

Voci-improprie: soggettività emersive, nuove alleanze, risonanze contro il capitalocene

Daniele Vergni

Sapienza. Università degli studi di Roma

Abstract

Se la voce è pura relazionalità situata ed incarnata, cosa accade alla relazionalità e alla soggettività di una voce quando vengono applicati processori e modulatori del segnale audio restituito da un microfono che la coglie? Quali soggettività emergono? Come agiscono e cosa producono? L'articolo nasce da un doppio posizionamento tra teoria speculativa e pratica performativa. Sono tre i nodi indagati: la formazione di soggettività inedite post-antropocentriche, natural-culturali e tecnologicamente mediata che destituiscono le principali dicotomie (primo piano/sfondo, uomo/donna, umano/animale, organico/inorganico) stravolgendo timbri, altezze, spazi e tempi; il rapporto col linguaggio verbale in una prospettiva politico-immaginifica che rinnova la comunicazione verbo-vocale; le capacità di desintonizzazione dell'acustica ambientale creata da queste voci quando assunte collettivamente.

If voice is pure situated and embodied relationality, what happens to the relationality and subjectivity of a voice when processors and modulators are applied to the audio signal returned by a microphone that picks it up? What subjectivities emerge? How do they act and what do they produce? The article arises from a dual positioning between speculative theory and performative practice. Three nodes are investigated: the formation of unprecedented post-anthropocentric, natural-cultural and technologically mediated subjectivities that destitute the main dichotomies (foreground/background, man/woman, human/animal, organic/inorganic) by disrupting timbres, heights, spaces and times; the relationship with verbal language in a political-imaginative perspective that renews verbal-vocal communication; the detuning capabilities of the environmental acoustics created by these voices when taken collectively.

Parole chiave/Key Words

Vocalità; tecnologie; soggettività; postumano.

Vocality; technologies; subjectivity; posthuman.

DOI: 10.54103/connessioni/26404

La voce è un oggetto di studio sfuggente e una materia di ricerca artistica suadente ma, prima di tutto, la voce è pura relazionalità situata ed incarnata. Relazione tattile ed affettiva con l’alterità, situata nello spazio che la riverbera, incarnata nella soggettività che la emette. Per prodursi, infatti, la voce ha bisogno di un incontro reagente tra i fragori interni delle membrane e delle cavità carnose che cominciano a scolpirla, lo spazio esterno che la distende e le molecole vive di ogni materia che urtandola la rinviano, facendola risuonare e riflettere in modi diversi in base al materiale di contatto e relazione.

Nelle ricerche estetiche che la impiegano, la voce dischiude immaginari e per farlo spesso incontra, fondendovisi, le tecnologie elettroniche e/o digitali. E allora cosa accade alla relazionalità e alla soggettività di una voce quando vengono applicati processori e modulatori del segnale audio restituito da un microfono che la coglie? Già l’utilizzo del microfono di per sé connota la voce che cattura attraverso un continuo processo generativo (LaBelle, 2006). Se quest’ultimo è un fenomeno di *background*, il continuum voce-processori/modulatori permette nuove configurazioni vocali che confondono la vivacità e vitalità dell’organico e dell’inorganico (Bennet, 2023) dissipandone così la dicotomia. Come anche quella tra primo piano e sfondo (*background* appunto). E non sono le uniche, queste voci aumentate sembrano infatti destituire molti dei dualismi della cultura occidentale, come più avanti precisato.

Riflettendo sulle sperimentazioni vocali compiute dalle neoavanguardie musicali negli anni Cinquanta e Sessanta¹ il musicologo Agostino Di Scipio scrive di “voci nella macchina”, indicando le molteplici interferenze tra vocalità umana e macchine elettroniche che alterano la voce rendendola plurale, “voci” che «rinviano a sguardi di volta in volta diversi, a risonanze di pensiero diverse» (Di Scipio, 2008, p. 85)². L’ascolto di queste voci ci disperde – “sguardi di volta in volta diversi” – e ciò che si presenta è un complesso fluido e indistinguibile tra corpo-macchina, linguaggio e luoghi di risonanza. Sono questi i tre nodi affrontati nelle sezioni che compongono questo articolo, scaturito da una doppia articolazione desiderante: l’ascolto-osservazione speculativa e la pratica performativa, l’aver assunto queste voci, che ringrazio³.

Se la voce è pura relazione situata e materiale, nelle voci fuse con hardware elettronici e software digitali, che definisco “improprie”, c’è un corpo intermedio e intermedia che produce alterità, così da trasformare questa relazionalità in un incontro defamiliarizzante che ha le potenzialità di sovvertire i rapporti di potere e le visioni normative di sé (Braidotti, 2022). Il contagio tra voce-corpo e tecnologie produce voci complesse in cui l’insolubilità corpo-voce-soggetto

si discioglie trasformando la voce propria in un evento che disfa il sé, facendo così emergere soggettività inedite ed ibride che per essere descritte necessitano di «adottare un concetto più ampio, fluido e trasversale di soggettività, che ci permetta di cogliere il dispiegarsi delle sue capacità relazionali» (Braidotti, 2022, p. 51). Così è possibile leggere l’assemblaggio voce-macchina come una figurazione postumana – nell’ottica neomaterialista incarnata, situata ed immanente proposta da Rosi Braidotti, che intende la figurazione postumana come strumento cartografico che «mira a produrre comprensione adeguata alla complessità dei processi di rapida trasformazione dell’umano in corso nei nostri tempi» (Braidotti, 2022, pp. 19-20).

