

Genesis

RIVISTA DELLA SOCIETÀ ITALIANA DELLE STORICHE

XIX / 2, 2020

viella

SOCIETÀ ITALIANA DELLE STORICHE

Presso Casa Internazionale delle Donne, via della Lungara 19 – 00165 Roma
rivistagenesis@societadellestoriche.it – www.societadellestoriche.it

Presidente:

Raffaella Sarti

Consiglio direttivo:

Giulia Calvi, Siglinde Clementi, Rosanna De Longis, Marina Garbellotti, Adelisa Malena,
Tiziana Noce, Lea Nocera, Elisabetta Serafini

GENESIS

Rivista della Società Italiana delle Storiche

Copyright ©2020 - Società Italiana delle Storiche e Viella

ISSN 1594-9281 ISBN 978-88-3313-755-1 (carta) ISBN 978-88-3313-756-8 (e-book)

Rivista semestrale, anno XIX, n. 2, 2020

Registrazione presso il Tribunale di Roma del 23/05/2002, n. 230/2002

Direzione:

Ida Fazio

Redazione:

Stefania Bartoloni, Denise Bezzina, Sandra Cavallo, Monica Martinat, Manuela Martini, Laura
Schettini, Anna Vanzan, Xenia von Tippelskirch

Segreteria di redazione:

Francesca Capece (rivistagenesis@societadellestoriche.it)

Comitato scientifico:

Giorgia Alessi, Marzio Barbagli, Maurizio Bettini, Sofia Boesch Gajano, Sara Cabibbo,
Giulia Calvi, Patrizia Guarnieri, Christiane Klapisch-Zuber, Thomas Kuehn, Gianna Pomata,
Mariuccia Salvati, Jane Schneider, Violaine Sebillotte Cuchet, Simonetta Soldani, Arnaldo
Testi, Maria Antonietta Visceglia

Direttrice responsabile:

Angela Maria Azzaro

Progetto grafico della copertina:

Signum Grafica

Redazione e amministrazione:

Viella s.r.l., via delle Alpi, 32 - 00198 Roma tel./fax 06 84 17 758 – 06 85 35 39 60
www.viella.it – info@viella.it – abbonamenti@viella.it

Abbonamento annuale (2 numeri):

Italia € 64,00 Estero € 80,00 Numero singolo € 30,00

Alle socie è riservato un prezzo speciale.

Modalità di pagamento:

– c/c postale 77298008

– c/c bancario UniCredit S.p.A. Agenzia Roma Parioli A

IBAN: IT82B0200805120000400522614

Codice BIC SWIFT: UNCRITM1723

I contributi inseriti nella sezione IL TEMA e RICERCHE, dopo lettura redazionale, sono valutati
in forma anonima da due esperti esterni (double blind peer review).

IL TEMA

Dare un corpo alla voce a cura di Sandra Cavallo e Nelly Valsangiacomo

- Nelly Valsangiacomo
Introduzione. Traiettorie della vocalità 5
- Sarah Nancy
«Rien de plus naturel». Le corps féminin de la langue française au XVII^e siècle 21
- Cristina Ghirardini
Presenze intermittenti: le voci femminili nella poesia estemporanea in ottava rima in Italia centrale 41
- Josephine Hoegaerts
«Acquiring a “manly” tone»: Audible Intersections of Masculinity and Age in the Long Nineteenth Century 65
- Emiliano Battistini
Voci transgender. Appunti sull'identità di genere nella storia dell'opera lirica 89
- Sara Follacchio
Women On the Air. Voci femminili ed emittenti radiofoniche tra Italia e Stati Uniti (anni '20-'40) 113
- Marine Beccarelli
«Croyez-moi, Mesdames, n'abusez pas du micro...». Per una storia delle voci femminili alla radio francese 137

RICERCHE

- Enrica Asquer
Nutrire la famiglia per ricostruire il Paese. Cibo, maternità e relazioni familiari su «Famiglia cristiana» e «Noi donne» (1944-1964) 157

RUBRICHE

Recensioni

- Valeria La Motta
Donne di fronte al Sant'Uffizio, tra imbecillitas e audacia 183
- Barbara Curli
Lavoro delle donne, storia d'Italia, storia d'Europa 187
- Le pagine della SIS**, a cura di Vanessa Moi 193

SUMMARIES	201
LE AUTRICI E GLI AUTORI	205

Mentre questo numero di «Genesis» andava in stampa è mancata prematuramente Anna Vanzan, redattrice dal 2018. Lo annunciamo addolorate, in attesa di ricordarla più avanti come merita la sua figura di insigne studiosa e di preziosa compagna di lavoro nella redazione della rivista.

Nelly Valsangiacomo

Introduzione. Traiettorie della vocalità

Negli ultimi anni si è molto discusso della voce degli assistenti vocali, ossia di quei programmi informatici in grado di comprendere il linguaggio umano e di fornire delle risposte, vocali appunto. La maggior parte di questi assistenti sono in realtà delle assistenti: solo una minima parte è definita come umanoide maschile, con una voce che, secondo i canoni vigenti, si situa nella fascia delle voci virili.

Come si è arrivati a tale situazione? Non certo per la volontà di semplificare il compito: la voce “femminile” è più soggetta a variazioni, più acuta e più elevata e dunque, secondo gli specialisti, più difficile da riprodurre. Una prima, possibile risposta, è data dagli attori di questo mercato. I clienti, gruppo prevalentemente composto da uomini bianchi ed eterosessuali, sembrano essere predisposti a richiedere voci femminili se l’assistente personale ha una vocazione globale di servizio, e maschili se si richiedono servizi puntuali, quali le consulenze,¹ riproducendo così una ripartizione sessuata del lavoro attraverso la voce. I produttori, d’altra parte, sono per la maggior parte maschi: se fino agli anni ’80 il mondo dell’informatica era frequentato in egual misura da specialisti uomini e donne, in seguito questo ambito professionale è diventato sempre più ben remunerato e prestigioso e dunque “Geek masculin”.²

È vero che, di recente, ci si dirige verso avatar “gender-fluid”, ossia con la possibilità di scegliere la voce che si preferisce, o verso voci definite “neutre”; al momento queste ultime sembrano però essere accettabili solo in rari casi, sollevando la domanda di quanto la società sia

1. Intervista a Isabelle Chollet in *Amélie Charnay, Cortana, Siri, Alexa... pourquoi les assistants intelligents ont-ils des voix de femmes*, in «01net», 5 maggio 2018, testo disponibile all’indirizzo: <https://www.01net.com/actualites/cortana-siri-alexa-pourquoi-les-assistants-intelligents-ont-ils-des-voix-de-femmes-1437564.html> (ultimo accesso il 7 dicembre 2020).

