

Silvia Masi (Roma)

Messaggio secondario e vocalità nello Jakob von Gunten di Fabio Condemì

This essay proposes to reconstruct, in the footsteps of phonostylist Iván Fónagy, the secondary message in the Walserian *Jakob von Gunten* and investigate the ways in which it is represented in the theatrical “remediation”, taking on the vocal gesture as a metaphor for a drive reality. Signed by Fabio Condemì and presented at the Venice Theatre Biennale in 2018, the adaptation declines, in the pluricodic composition of the stage event, the harrowing drama of a deliberately emptied existence told by Walser’s irreverent style, founded on labyrinthine chatter and uninterrupted irony.

KEYWORDS: Fabio Condemì, Robert Walser, *Jakob von Gunten*, regression into the primordial stage, actor-agent/actor-acted

Il presente contributo propone di ricostruire, sulle orme del fonostilista Iván Fónagy, il messaggio secondario nello *Jakob von Gunten* walseriano ed indagare le modalità di rappresentazione dello stesso nella “rimediazione” teatrale, assumendo il gesto vocale in quanto metafora di una realtà pulsionale. Firmato da Fabio Condemì e presentato alla Biennale Teatro di Venezia nel 2018, l’adattamento declina, nella composizione pluricodica dell’evento scenico, lo straziante dramma di un’esistenza volutamente svuotata raccontato dallo stile irriverente di Walser, fondato sulla chiacchiera labirintica e sull’ironia ininterrotta. Sottrarsi al gravoso peso della vita, purificarsi dal pensiero asservendosi ciecamente ad un potere sovrano, annientarsi fino all’automatismo soporifero è quanto insegna la scuola per ragazzi Benjamenta. Tornare ad una condizione nulla significa dar voce ad un enigma inappropriabile ed incomprensibile, incosciente e precosciente: è tornare ad uno stadio primordiale, che conserva il ricordo di un linguaggio risolutore di tensioni psico-fisiche. Lo scopo del lavoro è verificare come tale regressione si traduce nel territorio performativo, risultato di un’operazione condotta su tre livelli, giacché sono tre gli universi chiamati a trasporre l’uno nell’altro nel comune scopo della sincerità artistica: quello di Walser-autore, quello di Condemì-regista, quello dell’attore-agente e agito.

Un corpo sonoro o un suono corporale

Una premessa al simbolismo fonetico di Fónagy¹ si rende qui necessaria e non può prescindere dall'enucleazione del suo modello della comunicazione in doppia codifica: il linguaggio restituisce le velleità precoscienti e incoscienti dell'individuo attraverso un gioco mimico-corporale – una performance drammatica – che ha sede nella glottide.

Sul registro orale si innesta la componente intima e indicibile, un sistema semiotico preverbale che si traduce in una serie di manipolazioni degli elementi arbitrari del segno. Il messaggio secondario (gestuale) è parassitario; tuttavia, non pregiudica il messaggio primario (linguistico) ma accompagna la comunicazione irradiandola di contenuti psichici inconsci. Ogni fonema, essendo un'unità astratta, lascia un certo margine alle sue realizzazioni possibili entro cui, a partire da uno dei suoi tratti acustici e fisiologici distintivi, può materializzarsi il contenuto mentale dell'emozione, che altro non è che l'interiorizzazione di un'azione repressa ritrasformata in atto. La decodifica dell'emozione passa attraverso l'analisi del suono. Il fonema prodotto viene scomposto e identificato con uno dei fonemi esistenti; la sua realizzazione è poi comparata con l'articolazione neutra – il “punto zero”, secondo Barthes. Lo scarto articolatorio di cui una eventuale distorsione semiotico-significativa è responsabile genera un'interpretazione e segnala la presenza dell'emozione. Il fonema si fa perciò portatore di un gesto-scarto virtuale così come ogni organo della parola diviene dimora di impulsi ancestrali: la mimica glottale riflette uno stadio aurorale della fonazione, quello fisiologico, in cui musica e parola convivevano nella *mousiké*² appianatrice di tensioni biologiche causate da appetiti non soddisfatti, dolore o paura.

Questa voce “viva”, vivificata dal gesto, sfocia nella messa in opera individuale di uno stile vocale in cui le marche soprasesgmentali riflettono la sfera emotiva del locutore, non inventariabile negli schemi del pensiero concettuale. Movimento dell'anima per Cicerone o fisionomia dello spirito per Schopenhauer, lo stile è secondo Fónagy maniera di parlare e sintesi delle fasi successive della comunicazione preverbale. In sostanza, un atto immaginario è drammatizzato ed imitato fisicamente. I movimenti gestuali dell'intero corpo sono miniaturizzati e concentrati nell'apparato fonatorio. La mimesi glottale è resa poi percettibile, integrata all'atto di

¹ Cfr. I. Fónagy, *La vive voix: Essais de psycho-phonétique*, Payot, Paris 1983 e Id., *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, a cura di P. Bollini, Edizioni Dedalo, Bari, 1993. Ma anche: L. Santone, *Iván Fónagy, ou de la linguistique entre poésie et musique, recto*, 2 (2019), pp. 317-330 ed Ead., *Il viaggio della voce. Il simbolismo fonetico da Saussure a Fónagy, recto*, n. 2 (2015), pp. 297-310.

² Termine greco designante la danza, la musica vocale e strumentale, le strutture metriche dei poemi e gli elementi prosodici della parola.

parola e proiettata nello spazio sonoro: la performance gestuale è fissata, pronta per essere riferita a situazioni concrete analoghe.

Un'identificazione metaforica inconscia con fenomeni equivalenti attiva e riproduce un sintomo suscitato in veste di segno motivato e isomorfo. Contrariamente alle unità lessicali e grammaticali del linguaggio, infatti, le intonazioni emotive non sono mai arbitrarie e presentano somiglianza percettiva tra il significante ed il significato. I movimenti della voce riproducono fattivamente i movimenti corporei.