“Chi è davvero [questa voce]?” ci/si chiede la performer Laurie Anderson in *O Superman* (1981), brano retto sull’assunzione del *vocoder*, strumento che fa attraversare la voce in un sintetizzatore. Tenterò di rispondere al quesito posto da Laurie Anderson nel primo paragrafo, anticipando fin da subito che si tratta di scomporre i regimi normativi in cui le voci sono disciplinate, infatti la voce, come scrive Brandon LaBelle, «è considerata tale se il suono emesso segue le norme iscritte in determinate traiettorie uditive» (LaBelle, 2023, p. 55). Questo significa considerare anche le capacità di ascolto critiche che queste voci innescano, l’acustica generativa che realizzano, l’eco che producono e le vibrazioni che distribuiscono e condividono. Nel secondo paragrafo approfondisco il rapporto tra voci-improprie e linguaggio verbale cercando d’individuare non la fuga dal senso ma le possibilità che si divaricano, in particolar modo le possibili alleanze che queste pratiche sembrano avviare, evidenziando non un’estetica ma una politica delle voci-improprie, una contestazione del linguaggio che si fa mappa e strumento di sovversione, maggiormente approfondita nell’ultimo paragrafo che si concentra sui contro- “regimi di auralità” (Kheshti, 2015, p. XIX) che queste voci possono instaurare se assunte da una comunità, nei luoghi in cui si materializzano, desintonizzandoli e risintonizzandoli. Il rapporto con i luoghi apre a nuove configurazioni coinvolgenti delle voci-improprie e segna un punto fondante di queste voci che, essendo talmente disarticolate ed inedite, non possono essere pensate. Possono quindi solo avere luogo, possono solo stupire nel luogo in cui si fanno e si relazionano. Danno ascolto perché possono solo presentarsi, sono in ascolto dell’assemblaggio che combinano e variano, lo estendono nell’*ostranenie* (Šklovskij, 1968) che sono, ci fanno prestare e perderci nel loro ascolto.

1. Soggettività emersive

La voce manipolata digitalmente è il nuovo veicolo dello splendore (Mackintosh 2023, p. 29).

Le voci-improprie agiscono (e immaginano) una processualità generativa che dà forma concreta a soggettività emersive post-antropocentriche, natural-culturali e tecnologicamente mediate. Sono “medianatura” (Parikka, 2015). Questa la mia ipotesi che apre ad uno scenario sonoro e aurale material-immaginifico in cui le diverse dimensioni del suono vocale vengono sconvolte. Questa agitazione scomposta delle sue componenti non solo rende problematica l’analisi del *sound* (Cogan, Escot, 1984) ma soprattutto intralcia l’individuazione di sé, destabilizzando anche le pratiche rappresentative.

Il timbro – *corpo sonoro* (Serra, 2008, p. 13) – quando sfaldato da distorsori e *bit-crusher*⁴ perde la sua capacità d’impronta d’identità vocale non permettendo l’individuazione di sé e il riconoscimento del proprio ego, la voce del padrone – come avviene nelle raucedini complessizzate della vocalist e musicista Diamanda Galás in *Sono l’anticristo* (1986). Non si tratta di far saturare il preamplificatore collegato al microfono così da “scaldare” la voce elettronicamente, ma di aggregare al timbro “sporcizia” sonica (il termine *trash* è spesso utilizzato e variato in molti distorsori). Nelle live performance della noise vocalist Margherita Chardiet (Pharmakon) questo processo viene avviato su urla e latrati, mentre in *Mask are Aids II* e in *Night is a trap II* (2016) di Frederikke Hoffmeier (Puce Mary) le voci-improprie sono indistinguibili dagli altri materiali sonori, sono un’unica amalgama dirompente, tra campionamenti di suoni prodotti da fonti eterogenee triggerate in modo diverso. Il divenire-noise della voce impedisce qualsiasi continuità, perché il rumore è un’amalgama che differisce in sé e che provoca indesiderabilità normativa, è costitutivamente posizionato come antagonista delle norme sonore (Schwarz, 2011; Kahn, 1999).

L’altezza, resa grave o acuta dal *pitch-shifter*, smiagolante nell’*auto-tune*, strumenti che permettono d’intonare diversamente una voce e che quando costantemente variati producono gradazioni di deformazione dell’identità vocale, si fa squilibrio del binarismo di genere. Dall’ascolto non possiamo riconoscere questa fabulazione biologica che purtroppo ancora ossessiona molti. L’ascolto delle voci-improprie non permette di sessualizzarle, producono quindi dei contro- “regimi di auralità”. Freya Jerman-Ivens, nel suo studio *Queer voices technologies vocali*

ties and the musical flaw, si concentra su queste modulazioni riconoscendo in esse un motore generativo che sposta l'azione vocale in zone liminali problematizzando non tanto i confini dell'identità ma la nozione stessa e il suo processo di formazione (Jerman-Ivens, 2011). Come è ben udibile in *My Patch* (2003) della vocalist e performer Antye Greie-Ripatti (AGF poemproducer): la parola *beautiful* è recisa e subito le voci-improprie si manifestano in una spirale che coinvolge l'immagine e i posizionamenti stereo, decentrandoli, completando così il processo di comunicazione come verifica – “*I measuring you are / I measuring your patch*” afferma Antye Greie-Ripatti nella traccia. L'ipotesi di Jerman-Ivens sembra essere confermata dall'assenza di un verbo portante. Nello spettacolo *Orlando* (2010), da Virginia Wolf, della compagnia Cryptic diretta da Cathie Boyd, il protagonista «è un'identità in fuga che varca generi e visioni del mondo nel nome di un amore indefinibile» (Vergni, 2021, p. 234) e viene reso in scena dalla voce propria di Madeleine Worrall che interpreta il “soggetto-Orlando” e dalle voci-improprie di Antye Greie-Ripatti che ne palesa materialmente le trasformazioni. Antye Greie-Ripatti-Orlando non è, ma continua ad essere alterità, voce-non-più/non-solo-propria:

Se il soggetto-personaggio-Orlando può praticare un immediato ascolto di sé, Antye Greie-Orlando può ascoltare una variazione continua ma non riconoscersi. E questa potrebbe essere la soluzione per la ricerca di Orlando: amare – nel senso del dono e nel nostro caso del donare la propria identità vocale (Vergni, 2021, p. 234).

