

*La voce / le voci delle donne,
dalla classicità all'era
dell'intelligenza artificiale*

A cura di Patrizia Landi e Stefano Lombardi Vallauri

Le Forme del Sentire

DIREZIONE

Maddalena Mazzocut-Mis, Renato Boccali e Patrizia Landi

COMITATO SCIENTIFICO

Luis Puellas Romero (*Universidad de Málaga*)

Carole Talon-Hugon (*Université Paris-Sorbonne*)

Irene Zanini-Cordi (*Florida State University*)

ISSN 2284-4708
ISBN 978-88-5513-251-0

Copyright © 2026

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

Il presente volume, nato dal progetto comune tra il Dipartimento di Studi Umanistici e il Dipartimento di Comunicazione, arti e media "Giampaolo Fabris" dell'Università IULM di Milano, è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Comunicazione, arti e media "Giampaolo Fabris" dell'Università IULM.



In copertina

Immagine ideata e sviluppata da Patrizia Landi partendo dalla lontana suggestione delle *Grazie* di Canova con il supporto di strumenti di intelligenza artificiale generativa.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Litogi

Sommario

Silenzi	7
<i>Patrizia Landi</i>	

VOCI ANTICHE

Voci sottratte: genealogie del silenzio nell'ordine patriarcale	23
<i>Renato Boccali</i>	
Rievocare Antigone: spazio, luoghi, porosità	39
<i>Lorena Grigoletto</i>	
La voce di Saffo dopo Leopardi	55
<i>Paolo Colombo</i>	
‘Io che sono al corrente di tutto’: voci di donne e finanze nell’Atene del 400 a.C.	71
<i>Elisabetta Berardi</i>	

VOCI IN SCENA

Le voci femminili nel teatro di Eduardo: la forza dell’unità drammatica	89
<i>Antonella Del Gatto</i>	
Metamorfosi della voce: dall’innocenza alla mostruosità nell’era dell’intelligenza artificiale	105
<i>Ester Fuoco</i>	

UNA VOCE PER LA MUSICA

Billie Eilish intacita. Una presa di parola (di voce) femminile giovanile sessuale intelligente	123
<i>Stefano Lombardi Vallauri</i>	

VOCI, NARRAZIONI, LEGGENDE

Voci e relazionalità femminili nella scrittura di Ubah Cristina Ali Farah	141
<i>Claudia Karagoz</i>	
Natura, miti, oggetti e relazioni. La voce composita di Maria Lai	155
<i>Irene Zanini-Cordi</i>	

TANTE VOCI PER MEDUSA

Un mito allo specchio. Breve premessa al Laboratorio di scrittura scenica “Dialoghi tra Persei e Meduse” <i>Martina Treu</i>	173
“Dialoghi tra Persei e Meduse” <i>Marianna Esposito</i>	179
Le Autrici e gli Autori	185
Indice dei nomi	191
Indice dei personaggi	197

Billie Eilish intacita

Una presa di parola (di voce) femminile giovanile sessuale intelligente

Stefano Lombardi Vallauri

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-loms>

ABSTRACT

The essay reflects on the way in which, through the voice – and in particular through the paralinguistic and paramusical layer of singing (materially coextensive with both the linguistic text and the melody, yet irreducible to either) – the expression of a sexually emancipated and intelligent young woman constitutes a model of personhood that disrupts the sexist male order. Subversive femininity manifests itself in the voice prior to, and beyond, what the voice explicitly says. To understand this, musicology – an interdisciplinary musicology informed by aesthetics, semiotics, psychology, and anthropology – must first become capable of observing singular phenomena: the individuality of a voice and, within vocal performance, the uniqueness of moments of expressive intensity. The most powerful affirmations of freedom may emerge in the finest determinations of phonatory action.

KEYWORDS: intimacy; paralinguistics; popular song; sound technology; timbre; whisper singing.

*E adornare la vagina della voce
Con la seduzione di una movenza nuova*
Ayené

*And I call to you, I call to you
But I don't call soft enough*
Leonard Cohen¹

1. GENERE/INDIVIDUO/BILLIE

La prima impressione sommaria che si prova ascoltando Billie Eilish è la sua piena appartenenza a un genere musicale, che possiamo convenientemente

¹ Ayené 2015; Cohen 1988.

denominare – com'è stato fatto anche in sedi ampiamente accessibili – electropop². Pop, perché l'opera di Eilish consiste di canzoni *popular*³, nella forma, nell'impianto, nel carattere; e seppure talora essa presenta tratti derivanti da altri generi (rock, jazz, ecc.), allora queste sono inflessioni e sfaccettature del pop, non fuoriuscite dal pop stesso. Electro, perché gran parte dell'arrangiamento è realizzato con mezzi elettronici, come avviene comunemente oggi in cui la figura del produttore (anzi meglio, nel gergo recente anche italiano: *producer*), operante da solo e mediante la nuova attrezzatura digitale, giunge a vicariare l'intero gruppo di più strumentisti e tecnici che ha funto da organico ordinario del pop durante la sua non brevissima storia dal principio e fino agli anni Duemila⁴.