La viva voce costituisce oggetto d'analisi favorito di scrittori e poeti per la possibilità di ricerca paleontologica offerta: i sintomi vocali svelano alla luce del sole la sfera pulsionale dell'individuo in un messaggio linguistico demotivato e rimotivato, cioè reinvestito a seguito di un ritorno all'essenziale. Nei suoi studi sul mutamento semantico, il fonostilista indaga la demotivazione e la rimotivazione come processi responsabili della genesi e dello sviluppo del linguaggio. Per demotivazione si intende «un disinvestimento delle rappresentazioni – dei pensieri, delle aspirazioni, degli atteggiamenti – [...] repressi»³, esprimibili solo se disinnescati mediante una forma che sposti l'attenzione dal «messaggio segreto [...] verso il contenuto cosciente dell'enunciato»⁴. L'extralinguistico ovvero il gesto articolatorio si sacrifica rinunciando al suo carattere gestuale per diventare linguistico, pura referenza, per formare un segno minimo, il monema o il fonema. Quest'unità basica non potrebbe evolversi senza la rimotivazione, regressione mediante cui il segno si dota nuovamente di psichicità. Il linguaggio può allora acquisire ed esprimere nozioni eccedenti il cosciente, con l'aiuto di strutture «paleologiche, incorporate e demotivate»⁵. Traspaiono da queste messaggi evanescenti, fatti accidentali sul piano dell'analisi consapevole ma sintomi di impulsi segreti a livello prelogico. Il disgusto, ad esempio, è sintomatizzato non solo dalla contrazione della laringe, riflesso immediato scaturito dal rifiuto di un alimento sgradevole e, per estensione, di una presenza ripugnante, ma anche dalle contrazioni dei muscoli espiratori, simbolo della volontà di espellere una massa d'aria tossica al fine di allentare una pressione. L'attività sintomatica è reale.

L'attenzione di Fónagy per l'atto di parola come punto di incontro tra comunicazione e pulsione rappresenta una rottura con il modo di procedere della linguistica classica, che tratta la parola come testo scritto, interessandosi alla sola Grammatica. La stessa linea di pensiero è perseguita dal Grande Teatro di Carmelo Bene, la cui prerogativa è affermare il primato della *phoné* sul *logos*, restituire cioè il linguaggio al corpo, liberandolo dalla sua referenzialità. La *phoné* è materia magmatica autonoma, musicale,

³ I. Fónagy, *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, cit., p. 7.

⁴ Ibid.

⁵ Ivi, p. 115.

psichica e corporea. Per Bene è il corpo stesso, il vissuto, il processo di rielaborazione vocale della macchina-attore che rimescola, trangugia il testo e lo proietta dal suo interno all'interno dello spettatore. È quanto si verifica nella pratica teatrale della cannibalizzazione, atto di smantellamento del nucleo sacro e costrittivo dell'opera nonché sua dissezione anatomica, consumazione aggressiva, rigurgito ricostituente. Nell'interpretazione della *Divina Commedia* e dell'*Otello*, Bene divora Dante e Shakespeare⁶ in una performance bestiale, insistendo sul significante allo scopo di ridurre la monodimensionalità dello scritto e svincolarne le possibilità: "La spettralità del testo esige oralità corporea e sangue attoriale. Per sussistere appunto. La drammaturgia esangue vuol vivacchiare. Sopravvivere"⁷. Per riprendere la suggestiva metafora di Baldi, quella di Bene è una teatralità che *ri-membra*: traspone in membra la parola e ne ricorda l'essenza celata.

L'immaginario contemporaneo dell'oralizzazione scompone la rete linguistica per isolare una sostanza non più infralinguistica ma infrasemantica. L'idea è di riportare il linguaggio ad una dimensione biologica animale e autentica, proprio come accade nelle esecuzioni di Antonin Artaud costruite sulla fonazione atroce e disturbante. L'indomabilità del suono dilata la musicalità oltre i confini convenzionali della parola e ne amplifica il ritmo primitivo, rituale.

In tale ottica, il legame tra voce e corpo risulta inscindibile. Appare dunque necessario chiarirne la natura prima di addentrarci nel terreno della performance artistica, multilineare poiché combina comunicazione verbale e non verbale, pratiche non concettuali corporee, gestuali, mimetiche. Per Fónagy, la voce è il prodotto acustico della vibrazione delle corde vocali. Per decodificarla occorre pensarla in veste di specifico comportamento corporeo tra le altre attività motorie umane.

La voce è dunque prodotta dal corpo, non potendo prescindere da uno spazio di emanazione, amplificazione e propagazione. Essa stessa può però produrre un corpo.

Il corpo esteriore e interiore dell'individuo o il suo nucleo arcaico

Per Rosolato, la voce "è il più grande potere di emanazione del corpo"⁸: è uno degli attributi che permettono l'identificazione (allo stesso titolo di altri tratti permanenti, come il colore degli occhi, ad esempio) e l'auto-

⁶ E. Baldi, *Carmelo Bene's cannibalization of Dante and Shakespeare*, «Romance Studies», vol. 35, n. 3 (2017), pp. 198-208.

⁷ C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 328.

⁸ Cfr. G. Rosolato, *La Voix: Entre corps et langage, recto*, vol. 38, n. 1 (1974), pp. 75-94, qui p. 76.

trasfigurazione dell'essere in quanto agente vocale, produttore di sé stesso attraverso suoni e segni.

