma and repetition might instruct us, it is not presence that appears in the syncopated time of citational performance but precisely (again) the missed encounter – the reverberations of the overlooked, the missed, the repressed, the seemingly forgotten. Performance does not disappear when approached from this perspective, though its remains are the immaterial of live, embodied acts. Rather, performance plays the “sedimented acts” and spectral meanings that haunt material in constant collective interaction, in constellation, in transmutation (Schneider, 2011, p. 90).

Interazione collettiva, costellazione, trasmutazione sono movimenti esogeni alla scena, al suo limite spazio-temporale. Il pensiero di Schneider avanza oltre un'ontologia fantasmatica della performance, che legge il teatro come un luogo elettivamente infestato e come una macchina di memoria che ripete e rimette in circolo i fantasmi del passato (Carlson, 2001). L'azione performativa rigenera il rapporto con la storia e con l'archivio quando fuoriesce dalle logiche malinconiche della perdita e dalla speranza, più o meno contemplativa, del ritorno del fantasma. Il fantasma non è quella figura condannata a stare alla porta, a infestare l'archivio come la scena, con l'unica ambizione di essere ripetuto o evocato, ma può esercitare un'agency spettrale (Peeren, 2014) nelle forme di scrittura, anche performativa, che guardano ai possibili e sempre indeterminati futuri del passato.

In questo senso, una pratica di scrittura che costituisce un altro testo fondamentale per la ricerca di *Haunted* è stata *No archive will restore you* della scrittrice e studiosa Julietta Singh, teorica di riferimento dei *postcolonial studies*. Già dall'impostazione stilistica, che oscilla tra teoria, diario, prosa poetica e manifesto, Singh privilegia una scrittura del frammento che non crede al ripristino consolatorio dell'archivio ma prova a guardarla come una forza agente. Singh dedica un capitolo all'archivio fantasma, descritto nei termini non di un luogo né di un oggetto, pure residuale, ma di una forza, di un desiderio, un *wishing-wanting desire*, un desiderio di volere-desiderare. Un'altra forma continua che identifica «Tutto ciò che dobbiamo sapere ma non possiamo conoscere mentre continuamo a circolare e annusare attorno ai margini. Tutto ciò che

continua ad influenzarci e ad influenzare gli altri attraverso di noi. Tutto ciò che rimane lì, ma appena fuori dalla portata» (Singh, 2018, p. 96). Nello spazio aperto dal desiderio, Singh riannette il deposito valoriale delle sostanze intime e soggettive, forse trascurate dalla riflessione sociologico-politica di Gordon, che guarda piuttosto alle figurazioni sociali. I fantasmi stanno anche ai bordi delle costruzioni identitarie: *l'appena fuori dalla portata, l'out of reach* inquadra un campo d'azione per sé, che può muoversi alla ricerca e in ascolto di tracce di fantasmi del sé «che si manifestano in modo stranamente queer» (Singh, 2018, p. 97), facendo detonare l'autorità di un soggetto integro, lineare, spazialmente e temporalmente determinato.