2. Isabelle Chollet, *Les oubliés du numérique*, Paris, Le Passeur, 2019.

pronta ad accettare una voce non culturalmente connotata dal punto di vista del genere.

Al di là delle generalizzazioni, la scelta della voce di un robot che nulla predisporrebbe a essere sessuata ci rinvia a un sistema nel quale, anche tramite la voce, si rappresentano e si riproducono i rapporti sociali e culturali di genere. L'androide in qualche modo è frutto di una percezione della vocalità che a sua volta si forma rispondendo alle aspettative della società, per lungo tempo fidelizzata soprattutto a voci femminili quali vettori di qualità, di garbo, di rassicurazione: ad esempio, dal 1981 la voce degli annunci delle ferrovie nazionali francesi (SNCF) è dell'attrice radiofonica Simone Héroult; una personalizzazione del suo ruolo così forte da averne creato anche un avatar, nel 2018.

Eppure, anche questa visione può essere sfumata; ed è proprio l'indagine del passato che ci permette di percepire le molteplici varianti e di interrogare la complessità della stessa costruzione binaria, perno dell'analisi di rappresentazioni essenzializzanti del genere, ma a sua volta, in alcuni frangenti, pensata come parametro statico e atemporale. In questo senso, i casi di studio affrontati di seguito offrono spunti di riflessione sulle eccezioni e le anomalie rispetto a un modello binario, o al discorso sullo stesso. Si pensi ad esempio al saggio di Sarah Nancy che affronta i motivi per cui nel XVII secolo si supponeva che la lingua francese fosse meglio parlata dalle donne: un immaginario che peraltro si scontrava con le pratiche effettive; o alla panoramica offerta da Emiliano Battistini sulla fluidità di genere nell'opera, in particolari momenti storici.

La voce è infatti tanto un fenomeno fisiologico e soggettivo, quanto un suono storicamente e culturalmente costruito con una forte componente intersoggettiva, di relazione all'altro. Pensare il contesto della voce, il territorio³ che partecipa alla sua costruzione e al suo utilizzo in rapporto dialettico con le rappresentazioni e i desideri di chi ascolta, è il passo compiuto dalla ricerca negli ultimi anni, nell'ottica di storicizzare e denaturalizzare questo soggetto.

La necessità di considerare tutti gli elementi che compongono il significato culturale attribuito al suono, e alla voce nella sua materialità,⁴ fa prediligere nelle scienze umane e sociali il termine di

3. Patrick Berthier, *Territoires de la voix*, in *Le son & la voix*, a cura di Marie Thonon, numero monografico di «MEI», 8 (1998), pp. 54-68 (in particolare p. 61).

4. Amanda Weidman, *Voice*, in *Keywords in sound*, a cura di David Novak e Matt Sakakeeny, Durham and London, Duke University Press, 2015 (questo volume è stato consultato in versione e-book, non saranno quindi indicati i numeri di pagina).

vocalità,⁵ che ingloba la doppia esperienza di emissione e di ricezione della voce, poiché, come spiega Jonathan Sterne nel suo lavoro sulla modernità sonora, in questo ambito della ricerca è impossibile separare le emissioni sonore dalla loro percezione.⁶ Di vocalità dunque tratterà questo numero di «Genesis», proponendo saggi con approcci disciplinari diversi e che spaziano dall'epoca moderna al periodo contemporaneo. Sono dunque qui presentate alcune tra le molteplici piste interdisciplinari di studio su un tema che, malgrado abbia suscitato grande interesse negli ultimi anni, resta per la storia una sfida ancora solo parzialmente raccolta.

1. Dalla voce metafora al corpo della voce⁷

Scrivendo dell'oralità radiofonica, Eric A. Havelock si sofferma su un ricordo personale. Nell'ottobre del 1939, in uno spazio pubblico di Toronto, ascolta un discorso di Hitler alla radio. Secondo la sua testimonianza, il Führer esortava il Canada, formalmente in guerra con la Germania dal settembre precedente, a cessare le ostilità:

Le frasi stridule, veementi, staccate, risuonavano e riverberavano e si inseguivano, in serie successive, inondandoci, tempestandoci, quasi annegandoci, eppure ci tenevano inchiodati là, ad ascoltare una lingua straniera, che nondimeno potevamo in qualche modo immaginare di comprendere. Questo sortilegio orale era stato trasmesso in un batter di ciglia, a distanza di migliaia di chilometri, era stato automaticamente raccolto e amplificato e riversato su di noi.⁸

In questa breve descrizione, Havelock ci presenta tutta la ricchezza della materialità della voce, senza però andare oltre nell'approfondimento. Per lungo tempo, infatti, lo studio delle parole ha prevalso

5. Sulla definizione di vocalità, si veda Katherine Meizel, *Une voix puissante: enquête sur la vocalité et l'identité*, in «Volume! La revue des musiques populaires», 1-2 (2020), pp. 183-197.