Per Merleau-Ponty, poi, il gesto fonetico è canto corporale da cui traspare la “modulazione dell'esistenza”⁹ del parlante. La voce è in effetti una proiezione delle strutture esperienziali dei primordi animali dell'umano, di una soggettività immorale interdotta dalla sfera pubblica moralista, rimossa ma non del tutto estirpabile e per questo ancora dominante. È manifestazione di presenza e presa di posizione di tale nucleo arcaico. De Certeau considera invece la parola scritta e vocalizzata nonché il gesto, l'andatura e la marcia come minuscole ma rivoluzionarie pratiche quotidiane – delle “opérativités multiples mais sauvages”¹⁰ – intraprese dall'uomo e da lui impiegate al fine di eludere i meccanismi del potere colonizzante. La comunicazione prelogica sopravvive nell'atto verbale, riconoscibile come la traccia lasciata dal ritmo e dalla corporeità dopo l'uniformazione. Ed ecco che “la scrittura parla per colui e colei che scrive; la voce ne dice il corpo, racconta l'intraducibilità dell'esperienza mistica”¹¹.

Il corpo della voce

Nell'atto di parola, la voce diviene materia viva decisa a spingere in tutto il suo desiderio pulsante per distaccarsi dall'individuo sino a proiettarne in avanti una parte. Questa precede il suo corpo ed è esibita al mondo esterno. Per Connor, “il corpo vocalico è l'idea [...] di un surrogato o di un corpo secondario, una proiezione di un nuovo modo di possedere o di essere un corpo, formato e sostenuto dalle operazioni autonome della voce”¹². La voce si concretizza in un altro corpo, ideale o idealizzato, che può demolire, rimpiazzare, ridisegnare quello vero e visibile riproducendone la carne nella fluidità della saliva o nelle contorsioni della lingua. Il suono risponde appunto a proprietà tattili e proietta l'essere nella sua materia vibrante: sentiamo e tocchiamo, così, il corpo sonoro della collera, della seduzione, dell'invidia, del giubilo.

⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 256.

¹⁰ M. de Certeau, *L'invention du quotidien, Arts de faire*, vol. 1, Gallimard, Paris 1990, p. 103.

¹¹ P. Vernaglione Berardi, *La nostra arte quotidiana. Laboratorio Archeologia Filosofica*, <https://www.archeologiafilosofica.it/la-nostra-arte-quotidiana/>, 2019 [ultima consultazione: in data 06/04/22].

¹² S. Connor, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, Luca Sossella Editore, Fano 2021, p. 63.

¹³ H. Finter, *La voce atopica: presenza dell'assenza* in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, vol. 1, Bulzoni Editore, Roma 2012, pp. 341-362, qui p. 353.

L'altro che alberga in noi si rivela: la voce è nuda, liberatasi dalle maschere indossate per preservarci dall'impatto col mondo.

Dal corpo del testo al corpo dell'attore

Nel corpo vocalico cooccorrono dunque *logos*, il “corpo della lingua” e *phoné*, il “corpo vocale di godimento, corpo sensibile”¹³. Il *logos* potrebbe identificarsi, nell'ottica proposta, col testo; la *phoné* col contenuto segreto del testo, reso dalla voce dell'attore nell'evento della performance.

L'interpretazione è un'attività seconda in ordine cronologico ma non secondaria né subordinata all'opera presupponendo questa, nel passaggio da una dimensione artistica all'altra, una forte e non minore autenticità ed indipendenza creatrice. Sebbene l'attore assolva in maniera ottimale al proprio compito mediando senza farsi notare, ogni interpretazione – anche la più fedele – implica un'esegesi filtrata dal proprio Io. Questo Io si fa sentire trasformando il testo scritto in un continuum vocale in cui ognuna delle (quasi) infinite rese del fonema è significativa. La quantità di informazione veicolata in un minimo segmento sonoro sarà dunque maggiore rispetto a quella contenuta nella parola alla quale corrisponde. Solo gli scarti significativi (siano essi rispetto alle regole della lingua o allo spirito del testo) sono espressivi, ovvero quelli al servizio della doppia codifica.

Se è vero che la pagina stampata raramente contiene prescrizioni circa la vocalizzazione o la corporalità da assumere nella trasposizione, è altrettanto vero che in essa è riconoscibile una melodia perfettamente distinguibile a partire da costanti prosodiche e strutture ritmiche emergenti in fase di lettura. Per Sievers, il mutismo del testo è infatti apparente perché, oltre a riprodurre involontariamente le caratteristiche vocali dell'autore, sottende una linea melodica di recitazione. Lo scritto è un “dato” vivificato dal corpo. A confermarlo è Barthes: “le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute”¹³.

Per restituire al testo la sua parte invisibile l'attore sfrutta ogni millimetro del corpo ed insieme la duttilità dei tratti paralinguistici a sua disposizione, dando adito ad interpretazioni disparate non riducibili ad un unico piano del significato.

Secondo Fónagy, le performances artistiche si prestano in via ottimale all'analisi dello stile vocale poiché la parola risulta condensata a livello prosodico e semantico dovendo questa, in un lasso di tempo relativamente breve (una decina di battute) rivelare le ombre, i traumi, l'idioletto, le

¹³ Cfr. R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, p. 243.

intenzioni dell'individuo. Non è sempre agevole stabilire con univocità quali tratti appartengano allo stile vocale dell'attore o a quello del personaggio, dal momento che l'attore, dopo aver intercettato un universo emotivo, entra con esso in risonanza e corrispondenza. Tuttavia, la voce del personaggio è in genere molto caratteristica. Il personaggio passa dunque attraverso il corpo dell'attore e si fissa in una postura, in una condotta o in una fisionomia... In un messaggio ossificato¹⁴: un gesto fonatorio si distacca dall'attitudine emotiva corrispondente e diviene parte della maniera di parlare individuale. Ebbene, sulla base di regole implicite di verosimiglianza, si prefigurano agli occhi dello spettatore un immaginario ed una fisicità compatibili con il timbro, il *mélòs*, l'*ethòs*¹⁵ udito.