Tuttavia, la prima impressione generale non è la più importante e decisiva. Come in ogni esperienza estetica, ciò che più importa è la singolarità individuale con cui ci incontriamo. La fragranza materiale-formale dell'oggetto. Intendendo 'oggetto' in accezione etimologica: ciò che sta di fronte al soggetto; quindi non necessariamente una cosa fissa, ma anche un evento (ad esempio una performance musicale), e perfino a sua volta un altro soggetto (ad esempio un/a cantante). Ciò che più importa nell'ascolto di Eilish (come di qualsiasi artista originale), al di là del genere cui la annettiamo, è la singolarità irriducibile della sua arte, del suo stile, infine di ciascuno dei suoi pezzi, o addirittura di ciascun momento saliente all'interno dei suoi pezzi. La cui fragranza materiale-formale – considerando, come stiamo facendo, l'opera di Eilish strettamente fonografica, non l'opera anche visibile (concerti, videoclip, ecc.) – è una fragranza sonora. L'oggetto Billie Eilish è anche un oggetto di puro suono.

E Billie Eilish è singolare non solo come qualunque essere umano. Il che sarebbe già sufficiente, poiché la canzone popolare è il genere nel-

² Cfr. «Los Angeles-based singer/songwriter who blends ethereal indie electro-pop with dark thematic tones»: <https://www.allmusic.com/artist/billie-eilish-mn0003475903#biography>; https://en.wikipedia.org/wiki/Billie_Eilish

³ Ma sarebbe ora che la musicologia italiana si decidesse a dire 'popolari', riservando alla musica popolare tradizionale pre-industrial-mediata l'appellativo 'folklorico', e lasciando *popular* agli anglofoni. Popolare è la musica del popolo. Ma il popolo cambia. Da molti decenni in Occidente il popolo – vale a dire la stragrande maggioranza delle persone – non è più quello che ascoltava la musica folklorica (che infatti significativamente un Bartók a suo tempo poteva definire 'contadina'). Da quando il popolo ascolta perlopiù la canzone di produzione industriale e a diffusione massmediale, è opportuno invertire e chiamare popolare la musica *popular* (termine inutilmente straniero, in Italia usato solamente dalla cerchia dei musicologi) e folklorica quella che un tempo si chiamava popolare.

⁴ Cfr. Bell 2018.

la storia umana (trasversalmente a epoche e culture) che maggiormente valorizza la singolarità dell'interprete vocale; e questo dato, che fa saldamente parte dell'orizzonte d'attesa e dei criteri del giudizio, condiziona alla base la nostra esperienza della canzone, per cui è semplicemente normale che un cantante pop manifesti la propria singolarità qualunque. Né Billie Eilish però è singolare solo come quegli esseri umani un po' speciali quali in effetti sono certuni cantanti popolari: individui dotati di una personalità che davvero per una ragione o per l'altra spicca in paragone allo standard. Billie Eilish è singolare anche nel senso che la sua poetica comprende precisamente il fatto di esporre la propria individualità isolata, sola: singola, appunto. Rispetto a questa singolarità poetico-relazionale l'unica eccezione apparente è costituita dal fratello, il quale, com'è noto, è anche il suo *producer* nonché *alter ego* e *factotum* musicale. Ma per come è organizzata la produzione musicale da parte di questa coppia creativa, di fatto la personalità che la loro collaborazione costruisce non è quella di una coppia, bensì quella di un singolo individuo, Billie Eilish. Lui è assolutamente al servizio dell'espressione di lei, del tutto in subordine sul piano della manifestazione della personalità. E anche dal punto di vista della virtuale *soundbox* che la tecnica fonografica popolare costruisce (la collocazione dei suoni tra destra e sinistra, alto e basso, primo piano e sfondo, vicino e lontano rispetto alle orecchie dell'ascoltatore⁵), la loro è la conformazione di una musica fatta da una singola persona, in un ambiente ristretto.

Ascoltando Billie Eilish, siamo virtualmente proiettati e ricevuti in una stanza, in una stanza privata. Da secoli esiste la locuzione 'musica da camera', il cui significato concerne essenzialmente le dimensioni dello spazio fisico acustico: musica adatta a risuonare in uno spazio relativamente piccolo, non ampio quanto una sala da concerto, un teatro o una chiesa. Ma certa musica è da camera in un senso diverso, che riguarda propriamente l'espressione, la sostanza intrinseca umana di ciò che essa comunica: musica che nel carattere, nella qualità espressiva coerentemente si confà con un ambiente privato, riservato, oltre che piccolo. La produzione fonografica consiste non solo e non tanto delle reali circostanze fisiche in cui avviene, ma anche e soprattutto dell'effettiva forma sonora che costruisce. Infatti è possibilissimo in una stanzetta, coi mezzi della fonotecnologia, produrre musica gigantesca. Eilish con mezzi da camera costruisce una privatezza da camera; addirittura una intimità da camera. Perché in particolare la produzione della traccia vocale induce

⁵ Cfr. Moore 2012, pp. 29-38.

spesso l'impressione di trovarsi accanto a lei, presumibilmente sul suo letto, a momenti mentre lei canta-sussurra direttamente al nostro orecchio. Eilish porta all'estremo la nozione di *crooner*: il modello del cantante sussurratore (in prevalenza maschio – non per caso, vedremo), venuto in auge un secolo fa in conseguenza dello sviluppo della tecnologia microfónica. Poiché ha esordito da adolescente, per il suo primo repertorio vale perfino la definizione 'musica da cameretta', anziché da camera⁶. O ancor meglio *bedroom pop*: altra etichetta che pure le viene attribuita⁷, giustamente carica di tutte le connotazioni apportate dal termine 'letto' (non tutti gli spazi piccoli sono stanze private). Ancorché, beninteso, la sua non sia musica per bambini, o per adolescenti, bensì musica fatta da un'adolescente ma per tutti, da subito con un interesse adulto, universale.