6. Su questo tema rimane imprescindibile il lavoro di Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.

7. Sul passaggio tra la voce metafora e la vocalità si rinvia, tra i primi, all'introduzione del volume *Embodied voices. Representing female vocality in western culture*, a cura di Leslie C. Dunn e Nancy A. Jones, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

8. Eric A. Havelock, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, Roma-Bari, Laterza, 2006 (ed. orig. 1986), p. 41. Sulla propaganda politica fonocentrica del nazionasocialismo, cfr. i diversi lavori di Cornelia Epping-Jäger, tra cui: *Stimmengewalt. Die NSDAP als Rednerpartei*, in *Stimme*, a cura di Doris Kolesh, Sybille Krämer, Frankfurt am Main, SohrkamVerlag, 2006, pp. 147-171; *Lautsprecher Hitler. Über eine Form der Massenkommunikation im Nationalsozialismus*, in *Sound der Zeit, Geräusche, Töne, Stimmen – 1889 bis heute*, a cura di Gerhard Paul, Ralph Schock, Göttingen, Wallstein Verlag, 2014, pp. 171-178.

su quello dei suoni. Le recenti ricerche tendono a fissare nel XVIII secolo, con l'Illuminismo, uno snodo importante: la volontà di razionalizzare e purificare il linguaggio porta alla netta distinzione tra l'interesse per l'aspetto semantico, ossia la parola, il discorso dotato di significato, e l'aspetto vocalico, il suono. Le nuove discipline del lungo XIX secolo confermano, dandole una sorta di avallo scientifico, una separazione binaria tra voce significante e vocalità,⁹ che si innesta peraltro sulla ripartizione tra ragione maschile e emozione femminile.¹⁰ L'ordine simbolico patriarcale identifica il maschile con la mente, il *logos*; il femminile sarà dunque il corpo e il suo suono, una voce priva di significato, correlata all'emozione, non contestualizzata e paragonabile per certi versi alle sonorità animali. Una separazione tra parola significante e suono che, ci ricorda Adriana Cavarero, risale almeno a Platone e che avrà una forte influenza sull'oblio della voce nella riflessione filosofica e scientifica.¹¹ Se luoghi e contenuti dell'espressione verbale sono infatti indagati con profitto da molto tempo, la voce nella sua materialità, veicolo primario della catena significativa, è rimasta per lungo tempo in secondo piano, marginalizzata anche dal trasporto per il visivo.

Dagli anni '80, nascosta dietro l'attenzione per la parola e il discorso, la vocalità comincia a fare capolino, a volte quasi come supporto illustrativo, in campi di studio molto diversi. Roland Barthes e il suo *Grain de la voix*, pubblicato per la prima volta nel 1972,¹² così come il filologo Paul Zumthor, con il testo fondativo *Introduction à la poésie orale*, sono senz'altro i riferimenti di questo primo periodo tutt'oggi citati. Nel suo scritto, Zumthor constatava come non esistesse ancora una scienza della voce che inglobasse le singole discipline¹³ e in questo

9. Marlene Schäfer, *Voice*, in *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*, a cura di Felix Stein et al., testo disponibile all'indirizzo: <http://doi.org/10.29164/17voice> (ultimo accesso il 7 dicembre 2020); Weidman, *Voice*, K234.

10. Damien Boquet, Didier Lett, *Les émotions à l'épreuve du genre*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 47 (2018), pp. 7-22.

11. Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

12. Roland Barthes, *Le grain de la voix*, in «Musique en jeu», 9 (1972), pp. 57-63. Si veda anche Roland Barthes, *The Grain of the Voice*, in *The Sound Studies reader*, a cura di Jonathan Sterne, London and New York, Routledge, 2012, pp. 504-510. Per una visione critica dell'interpretazione del testo di Barthes e del suo utilizzo per alcuni eccessivo, superficiale, o addirittura non pertinente nelle diverse discipline si veda, tra gli altri, *Entretien: Michel Chion*, in *Le son & la voix*, p. 32 e Catherine Rudent, *Oublier "the grain of voice": étudier la voix dans les chansons*, in «Volume!», 1-2 (2020), pp. 7-26.

13. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Payot, 1983, p. 11.

modo apriva alla costruzione culturale della voce, dalla sua corporeità, dalla sua storia e dalla storia del suo ascolto.

È però solo negli anni 2000 che gli studi sulla voce si moltiplicano in molte discipline accademiche. La vocalità è sempre più intesa come pratica sociale della voce da studiare in tutto quello che ha di costruibile e di trasmissibile a livello sociale e culturale.

È impossibile riassumere in poche righe l'importante fermento intellettuale che caratterizza la produzione scientifica degli ultimi anni attorno alla vocalità. Ci si limiterà a presentare alcuni filoni, nell'intento di contestualizzare i saggi qui presentati.¹⁴ Dapprima, è opportuno ricordare che il rinnovato interesse da parte delle storiche e degli storici per le pratiche dell'oralità, porta d'entrata della vocalità, ha permesso di far emergere l'argomento, che pure rimane marginale, e questo anche per una difficoltà oggettiva: le fonti d'epoca sono spesso silenti sul tema. Benedetta Craveri, nel suo studio sulla civiltà della conversazione, si sofferma sulla vocalità settecentesca e sulla sua corporeità, ossia sul legame tra la parola e il corpo, e sull'importanza di tutti gli elementi che compongono la vocalità, partendo dall'interpretazione degli elementi vocali come il tono, il timbro, la modulazione, l'altezza, e afferma:

I trattati settecenteschi toccavano solo di sfuggita l'argomento: pur ribadendo la necessità di una lingua semplice, naturale, esente da affettazioni, i manuali di conversazione si preoccupavano assai poco della voce e delle sue capacità espressive, dandole probabilmente per scontate.¹⁵

Lo dice chiaramente anche Arlette Farge, nel suo lavoro *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, nel quale affronta la voce sotto i tre aspetti di metafora della parola, di oralità e di vocalità: le storiche e gli storici devono fare i conti non tanto con l'assenza delle voci, quanto con l'assenza delle loro tonalità.¹⁶ Le tonalità, o meglio le

14. Le aperture disciplinari e gli approcci sono molteplici e difficilmente riassumibili. Mi limito dunque a rinviare al lemma "voce" dei dizionari specialistici, che sempre più lo contemplano e che offrono una panoramica delle diverse prospettive di ricerca in questo ambito. Tra i molti, si possono citare l'articolo di Aron Arnold nell'*Encyclopédie critique du Genre* (a cura di Juliette Renens, Parigi, La Découverte, 2016), il lemma sulla voce di Jenny Schrödl et Doris Kolesch in *Handbuch Sound. Geschichte-Begriffe-Ansätze* (a cura di Daniel Morat et Hansjakob Ziemer, Stuttgart, Springer Verlag, 2018) o ancora gli articoli di taglio antropologico di Amanda Weidman e Marlene Schäfer, citati sopra.