3.2. *Registrazioni: diari e ambienti*

La pratica diaristica – in cui rientrano sia le scritture che alcune registrazioni sonore – fornisce la larga parte dei materiali lavorati drammaturgicamente in *Haunted*. I modello del diario si fonda sui caratteri dalla simultaneità della registrazione agli eventi e dalla frammentarietà del suo racconto, tradisce per natura i protocolli della linearità e della visione retrospettiva prescritti da un certo patto autobiografico (Lejeune, 1975). Scrittura minore e del minore – a lungo criticamente considerata letteratura di scarto e storicamente praticata da soggettività confinate nel privato, nel domestico o al di fuori della sfera pubblica – la pratica del diario insegna che la memoria parla per frammenti provvisori, che il soggetto non si esprime come unità predestinata in coordinate spazio-temporali, che le intensità degli affetti e delle intimità – che l'archivio non si aspetta e non trattiene – circolano nel corpo e nei suoi modi di fare memoria. Il diario ragiona «sapendo che ogni tentativo di archivio sarà parziale, fondamentalmente arbitrario, a tratti prezioso nel suo segno, ma sicuramente non assoluto» (Giorgi, 2024). Nella pratica di Gaia, è un modo continuo di annotare, prendere appunti, non per procedere progressivamente nell'interpretazione o narrazione di sé, ma per inventare possibilità di riscrittura, mitopoiesi, prefigurazione, anche magica, divinatoria. Molte delle pagine diaristiche che vengono trattate, come fonti, nella performance, hanno frequentato la dimensione del sogno: nel sogno si condensano i ricordi e le ossessioni del quotidiano, i desideri del futuro e le tracce fantasma del passato. I sogni sono *haunted*. Livellano, senza un principio economico o lineare di selezione ed esclusione, spazi e temporalità e ricombinano, creativamente, frammenti di ricordi e prefigurazione di eventi.

Il metodo ricombinatorio del diario, del sogno – in cui riconosciamo le modalità di agire, fantasmatiche, della memoria – ispira le scelte drammaturgiche di *Haunted*. In un pri-

mo momento, la strategia che si offre è quella della ricombinazione aleatoria dei frammenti sonori. L'idea dell'aleazione, ispirata principalmente a John Cage, pur rimanendo integrata nella performance, viene presto abbandonata come elemento guida: è piuttosto la riscrittura, che media le infinite possibilità della materia con l'influenza e l'esperienza situata della soggettività, a essere assunto come principio drammaturgico. Una drammaturgia della ricombinazione, che frantuma l'archivio e lo ricompona alternando autobiografia, invenzione, archeologie, immaginazioni. Per ogni fonte, scrittura registrata o registrazione sonore, la drammaturgia sceglie un dispositivo d'ascolto. La scrittura diaristica, che in quasi tutti i casi corrisponde a lettere non spedite – lettere quindi senza destinatario, senza risposta, che ritornano nel confine intimo del diario – viene registrata dalla voce di Gaia e diffusa solo in acustico attraverso dei piccoli mangiacassette, spaesati nella scena. Per le registrazioni sonore – di ambienti, voci, dal passato o dal presente dell'archivio – non viene utilizzato per lo più né l'impianto stereofonico e nemmeno un sistema di quadrifonia. Il suono viene veicolato da quattro speaker collocati nello spazio, che non generano una tipologia d'ascolto immersiva ma anzi, al contrario, estremamente localizzata e puntiforme: la spazializzazione del suono, curata dal sound artist Glauco Salvo, si muove nella direzione, che è anche drammaturgica, di una parzialità dell'esperienza, diversa a seconda della posizione da cui si ascolta. Questi supporti, i mangiacassette e gli speaker, così minimi e fragili, non sono spesso evidenti o riconoscibili sulla scena e a loro volta nascondono o dislocano la fonte dell'emissione. Questa opacità della provenienza si iscrive nell'idea di una scena ventriloqua, dove non si trova necessariamente corrispondenza tra il suono e il suo luogo di produzione.

La voce dissociata diventa l'attrezzo per sollecitare le soglie finzionali verso un fuori, per farla finita con il reliquario di certe simbologie, per impiegare il testo come una cosa-tra-le-cose o per farne il fantasma, saturato, di una storia maggiore che ritorna esausta o piena di nuovi significati. [...] La ventriloquia si insinua in dispositivi scenici per porre “problemi” di funzionamento e, solo in quanto tali, problemi di senso (Di Matteo, 2024, p. 13).

4. Suono live. Voce, interferenze, frequenze impreviste

4.1. Idrofono: la voce dell'acqua

La voce live in *Haunted* si manifesta in unico momento: è emessa nell'acqua e non pronuncia parole o significati, ma suoni mostruosi e abissali, registrati e manomessi con l'aiuto di un idrofono.