Lo spazio invece può dilatarsi e muoversi facendo crollare la dicotomia tra primo piano e sfondo come avviene in *Psalm 22* (1986) di Diamanda Galás dove i versi del salmo sono trasformati in sfondo da voci-improprie che alterano la pronuncia di una sillaba in ambiente sonoro grazie alla possibilità di sostegno lungo del riverbero. Accade anche in *Do Nothing Until (A Quiet Sense Of Truth Is Established)* (2009), sempre di Antye Greie-Ripatti, dove continue zoomate acustiche non formalizzano mai né come sfondo né come primo piano le voci-improprie, che sembrano paradossalmente statiche mentre attraversano l'intero spazio.

Infine, il tempo che si stratifica e complessizza attraverso l'utilizzo di macchine temporali come il *delay* e il *chorus* e macchine multimodulanti di trasformazione *ambient*. Diventa reversibile e randomizzabile, un tempo non lineare e non unitario. Come ha sostenuto Gilles Deleuze, l'eterno ritorno è quello della differenza (Deleuze, 1997). Questa intuizione si distende bene sulle temporalità che ho personalmente sperimentato sottoponendo la voce ad una catena di processori, di cui il principale, dal nome *Habit*, ne memorizza la fonte per tre minuti la volta⁵. I tre

minuti si sommano ai successivi in modo asincrono. Soprattutto però, è possibile manipolare in tempo reale diversi parametri che permettono di scorrere all'interno del tempo memorizzato, facendo coesistere il passato e il presente – che può essere anche randomizzato e ripetuto all'infinito senza cadere in una ripetizione identica e costante. Un'altra manipolazione possibile è quella dello *spread* che permette di estrapolare simultaneamente diverse scansioni temporali, anche di durate differenti, aprendo quindi ad una specie di ubiquità in cui più momenti del passato intervengono nel presente della performance. Un altro processore complesso, il *Mood MKII*, permette di distendere il tempo, modificando le capacità di cattura dell'hardware che non coglie più secondo un tempo lineare. Non si tratta quindi solo di agire su una cattura della voce ma di poter accogliere il suono vocale in una temporalità espansa, che trasforma il suono in distesa sonica. Così l'abitudine d'ascolto perde qualsiasi coordinata, non è più o non più solo una somma, un andirivieni nella memoria, ma una vera e propria spazializzazione del tempo. La performance non solo esplora momenti del passato spostandone la temporalità – non più “ora” – ma anche la spazialità – non più “qui”, ma «allora e là» (Muñoz, 2022, p. 1).

Queste vocalità dislocano il processo d'individuazione di sé spossessando la soggettività umana in favore di soggettività processuali stratificate che vengono agite creativamente, instaurando relazioni che possono essere solo stupite. Come già detto: una voce impensabile può solo avere luogo, e questo avviene per contatto-contagio, rendendo enigmatica la (ex) costitutiva relazione tra sé – riconoscere la propria impronta vocale – e l'alterità, anche quella fantasmatica. Non c'è più un semplice soggetto emittente ma alterazioni continue, così l'alterità (composita, non solo umana) è già nella voce che diventa imprevedibile. Queste voci, quindi, negano la possibilità ad un io di riconoscersi agendo una sonicità sulla percezione-ridefinizione della soggettività, aprendo così all'esperienza dello spossessamento, esperienza che Michel de Certeau analizza nei fenomeni vocali delle possedute (de Certeau, 1977). Si è sempre in molte. Lo stesso spossessamento che emerge nella denuncia continua nei confronti del colonialismo nel primo album della vocalist Camae Ayewa (*Moor Mother*), in particolare nella traccia *By the light* (2016), dove l'emersione è tutta nella perdita che sdefinisce e assieme afferma. Per questo sono “improprie”. Mutano la voce propria in un evento che distacca da se stessi consentendo l'emersione di un'(inter)soggettività pre-individuale e post-personale «sempre immersa nelle condizioni che sta cercando di comprendere e modificare, quando non di sovertire» (Braidotti, 2022, p. 53).

L'improprio è quella condizione dell'essere-in-situazione dove non s'avvera «un altro soggetto ma una catena di alterazioni che non si fissa mai in una nuova identità» (Esposito, 1998; 2006, pp. 148-49). Quando le viene chiesto “Come ti senti come donna in scena?”, Diamanda Galás risponde: «“Una cosa? Donna, uomo: io sono una fottuta nera, bianca, lesbica, omosessuale, strega, serpente, vampiro... questo e altro!”» (Galás, 1997, p. 24). Questa moltitudine ha le sue peculiarità, e le voci-improprie che le rendono sembrano essere solo quella dell’attraversamento creativo “da-a” (strega, serpente, vampiro ecc.). Una muta mostruosa e attraente (Shildrick, 2002; Haraway, 2019) continuamente variata che diviene e quindi che «non produce mai se stess[a]» (Deleuze, Guattari, 2010, p. 297). Per questo la muta elettronico-digitale della vocalità data dalla relazionalità situata tra organico e inorganico è sempre plurale, produce alterità immenente e genera un dono: dona la propria fisionomia vocale e riceve un’alterità istituente. Il processo di indistinzione-donazione è anche visibile, ad esempio nella decostruzione del rapporto voce-viso, come avveniva nei live degli anni Ottanta di Diamanda Galás, quando utilizzava simultaneamente più microfoni diversificati dalle catene di processori e modulatori. Da una bocca emerge così una *voce a più voci*, non polifonica ma multifonica. È la stessa Galás ad affermare che «il mio modo di cantare incorpora l’idea che la diffrazione della personalità produca una liberazione radicale dell’io» verso una «voce politica/sciamanica/omosessuale delle streghe». (Galás, 1997, p. 21 e 25). Le voci delle streghe, del serpente, del vampiro – ascoltabili in *Υιατί, Ο Θεός?* (1986) – si avvalgono di modulatori e processori, sono “improprie” perché sono voci che hanno fatto della contaminazione macchinica un “modo d’essere”, quello che per Jacques Rancière distingue qualcosa come “artistico” (Rancière, 2004, p. 41). Un modo d’essere è quello paleamente sgraziato della band Crim3s che nel brano *Lost* (2013) oltrepassano il “rosso”, il limite della distorsione digitale, quella che normativamente non si supera mai. Suona male sia la traccia nel suo mix generale sia la voce della vocalist Sadie Phelps (a.k.a. Sadie Pinn), assemblata in un *delay* in cui le ripetizioni sono impostate al massimo e con un tempo di ribattimento minimo, mentre l’abuso del *pitch-shifter* sposta all’improvviso le urla acute verso zone dello spettro sonoro ultra-basse, splendidamente non-umane.