15. Benedetta Craveri, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2006 (ed. orig. 2001), pp. 471-473 (qui in particolare p. 471).

16. Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009, p. 14.

diverse caratteristiche della voce e in particolare i discorsi che su di esse si svolgono, rinviano alle pratiche impiegate per rendere la voce conforme a norme¹⁷ che intervengono per ribadire gerarchie intersezionali, di classe, di razza e di genere. In questo senso, sono i termini per descrivere i timbri vocali – la voce popolare, la voce suadente, ma anche la voce negra¹⁸ di alcuni generi musicali – che concorrono alla costruzione delle vocalità e ai giudizi sociali che ne derivano.¹⁹

Tali termini descrittivi sono anche il punto di partenza per studiare le variabili culturali e il loro mutamento nel tempo. È attraverso i discorsi sulla voce, spesso unica fonte storica disponibile, che si scorgono gli aspetti normativi e prescrittivi della vocalità: come la parola può essere costretta, anche la voce, strettamente correlata al corpo, può esserlo. Michel Poizat parla, in questo senso, di controllo sociale della voce quale oggetto di godimento. Poizat, che si occupa di studiare l'emozione della gioia in chi canta e in chi ascolta, ricorda come esistano delle regole sociali (di luogo, di classe e altro) che frenano la manifestazione del godimento del canto, sia impedendone l'espressione stessa, sia limitando, in maniera diretta o indiretta, l'espressione corporale.²⁰ Dal canto all'impostazione più in generale della vocalità e alla sua percezione il passo è breve e pare utile compierlo.

Questi aspetti culturali possono avere una declinazione di genere e secondo alcuni tali pratiche di co-costruzione della voce hanno inizio sin dalla lallazione, ossia il momento in cui il bambino si confronta con voci sessuate e comincia a formarsi come maschio o femmina secondo la sua cultura di appartenenza; una formazione che condurrà in seguito la persona attraverso pratiche culturali e identitarie sonore in sintonia con le aspettative della società. A seconda degli idiomi, delle pratiche vocali e più in generale dei fattori socioculturali, si costruirà, tra le al-

17. Aron Arnold, *Voix*, in *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, a cura di Juliette Rennes, Paris, La Découverte, 2016, pp. 713-721; Arnold Aron, *La voix genrée, entre idéologies et pratiques – Une étude sociophonétique*, Tesi di dottorato in Linguistica, Université Sorbonne Paris Cité, 2015.

18. Su questo tema si veda ad esempio: Nina Eidsheim, *The race of sound: Listening, Timbre and vocality in African American Music*, Durham, Duke University Press, 2019; Aron Arnold, Maria Candea, *Comment étudier l'influence des stéréotypes de genre et de race sur la perception de la parole?*, in «Langage et société», 2 (2015), pp. 75-96.

19. David Le Breton, *Éclats de voix: une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, 2011, p. 49.

20. Michel Poizat, *Le contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance*, in *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux. L'univers musical*, a cura di Joelle Deniot, Catherine Dutheil, François-Xavier Vrait, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 91-111 (qui 104). Cfr. Anche, dello stesso autore, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 2001.

tre categorie possibili, il canone della voce femminile e maschile. Un canone che interpella il ruolo avuto dai diversi specialisti che si sono espressi sul tema nel corso del tempo e sui quali s'interrogano due saggi di questo volume. Sarah Nancy, proseguendo nel solco degli studi che hanno valorizzato il ruolo delle donne nella letteratura, ci conduce nella società francese d'Ancien régime, in un momento in cui la lingua assume un forte valore politico e istituzionale. Inserendosi in questo contesto storico, che vede anche la creazione dell'Académie française (1635), il saggio analizza il ruolo della voce femminile, o del discorso sulla stessa, in complementarità con la voce maschile, nel processo di costruzione di un'identità nazionale francese. Sulla scorta dell'approccio delle fonti proposto dai *Sound studies*, il saggio di Josephine Hoegaerts si concentra invece sulle discipline scientifiche che si interessano alla fisiologia. Gli specialisti di tale ambito hanno infatti partecipato a una costruzione della voce femminile e maschile, alla sua valorizzazione o alla sua stigmatizzazione. L'autrice approfondisce le pratiche e i discorsi attorno alla "voce virile" nella produzione scientifica dell'Ottocento, mostrando quanto la voce partecipi alla categorizzazione dei corpi socialmente costruiti. L'elemento dell'età quale parametro ulteriore e rilevante per l'analisi dei discorsi permette di sondare nuove geometrie nella divisione di genere della voce e osservare le implicazioni sociali della preservazione nel tempo di una voce, indagandone il forte aspetto performativo.

2. Sussurrare, declamare, urlare! Farsi ascoltare

Gli studi di genere da molto tempo ormai si occupano della voce come fenomeno metaforico. La voce, in questo senso, è intesa come parola opposta a un silenzio, imposto o ricercato, ma comunque significativo di un contesto di rapporti di potere, nel quale "avere voce" significa potersi esprimere, nelle sfere privata e pubblica. Nel mondo occidentale, la presa di parola è uno degli aspetti cardinali dell'*agency*: le lotte e le riflessioni femministe, così come gli studi sui gruppi marginali e dominati, hanno posto l'accento su questo aspetto.