La questione dell’acqua era del resto entrata da subito nel lavoro, nel suo antefatto. L’alluvione esemplifica la duplicità dell’agire dell’acqua: da una parte l’acqua inonda, annega, porta via sommergendo; dall’altra, quelle l’acqua trattiene, fa emergere, conduce dislocando. L’acqua esonda dalle strutture organizzative, viaggia in modo *an-anarchico*. Tipologie d’azioni che fanno assomigliare il lavoro dell’acqua a quello della memoria, che oblia e ricorda, disloca e riscrive.

Al centro della scena di *Haunted*, si svela a un certo punto uno schedario, scelto come simbolo dell’utopia conservativa dell’archivio. Sullo schedario si scopre l’etichetta “alluvione 1994”. Nello schedario riempito d’acqua si trovano nastri alluvionati e un idrofono. La scena si apre con il corpo in contro luce di Gaia, in una posa aracnea, metà corpo dentro e metà corpo fuori dallo schedario. Sul fermo immagine da uno speaker si ascolta una registrazione: «Ho trovato un tronco scorticato che ti somiglia. È tutto vivo e si rivolta in continuazione, come in un incubo». Da quel momento la scena si ascolta in acustico: il flusso sonoro è prodotto dal lavoro sott’acqua del contatto con l’idrofono, che avviene con la voce, con lo sfregamento dei nastri annegati, con i colpi alle pareti dello schedario. L’idrofono – microfono progettato per poter rilevare e acquisire i suoni e i segnali che si muovono nelle acque – normalmente utilizzato, nell’ambito del *field recording*, per registrare le sonorità subacquee, viene qui in un certo senso dis-funzionalizzato e utilizzato come oggetto anche materiale, in grado di colpire e produrre rumore. Quello che si viene a creare è una materia sonora altra, «una voce che ha a che fare col preverbale, o comunque col sogno, con tutta quella materia che viene da sotto; che sta nell’acqua, che viene trascinata, che non riesce a verbalizzare. Verbalizza una voce che non è nei corpi, verbalizza una voce dislocata nello spazio» (Giorgi, 2024). Come si anticipava, è l’unico luogo del lavoro in cui la voce è live, ma in una forma completamente distorta, trasfigurata, una voce che non veicola significato ma solo suono, un corpo sonoro che incentiva un ascolto acusmatico, che si protende verso un fenomeno la cui fonte rimane sconosciuta ed è per questo già spettrale (Bonnet, 2023, p. 112).

Dentro lo schedario, viene a conformarsi un unico corpo d’acqua, composto da una molteplicità di voci di materie, organiche e non. Tutto vivo, tutto a uno stesso livello. Se l’alluvione corrompe l’archivio originale, nell’acqua stagnano i suoi fantasmi. Tra l’archivio originale e il nulla c’è una zona, una scena allagata: nell’allagamento, che si propaga solo in orizzontale, ogni elemento galleggia sullo stesso livello. *Out of joint*: nello stato di detrito, che non è ancora dissoluzione, si smarginano le specificità degli eventi e le verità apparenti del loro essere stati.

[...] l'acqua è un archivio planetario di significato e materia. Bere un bicchiere d'acqua significa ingerire i fantasmi dei corpi che infestano quell'acqua. Quando poco dopo "la natura chiama", restituiamo alla cisterna e al mare non solo i nostri antidepressivi, i nostri estrogeni chimici, o le nostre comuni escrezioni, ma anche i significati che permeano quei materiali: la cultura monouso, il problem-solving medicalizzato, la disconnessione ecologica. Così come i profondi oceani nascondono registri del particolato di ere geologiche precedenti, l'acqua trattiene i nostri segreti più antropomorfi, anche quando preferiremmo dimenticarli. I nostri passati al contempo distanti e immediati ci vengono restituiti sottoforma di rivoli e inondazioni. (Neimanis, 2012, s.i.p.)