La scena non conosce il caso. Qualsiasi direzione inabituale sarà interpretata dallo spettatore come messaggio intriso di senso altro. Neanche il silenzio rifugge tale logica. Spazio di un respiro non limitante la presenza di chi parla, è sospensione del tempo ma non del significato, presenza tangibile che riflette un'interiorità non detta in attesa di essere detta.

Stillitano afferma che “mediante la propria arte, l'attore è in grado di scivolare in sfumature molto sottili delle potenzialità espressive dell'essere umano”¹⁶. Per riuscire nell'impresa, egli deve penetrare il segreto dell'universo autoriale, arricchendo le possibilità di espressione linguistica con mezzi di espressione prelinguistica. La regressione verbale e mentale richiesta all'espressione artistica è momentanea e controllata; rappresenta un passo indietro, ma costituisce un ulteriore passaggio precedente necessariamente da uno stadio più avanzato.

Un'analisi della caratterologia vocale: la resa del messaggio secondario

Veniamo ora, a seguito di una consistente premessa, alla lettura in chiave fonostilistica dell'adattamento teatrale oggetto di studio. Al fine di riuscire nell'intento, si è deciso di procedere per gradi: ad una lettura approfondita del testo originale che ha lasciato emergere il non-detto nascosto tra le righe, è seguita una visione altrettanto approfondita della

¹⁴ I. Fónagy, *La vive voix: Essais de psycho-phonétique*, cit., pp. 155-156.

¹⁵ Per Maingueneau è l'impressione prodotta di sé per mezzo di quanto si dice. Per Barthes sono le “arie” del locutore, riscontrabili nella parola scritta o orale, nel flusso dell'eloquio, nell'intonazione, nella scelta degli argomenti che concedono al lettore-ascoltatore di costruire una rappresentazione caratteriale e corporale dell'istanza soggettiva parlante. La maniera di essere è svelata nella maniera di dire. Cfr. D. Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Colin, Paris 2007.

¹⁶ C. Stillitano, *Verso una scienza della creazione vocale*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, vol. 1, cit., pp. 259-284, qui p. 262.

trasposizione. L'attenzione si è in questa sede concentrata sullo stile verbale dei personaggi, cioè sui gesti-scarto-virtuali possibilmente funzionali alla resa del messaggio secondario. Benché i personaggi walseriani, per citare Benjamin, provengano "da una notte veneziana"¹⁷, l'analisi ha permesso di ricondurre le tre figure a tre disposizioni emotive differenti.

Jakob o la rinuncia, Jakob o l'ironia

Nel romanzo, Jakob appare come un provocatore sfrontato con lo spiccato gusto per l'enigma e la trasgressione che si diletta dall'alto della sua "tranquillità sprezzante"¹⁸ a schernire e punzecchiare chicchessia e a sfidare qualsivoglia imposizione per liberarsi dalla dipendenza dal giudizio e dall'aspettativa altrui. Lo fa nel modo più sovversivo e obliquo possibile, fuggendo dalla casa del padre "per il timore di rimanere soffocato sotto la sua superiorità"¹⁹ per rintanarsi masochisticamente in un'altra superiorità che non lo mette in condizione di essere ma di non essere, quella di Benjamenta, direttore di una scuola per servitori. Jakob si discosta dunque da una superiorità che tuttavia a volte sogna riguardarlo nei suoi vagheggiamenti in cui si compiace di essere "l'eroe, il sovrano del giorno"²⁰, un condottiero, un signorotto dal rango elevato, meglio se crudele e potente. Lascia la dimora dei von Gunten che continua comunque ad assumere come metro di paragone inarrivabile per quel che vede o immagina: la sua stanzetta da studente, "tana da sorci o da cani"²¹, non equivarrà mai in tempo, in cura del dettaglio e in eleganza alla sua vecchia casa; le viste vicine e lontane di cui godeva dalla sua finestra nulla avranno a che vedere con la natura del tutto assente dentro o al di fuori del collegio. È dall'Istituto in cui si rinchiude che il giovane implora di esser liberato il giorno dopo il suo arrivo, forse per recuperare un contatto con quel mondo zeppo di dettami da cui si era estromesso. Eppure, è quello stesso Istituto altrettanto zeppo di dettami che Jakob elegge a suo rifugio, culla di un potere tanto disdegnato quanto abbracciato e di una regola tanto infranta quanto rispettata di cui fa il suo principio vitale, che è assieme tutto e niente. Collocandosi sul filo del paradosso, Jakob sceglie di non scegliere più. Può così aggirare l'esistenza e deviare dalla fatica di autodeterminarsi.

¹⁷ Cfr. W. Benjamin, *Robert Walser*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

¹⁸ R. Walser, *Jakob von Gunten. Un diario*, con un saggio introduttivo di R. Calasso, trad. it. di E. Castellani, Adelphi, Milano 1992, p. 33.

¹⁹ Ivi, p. 16.

²⁰ Ivi, p. 114.

²¹ Ivi, p. 21.