Negli ultimi due decenni, con un crescendo di interesse, anche gli studi di genere si sono aperti alla vocalità. Introdurre la materialità della voce non significa non occuparsi più della voce metaforica, ma ampliarne lo spettro di analisi, sfumando la dicotomia tra avere o non avere la parola e ponendo così una domanda ulteriore: perché, seppur presenti nello spazio pubblico, alcune voci sono ascoltate e altre meno?

Esiste infatti una differenza tra il sentire e l'ascoltare: se molti parametri, anche culturali e simbolici, concorrono a creare questa discrepanza, in che misura la costruzione della vocalità può essere un elemento di comprensione di tale fenomeno?²¹

Gli esempi sono diversi. Partendo proprio dall'articolazione tra la metafora della voce e la vocalità, i movimenti femministi si sono sempre distinti non solo per la volontà di prendere pubblicamente la parola, ma pure per l'utilizzo della voce, spesso urlata, come segno rivendicativo. Del resto, la sanzione sociale verso tali movimenti può, in alcuni frangenti, concentrarsi proprio sulla voce. La differenza tra la voce considerata pacata degli uomini e la voce, definita stridula, delle donne in lotta diventa così sintomo e rappresentazione di un rapporto di dominio: le donne si innervosiscono più di quanto sia socialmente autorizzato di fronte a un potere che non ha bisogno di alzare la voce per farsi ascoltare. In questo senso, quella che viene considerata, nella sua definizione psicosociale, la voce isterica delle suffragette, diventa significativa al tempo stesso dell'impossibilità di farsi ascoltare e del rifiuto di stare in silenzio. La scelta è dunque tra tacere (e posizionarsi in una condizione di "inespressività") o alzare la voce, urlare, con il risultato di essere in una situazione socialmente considerata come "sovra-espressiva". Si può pensare a un processo d'isterizzazione sociale della voce femminile che prende avvio da una mancata considerazione della parola delle donne e che ha come conseguenza diretta la necessità di alzare la voce per farsi ascoltare.²² La voce delle donne è pertanto riconosciuta culturalmente dissonante nel tono, poiché considerata come fuori luogo nello spazio pubblico.

Nel corso della storia i gruppi dominati hanno dovuto adeguare la propria voce e più in generale tutte le proprie manifestazioni sonore. Adeguare la voce è spesso l'unico modo per potersi esprimere. Se ci si riferisce alla distinzione tra l'aspetto semantico e l'aspetto vocalico, si può pensare ai veri e propri rituali vocali, quali i riti funerari o il canto religioso, ad esempio, unico momento possibile – in alcune situazioni storiche – di espressione femminile. Nel mondo greco e romano la *laudatio funebris* è pronunciata dagli uomini, mentre alle donne restano

21. Con il titolo *Appréhender le son*, François J. Bonnet consacra all'ascolto del suono il secondo capitolo del volume *Les mots et les sons. Un archipel sonore*, Paris, Editions de l'éclat, 2012, pp. 54-73, offrendo spunti interessanti anche per l'ascolto della voce.

22. Pascale Molinier, *Des différences dans les voix différentes: entre l'inespressivité et la surexpressivité, trouver le ton*, in «Recherches féministes», 1 (2015), pp. 45-60.

le lamentazioni, le grida di dolore e il canto.²³ Nondimeno in questi momenti fortemente normati si combinano aspetti di marginalizzazione e di protesta.²⁴ Spesso, infatti, nelle manifestazioni vocali per lungo tempo appannaggio quasi esclusivamente femminile, quali ad esempio le ninne nanne, ma anche la narrazione delle fiabe, possono sussistere delle discrepanze significative tra l'utilizzo di una vocalità socialmente accettata, quale quella ritmata, sommessa, che fa addormentare i bambini, e un contenuto, che mostra la necessità delle donne di sfogarsi, pur mantenendo un codice estetico vocale consentito.

Di converso, l'utilizzo di una voce che non corrisponde alle aspettative del genere musicale può avere una funzione altamente provocatoria. È il caso delle riappropriazioni femministe, “con voce contraffatta e divertita”, di canzoni considerate maschiliste.²⁵ Sono modalità, queste ultime, non solo per farsi ascoltare, ma anche per superare le iconicità vocali, per decostruire i canoni della voce femminile e maschile e i luoghi della sua standardizzazione (si pensi qui al ruolo dei media di massa), che sono alla base di un riconoscimento sociale fortemente sessuato.

Introducendo l'analisi della vocalità si sfumano dunque le dicotomie tra avere/prendere la voce e stare in silenzio e si considerano gli aspetti socioculturali, politici e strategici soggiacenti alle pratiche vocali. Studiare la vocalità permette di capire quali sono le impostazioni della voce che le permettono di avere un carattere riconosciuto e quindi di avere ulteriori elementi di comprensione sul perché alcune voci, seppur udibili e malgrado ricoprano un ruolo di autorità, non possiedono *agency*, non sono performative.²⁶ Si può ad esempio pensare alla presa di parola in politica, o in ambiti professionali quali il giornalismo sportivo. Indagini sui diversi ruoli nella sfera pubblica permettono di capire, e storicizzare, come i termini descrittivi della vocalità influenzano la percezione del ruolo stesso.²⁷

23. Jean-Noël Allard, Pascal Montlahuc, *La construction genrée des émotions dans les mondes grec et romain*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 47 (2018), pp. 23-43.

24. Si veda ad esempio Darja Šterbenc Erker, *Voix dangereuses et force des larmes: le deuil féminin dans la Rome antique*, in «Revue de l'histoire des religions», 3 (2004), pp. 259-291.

25. Sulla lunga tradizione del canto di protesta femminile e le sue diverse posture, si veda, ad esempio, il saggio di Ilaria Serra: *Canti di donne in lotta. L'esperienza veneta*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», 2 (2015), pp. 545-566.