Il carattere privato e intimo della musica di Eilish giustifica l'uso che faremo talora del suo solo nome proprio, senza cognome: Billie. Dato che lei stessa mediante precise scelte fonografiche ci accoglie per così dire in camera sua, ci sentiamo autorizzati a chiamarla col corrispondente grado di confidenza. Ma non si fraintenda questo con l'adesione al paradigma sociale per cui molti cantanti, soprattutto donne, usano come nome d'arte il solo nome proprio. Non tanto questo – l'uso in sé del solo nome proprio –, ma la larga preponderanza dell'uso del solo nome proprio da parte delle donne, pare un retaggio di un'epoca maschilista in cui una donna può essere chiamata in pubblico col solo nome proprio, non eccezionalmente e non per una ragione speciale (un grado di confidenza giustificato dalle circostanze; per cui infatti può risultare opportuno chiamare col solo nome proprio anche un uomo: quante volte, ad esempio, nella letteratura critica Leopardi è chiamato soltanto Giacomo...), ma sempre, senza eccezioni, e per la mera ragione che è donna, vale a dire un essere umano con cui ciascuno può prendersi confidenza. Qui dunque, a seconda delle circostanze, sarà appropriato chiamare Billie Eilish Billie Eilish, o Eilish, oppure Billie, appunto, quando ci riferiamo alla persona fonografica altamente singolare, nonché altamente confidenziale e intima, da lei costruita.

⁶ Cfr. D'Onghia 2020. Eilish appartiene precisamente alla generazione che ha vissuto la svolta epocale della vita sociale casalinga anziché emancipata anche precisamente per l'uscire fuori casa.

⁷ Cfr. le medesime fonti citate nella nota 1.

2. PERSONA/TIMBRO

L'individualità di Billie, qualcosa di ancora più specifico dell'individualità di Billie Eilish, si manifesta immediatamente nella sua condotta canora, in specie nella dimensione timbrico-articolativa. Secondo una classificazione musicologica invalsa, il timbro costituisce un cosiddetto 'parametro secondario'; quelli 'primari' – tali in quanto capaci di determinare la sintassi – essendo altezza e durata⁸. Per noi, ascoltatori di musiche contemporanee appartenenti a generi vari, ma in ogni caso create in una temperie di attenzione estrema verso la costruzione del suono stesso (*del* suono ancor prima che *col* suono)⁹, il timbro, a prescindere dalla sua limitata sintatticità, è comunque una dimensione musicale assolutamente primaria, capace di determinare l'essenziale.

Anzitutto il timbro consente, prima e più facilmente di altri fattori strutturali (sebbene non sempre in maniera diretta), il riconoscimento del genere musicale cui un pezzo appartiene. Nel nostro caso, consente quell'attribuzione, che abbiamo compiuta, dello stile di Eilish al genere del(l'electro)pop. In secondo luogo, e più importante, il timbro costituisce la dimensione sonora più squisitamente materiale. Proprio la sua non sintatticità e non sintatticizzabilità rende la dimensione del timbro refrattaria a un tipo di astrazione cognitiva che invece è possibile per altre dimensioni: altezze e durate. Non è un caso che il processo di astrazione in cui consiste ad esempio una trascrizione musicale tenda a conservare intatte le configurazioni originali di altezze e durate, alterando invece il timbro; mentre pare quasi inintelligibile per il senso comune l'idea di una trascrizione che conservi inalterati i timbri di un pezzo modificandone le configurazioni di altezze e durate.

Ora, la non astrabilità del timbro dimostra la sua irriducibile concretezza. Cioè materialità. Cioè singolarità; poiché universale è sempre solo ciò che è astratto, mentre il concreto è sempre singolare. Nella concezione metaforica che spesso e volentieri gli esseri umani hanno del suono e della musica¹⁰, la materia del suono è il timbro, più di altre dimensioni, anche

⁸ Cfr. Meyer 1989, pp. 14-16. Occorre tuttavia precisare che anziché 'parametri' sarebbe più corretto dire 'dimensioni', poiché si tratta di campi di variabilità fisica, non di valori di riferimento all'interno degli stessi campi. La dizione 'parametri', ad intendere le dimensioni del suono, si è propagata a partire almeno dalle teorizzazioni del serialismo integrale, ma è concettualmente fuorviante e andrebbe finalmente abolita.

⁹ Cfr. due testi riguardanti generi musicali tra loro lontanissimi, ma invece in quest'aspetto del tutto affini: Solomos 2013; Fink *et al.* 2018.