Per Dewey²², la rinuncia all'azione diretta, utile e propositiva da parte dell'individuo sarebbe causata dalla frustrazione provocata dal conflitto tra aspirazioni individuali e proibizioni sociali. Da qui origina il processo vegetativo che si sostituisce all'attività reale, opponendovisi invece di sostenerla. È la tristezza a codificare l'abbandono del combattimento: il ritmo respiratorio e cardiaco lento, il rilascio dello sforzo muscolare e il ripiegamento della lingua verso il basso e l'interno della cavità buccale segnalano una tendenza regressiva, una velleità letale, eliofobica e non eliotropica. Se a livello di messaggio permanente l'eliofobia corrisponde ad una stanchezza morale, l'eliotropia coincide con un'attitudine dinamica ed estroversa. Un'organizzazione melodica e ritmica della frase riflette un me forte e indipendente mentre un'assenza in tonalità e un'insufficiente strutturazione della frase corrisponde ad un me incapace di padroneggiarsi. Dunque, al di là della disposizione emotiva momentanea, la prosodia e l'articolazione rispecchiano il modo di ordinare l'esistenza del locutore. Tale tesi trova riscontro nell'adattamento, nella scena successiva all'escursione nelle stanze segrete (minuto 50:45): l'inevitabile si abbatte su Jakob (Gabriele Portoghese), reduce dalla fantasticheria in cui aveva goduto la pace degli agi, rendendolo amaramente consapevole dell'incerta sorte che sarebbe toccata all'Istituto dopo la sua partenza. La voce diviene qui confusa, sommessa, a tratti tremolante, rassegnata, fino ad assumere la forma di un lamento. Nell'espressione vocale del lamento il tono si fa monotono, elevandosi e ricadendo a intervalli regolari di un semitono. La parola annega nelle lacrime e a livello fisiologico restituisce i movimenti dell'inspirazione interrotti dall'inspirazione.

Ed ecco qui svelato il bagaglio d'impotenza nascosto nell'insolenza giocosa di Jakob, sintomo di un'insicurezza che nel romanzo traspare invece abitualmente dalle sue parole. La scena appena descritta, apparente punto cruciale da cui inizia il declino di una personalità spavalda, ridente e piena di sé, condensa quello che nel libro ha l'aria di essere un percorso trasformativo contorto, inframezzato da ritorni e ritrattazioni, di cui Jakob prende viva coscienza sempre dopo esser stato negli appartamenti interni, ma che procede con la progressiva constatazione del raggrinzirsi delle cose, dell'appannamento della sua capacità di osservazione, della stagnazione degli eventi, in breve, della mistificazione che vive.

Nell'adattamento, al contrario, la "degenerazione"²³ del personaggio è molto più netta. Probabilmente per esigenze di linguaggio e per la prerogativa stessa della trasposizione: far progredire la narrazione favorendo

²² Cfr. J. Dewey, «The theory of emotion: Emotional attitudes», «*Psychological Review*», vol. 1, n. 6 (1894), pp. 553-569.

²³ R. Walser, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 119.

i passaggi incisivi e dinamici, a tal scopo più funzionali, senza nulla togliere all'ingarbugliato flusso di coscienza di un'anima ambivalente che proprio ricorrendo alle sue mistificazioni tenta di sottrarsi alla realtà.

Nell'intricato divagare, Jakob crea una voragine per poi ridurla banalmente, condendo il tessuto narrativo con fatti di dubbia veridicità, smentite continue, interruzioni repentine che deviano il discorso dotandolo di pieghe inattese ("Ma io volevo parlare di tutt'altro"²⁴, "Via, fantasie"²⁵, "Tutte sciocchezze, basta"²⁶). Nel romanzo, come nella rimediazione, quella di Jakob è una farsa solenne, pomposa, sovversiva e *ironica*, costituita sul modello della chiacchiera apparentemente svuotata di senso: apparentemente, perché il senso risiede nel dire al di là della semantica. La chiacchiera è anche e soprattutto un modello biologico, un modo dell'essere umano di stare al mondo.

L'espressione vocale dell'ironia è tripartita a ricalcare le fasi della tragedia classica: protasi (presentarsi della minaccia), epitasi (avanzamento di una piega favorevole agli eventi) e apodosi (catastrofe della caduta). Nella prima il registro è di petto, il tono è basso, la linea melodica fissa e i muscoli adduttori della glottide tesi a segnalare un rifiuto; nella seconda il registro è di testa, il tono si innalza e a contrarsi sono i muscoli della laringe a simboleggiare il disgusto; nella terza il registro è di petto e il tono si abbassa nuovamente. Le tre attitudini concorrenti e cooccorrenti si sfidano in un duello che termina col disvelamento, codificato dal ripresentarsi dell'aggressività. Ciò è evidente nella scena in cui Jakob si immagina soldato al fianco di Napoleone (minuto 18:40). Un grido irrompe nel suo torrente di parole e diviene espressione pura contenente la forza della parola priva di forma sonora regolarizzante, investita di senso profondo, secondario (minuto 22:30). A concretizzarsi è un'escrescenza ulcerosa e bollente come lava, dolorosa e pressante, impaziente di essere espulsa. L'essere si lacera, lo spazio si riempie di un *delirium tremens* di voce:

Sarei soltanto una piccola rotellina dentro la macchina di una grande impresa, non più un uomo. Non saprei più nulla dei miei genitori, né di parenti, o di canzoni, o di crucci personali o di speranze. La disciplina e la pazienza proprie del soldato avrebbero fatto del mio corpo un grumo compatto, impenetrabile, quasi interamente svuotato di contenuto. [...] Non maledirei la vita [...], non proverei più dolore, il dolore coi suoi fulminei soprassalti: da un pezzo avrei smesso e finito di sentirlo.

Infine, arriva la dissimulazione (minuto 23:07): "Questo, credo, vor-

²⁴ Ivi, p. 42.

²⁵ Ivi, p. 62.

²⁶ Ivi, p. 113.

rebbe più o meno dire essere soldato sotto Napoleone”. Jakob ha espulso l’opprimente tossina letale. Tutto si esaurisce nell’ambigua contraddizione del parlare.