26. Weidman, *Voice*.

27. Per una breve esemplificazione si veda l'intervista ad Aron Arnold sul legame tra voce e genere, fatta da Emilie Brouze, *Grave ou aiguë, sombre ou claire? Ce que le genre fait à notre voix*, «l'OBS / Rue 89», 23 luglio 2018, testo disponibile online all'indirizzo: <https://www.>

La performance vocale è un momento particolare per riflettere sul rapporto tra la costruzione della voce, la sua rappresentazione e le aspettative del pubblico. Michel Chion afferma che la percezione del suono fa la differenza; la nostra scala percettiva, personale e sociale, ci permette di andare oltre la causa del suono e stabilire un ordine di grandezza del fenomeno.²⁸ Sulla scorta di questa considerazione si può ipotizzare che, a seconda dei parametri culturali che applichiamo, la voce ci restituisce il corpo e può, per certi versi, creare l'identità di genere, mettendo in discussione le concezioni tradizionali dei legami tra la voce e il corpo.

Come i media audiovisivi,²⁹ anche il mondo dello spettacolo, del teatro e della musica è un ambito privilegiato per lo studio sia dei ruoli e della rappresentazione di voci maschili e femminili (si pensi alla parodia e alla caricatura), sia della ricezione da parte del pubblico.

Interessarsi al modo in cui la voce umana è rappresentata nelle pièce teatrali, nel suo rapporto con la materialità (del corpo che parla e che ascolta, dall'ambiente acustico stesso che influenza la loro ricezione) ci porta a interrogare la necessità, che si fa pressante con l'epoca moderna, di disciplinare una "materia indisciplinata" come la voce fisica, trasformandola e influenzando le gerarchie di genere moderne: ci si può riferire, ad esempio, al controllo della voce propria e altrui quale elemento di mascolinità e l'abbandono della stessa all'ambiente circostante quale definizione della femminilità, ma anche fonte di destabilizzazione. Si può inoltre ampliare la riflessione interrogando il confine tra la produzione e la ricezione della vocalità.³⁰ In questo senso, sempre in ambito di performance artistica lo studio di Ghirardini presente in questo volume, ci permette di intravedere le potenzialità di tale approccio.

nouvelobs.com/rue89/nos-vies-intimes/20180723.OBS0077/grave-ou-aigue-sombre-ou-claire-que-le-genre-fait-a-notre-voix.html (ultimo accesso il 7 dicembre 2020).

28. Michel Chion, *Le son. Ouïr; écouter; observer*, Paris, Armand Colin, 2018 (ed. orig. 1998), pp. 13-14. Edith Slembek, *La voix entre données biologiques et modèles socioculturels*, in *Le genre de la voix*, a cura di Saba Bahar, Agnese Fidecaro e Yasmina Foehr-Jannsens, numero monografico di «Equinoxe. Revue de sciences humaines», 23 (2002), pp. 27-36

29. Il rapporto tra media e voce è studiato già dagli anni '90. Si vedano tra gli altri: Amy Lawrence, *Echo and Narcissus: Women's voices in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1991; *Resonanz-Räume. Di Stimme und die Medien*, a cura di Olga Bulgakowa, Berlin, Verlag Bertz - Fischer, 2002. *Matérialités vocales: voix, genre et médias*, a cura di Laëtitia Biscarrat, Marlène Coulomb-Gully e Giuseppina Sapio, numero monografico di «Semen. Revue de sémiolinguistique des textes et discours» (di prossima pubblicazione: 51 [2021]).

30. Questo aspetto è centrale nel lavoro di Gina Bloom, *Voice in Motion Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.

I generi musicali della canzone sono stati investiti di ruoli diversi nel corso della storia, cogliendo lo spirito del tempo. L'opera, luogo in cui trionfa la vocalità a discapito degli aspetti più semantici, può essere considerato un momento di rinegoziazione della voce: ci si può riferire ai castrati e alle virago, che rimettono in causa l'identità sessuata della voce.³¹ Si può anche pensare alla *pop music*, arena in cui le voci marginali possono essere ascoltate e le identità sessuali create e rimesse in questione;³² più in generale, ci si può riferire alla manipolazione della identità di genere, e quindi al travestitismo³³ e, in seguito, ai transgender nel mondo delle arti vocali.

I saggi di Cristina Ghirardini e di Emiliano Battistini si preoccupano di indagare due vocalità declamate e cantate. Risulta molto complesso storicizzare un'eventuale differenza di genere nella pratica poetica in ottava rima: gli etnomusicologi della scuola ottocentesca non erano per nulla interessati all'identità di genere nelle loro ricerche sui repertori vocali, dimenticando anche di segnalare gli o le interpreti di tali repertori. Il loro interesse era volto alla valutazione dell'aspetto linguistico, alle questioni formali e metriche, per valutare l'arcaicità dei repertori raccolti. Nonostante queste importanti lacune documentarie, che si sta cercando di colmare tramite ricerche incrociate, il saggio di Ghirardini ci mostra quanto la diversità sociale dei ruoli abbia influenzato anche la vocalità femminile. L'ipotesi è infatti che la differenza di vocalità tra uomini e donne sia data dal percorso formativo, dovendo queste ultime costruire dei propri spazi di relazionalità e di apprendimento spesso a margine dei luoghi destinati allo svolgimento degli incontri, si pensi alle osterie, o confrontandosi con poche, specifiche figure di riferimento, come il padre o un familiare. Per questo motivo, si constata spesso un'originalità o un maggiore discostarsi dal canone vocale tradizionale da parte delle donne.

31. Michel Lehmann, *Lecture musicale de l'identité genrée de la voix*, in *Masculinité. État des lieux*, a cura di Daniel Welzer-Lang e Chantal Zaouche Gaudron, Toulouse, Erès, 2006, pp. 125-136. Secondo Patrick Barbier l'idea di fondere in una voce sola, quella del castrato, le voci dell'uomo, della donna e del bambino, è da ascrivere nella seduzione per l'ambiguità e l'irrazionale che seduceva la società barocca. Patrick Barbier, *Les castrats et le pouvoir de la voix*, in *Dire la voix*, p. 119. È da tenere particolarmente in considerazione, di questa ipotesi, la necessità di contestualizzare storicamente la vocalità per riuscire a capirne la portata.