¹⁰ Cfr. Zbikowski 2008; Finocchiaro, Giani 2017.

perché il timbro è più facilmente riconducibile alla causa materiale del suono stesso: gli oggetti, e le azioni compiute con gli oggetti, che lo generano (se ad esempio odo un clangore metallico, intuitivamente so collegarlo a un'incudine, e a dei colpi di maglio)¹¹. La materialità sonora di una persona è la sua voce, non le melodie che canta (replicabili infatti da altre voci o strumenti) o le parole che dice (replicabili da altre voci o addirittura per scritto). La materialità sonora di una persona è il suo timbro vocale, la sua maniera di articolare i suoni mediante azioni specifiche del proprio singolare e riconoscibile apparato fonatorio.

La fragranza materiale-formale dell'oggetto estetico Billie Eilish è la sua condotta fonatoria, in tutta la sua individuale concretezza timbrico-articolativa. L'ascolto pop è ascolto di persone, non meno che di suoni. Nel pop, più che in altri generi, ascoltiamo quella sonorificazione del corpo di una persona che è la sua voce. Infatti, oltre che nell'esperienza estetica, anche nell'esperienza interpersonale ciò che più importa è la singolarità individuale con cui ci incontriamo, non il tipo generico. Non mi innamoro di un tipo, mi innamoro di un individuo: *io* mi innamoro di *te*. Ascoltando Billie Eilish, se amo la sua musica, amo irriducibilmente la sua condotta fonatoria, la sua maniera di essere in forma materialmente sonora la persona che lei è.

3. ISTANTI (SONORO-CARNALI)

Esiste una concezione etica (prescrittiva, non descrittiva) dell'esperienza estetica musicale – rappresentante preclaro ne è Theodor W. Adorno – secondo cui l'ascolto ideale, quello che la società dovrebbe promuovere e che gli individui dovrebbero prefiggersi, è un ascolto strutturale complessivo: strutturale perché capace di intendere il dato musicale nei suoi termini tecnici; complessivo perché secondo questa concezione ogni singola porzione minore di una forma è di per sé trascurabile, “il particolare è nullo”¹², ciascun istante conta solo nella misura in cui contribuisce alla costruzione della totalità e si trascende in essa¹³.

Tale concezione manca però di rendere giustizia al valore degli istanti della musica, valore che a parere di molti è grandissimo, e non è affatto incompatibile col valore del trascendersi degli istanti stessi nella totalità.

¹¹ Sto evidentemente facendo riferimento alla nozione di ‘ascolto causale’ postulata da Pierre Schaeffer.

¹² Adorno 2001, p. 22.

¹³ Cfr. Adorno 1971, pp. 7-8.

Nel pop (in realtà pure in altri generi, adesso non in questione) quello tra istanti e totalità non è, come sostiene Adorno, un rapporto per cui, siccome la totalità è standardizzata, allora gli istanti non hanno comunque valore, poiché non possono in alcun modo incidere su essa¹⁴. Al contrario nel pop, proprio perché la forma totale è alquanto (non del tutto¹⁵) standardizzata, e perciò molte differenze sono minime, allora però queste differenze minime hanno un valore grande, proporzionale alla forza eversiva che devono avere per manifestarsi nonostante la tendenzialmente soverchiante forza standardizzatrice. Gli esseri umani hanno tutta l'acutissima sensibilità necessaria per cogliere differenze minime e riconoscere il loro valore appunto differenziale. Per cui ad esempio la differenza di una sfumatura, di un nonnulla, nel canto di un passaggio di una canzone fa di un'interpretazione di quel passaggio 'tutta un'altra cosa' rispetto a un'altra interpretazione: in realtà le due versioni sono quasi la stessa cosa in molti aspetti, ma sono immensurabilmente diverse in un qualsiasi aspetto decisivo per l'esperienza. Tipicamente, nel pop, sono pressoché la stessa cosa nelle dimensioni musicali presunte primarie, ma radicalmente diverse nella dimensione timbrico-articolativa. Differenze che sono minime sul piano percettivo possono avere un valore immenso sul piano estetico.

L'interesse e il valore della musica di Eilish si trova senza dubbio in aspetti della composizione indipendenti dall'interpretazione vocale. Per cui certe sue canzoni rimangono belle chiunque le canti, per la loro pregnanza melodica indistruttibile (e astraibile, per così dire portatile). Tuttavia una parte importante del valore della musica di Eilish dipende direttamente dalla qualità della sua condotta canora (inastraibile: carnale). La quale, poiché si tratta di pop, è valida precisamente anche in ragione della fitta presenza di istanti extra-ordinari, di inflessioni e sfumature timbrico-articolative che impreziosiscono e trasfigurano la linea melodica replicabile da chiunque (sola successione di altezze e durate), di accensioni espressive affatto momentanee, ancorché magari preparate-attese e generatrici di turbamento durevole. È su queste che qui ci concentreremo, per intendere come la musica di Eilish è femminile giovanile sessuale intelligente in una maniera non standardizzata né automatica. Infatti non c'è alcun valore artistico nell'essere femmina, giovane, sessuata, cebrata in sé, automaticamente, ma solo per il senso intensivo – saliente, acceso, individuale, e solo in quanto tale universale – che si riesce a infondere nella forma sonora che si dà a questi comuni attributi.

¹⁴ Cfr. Adorno 2004, pp. 68-72.

¹⁵ Cfr. Nobile 2023.