Kraus o l’ira

Nella trasposizione, Kraus (Xhulio Petushi) è esistenza fluttuante priva di coscienza. Stando alle parole di Walser, diversamente, “Kraus ha carattere, e lo si sente ben chiaro”²⁷, ha una morale, uno spirito, “ha dei principi, sta ben saldo in sella, a cavalcioni della sua contentezza, [sebbene sia] un cavallo su cui chi vuole andar di galoppo preferisce non salire”²⁸. Nonostante sia asservito ad un potere alto cui vota interamente la sua esistenza, Kraus non sembra versare in uno stato di passività totalmente annichilente, quanto più di cieca sudditanza in cui il dominato sembra conservare seppur esigue tracce di volontà. Kraus si definisce col linguaggio del corpo negli scambi coi suoi condiscipoli (“Mi ha guardato con aria di netta riprovazione [...] mi degnò solo di un’occhiata compassionevole”²⁹), con borbottamenti e mattane, rimproveri feroci e litigiosi ammonimenti perfettamente in linea con i suoi modi rudi, modi che permangono nella messa in scena. Si perdono invece le qualità di gaiezza, bontà e vivida delicatezza attribuite a questo cuore buono nel romanzo, così come si perde ogni residuo di intenzionalità. Kraus rappresenta infatti il miglior risultato prodotto dal processo di disfacimento della personalità attuato dall’Istituto. Opera del Signore dotata di inquietante grazia, tutto il suo essere è assorbito da una funzione tanto alta quanto inutile poiché egli serve il nulla – come un animale ammaestrato – ed è questa la sua massima aspirazione tradotta sul palco con rigidi comportamenti ritmicamente schematizzati. Ne è esempio lampante la scena della conta alla rovescia in francese (minuto 6:37). Sullo sfondo, Jakob compie delle *pirouettes* in senso orario. La velocità di esecuzione è gestita da Kraus, ligio nel pronunciare i numeri nell’ordine corretto investendo il rituale di sacralità. Qualsivoglia deviazione dalla regola è severamente (auto)punita. Il ritmo è qui principio dinamico e frequenza ordinata. La necessità di compiere un movimento ostinato e ripetitivo nasce dal bisogno di ritrovare una periodicità rassicurante che permetta di ripiombare nella tranquillità di un clima prenatale estatico in cui l’Io non era ancora mescolato con la realtà. Hollós³⁰ riconduce i movimenti ape-

²⁷ Ivi, p. 53.

²⁸ Ivi, p. 11.

²⁹ Ivi, pp. 91-92.

³⁰ I. Fónagy, *La vive voix: Essais de psycho-phonétique*, cit., p. 119.

riodici agli organismi complessi e i movimenti periodici alla risposta degli organismi primitivi, governati da un sistema vegetativo, al ritmo cosmico. Kraus, organismo semplice, mette a punto un proprio ritmo confacendosi a quello fornito dai Benjamenta. Ma c'è dell'altro. Le azioni di Kraus sono accompagnate da un tono guerriero che ricorda i contraccolpi di una mitragliatrice. L'aggressività distruttrice si manifesta facendo a pezzi l'enunciato mediante pause irregolari, come in uno scatto di collera. L'espressione vocale dell'ira si profila come un combattimento ancestrale con un fantasma assassino cui soggiace una volontà di annientamento restituita dalla voce strozzata e dalle immagini tomografiche delle corde vocali sovrapposte ad x. Un violento spasmo dei muscoli espiratori, il grande sforzo articolatorio, l'accento vigoroso e la linea melodica segnata da curvature angolari e repentine segnalano l'allontanamento, attraverso lo sfintere glottico, di una sostanza mortale non più fisica ma dematerializzata, al fine di lenire una tensione psichica: tale è l'immagine rovesciata della defecazione.

Parallelamente, Kraus è metodico nel seguire un inflessibile canovaccio: non a caso una battaglia necessita di schemi tattici, altrimenti sarebbe persa già in partenza. Il suo fare è mosso da una missione – la conta – da portare a termine a qualsiasi costo, anche al caro prezzo di eliminare ogni impedimento, in questo caso la parte non addomesticata di sé disobbediente al rigore. L'accento energico registrato nell'eloquio di Kraus riflette i colpi autoinflitti ad ogni errore. La correlazione è confermata, di nuovo non a caso, dalle espressioni impiegate in altre lingue per designare l'accento: dal latino *ictus*, dal russo *udarenie*, appunto “colpo”. Infine, la pressione che cresce esponenzialmente al procedere dell'enumerazione si dissipa dopo l'esclamazione «zéro!», preceduta da un colpo di glottide, ad indicare l'apice raggiunto.

Eccezion fatta per situazioni estremamente regolamentate come, appunto, la conta o la recita, la buonanotte alla signorina Benjamenta, la lettura del libricino dell'Istituto e la canzone eseguita con l'elio, nello spettacolo Kraus è muto. O meglio: apre bocca solo per dar voce all'Istituto. Le parole di Lisa, nel romanzo, sono in un certo senso sintomatiche di quanto è dato vedere nella rappresentazione: “Kraus come persona è nulla, solo l'artefice, l'esecutore Kraus è qualche cosa, ma come tale non si fa notare da nessuno”³¹. Kraus smette di essere Kraus, il migliore alunno – e quindi sottoposto – della scuola, e diviene una funzione, un supporto all'autorità, un tramite al potere. Nell'adattamento agisce sempre con ostinazione e severità allo scopo di mantenere ed esercitare concretamente il controllo persino su sé stesso. Talvolta si erge a giu-

³¹ R. Walser, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 126.

dice e sorveglia con occhio vigile che Jakob esegua al meglio i compiti assegnati. Sancisce un ritmo da seguire riavviando il metronomo, modera come un cerimoniere, allestisce manualmente le nuove scene così da assicurare la progressione degli eventi e le transizioni. Kraus è poi un modello, un esempio di pura efficienza, imperturbabilità e smaniosa precisione nonché una guida essenziale che diffonde la regola e inizia alla sua applicazione. Dopotutto, “quelli che ubbidiscono sono per lo più la copia perfetta di quelli che comandano. Un servo non può far altro che appropriarsi delle espressioni e dei modi di fare del suo padrone, per tramandarli, diciamo, nella loro schiettezza”³².