32. Alexandros N Constantinis, *The FTM [Female to Male] singing voice and its interaction with Queer Theory Transposition*, in «Transposition», 3 (2013), p. 2.

33. Si veda, tra gli altri, *En travesti: women, gender subversion, opera*, a cura di Corinne Blackmer e Patricia Juliana Smith, New York, Columbia University Press, 1996; Naomi André, *Voicing gender: castrati, travesti, and the second woman in early nineteenth century Italian opera*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006.

Emiliano Battistini ci mette a confronto con la confusione di generi e la fluidità delle vocalità nell'opera, quale luogo performativo per antonomasia del genere attraverso la voce.

Il suo saggio si sofferma su alcuni aspetti che ci rimandano a riflessioni più generali. In primo luogo, la distinzione tra il contenuto e la vocalità: l'opera è un luogo di ascolto della voce più che dei contenuti. Questa specificità rinvia alla distinzione binaria sviluppatasi nel tempo tra gli aspetti semantici, maschili, e gli aspetti vocali, femminili, e alla fluidità maggiore che sembra appartenere alla vocalità, perlomeno dal punto di vista della percezione, e conseguente accettazione, da parte del pubblico. In seconda battuta, lo studio porta ad analizzare lo snodo del XIX secolo come momento chiave, anche nella vocalità, di una distinzione di genere che avrà rilevanti influenze fino ai nostri giorni.

3. Non ti vedo, ma ti sento: la voce e la modernità sonora

Le protagoniste di due miti dell'antichità, Eco e Sybilla, trasformate in voci disincarnate, interrogano il rapporto tra il corpo, la voce e il genere. La prima era una ninfa a cui per punizione fu tolto l'uso della parola, condannandola a dover ripetere le ultime parole udite; questa condizione la portò per disperazione a prosciugarsi e di lei non rimase che la voce che riecheggia tra le montagne. La seconda, giovane fanciulla greca di grande bellezza che possedeva doti divinatorie, domandò ad Apollo, invaghitosi di lei, di lasciarla vivere tanti anni quanti i granelli che aveva raccolto nella sua mano, dimenticandosi però di chiedergli di fermare il tempo che sarebbe inesorabilmente trascorso e avrebbe consumato il suo corpo lasciandone solo la voce profetica.³⁴

È però l'avvento della modernità sonora che spalanca le porte a situazioni "acusmatiche"³⁵ nelle quali le voci sono separate dal loro corpo originale; un aspetto questo che non solo influenzerà le pratiche vocali, ma che avrà un forte impatto sulle rappresentazioni delle vocalità.³⁶

34. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Echo et Sybille, La voix féminine au Moyen Âge. Entre affirmation et extinction*, in *Le genre de la voix*, pp. 81-91.

35. Negli anni '50, rifacendosi alle lezioni di Pitagora, che si narra fossero tenute dal filosofo nascosto dietro una tenda. Il compositore Pierre Schaeffer teorizza il termine acusmatico per descrivere una situazione in cui la realtà visiva è separata dalla realtà uditiva: l'oggetto suono è dunque svincolato dalla sua causa. Si veda Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux: essai de interdisciplines*, Paris, Seuil, 1977 (ed. orig. 1966).

36. Tra i diversi esempi possibili, si veda Anne-Julia Zwierlein, *Sonic Monstrosity and Visionary Women: female Speaking Automata and Mass Mediation in Late-19th-century*

I *Sound studies* s'interessano in particolar modo a questo periodo, nel quale sorge la possibilità di distinguere strutturalmente il contesto di produzione dall'ascolto, offrendo all'ascoltatore una voce disincarnata. Tra le diverse piste di indagine, l'invenzione del telefono a cavallo del secolo incrocia la vocalità. In particolare, dal punto di vista del genere, ci si può interessare alla voce delle centraliniste che, agli albori del media, smistano il traffico telefonico. Significativamente chiamate negli Stati Uniti *switchboard girls* (ragazze centralino), in una sorta di fusione con la macchina stessa, accompagnano le prime esperienze di comunicazione a distanza con questo nuovo medium. Lo studio della vocalità di questa professione sempre più femminile mostra la creazione di una "cultura della voce", di un canone della voce femminile, e conseguentemente una normalizzazione della stessa, che è accompagnata e sostenuta da una forte presenza nella letteratura e più in generale nella narrazione mediatica.³⁷

L'innovazione tecnologica, che porta con sé microfoni e altoparlanti, non sembra scalfire l'idea di una "fragilità" della voce femminile, considerata poco adeguata ad esprimersi pubblicamente. Permane a lungo una percezione della voce maschile se non più radiogenica³⁸ certo più autorevole, contribuendo a una separazione dei ruoli nella programmazione e nella partecipazione. Anche in questo caso, due dei saggi qui presentati confermano e sfumano al tempo stesso questo aspetto. Attraverso il caso di Lisa Sergio, Sara Follacchio presenta il ruolo delle donne italiane nella radio americana degli anni '30 e '40 quali apripista per le voci femminili al microfono oltreoceano. Le vocalità italiane erano infatti considerate "melodiose e suadenti", al contrario di quelle

British Science and Fiction, in «Anglistik: International Journal of English Studies», 30/3 (2019), pp. 89-105.

37. Stefan Schöberlein, *Call Me Maybe: telephonic romances and the Female Voice 1880-1920*, in «American Literary Realism», 1 (2018), pp. 1-20. Si veda anche, con un approccio di storia sociale, Laura Savelli, *Poste, telegrafi, telefoni: un impiego da donne?*, in *Fuori dall'ombra. Studi di storia delle donne nella provincia di Pisa (secoli XIX e XX)*, a cura di Elena Fasano Guarini, Annamaria Galoppini e Alessandra Peretti, Pisa, Edizioni Plus, 2006, pp. 415-460. Nello stesso periodo un altro media, il cinema, fa i conti dapprima con l'assenza della voce e con la necessità di mettere in scena altrimenti la vocalità; in seguito con l'introduzione di una vocalità fortemente connotata. Sull'analisi delle relazioni costruite tra voci e corpi nel cinema si rinvia ai diversi lavori di Michel Chion sul cinema come arte sonora, in particolare *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, ripreso e ampliato in *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003. Si veda anche Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over: voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007.