L’essere attraversante delle voci-improprie impedisce l’individuazione e si configura come apertura di voci vulnerabili in quanto effimere ma potenti, finalmente libere di esprimere il *conatus* che desiderano – «la libertà ontologica di esprimere il grado di potenza che qualsiasi entità è in grado di incarnare realmente» (Braidotti, 2022, pp. 64-65). E in questo è leggibile l’intrinseca

politicità di molte manifestazioni delle voci-improprie considerate. Quella decoloniale in Moor Mother, quella LGBTQIA+ in Antye Greie-Ripatti, la “voce-noi” della Galás attivista nell’ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power)⁶.

2. Alleanze immaginifiche, contestazione del linguaggio, utopie comunicative

[...] *l'importante non è più il detto (un contenuto) né il dire (un atto), bensì la trasformazione e l'invenzione dei dispositivi, ancora insospettabili, che permettono di modificare le trasformazioni* (de Certeau, 2010, p. 218).

Le neoavanguardie – musicali, poetiche e teatrali in primis – hanno tentato e sono riuscite nell’intento di far detonare il linguaggio verbale sfibrando le parole, ingolandole, spezzandole e dissezionandole. E così la vocalità è diventata uno dei segni più chiari e (in)tangibili della sperimentazione artistica dal secondo Novecento. Le diverse operazioni applicate sulla verbalità hanno fatto emergere con forza ed evidenza le potenzialità dell’oggetto voce e del portato vocalico che, è bene ricordare, è sempre alla base di qualsiasi espressione verbale/orale (Petruzziello, 2018). Basti pensare al grammelot di Dario Fo, alle meditazioni vocali non-narrative di Meredith Monk, alla *lecture/diffusion/action* di Jean-Pierre Bobillot e Bernard Heidsieck, alla scomposizione fonetica delle parole avviata da Luigi Nono nei suoi “cori spezzati” – acquisita nel Nuovo Teatro attraverso la collaborazione di quest’ultimo con Giuliano Scabia per *La fabbrica illuminata* (1964). In *Thema Omaggio a Joyce* (1958) di Luciano Berio, il processo di scomposizione fonetica dell’*Ulisse*, la voce materiale della soprano Cathy Berberian e la manipolazione elettronica realizzata dal compositore ligure nello Studio di Fonologia della RAI di Milano tendono ad un obiettivo preciso: «ottenere una nuova forma di unione fra linguaggio parlato e musica, sviluppando le possibilità di una metamorfosi continua dall’uno all’altra» (Berio, 1958). La voce si fa da un lato materiale malleabile per le trasformazioni elettroniche espressive, dall’altro supporto per l’XI capitolo dal titolo *Sirens* dell’*Ulisse* di Joyce. La voce-impropria che ne scaturisce attua le possibilità implicite del testo accorciando «la distanza tra oggetto musicale e oggetto letterario» (Vergni, 2019, p. 33).

Se i fonemi sono l’unità minima fonologica di un sistema linguistico, nelle voci-improprie non esiste un valore minimo di comunicazione, ogni interscambio è parte di quella vitalità che la materia è in quanto vibrazione. Quest’idea la ritroviamo in molte pratiche delle

voci-improprie, spesso parcellizzate negli hackeraggi del *noise-gate*⁷ che producono modifiche *glitch*⁸. In tracce come *Lingu.tik, No harm* (2010) e *PRIVATE-birds* (2003) Antye Greie-Ripatti interrompe sempre il suo racconto per stratificarlo – «Layered exchanges between friends, memories, conflict» (Greie-Ripatti) – proprio attraverso le voci-improprie che “cantano” la voce attraverso zoomate di riverbero repentine, cambi d’intonazione programmati e non modulati dalla vocalist, ben ascoltabili anche in *Kopffusser* (2009), dove è possibile ascoltare il passaggio dalla “voce che canta” alla “voce che viene cantata” dalle misture di modulazioni. Spesso queste modalità sono collegate al desiderio di comunicare con quelle soggettività escluse (sessualizzate, naturalizzate, razzializzate) immaginando un nuovo codice. Negli album di Antye Greie-Ripatti *Gedichterbe* (2011), *Kuuntele* (2013), *A Deep Mysterious Tone* (2015), *Dissentova* (2018) e *Arachnesound* (2021), che raccolgono poemi, poesie e scritture di donne escluse dal canone letterario rispettivamente in Germania, Finlandia, Giappone, Russia e Grecia, questo processo di nuova comunicazione, in questo caso strettamente poetica, è portato al massimo livello (come nelle esemplari *MARIASIMOINTYÄR* e *Die Töne*). Non si tratta solo di problematizzare il prendere parola (chi può, cosa può) ma agire in un contesto in cui la forma del discorso è instancabilmente erosa da possibilità tecnologico-vocali inedite. Non si tratta tanto di comporre “con” la voce, ma di (de) e (ri)comporla immaginando una voce-ambiente che accolga, curi e diffonda le voci escluse⁹.