Lisa o la civetteria

Lisa è nella storia figura amica e confidente che si mostra sensibile, fin dal primo istante, alle richieste di Jakob, prima fra tutte il cambio stanza al suo arrivo nell'Istituto. Duttile, bendisposta, pietosa, “il nostro genio protettore”³³: una maestra “a cui piace [sì] mostrarsi in atteggiamento sovrano”³⁴, ma “certamente [...] non [...] paragonabile in alcun modo a un sergente, anzi sorride molto spesso, si concede a volte il piacere di ridere di gusto alle spalle di noi uomini-marmotte proni ai regolamenti”³⁵. Ha sentimenti di cui fa teneramente sfoggio nel romanzo: “Oggi la signorina ha pianto. Perché? Tutt'a un tratto, nel bel mezzo della lezione, le sono sgorgate le lacrime dagli occhi”³⁶. Proprio della tenerezza è uno stile melodioso contrassegnato da movimenti delicati come carezze. La voce è scevra da impetuosità e si confà a quella amorosa, materna: culla l'amato e ripristina l'eden perduto. Se solo fosse stata in tal modo trasposta nel territorio performativo, avremmo potuto connotare la sua parola come *schonstimme*³⁷, protettrice, associata ad un comportamento fonatorio opposto rispetto alla *kraftstimme* ovvero parola di forza, nel romanzo impersonificata dalla figura autoritaria di suo fratello, il direttore Benjamenta. Nello spettacolo, è proprio quest'ultimo che Lisa (Lavinia Carpentieri) assorbe, assumendone lo sguardo truce e dittatoriale.

Lisa si presenta inoltre come una *femme fatale* dal magnetismo letale. Nella scena della fantasticheria (minuto 42:08), un'affascinante voce acusmatica desta Jakob dal sonno. Kraus lo conduce per mano nelle

³² Ivi, p. 61.

³³ Ivi, p. 78.

³⁴ Ivi, p. 62.

³⁵ Ivi, p. 61.

³⁶ Ivi, p. 54.

³⁷ I. Fónagy, *La vive voix: Essais de psycho-phonétique*, cit., p. 124.

stanze segrete. Lisa fa il suo ingresso nuda, offrendosi allo sguardo del giovane in forma di sirena ammaliatrice dalla voce bisbigliata quasi proveniente dalle profondità del mare. La fascinazione straniante ed elusiva seduce e attrae l'uomo verso l'abisso per poi respingerlo. Quando Jakob sta per indugiare "nelle regioni della libertà"³⁸, ella si sottrae. La parola è fortemente investita di libido narcisistica³⁹ e reca in sé una promessa paradisiaca, sostituendosi al diretto piacere carnale. La rappresentazione vocale della civetteria traduce questa propensione: essa si esprime mediante un andamento tonale altalenante composto da oscillazioni rapide e cambiamenti di registro. Lo sfiorarsi delle corde vocali rende il timbro impudentemente velato mentre la lieve depressione tonale è indice di desiderio sessuale. Il contatto verbale è dunque preludio dell'atto fisico. La viva voce ha un proprio erotismo, mettendo questa a nudo il corpo – come espresso dalla drammaturgia di Condemi – e i pensieri.

Nella scena conclusiva (minuto 1:12:00) – di cui si farà menzione più avanti – questa figura d'istitutrice perderà la connotazione di fata aggraziata per prendere quella di cadavere repellente e intorpidito parlante, la cui rigidità si riversa nell'eloquio spezzato, reso intermittente e aggressivo dal rafforzamento e dal prolungamento delle consonanti occlusive sorde /p/, /t/, /k/. La voce è sempre flautata, non riflesso del piacere, ma dello sforzo fisico. All'intensità dell'emozione, in questo caso il dolore, corrisponde una contrazione muscolare spasmodica. La lingua sembra tesa a premere sugli alveoli, il velo palatino contratto, la mandibola serrata così come è serrata la laringe, il che rende difficile all'aria di erompere da una cavità assai ristretta. Forse l'espressione vocale del dolore potrebbe ricalcare quella dell'odio. Anch'esso, come la collera, si iscrive nel quadro del combattimento ancestrale, questa volta più interiorizzato, contro una minaccia silenziosa.

Walser o il direttore?

V'è un altro personaggio nell'opera di Walser che Condemi eclissa, forse condensandone la ferocia nei gesti di Lisa e l'autorità nel ritratto dell'autore rovesciato imperante sulla scena con uno sguardo onnivegente alla *Big Brother is watching you* orwelliano. Forse incarnazione del potere, tanto quello del Supremo Creatore cui ci si affida perdutamente, quanto quello dell'evanescente direttore Benjamenta, presumibilmente al rovescio perché l'educazione, all'Istituto Benjamenta, è impartita al contrario... In ogni caso, si tratta di un promemoria, "un prospetto

³⁸ R. Walser, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 106.

³⁹ Fónagy individua le basi pulsionali della fonazione ricorrendo alla teoria freudiana sulle fasi evolutive della libido: fase della pulsione orale, anale, uretrale, fallica e genitale.

o un'elegante dimostrazione dei regolamenti che vigono qui dentro"⁴⁰, quasi a ricordare l'elmo e lo "sciabolone della pubblica sicurezza dall'aspetto alquanto sgradevole"⁴¹ nel romanzo appesi come un monito sulla porta d'accesso al fantomatico mondo degli appartamenti interni.