38. Ne parla ad esempio Anne Karpf in *The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent*, London, Bloomsbury, 2011 (ed. orig. 2006).

delle americane. Studiare gli slittamenti temporali della presenza delle donne al microfono nelle varie nazioni concentrandosi anche sulla rappresentazione della voce permette per certi versi di evidenziare meglio le implicazioni economiche sottiacenti, che sembrano far uscire dal silenzio la voce femminile solamente se si adegua a determinati canoni di bellezza, esattamente come un bel viso sembra essere indispensabile per altre professioni.³⁹

Marine Beccarelli nel suo saggio accenna alle varie tappe delle voci femminili ai microfoni francesi, per poi soffermarsi sul caso di Macha Béranger, potente voce notturna di France Inter per trent'anni, chiaro esempio del legame tra voce e corpo che si può creare nell'immaginario sociale. Se Béranger dà volontariamente corpo alla voce, in altri casi si tratta proprio di evitare questa correlazione. Alcuni studi sulle donne indiane al microfono negli anni '50 mostrano come si trattasse di rendere la voce il più disincarnata possibile, poiché al contrario del corpo la voce era considerata "pura" e "casta": È il caso delle *playback singers*; molto famose nel mondo cinematografico indiano, queste cantanti registrano le loro voci in studio, poi "riprodotte" sul set per essere sincronizzate con le labbra delle attrici che cantano, appunto, in *playback*. Celebrità pubbliche, invisibili nei film, esse cantano in più lingue e in molteplici registri musicali. Quando si presentavano in pubblico, in occasioni musicali fuori dagli studi cinematografici, scindevano completamente la voce dal corpo, limitando le espressioni facciali o gestuali e giocando esclusivamente sulla voce. In questa sorta di ruolo di jukebox umano, la loro performance è considerata rispettabile⁴⁰ e la loro vocalità diventa il simbolo della femminilità indiana, incarnando pure significati etnici e nazionali.

Tornando agli aspetti più tecnologici, sulla scorta dei casi di studio sopraccitati, un approccio transnazionale delle voci al microfono permetterebbe di interrogare con più attenzione queste costruzioni delle culture vocali, le loro divergenze e le loro sincronicità. Il caso delle voci italiane negli Stati Uniti, studiato da Follacchio, apre a queste piste di ricerca.

La mediazione tecnologica e la separazione delle voci dalla loro fonte ci portano a un'ultima riflessione sull'evoluzione della riprodu-

39. Se Schöberlein si sofferma sulla percezione delle voci delle donne americane, già alla fine degli anni '80 Martin aveva riflettuto sull'aspetto economico delle voci femminili: Michèle Martin, *Capitalizing on the "feminine voice"*, in «Canadian Journal of Communication», 3 (1989), pp. 42-62.

40. Amanda Weidman, *Gender and the Politics of Voice: Colonial Modernity and Classical Music in South India*, in «Cultural Anthropology», 2 (2003), pp. 194-232; Weidman, *Voice*.

zione sonora. Da un lato, le possibilità di lavorare il suono attraverso l'elettroacustica e l'informatica, aspetti che la tecnica e la musica indagano dalla fine degli anni '40, porta con la distorsione dei suoni e la correzione delle voci a sovvertire le abitudini di ascolto e a disorganizzare i nostri punti di riferimento identificatori, cambiando completamente i parametri socioculturali ed estetici ai quali siamo abituati.⁴¹

Dall'altro lato, con la registrazione, per la ricerca storica emergono nuove fonti che permettono di completare l'analisi dei discorsi e delle rappresentazioni della vocalità. Fonti che, come tutti gli altri documenti, vanno però considerate non come un passato che giunge direttamente a noi, ma come una composizione sonora di quest'ultimo, che va studiata nel suo contesto socioculturale e tecnologico, rifacendosi anche agli insegnamenti dei *Sound studies*.

In conclusione, che cosa porta lo studio della vocalità al genere? Cavarero lo mostra bene, parlando della filosofia come storia della "de-vocalizzazione del logos". Si tratta di considerare il suono che veicola, la voce, a pari importanza del semantico, della lingua, e dare dunque spazio all'analisi di ciò che accade se si introduce la vocalità nell'analisi di modelli costituiti. Per chi si occupa di storia, la voce non è solo uno "specchio dell'anima", un elemento per comprendere la personalità di chi ci sta di fronte, ma è soprattutto un comportamento sociale; come tale vanno indagati i suoi registri, i suoi codici, e i modelli vocali che sono trasmessi nel tempo.⁴²

Lavorare sulla vocalità nella storia è l'ennesimo tassello nello sforzo di superare una separazione basata sulla biologia. Da un lato, attraverso lo studio della co-costruzione della voce e del rapporto alle voci definite normali o a-normali si decostruisce e si denaturalizza la voce. Dall'altro lato, queste indagini permettono di aggiungere degli elementi di conoscenza alla revisione di una lettura binaria troppo rigida, mostrando come luoghi e momenti storici abbiano sovvertito, anche se involontariamente e con difficoltà, questa costruzione, rivelandone tutta la complessità e facendo emergere nuovi modi e spazi di resistenza alle norme di genere, di classe e di razza.

41. Daniel Welzer-Lang, Chantal Zauouche Gaudron, *Introduction. Pour approfondir débats et recherches sur le genre*, in *Masculinités: état des lieux*, a cura di Daniel Welzer-Lang e Chantal Zauouche-Gaudron, Toulouse, Erès, 2011; Lehmann, *Lecture musicale*, p. 125.

42. Joëlle Deniot, Catherine Dutheil, *La voix, sa toile anthropologique*, in *Dire la voix*, p. 41.