Nel milieo acquatico in cui si trasforma l'archivio alluvionato, non si va alla ricerca dell'eco di un'unica voce scomparsa, né si prova a ossidare l'ultimo pezzo di nastro in cui si è manifestata. All'interno dello schedario si costruisce piuttosto un laboratorio alchemico, una possibilità linguistica per l'acqua che, attraverso una polifonia di suono e di materia, come l'alluvione, configura una relazione inedita, angosciante e trasformativa, tra memorie, tra materie.

4.2. Interferenze

Gli inceppamenti del nastro, a cui si è avuto modo di accennare, corrispondono a una delle forme di interferenza che irrompono nell'ordine drammaturgico di *Haunted*. L'interferenza è il segno materiale, sonoro, di un'intempestività, di *out of joint* che si manifesta sotto la forma di un segnale imprevisto, proveniente da ciascuno dei dispositivi analogici che collaborano alla scena.

[...] sound is a haunting, a ghost, a presence whose location in space is ambiguous and whose existence in time is transitory. The intangibility of sound is uncanny — a phenomenal presence both in the head, at its point of source and all around — so never entirely distinct from auditory hallucinations. (Toop, 2010, p. XV).

La ricorrenza di questi segnali lascia intravedere una sorta di drammaturgia inversa del lavoro, che mette a disposizione della riscrittura, della ricombinazione e del montaggio non solo i reperti sonori dell'archivio, riversato nei dispositivi, ma anche le presenze sonore, i crepitii, della materia, che non vengono solo accolti ma anzi innescati nell'ecologia sonora della scena: c'è una qualità intenzionale nel processo hauntologico, che non si limita a ricevere le interferenze, ma adotta alcune strategie compositive (Bottin, 2022) utili alla loro interazione drammaturgica. Tra le fonti delle interferenze che irrompono sulla scena di *Haunted* primeggia la radio. Il protagonismo della radio deriva anch'esso in parte dall'antefatto del lavoro, il ritrovamento dell'archivio alluvionato, che è un archivio radiofonico. La radio però compare anche come dispositivo, tecnologia di comunicazione, che ha in sé, fin dalla sua invenzione, una qua-

lità fantasmatica: la separazione della voce dal corpo attualizza le paure, le speranze, i fantasmi del *disembodiment* inaugurando possibilità di contatto con altri corpi, altri mondi (Weiss, p. 14). Fin dai primi esperimenti «eletrofanatici», le invisibili onde radio sembrano poter «cattare strani suoni spettrali, eco cosmiche dei fantasmi che un tempo infestavano il vecchio etereum magnetico» (Davis, 2023, p. 109) con cui inaugurare una possibilità di comunicazione. In *Haunted* è l'antenna radio, presente in diversi dispositivi sulla scena, a sollevarsi come segno di una volontà di connessione. Interferenze radiofoniche si disseminano nell'intera drammaturgia sonora, insieme a feedback, risonanze, frequenze impreviste, distorsioni, non come difetti tecnici ma come immanenze sonore «di una presenza spettrale, o di stranezza, che non dipende dal fatto che la tecnologia fallisce ma che funziona *trop poco bene*» (Davis, 2023, p. 470). Il disegno delle luci, a cura di Andrea Sanson, insegue e accompagna l'interferenza sonora immaginando dei suoi correlativi visivi: su una scena per lo più scura, buia, onirica, che si illumina per frammenti, le due fonti di luce – un faro e una piccola lampadina, detta *ghost light* – creano scintillii, riflessi, *flickering*, lampi imprevisti.