4. CAMPIONI

Un album come *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?* (2019; registrato quando Eilish ha tra sedici e diciassette anni) deflagra nel panorama pop internazionale come una bomba, paradossalmente delicatissima. Una definizione spesso utilizzata dalla critica a proposito dello stile canoro dell'album è *whisper singing*: etichetta in parte appropriata, sebbene riduttiva, da non prendere alla lettera. Talora Eilish propriamente sussurra (ricordiamo: a rigore il sussurro è fonazione che non mette in vibrazione le corde vocali), ma è più esatto affermare che canta comunemente nei pressi del confine tra canto e sussurro. Vale a dire, in termini fisici, che nella sua emissione insieme all'altezza prodotta dalla vibrazione cordale si percepisce relativamente forte il passaggio d'aria nella laringe, e che il livello assoluto dell'intensità è piano o pianissimo. Ma in termini psico-antropologici – poiché per quanto attiene alla voce ciò che è fisico è anche immancabilmente carico di implicazioni relative all'esistenza e all'esperienza umana – vale a dire che la condotta fonatoria è consona a certi specifici contesti: intimi, confidenziali.

Entro un'azione vocale così ristretta, la gamma delle differenti condotte possibili e praticate è comunque estremamente vasta. È tutta la variegata gamma tecnica ed espressiva di un canto che è delicatissimo non solo quando è *whispering* o pianissimo. Eilish canta pianissimo (non soltanto, evidentemente), ma la delicatezza non è un fatto inerente solo all'intensità, e all'intensità assoluta. La delicatezza sta soprattutto nel rendere la voce l'espressione di una persona totalmente disarmata. Sta, dunque, tanto nell'intensità quanto nell'articolazione, nel timbro, nella risonanza; e – all'interno di ciascuna di queste dimensioni – nelle differenze sottili. Traducendo in metafora, sta nella sottrazione di ogni armatura, nel senso sia di corazza difensiva sia di arma offensiva, che in termini vocali sono le intensità forti, ma anche i timbri metallici, o scabri, l'articolazione staccato..., soprattutto le combinazioni pluridimensionali di tutti questi elementi: velocità più forza più tensione più rudezza, ecc. Eilish canta con la voce, o meglio le voci, di una persona che si trova in un ambiente protetto e comunica i propri stati d'animo più reconditi, fragili. Una fonazione simbolo di vulnerabilità. Salvo che nessuno può colpirla, perché un album fonografico non è che un simulacro, e anzi è questa voce delicatissima e vulnerabile a colpire – nel senso non di offendere, ma di toccare in profondità, scuotere, turbare – la coscienza della nostra civiltà, che troppo spesso invece è armata, anche nella forma e nel carattere che dà alla propria voce, alla propria fonazione pubblica. La

bomba Billie Eilish costringe chiunque la ascolti a fare i conti con la forza che ha l'espressione della delicatezza femminile e giovanile, di una ragazzina munita del coraggio di manifestarsi in suono esattamente con tutto ciò che è, biologicamente poco più che una bambina, artisticamente un individuo maturo e complesso.

Differenze e salienze materialmente minime ma esteticamente immense, che manifestano la finezza dell'arte vocale di Eilish, la quale a sua volta riflette la finezza delle sue esperienze esistenziali, si rilevano ad esempio già subito in *Xanny*, primo brano delicat(issim)o dell'album (prescelto quale esempio soltanto per questa banale ragione: come quando, in un'analisi letteraria, si campiona un testo ad apertura di pagina). Qui, segnatamente nelle strofe, Eilish unisce vari mezzi tecnici che non è semplice unire:

- il canto è pianissimo, sempre al limite della rottura della voce, senza però rompersi mai;
- addirittura, in sinergia col fraseggio, alla fine di ogni verso, a partire dal già pianissimo compie un ulteriore diminuendo;
- in sinergia col senso formale complessivo, compie ancora un diminuendo – estremo, non superabile – nell'ultima strofa, per cui “-thing” di “nothing”, alla fine del terzo verso, è pronunciato senza vibrazione cordale, e poi il verso finale, “Too intoxicated to be scared”, è disseminato, progressivamente pervaso, da silenzi brevissimi, che però non sono propriamente pause musicali, né – abbiamo detto – rottura della voce, bensì sono il venir meno dell'emissione di suono tra i fonemi, i quali invece sono emessi perfettamente, risultando quindi così (■ = microsilenzi):

■[tu:in'tɒksi]■[.kɛɪtə]■[tʰbi]■[ske:]■[d]■

(quest'effetto era anticipato, vale a dire sagacemente preparato, dalla resa dell'ultimo vocabolo del verso finale della terza strofa, “dance”, che risulta: [dæn]■[s]; inoltre è interessante che questi microsilenzi si collocano indifferentemente sia nello spazio tra parole distinte sia pure all'interno delle singole parole – dan■ce, intoxi■cate■d, scare■d –, poiché rispondono a principi non fraseologici, bensì puramente inerenti all'intensità dell'emissione vocale);

- malgrado l'intensità fievolissima, centra le note immediatamente all'attacco del suono con assoluta precisione;
- infatti non usa il vibrato per agevolare l'intonazione, anzi lo dispensa con parsimonia, impiegandolo solo su singole sillabe o fonemi, dunque non come automatismo tecnico bensì come accorgimento espressivo mirato.