L’idea di rinnovare la comunicazione verbo-vocale attraverso interruzioni, procedure *glitch*, modifiche repentine e continue di altezze, tempi non lineari, spazi espansi e timbri eccentrici fa ripiegare, evolvere-involvere ed esplodere il racconto verso nuove direzioni inedite e potenzialmente mai cominciate e finite. Così la “improprietà” della comunicazione diviene una forma di critica che trasforma lo spazio letterario e quello orale in uno spazio vocale paradossale (Neumark, 2010) in cui espandere non solo le possibilità foniche ma la comprensione dell’agentività comunicativa vocale. Una scrittura ad alta voce(impropria) che sfronda il dicibile rifunzionalizzando le traiettorie testuali. Si tratta di creare mondi attraverso l’infrazione del linguaggio (Braga, 2023), di manomettere la vocalità stabile e lineare, in sintesi di immaginare e rinnovare le pratiche di comunicazione verbo-vocale definendo nuove possibilità comunicative fatte di molecole vocali e texturizzazioni, di ripetizioni alterate e dei percorsi nel tempo delle microregistrazioni mai post-prodotte e dai tempi inediti, variati e non identici, sempre sghembi e fuori-tempo.

Torna utile e ci sembra pienamente applicabile la riflessione di Piersandra Di Matteo sul ventriloquo nella scena contemporanea, dove è possibile trovare, scrive la studiosa: «Una voce che mette in questione i limiti della rappresentazione, che mira a snervare l'orizzonte logocentrico, a inquietare e sovvertire il regime mimetico (dal suo interno) per esplorare, e persino trasgredire, i confini comuni della percezione e dell'esperienza sensoriale [...]» (Di Matteo, 2024, p. 14). Una comunicazione che le logiche escludenti non possono comprendere e quindi sussumere. La comunicazione diviene così un gesto posizionato costitutente che struttura il vissuto attraverso «un livello d'incoscienza che non è oggetto di rimozione, ma soggetto di costituzione» (Lyotard, 2008, p. 50). Una alter-costituzione.

3. Risonanze collettive contro il capitalocene

La soggettività postumana è un progetto pratico. È una prassi. Ciò che conta è negoziare collettivamente ciò che siamo esattamente in procinto di diventare e quante metamorfosi, quanto dolore, quanti processi di disedintificazione o di miglioramenti tecnologici possono sopportare i nostri sé incarnati e situati. Il postumano è solo la domanda. La risposta è ciò che "noi" siamo in grado di diventare. La risposta specifica non può che essere pratica e pragmatica, inserita nella specificità del nostro tempo spazio (Braidotti, 2022, p. 58).

Riconfigurare l'ambiente devastato dal capitalocene¹⁰ attraverso l'immaginazione collettiva che genera e immette dati-carne, sensualizza la pratica vocale in desiderio comunitario, desintonizzando traiettorie di potere, spostandole e inclinandole nella partecipazione, è l'ipotesi di partenza di *Refugia*, performance partecipativa che ho ideato nel 2024. Un approccio creativo per un'ecologia politica dove ascolto e suono provengono dal basso delle comunità con lo scopo di intaccare l'ambiente imposto dal capitalismo con facoltà immaginifiche che superino l'ascolto udibile in favore del tatto che coinvolge e dirompe. La performance è stata ideata rispondendo ad alcune domande: quali immaginari acustici possono produrre e generare le voci-improprie quando assunte in collaborazione da un collettivo? Come far agire politicamente ascolto e suono delle voci-improprie?

Refugia si basa sull'assunzione delle voci-improprie da parte di una comunità. La trasformazione della dimensione spaziale attraverso il sostegno lungo e quello "infinito" del riverbero, della dimensione temporale attraverso la ripetizione a-sincrona debitrice del mini-

malismo musicale, e infine l'accumulo che texturizza massivamente le voci-improprie aumentando la pressione sonora e quindi quella tattile-corporea, sono le caratteristiche principali dell'agentività vocale e sonica (LaBelle, 2018) da cui parte *Refugia*.

I refugia riguardano i processi di speciazione di quelle soggettività che sopravvivono in condizioni avverse. Nell'era del capitalocene sono tutte le forme di vita ad essere refugia. E se il suono vocale di una parola potesse estendere la sua vita effimera, ripetersi e sommarsi, occupando tutto lo spazio che può e andando a modificare radicalmente e immaginificamente l'ambiente che ci definisce come refugia? Una parola-rifugio, più parole-rifugio raccolte attraverso indagine, parole istituenti cura, inclusività, desiderio e che nel risuonare si fanno ambiente di cura, inclusività e desiderio. Si fanno ambiente, lo trasformano e nel continuo stratificarsi si fanno strumento per ampliare il rifugio e assieme comprimere il refugia. Se l'assunzione delle voci-improprie e il conseguente diffangersi del processo d'individuazione è un modo di «abitare il dissolvimento» (Alaimo, 2024, p. 40), *Refugia* mette in pratica un'esposizione dei corpi (non solo vocali) che si fa “occupazione” (vocale): «Occupare l'esposizione, come atto di vulnerabilità dal carattere insurrezionalista, significa generare alleanze materiali, e non astratte, e significa abitare una agentività politica che emerge da quella perdita, fortemente percepita, dei confini e della sovranità» (Alaimo, 2024, p. 45).

Refugia si viene a costruire su un inventario di voci-parole che ci fanno star bene, ci invitano alla cura, di cui ci fidiamo, parole complici per l'ambiente che immaginiamo e vogliamo. Partire dalla voce vuol dire partire da una relazionalità situata in cui la voce è anche ciò che vitalizza e rifunzionalizza le parole, animandole e propagandole. Il suono-voce si fa carico di rendere opaco e materiale un concetto, di raccontarlo attraverso la produzione materiale di una capacità acustica immaginifica (Toop, 2011). In *Refugia* si cerca di fornirgli spessore ambientale, permanenza riverberante e azione diretta, rendendolo un organismo attivo in continua variazione. Si tratta di risintonizzare un vocabolario tattile-acustico che si fa strumento contundente di pressione nei confronti delle configurazioni di potere che quotidianamente marginalizzano soggettività – difficilmente individuabili quando si fanno “improprie” – e distruggono l'ambiente comune di tutte e tutti, umani, non-umane, postumane.