Come l'interferenza, sonora e visiva, interrompe e trasforma lo spazio sonoro e scenico, la drammaturgia puntella e riscrive l'archivio, lavorando sull'alternanza tra la dimensione dell'ascolto delle registrazioni e il live delle manipolazioni dei supporti (come il nastro) e della ricezione di frequenze impreviste. L'ascolto dei reperti viene interferito dalla loro ricombinazione e manipolazione, l'archeologia del ricordo è inventariata da una riscrittura che alterna memorie effettive e invenzioni possibili. Il lavoro drammaturgico trova un suo deposito nel progetto editoriale di un catalogo, un foglio A5 consegnato alla fine di ogni replica dentro una busta da lettera numerata. Proprio come lo schedario, anche il catalogo si ispira allo strumentario classificatorio dell'archivio: e proprio come lo schedario anche il catalogo viene dis-funzionalizzato e tradisce la promessa della sua attendibilità. L'indicizzazione degli elementi (fonti, messaggi, voci, interferenze) opera secondo ricordi sicuri e ipotesi mitopoietiche, saccheggia i repertori dell'autobiografia e della letteratura, da Benjamin a Carson, da Cortázar a Bolaño. Il catalogo elegge come supporto un foglio di carta comune, fragile e viaggiante, per demitizzare l'intoccabilità dei dati, dei protocolli di schedatura, dei luoghi di archiviazione. Il catalogo suggerisce, in definitiva, la performatività di un archivio provvisorio e continuamente riscrivibile, che indica fantomaticamente un paesaggio felicemente sospeso, in un tempo *out of joint*, in uno spazio *out of reach*.

“The archive is a stimulus between myself and myself”, says Julietta Singh. In rejecting any position that locks historical memory into a transmissible and coherent form, we welcome instead and archival crisis that accepts our bodies as completely fallible, unstable, inconsistent, unreliable repository. Embodies archives of intimate ruins, collections of performances deposited in me. (Sacchi, 2024, p. 168)

Riferimenti Bibliografici

- Attimonelli C., *Prefazione* a K. Eshun, *Più brillante del sole*, Nero, Roma 2021, pp. I-XXX.
- Baldacci C., *Archivi impossibili. Un’ossessione dell’arte contemporanea*, Johan&Levi, Milano 2016.
- Barad K., *Entanglement quantistici e relazioni ereditarie hauntologiche: dis/continuità, avvilluppiamenti spaziotemporali e giustizia-a-venire*, in *Performatività della natura*, Ets, Pisa 2017, pp. 61-94.
- Bonnet F., Sanson B.(eds), *Spectres IV, a thousand voices*, Shelter press, 2023
- Bottin G., *Il progetto della hauntology: forme e pratiche dell’artefatto musicale in un presente nostalgico*, «Rivista di analisi e teoria musicale», XXVIII, 1, 2022, pp. 103-136.
- Carson A., *Antropologia dell’acqua*, Donzelli, Roma 2010 (I ed. 1995).
- Davis E., *Techgnosis. Mito, magia e misticismo nell’era dell’informazione*, Nero, Roma 2023 (I ed. 2015).
- Derrida J., *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.
- Derrida J., *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina, Milano 1994 (I ed. 1993).
- Del Pilar Blanco M., Peeren E., *The Spectralities Reader: Ghost and haunting in contemporary culture theory*, Bloomsbury, London 2013.
- Di Matteo P., *A bocca chiusa. Effetti di ventriloquio e scena contemporanea*, Luca Sossella Editore, Roma 2024.
- Fisher M., *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, minimum fax, Roma 2019 (I ed. 2013)
- Foucault M., *L’archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 1999 (I ed. 1969).
- Giannachi G., Kaye N., Shanks M.(eds), *Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being*, Routledge, London & New York 2012.
- Gordon A., *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica*, DeriveApprodi, Roma 2022 (I ed. 1997).