Tutto questo richiede grande controllo tecnico, ma soprattutto forte intenzione poetica. L'estensione dell'analisi all'album intero, e all'intera produzione dell'artista, mostrerebbe che tale livello di finezza interpretativa è standard per Eilish autrice fonografica, e, quando le condizioni audio lo consentono, anche per Eilish performer dal vivo. *Xanny* nell'album succede a una canzone come *Bad Guy*, sfrontata e ritmica, dove il tipo di sottigliezza dispiegato nell'azione canora è radicalmente diverso, ma non meno notevole, e riguarda principalmente il *microtiming* – l'attacco staccato e costantemente anticipato delle sillabe nelle strofe (ma non nel ritornello) – e l'impostazione espressiva: provocante, decisa, sprezzante, quantunque sempre sommessata.

Un altro campione specialmente rappresentativo della specificità di Eilish cantautrice è *When the Party's Over*, pure estratto dal medesimo album. La canzone attacca con la voce ancora in funzione di accompagnamento e introduzione: mugolio senza parole, armonizzato. Quando comincia il canto vero e proprio, che infatti intona un testo linguistico, la voce è superlativamente lieve e delicata, e tocca un culmine (anche storico) di tenerezza. Corroborata quest'effetto la graduale ascesa del registro fino al falsetto durante la strofa, che termina e si aggancia con l'attacco del ritornello, a sua volta invece poi discendente. Qui il falsetto è infinitamente tenero, disarmato, intimo, e tenuissimo nella dinamica. Se consideriamo che questa frase costituisce l'esordio del ritornello, che tipicamente nel genere canzone è la sezione dove la voce si dispiega con la massima presenza, al contrario questo ripiegamento determina – stilistica anomalia – una specie di anti-ritornello. Nel punto dove tipicamente un/a cantante dice (sottintende): canto fortissimo, così mi sentite bene, dice invece Billie: ascoltami bene, ché canto pianissimo. Canto così piano che se non fosse per la fonotecnologia non potresti udirmi; ma aderisci, empatizza, sii me, in questo canto racchiuso, protetto, in questo nucleo fragile infrangibile di suono-affetto. Dolcissime le frasi successive, che realizzano una regressione quasi glossolalica. Al di là del piglio scaffato delle parole, invece sul piano vocale suonano come una filastrocca per bambini:

I could lie, say, I like it like that, like it like that

I could lie, say, I like it like that, like it like that

Si notino l'allitterazione del gruppo fonetico [lai], comune ai termini 'lie', 'like' (piacere) e 'like' (come), per giunta reiterati: "I could *lie*, say, I *like* it *like* that, *like* it *like* that"; nonché la ripetizione o rassomiglianza tra tutti gli elementi vocalici del verso: [aɪ] [ʊ] [aɪ] [eɪ], [aɪ] [aɪ] [ɪ] [aɪ] [æ], [aɪ] [ɪ] [aɪ] [æ-æ] (il termine "that" è pronunciato "tha-at"). Comunemente la

filastrocca per bambini è un genere inteso come infantile in quanto rivolto ai piccoli destinatari, ma cantato da voci adulte o dai bambini stessi. In questo pezzo Eilish gli conferisce un ulteriore grado di infantilità, poiché lei stessa lo canta con voce quasi infantile, ma all'età reale di un'adolescente, non ancora adulta né più bambina. Ciò che rende universale questa estrema delicatezza è che essa non è ingenua, né si trova allo stato puro; al contrario altri segni, che rendono l'opera ambigua, chiaroscurale, indicano che si tratta di una scelta, tra opzioni diverse. La delicatezza è il polo di un asse, estremo perché all'interno dell'opera coesiste insieme al polo opposto.

5. PRESA DI POSIZIONE, DI PAROLA, DI VOCE

A questo punto converrà al lettore sapere che una contingenza occasionale ha determinato il taglio tematico di questo saggio: esso è nato nel contesto di una sessione di convegno dedicata al tacitamento operato dai maschi di ogni epoca sulle donne¹⁶. Oggetto della riflessione è la maniera in cui nell'Occidente odierno può esprimersi una persona che incarna un insieme di tratti che l'ordine maschilista preferisce tacitare: femmina, giovane, sessualmente emancipata, intellettualmente dotata. È precisamente la combinazione dei tratti, più che la presenza di un singolo tratto o dell'altro, a disturbare maggiormente il potere maschile sessista (che non è affatto preoccupato da una donna che sia solamente giovane, o solo sessualmente emancipata, o solo intelligente). Nel caso di Eilish il campo d'espressione di tale soggetto è la canzone popolare, composta di musica, linguaggio e vari aspetti visibili della performance. Ma qui, in particolare, concentriamo l'analisi sulla maniera in cui i tratti femminilmente eversivi si manifestano nella condotta vocale; e, ancora più specificamente, nello strato timbrico-articolativo para fonetico e paramelodico, che costituisce un canale espressivo e comunicativo efficientissimo e indipendente.