È la somma che crea la texturizzazione sonora del nuovo ambiente immaginato, la sua insistenza e il suo contagio. L'intimità della parola individuata si relaziona con le altre, si fa mondo collegandoci come «rete di ecologie ambientali, sociali e affettive» (Braidotti, 2020, p.

59). Ogni parola detta viene trasformata in ambiente da riverberazioni infinite e da ripetizioni con temporalità diverse, perché il mondeggiare è una prassi della moltitudine. La persistenza nell'operazione crea cluster molto densi che possono trasformare l'ambiente creato in strumento di contaminazione sonora del refugia circostante. Così la performatività della voce-suono e dell'acustica da essa generata crea una “acusticizzazione del sensibile”, «da intendersi come quell'insieme di azioni che vanno a sostegno o contro una determinata configurazione – sociale, spaziale o istituzionale – e le sue norme acustiche» (LaBelle, 2023, p. 35).

Refugia è quindi una processualità sempre in moto in cui tutti/e, grazie alle voci-improprie, diveniamo al di fuori del riconoscimento individuale, obliquamente svasate e potentemente relazionali perché già assemblate con l'alterità molteplice delle voci-improprie che sovvertono posture e corpi rendendoci flussi inarrestabili. La voce supera così la dimensione già manipolata digitalmente dell'essere paesaggio sonoro (Mackintosh, p. 30), per diventare contagio che contrasta, in direzione di una “bioacustica”, che riguarda «come i soggetti e le comunità costruiscono percorsi di resistenza, solidarietà e consapevolezza sociale attraverso il suono e l'ascolto, facendo risuonare nello spazio un diverso sistema di valori» (LaBelle, 2023, p. 19).

¹ È tra i due decenni in ambito musicale che è possibile individuare l'emersione del rapporto tra vocalità e tecnologie elettroniche ed elettroacustiche, anzi, come scrive Nicola Sani, «è stata proprio l'evoluzione della musica elettronica [...] a focalizzare l'attenzione verso la voce come nuova sorgente di suono» (Sani, 2008, p. 418). Da questo momento strumenti differenti quali filtri, oscillatori, involuppi ecc. cominciano ad essere utilizzati, propriamente e impropriamente, per alterare e ampliare le possibilità del vocale. Dapprima sulle registrazioni di voci, sui nastri, successivamente, e sempre più con l'apporto del digitale, senza l'intermediazione della registrazione, in presa diretta e in tempo reale – evadendo dai confini della musica colta, incontrando differenti sperimentazioni artistiche quanto il campo del cosiddetto *entertainment*. In quest'ultimo ambito gli utilizzi sono perlopiù descrittivi, standardizzati per una resa spettacolarizzante e raramente si vengono a creare nuove determinazioni degli strumenti, come invece avviene spesso nelle sperimentazioni artistiche.

² Agostino Di Scipio nello stesso testo scrive anche di “voci della macchina”, indicando le ricerche attorno alla sintesi vocale, quindi alla costruzione sintetica di una o più voci (si rimanda all'ascolto della quarta uscita della serie antologica Computer Music Currents dell'etichetta discografica Wergo, pubblicata nel 1989). Ricerche di poco successive alle prime sperimentazioni tra vocalità e tecnologie, anche se, come ricorda Mladen Dolar, il primo esperimento teso a ricreare la voce umana è stato *die Sprech-Maschine*, macchinario inventato da Wolfgang von Kempelen tra il 1780 e il 1784 (Dolar, 2014). Oggi questo ambito è notevolmente espanso grazie alle processualità digitali volte a generare voci attraverso l'utilizzo dell'intelligenza artificiale – un campo tutt'ora da esplorare in relazione alle questioni poste in questo articolo.

³ In occasione della prima tappa del seminario *Il femminile della vocalità*, curato da Valentina Valentini, il 29 maggio 2019 presso il Palazzo delle Esposizioni, durante la mostra *Il Corpo della Voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, ho avviato una riflessione teorica su queste voci scrivendo, con un termine che non condivido più, di “travestimento elettronico” (Vergni, 2021). Il saggio qui presente nasce da quelle prime riflessioni, mantenendo alcune intuizioni e riformulando gran parte dell'approccio. Se è vero che l'osservazione già modifica l'oggetto di studio, l'esperienza diretta nelle pratiche che ho avviato nel 2024 ha eliminato ogni distanza. L'aver assunto le voci-improprie è stato un dono che mi ha permesso di eliminare certezze e in questo quadernamento concetti e pratiche hanno coinvolto percezioni e riflessioni in modo immanente e pragmatico

generando nuove direzioni. Così da osservatore-osservato sono stato doppiamente catturato. La pratica mi ha portato ad adottare le epistemologie neomaterialiste che stanno cominciando ad interessarsi al fenomeno vocale (Si veda: Eidsheim, 2011, 2015; Feldman, Zeitlin, 2019; LaBelle, 2018 e 2023; Neumark, 2010; Schlichter, 2011; Thompson, 2013; Tiainen, 2013).

⁴ Il *bitcrusher* diminuisce drasticamente la qualità della pasta sonora riducendo la frequenza di campionamento e di quantizzazione, la sua definizione, introducendo distorsione e errori digitali, producendo una sensazione di sfaldamento della consistenza materica.

⁵ La catena è composta da due pedali costruiti dalla Chase Bliss, piccola azienda statunitense con sede nel Minnesota. I due pedali, che mescolano possibilità analogiche e digitali di trattamento del suono, si chiamano *Habit* e *Mood MKII* e le loro specifiche e i loro manuali sono consultabili sulle rispettive pagine web <https://www.chasebliss.eu/habit> e <https://www.chasebliss.eu/mood-mkii> [ultimo accesso 02/08/2024].