- Haraway D., *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.
- LaBelle B., *Giustizia acustica. Ascoltare ed essere ascoltati*, Nero Short Books, Roma 2023.
- Luckhurst R., *The Contemporary London Gothic and the Limits of the "Spectral Turn"*, in «Textual Practice», Vol. 16, No. 3, 2002, pp. 527–36.
- Neimanis A., *Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water* (estratto), in «Cut/Analogue», 24 ottobre 2022, <https://www.shorttheatre.org/mag/hydrofeminism/> (ultimo accesso 10/08/2024), traduzione da A. Neimanis, *Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water*, in Gunkel H., Nigianni C., Söderbäck F., (eds) *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, Palgrave Macmillan, New York 2012.
- Powell D., Stephenson Shaffer T., *On the Haunting of Performance Studies*, «Liminalities: A Journal of Performance Studies», Vol. 5, No. 1, April 2009.
- Peeren E., *The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility*, Palgrave Macmillan, London 2014.
- Primultini T., *Materie fantasma. Haunting e metodologie performative. Tre conversazioni: Sara Giannini, Gaia Ginevra Giorgi, Giorgia Ohanesian Nardin*, tesi di laurea magistrale in “Teatro e arti performative”, relatrice Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia, a.a. 2023-2024.
- Reynolds S., *Haunted Audio: Society of the Spectral*, in «The Wire», n. 273, 2006, pp. 26-33.
- Sacchi A., Caleo C., *The Archive Is Out of Joint: Messy Corporeality and Temporality in Contemporary Performing Arts*, in Bottioli S., Melgares M. A., *What Theatre Can Do*, bruno, Venezia 2024, pp. 161-176.
- Schneider R., *Performing remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, 2011
- Schneider R., Parrika J., Jucan I.B., *Remain*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2019.
- Sconce J., *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Duke University Press, Durham 2000.
- Singh J., *No archive will restore you*, punctumbooks, Santa Barbara 2018.
- Taylor D., *Dancing with Diana: a study in Hauntology*, «TDR», Spring 1999, vol. 43, n. 1, pp. 59-79.
- Toop D., *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener*, Continuum, London 2011.
- Tripaldi L., *Ectoplasm Feminism, Notes on the materiality of ghosts*, NERO, April 2024, in <https://www.neroeditions.com/ectoplasm-feminism> (ultimo accesso 22/07/2024).
- Valentini V. (a cura di), *Drammaturgie sonore e Drammaturgie sonore 2*, Bulzoni, Roma 2012 e 2022.

Biografia dell'autrice / Author's biography

Giada Cipollone è ricercatrice a tempo determinato (Rtd-A) all'Università Iuav di Venezia. È stata assegnista di ricerca e docente a contratto all'Università di Pavia, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel 2019. Fa parte dei gruppi di ricerca del progetto erc “INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)”, diretto da Annalisa Sacchi e del centro studi “Self Media Lab. Scritture, performance e tecnologie del Sé”, fondato e diretto da Federica Villa. Nel 2022 ha ottenuto il “Seal of excellence” nell'ambito del programma “Horizon Europe Marie Skłodowska-Curie Actions”. Ha seguito in qualità di dramaturg i progetti *Haunted* di Gaia Ginevra Giorgi e *Cu*mmia*1* di Danila Gambettola. Nel 2024 ha co-fondato e coordina presso l'Università Iuav di Venezia l'unità di ricerca “PerLa. Performance Epistemologies Research Lab”, diretta da Annalisa Sacchi. Sempre nel 2024 ha pubblicato *Corpi a fuoco. Fotografia, performance, femminismo in Italia negli anni Settanta* per Marsilio.

Giada Cipollone is Assistant Professor (RTD-A) at the Iuav University of Venice. She was a Research Fellow and Adjunct Professor at the University of Pavia, where she earned her PhD in 2019. She is a member of the research teams for the ERC project *INCOMMON. In Praise of Community. Shared Creativity in Arts and Politics in Italy (1959–1979)*, led by Annalisa Sacchi, and the research center *Self Media Lab. Scritture, Performance e Tecnologie del Sé*, founded and directed by Federica Villa. In 2022, she received the “Seal of Excellence” within the Horizon Europe Marie Skłodowska-Curie Actions program. As a dramaturg, she collaborated on the projects *Haunted* by Gaia Ginevra Giorgi and *Cu*mmia*1* by Danila Gambettola. In 2024, she co-founded and coordinates the research unit *PerLa. Performance Epistemologies Research Lab* at the Iuav University of Venice, directed by Annalisa Sacchi. Later that year, she published *Corpi a fuoco. Fotografia, performance, femminismo in Italia negli anni Settanta* with Marsilio.

Articolo sottoposto a double-blind peer-review