Fin dai primordi la canzone popolare di produzione industriale e a diffusione massmediale è un ambito dove con maggiore evidenza pubblica si compiono lotte per l'emancipazione di gruppi sociali determinati (su base razziale, economica, politica, generazionale, di genere, di orientamento sessuale). E dove, per definizione, dato che canta, l'individuo in lotta non è tacitato. Ciononostante le forze repressive del tacitamento

¹⁶ Cfr. Landi 2024.

sono attive lo stesso nella canzone popolare, come si evince quando i performer, in specie le cantanti, ancora perpetuano il modello maschilista introiettato, non tacendo in assoluto, ma comunque non esprimendo un qualsiasi cosa che costituirebbe una libera e incondizionata espressione femminile. L'opera di Eilish, la sua presa di posizione riguardo alla questione del genere, è significativa anche nel confronto con quella di altre cantanti coeve e precedenti, da considerare in quanto rappresentanti della emancipazione o non-emancipazione della donna. Eilish è *intacita*, perché mediante la voce – non solo mediante il linguaggio veicolato dalla voce, ma proprio mediante l'uso che fa della voce in quanto tale – esprime e rappresenta un paradigma femminile non facilmente esprimibile nel contesto socioculturale odierno.

Un'analisi della comunicazione multimodale dell'opera di Eilish rivelerebbe la coerenza del suo messaggio complessivo. Ma qui volutamente ci asteniamo dal commentare i testi di canzoni come *Skinny* o *Male Fantasy*, o la significativa discrepanza tra i prevalenti abiti maschili *oversize* e l'eccezionale servizio fotografico per *Vogue* in posa da canonica pin-up. Trascuriamo deliberatamente i vari aspetti referenziali e rappresentativi, precisamente al fine di dimostrare che la presa di posizione sociale ed etica di Eilish è del tutto chiara anche solo in quanto maniera di usare la voce. In generale, nel canto, la condotta fonatoria contiene, materialmente coestesi, uno strato linguistico (fonetico), uno strato musicale (melodico) e anche uno strato para fonetico paramelodico, non riducibile ai primi due ma espressivamente capitale. Il fatto che il messaggio di emancipazione femminile sia implicito, in quanto infuso in questo terzo strato della condotta vocale, lo rende perfino più autentico e più efficace di eventuali messaggi femministi espliciti.

6. FEMMINILE, GIOVANILE, SESSUALE, INTELLIGENTE

Che Billie Eilish sia femmina è un dato di base, pacifico. Ma lei è anche *estremamente* femminile, nel canto. Il problema scientifico è dunque definire la femminilità vocale, al di là dell'elemento ovvio e ineliminabile della differenza di registro medio rispetto a quello maschile. Il problema è spinoso, poiché s'intravede una parziale coincidenza tra verità e stereotipo: nello stereotipo c'è, come si dice, un fondo di verità. Inestricabilmente, è sia stereotipico sia profondamente vero che la condotta vocale femminile sia dolce, delicata, morbida, ecc. E dal nostro punto di vista è irrilevante se queste caratteristiche siano determinate geneticamente

o culturalmente. Di fatto, in ogni caso, Eilish è dolcissima, un apice di delicatezza e dolcezza vocale (oltre evidentemente ad avere caratteristiche diverse), ciò che contribuisce a fare di lei un altamente riconoscibile esemplare di umanità femminile.

Il debutto discografico di Eilish, il singolo *Ocean Eyes*, risale al novembre 2016, quando lei non aveva ancora quindici anni; ma a rigore era già stato diffuso su Soundcloud addirittura nel novembre 2015. La combinazione di giovane età, emancipazione sessuale e intelligenza è già manifesta a quell'altezza, e ancor più nell'ep *Don't Smile at Me*, uscito nel 2017. A mio parere Billie Eilish è il cantautore maturo più precoce della storia della canzone pop (gli album maturi di prodigi come Stevie Wonder o Michael Jackson risalendo a età lievemente successive della loro vita), che si rivela pienamente con *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?*. Cioè da adolescente, il che sollecita una riflessione a margine. L'adolescenza è l'età in cui tipicamente si prendono le distanze dall'infanzia; per differenziarsi da essa, perché si ambisce a essere e a mostrarsi adulti. Invece Eilish, come abbiamo visto, non dissimula affatto la persistenza in lei dello strato infantile, e anche proprio in questo consiste paradossalmente la sua maturità.

Definiamo sessuale una condotta vocale che in qualsiasi modo costituisca un riferimento alla sfera del sesso. Distinguendo dunque sessuale in generale da categorie specifiche quali sensuale, sexy, provocante, ecc. Il canto infatti può essere inerente al sesso in varie maniere, attraverso mezzi molteplici:

- mediante l'adozione di un tono seduttivo/seducente (il primo è più attivo, deliberato, il secondo più semplicemente fattuale);
- mediante condotte come la *creaky voice* (o *vocal fry*), che in concomitanza con fattori contestuali può fungere da elemento sexy¹⁷;
- assumendo forme simili a quelle che prende la voce nell'attività sessuale effettiva, come, in particolare: un'intensità lieve, propria ad esempio della voce soffiata o del sussurro, che sono congrui con la prossimità corporea tipica dell'intercorso sessuale¹⁸; o emissioni – appartenenti all'attività sessuale stessa – extralinguistiche: ansito, mugolio, rantolo, ecc.

In *Billie Bossa Nova* (dall'album *Happier Than Ever*, del 2021) il canto di Eilish è decisamente sensuale. Al di là dell'impostazione suadente

¹⁷ Cfr. Heidemann 2016, § 3.9, che ad esempio tratta i casi di Donna Summer e Britney Spears.