⁶ Ho avuto modo di definire l'amalgama tra attivismo e pratiche performative in Diamanda Galás come "epica", pensando «alle tre funzioni narrative dell'epica che Adriana Cavarero trova sintetizzate nella figura della Musa: infallibile testimonianza oculare, memoria perfetta e racconto assoluto. L'infalibile testimonianza dell'attivista politica Galás – nell'AIDS Coalition to Unleash Power – la ritroviamo come memoria nelle posture vocali più ricorrenti, dall'urlo alla litania *maniot* con i suoi portati tragici legati alla giustizia e alla vendetta. Questo portato simbolico della vocalità espressa dalla Galás viene restituito come racconto assoluto da una voce *impropria* che travalica il significato verbale e si impone per ciò che mostra: una *voce-macchina* che ci convoca per accerchiarsi sapendo "dire quanto deve dire, rimanendo inafferrabile alla parola"». (Vergni, 2021, p. 230). Riguardo le citazioni di questo estratto (Cavarero, 2003, p. 109; Serra, 2017, p. 156).

⁷ Normativamente il *noise gate* è utilizzato per ridurre il rumore di fondo dei suoni registrati, eliminando i suoni-segnali indesiderati attraverso un valore di soglia (*threshold*) dell'ampiezza sonora scelto dall'utente. Un uso improprio, caratteristico della musica *glitch*, è quello in cui il valore di soglia è settato su valori molto bassi che corrispondono ad un'ampiezza maggiore, cosicché il modulatore interviene facilmente, cancellando tutti i suoni che hanno un'ampiezza al di sotto di quella scelta e selezionata. In questo modo ciò che rimane sono piccoli *glitch*, *clicks*, *blips* sonori. Nel caso sia applicato ad una voce il risultato somiglia a quello di una masticazione, che diviene una postura, come ad assumere un profilo che però non si formalizza mai.

⁸ La musica *glitch*, nata negli anni Novanta, è strettamente collegata all'utilizzo del computer quale strumento musicale ed esalta tutte le possibilità dell'errore digitale (*oversamplings*, *bugs* ecc.). Gli errori, solitamente cancellati o nascosti nelle produzioni musicali, qui diventano figura principale ed estetica. Il *glitch* è «il fallimento di un sistema» (Krapp, 211, p. 53).

⁹ Una storia della letteratura attraverso un immaginario acustico in cui immersersi è anche l'ipotesi che muove David Toop (2011) in *Sinister resonance: the mediumship of the listener* e, in modo differente, Daniela Cascella (2022) in *Chimeras*.

¹⁰ Scrive Emanuele Braga «Il concetto di capitalocene critica quello di antropocene per il suo essere troppo generico e neutrale nel riferirsi all'umanità tutta. Non è l'umano in quanto specie che ha portato al surriscaldamento globale, ma l'ammasso intricato di fattori determinati dall'egemonia di una società capitalista a livello globale che ha innescato una grande accelerazione [...] Ne consegue anche che se vogliamo impedire/arrestare/mitigare il cambiamento climatico non occorre prendersela con l'umanità in quanto tale, ma semplicemente cominciare a essere anticapitalisti». (Braga, 2023, p. 93). Il termine è stato utilizzato per la prima volta in (Malm, 2016) e poi ripreso in (Haraway, 2019).

Riferimenti Bibliografici

Alaimo S., *Allo scoperto. Politiche e piaceri ambientali in tempo postumani* (2016), Mimesis, Milano 2024.

Bennet J., *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose* (2010), Timeo, Roma 2023.

Braga E., *Moleculocracy. Ecologie Conflitti Turbolenze*, Nero, Roma 2023.

- Braidotti R., *Il postumano. Vol. II. Saperi e soggettività* (2019), DeriveApprodi, Roma 2022.
- Cascella D., *Chimeras: a deranged essay, an imaginary conversation, a transcelation*, Sublunary Editions, Seattle 2022.
- Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Cogan R., Escot P., *New Images of Musical Sound*, Harvard University Press, Mass. And London, Cambridge 1984 .
- de Certeau M. (1975), *Il linguaggio alterato. La parola della posseduta*, in Jeronimidis A. (a cura di), *La scrittura della storia*, Il Pensiero Scientifico, Torino 1977.
- de Certeau M. (1990), *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. Baccianini M., Edizioni Lavoro, Roma 2005.
- Deleuze G. (1968), *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
- Deleuze G., Guattari F. (1980), *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2010.
- Di Matteo P., *A bocca chiusa. Effetti di ventriloquio e scena contemporanea*, Luca Sossella Editore, Bologna 2024.
- Di Scipio A., *Voci nella macchina voci della macchina. Annotazioni su vocalità e tecnologia*, in Tortora D. (a cura di), *Voce come soffio, voce come gesto. Omaggio a Michiko Hirayama*, Aracne editrice, Roma 2008, pp. 81-106.
- Dolar M. (2006), *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicanalisi*, Orthotes, Napoli-Salerno 2014.
- Eidsheim N. S., *Sensing Voice: Materiality and the Lived Body in Singing and Listening*, in «Senses and Society», vol. 6.2, 2011, pp. 133-55.
- Eidsheim N. S., *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*, Duke University Press, Durham 2015.
- Esposito R., *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998 e 2006.
- Feldman M., Zeitlin J. T., *The voice as Something More: Essays toward materiality*, University of Chicago Press, Chicago 2019.
- Galás D., *Intervista a cura di Andrea Juno*, in *Angry Women*, Re/Search Publications, 1991. Edizione italiana: *Meduse Cyborg. Antologia di donne arrabbiate*, Shake, Milano 1997, pp. 19-43.
- Greie-Ripatti A., Bovermann T., *Instrumentality in Sonic Wild{er}ness*, in «Musical Instruments in the 21st Century», Springer, 2017, pp. 243-260.
- Haraway D. (1992), *Le promesse dei mostri*, DeriveApprodi, Roma 2019.
- Haraway D. (2009), *Chtulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.