¹⁸ Cfr. Heidemann 2016, § 3.6.

che pervade nel complesso la canzone, si ascolti un dettaglio (diffuso): il vibrato, puntualmente attivato in fondo a molti versi delle strofe sulla lettera 'n'. Sembra quasi esprimere il piacere che si prova nell'atto fonatorio: da parte del cantante, la delibazione della propria stessa azione articolativa. Non rinuncio a un'interpretazione azzardosa: il percettibile approssimarsi e congiungersi della lingua agli alveoli e al palato, insieme all'oscillazione determinata dal vibrato, prodotto e gustato nella propria bocca da Billie, rammenta, evoca un amplesso tremante che si svolge tra le parti carnose morbide umide della bocca, di cui lei è consapevole, e di cui anche noi, per empatia motoria, siamo consapevoli¹⁹. La fonotecnologia ci fa entrare nella bocca di Billie e percepire il suo piacere fonatorio, *analogon* del piacere erotico.

Consultando in rete materiali sulle reali o asserite *hottest young female singers*, ciò che emerge è che per lo più queste ragazze sono in effetti supersexy ma non manifestano – in generale, e in particolare nella condotta vocale – un'intelligenza rimarchevole (sebbene forse ce l'abbiano – nulla lo impedisce). Rischiano perciò di non far altro che convalidare lo stereotipo della donna sexy ma non intelligente, la cosiddetta 'bambola', che non disturba l'immaginario maschilista. L'arte vocale di Eilish è sessuale in maniera non standard, differente da quella di tante altre cantanti sexy giovani: riservata, umbratile, piegosa; e inoltre, insieme, intelligente.

Certo, sussiste ancora la difficoltà, in campo scientifico, di stabilire che cosa, specificamente nella condotta vocale, sia manifestazione d'intelligenza. Una plausibile ipotesi di lavoro è che un sintomo d'intelligenza sia la variabilità espressiva nello strato para fonetico paramelodico. Se intelligenza è comprensione della realtà nella sua ricchezza di determinazioni e differenze grandi e piccole, una voce che, come quella di Eilish, assecondando le circostanze (il contesto linguistico e musicale), sia in grado di variare sia drasticamente sia sottilmente, in ogni momento e in maniere altamente differenziate, può definirsi intelligente.

¹⁹ Cfr. Lombardi Vallauri 2019.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Adorno 1971

Adorno Th.W., *Introduzione alla sociologia della musica* [1962], Torino, Einaudi, 1971.

Adorno 2001

Adorno Th.W., *Beethoven. Filosofia della musica* [1993], a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 2001.

Adorno 2004

Adorno Th.W., *Sulla popular music* [1941], a cura di M. Santoro, Roma, Armando Editore, 2004.

Ayené 2015

Ayené (Nahid Norozi), “La nostra fine è il brusio delle voci”, *Testo a fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria*, 52 (2015), trad. it. di C. Saccone, p. 191.

Bell 2018

Bell A.P., *Dawn of the DAW: The Studio as Musical Instrument*, New York, Oxford University Press, 2018.

Cohen 1988

Cohen L., *I'm Your Man*, compact disc, Columbia, 460642 2, 1988.

D'Onghia 2020

D'Onghia M.V., “Una cameretta tutta per sé. Prima e dopo il virus, parole che diventano simboli”, *Treccani Magazine*, 14 maggio 2020.

https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/cameretta.html

Fink *et al.* 2018

Fink R., Latour M., Wallmark Z. (eds.), *The Relentless Pursuit of tone: Timbre in Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

Finocchiaro, Giani 2017

Finocchiaro F., Giani M., “Paradigmi per una metaforologia musicale”. In *Musica e metafora. Storia analisi ermeneutica*, a cura di F. Finocchiaro e M. Giani, Torino, Accademia University Press, 2017, pp. vii-xxiii.

Heidemann 2016

Heidemann K., “A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song”, *Music Theory Online*, 22, 1 (2016).

<https://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.html>

Landi 2024

Landi P. (a cura di), “Vittime e mute. Figure del silenziamento e della violenza dall'antichità al contemporaneo”. In *Gender Cultures. Riflessioni multidisciplinari sulle culture di genere. Conference Proceedings*, a cura di M.A. Polesana e E. Risi, Delhi, Journal Press India, 2024, pp. 54-60.

<https://dx.doi.org/10.17492/jpi.iulm.122401>

Lombardi Vallauri 2019

Lombardi Vallauri S., “Intimità remota, empatia mediata. Che cos’è e cosa comunica la voce nella canzone popolare prodotta tecnologicamente”. In *La voce mediatizzata*, a cura di S. Lombardi Vallauri e M. Rizzuti, Milano - Udine, Mimesis, 2019, pp. 29-43.

Meyer 1989

Meyer L.B., *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

Moore 2012

Moore A.F., *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Songs*, Farnham, Ashgate, 2012.

Nobile 2023

Nobile D., *La forma armonica nella musica rock* [2020], Milano, Volonté & Co., 2023.

Solomos 2013

Solomos M., *De la musique au son. L’émergence du son dans la musique des XX^e -XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Zbikowski 2008

Zbikowski L.M., “Metaphor and Music”. In *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, edited by R.W. Gibbs Jr., Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 502-524.