- Jermain-Ivens F., *Queer voices technologies vocalities and the musical flaw*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (UK) 2011.
- Kahn D., *Noise Water Meat: A history of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge 1999.
- Khesti R., *Modernity's Ear: Listening to Race and Gender in World Music*, New York University Press, New York 2015.
- Krapp P., *Noise Channels: Glitch and Error in Digital Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.
- LaBelle B., *Background Noises: perspective on Sound Art*, Continuum, Bloomsbury Publishing, London 2006.
- LaBelle B., *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*, Goldsmiths Press, London 2018.
- LaBelle B., *Giustizia acustica. Ascoltare ed essere ascoltati*, Nero, Roma 2023.
- Lyotard J-F. (1971), *Discorso, Figura*, Mimesis, Milano 2008.
- Mackintosh K., *Auto-tune theory. Trap, drill, bashment e il futuro della musica* (2021), Nero, Roma 2023.
- Malm A., *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, Verso Books, London-New York 2016.
- Muñoz J. E., *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer* (2009), Nero, Roma 2022.
- Neumark N., *Introduction: The paradox of voice*, in Id., Gibson R., van Leeuwen T. (eds.), *Voice: Vocal aesthetics in digital arts and media*, The MIT Press, Cambridge 2010.
- Parikka J., *The Anthrobscene*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015.
- Petruzziello M., *Perché di te farò un canto. Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook*, Bulzoni, Roma 2018.
- Rancière J., *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2004.
- Sani N., *La nuova vocalità*, in Galante F., Sani N., *Musica espansa. Percorsi elettroacustici di fine millennio*, Ricordi-LIM, Milano 2008, pp. 417-426.
- Schlichter A., *Do voice matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity*, in «Body & Society», vol. 17, n. 1, 2011, pp. 31-52.
- Schwartz H., *Making Noise. From Babel to the Big Bang & Beyond*, Zone Books, New York 2011.
- Serra C., *Musica Corpo Espressione*, Quodlibet, Macerata 2008.

Serra C., *Gesti Vocali. Conflitti fra mimesi e senso*, in «atque materiali tra filosofia e psicoterapia», n.s., n. 20, 2017, pp. 143-157.

Shildrick M., *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, Sage, Londra 2002.

Šklovskij V. B., *L'arte come procedimento* (1917), in *I formalisti russi*, a cura di Todorov T., Einaudi, Torino 1968, pp. 73-94.

Thompson M., *Three screams*, in Biddle I., Thompson M. (eds.), *Sound, music, affect: Theorizing sonic experience*. London: Bloomsbury Academic, 2013, pp. 147-162.

Tiainen M., *Revisiting the voice in media and as medium: New materialist propositions*, in «NECSUS», autumn 2013.

Toop D., *Sinister resonance : the mediumship of the listener*, Continuum, London 2011.

Vergni D., *Nuovo Teatro Musicale in Italia 1961-1970*, Bulzoni, Roma 2019.

Vergni D., *Il travestimento elettronico della voce*, in Valentini V. (a cura di), *Drammaturgie sonore 2. Saggi e conversazioni*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 223-37.

Sitografia

Berio L., *Thema (Ottaggio a Joyce) – Nota dell'autore* cfr. <http://www.lucianoberio.org/thema-ottaggio-a-joyce-%E2%80%93-nota-dell'autore?1924498410=1> (consultato il 6/09/2024)

<https://mycelium.poemproducer.com/> (consultato il 9/09/2024)

<https://agf-poemproducer.bandcamp.com/> (consultato il 9/09/2024)

<https://www.chasebliss.eu/habit> (consultato il 16/09/2024)

<https://www.chasebliss.eu/mood-mkii> (consultato il 16/09/2024)

Biografia dell'autore / Author's biography

Daniele Vergni, PhD in Performing Arts (Sapienza, Università di Roma), si occupa di Performance Art e Nuovo Teatro Musicale in Italia, di vocalità della scena contemporanea. È stato redattore della rivista Sciami | Ricerche e ha collaborato con Alfabeto2, Effimera, OperaViva, Antinomie e Artribune. Oltre a pubblicazioni in riviste scientifiche e libri collettivi, ha pubblicato per Bulzoni: *Nuovo Teatro Musicale in Italia (1961-1970)* (2019), *Comportamento Performance Art Nuova Performance. L'azione tra le arti in Italia (1960-1982)* (2024) e con Roberto Taroni *Dizionario Taronici-Cividin. Concetti e pratiche performative* (2024). Oltre all'attività di ricerca si occupa di poesia (*Fitte* finalista al Premio Lorenzo Montano 2023), body art in qualità di performer, di sperimentazione audiovisiva (*Controlli* con Rosaria Lo Russo, premio Pagliarani 2017), musica (negli anni Dieci ha suonato con Miro Sassolini e con i Christine Plays Viola).

Daniele Vergni, PhD in Performing Arts (Sapienza, University of Rome), works on Performance Art and New Musical Theater in Italy, vocality of the contemporary scene. He was editor of the journal *Sciami|Ricerche* and has collaborated with Alfabeto2, Effimera, OperaViva, Antinomie and Artribune. In addition to publications in scholarly journals and collective books, he has published for Bulzoni: *Nuovo Teatro Musicale in Italia (1961-1970)* (2019), *Comportamento Performance Art Nuova Performance. L'azione tra le arti in Italia (1960-1982)* (2024) e con Roberto Taroni *Dizionario Taronici-Cividin. Concetti e pratiche performative* (2024). In addition to her research activity, she is involved in poetry (*Fitte* finalist for Lorenzo Montano Prize 2023), body art as a performer, audiovisual experimentation (*Controlli* with Rosaria Lo Russo, Pagliarani Prize 2017), music (in the 2010s she played with Miro Sassolini and with Christine Plays Viola).

Articolo sottoposto a double-blind peer-review