Un potere a prima vista immobile ma non privo di espressione: parla attraverso le ferree regole dettate dall'opuscolo della scuola, le punizioni corporali inflitte o autoinflitte, il ritmo del metronomo che, oltre a sezionare con rigore il tempo e il movimento spaziale, suggerisce un'articolazione del gesto e della parola. Parla per giunta attraverso i corpi, al posto e dal posto dei personaggi, "ventriloquizzandoli". Il ventriloquo è qui effetto specifico del potere: donando voce ai soggetti dominati, li trasforma in ventriloqui del proprio discorso. La parola si disloca, si disincarna e si reincarna prendendo forma in una condotta, un'intenzione o un tratto prosodico. L'attore è parlato e di riflesso agito da un'alterità⁴². La ventriloquizzazione sottende un'attività e una passività. Nel primo caso, il ventriloquizzante commette un furto di identità nei confronti del ventriloquizzato, lo invade e lo riduce alla condizione di marionetta inanimata. Il ventriloquizzato può però offrire l'Io individuale ad altre risonanze, concedendo al ventriloquizzante di impastare la sua vita con quella presa in prestito. Incontriamo qui un'affinità col dispositivo dell'eterodirezione: Lagani lo definisce "processo di scrittura *live* in cui [...] l'attore va in scena senza la memoria di un testo e di una partitura gestuale, ma riceve delle indicazioni attraverso degli *in-ear-monitor* parlanti"⁴³ e le realizza all'istante. L'attore si abbandona ad un flusso a lui esterno e deve esser pronto ad accoglierlo senza filtrarlo. Questo è quanto accade poi nell'Istituto: gli studenti introiettano volontariamente un nuovo modo di condurre la propria esistenza senza elaborarlo, accettandolo passivamente, passivizzandosi attivamente, di qui il paradosso. Cogliere stimoli e non organizzarli su piani e schemi fissi significa rivenire a scenari animaleschi deviando dall'attitudine dell'uomo moderno a disporre la propria vita secondo strutture salde e razionali.

Verso una conclusione

La scena finale (minuto 1:12:00) è carica di senso. In un'atmosfera

⁴⁰ R. Walser, *Jakob von Gunten. Un diario*, cit., p. 39.

⁴¹ Ibid.

⁴² Per Carmelo Bene, l'attore deve essere detto e non dire: è il linguaggio a disporre dell'individuo e non il contrario.

⁴³ C. Lagani, «Le voci dell'eterodirezione» in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Saggi e conversazioni*, vol. 2, Bulzoni Editore, Roma, 2021, pp. 63-72, qui p. 67. Il corsivo è nel testo.

sospesa, palpabilmente tesa, Lisa muore non senza stento. Il suo petto è dilaniato da un doloroso urlo sussurrato; la risata nevrotica allenta la pressione, poi l'esalazione dell'ultimo respiro, la perdita. La vita si spegne, seguita dalla luce. Kraus rompe un cuscino, sventola inginocchiato un drappo nero facendone aleggiare il contenuto di fronte a Walser capovolto: il suo è un immolarsi nella resa ad un Dio nascosto cui chinare la testa. Si disperde l'intera scuola nella metafora dell'acquario che si svuota lentamente. Si dissolve persino la parola: Jakob depone il microfono. La voce, specchio dell'individualità, è annientata. Jakob annuncia l'esodo. Nel defilarsi appieno dal mondo hanno ora senso i gesti a vuoto. Ha ora senso chiudere gli occhi per non pensare, se applicarsi a non pensare significa alleggerirsi.

Jakob lascia la scena, la lotta è conclusa, la tensione risolta, il silenzio cala e regna. La discesa allo stato primordiale è completa. Il protagonista, in rivolta contro la tragedia dell'esistenza, diviene muto e si trasforma in un soffio. Di qui un'altra forma di esistenza, questa volta scelta, cui non ci è permesso accedere. Più spiritualizzata, trasfigurata, intangibile come fosse nulla, uno zero. Ciò coincide con lo smantellamento di questo sistema semiotico a doppia articolazione che è il linguaggio.

Potremmo forse concludere con i tre *topoi* individuati da Freud: l'Es, l'Io e il Super-Io.

L'Es è il nucleo antico, inconscio, illogico e amorale dell'individuo, governato dal principio del piacere. Qui si esprimono i turbolenti bisogni pulsionali corporali. L'Es è la parte oscura, fisica e materiale, le radici dell'albero della vita. Corrisponde ad una fase primordiale e prelinguistica.

L'Io è quella parte dell'Es mutata in seguito allo scontro con l'esterno. Per questo, è governato dal principio di realtà. L'Io è coscienza mediatrice tra le istanze vitali e caotiche dell'Es, tese al soddisfacimento irrazionale e assoluto, e quelle del SuperIo, volte alla censura e alla castrazione delle prime. L'Io filtra le esigenze pulsionali dell'Es decidendo quali realizzare, rinviare o rimuovere perché dannose; possiede tuttavia fondamento nell'Es e dunque rimane ampiamente inconscio. È il tronco dell'albero della vita. Corrisponde allo sviluppo del linguaggio articolato, attività cosciente che, nel suo funzionamento, riflette il modo di organizzare il mondo e di strutturare la percezione. Eppure, come visto, conserva ancora le tracce del pensiero primitivo.

Il Super-Io è l'insieme dei divieti sociali avvertiti dalla psiche come ostacolo all'appagamento. È il giudizio morale condizionante che attua la rimozione degli istinti non tollerabili. Ciò determina l'insorgere del sintomo nevrotico, cioè di messaggi fattuali inconsci non ben integrati nell'attività linguistica quotidiana. È la chioma dell'albero della vita. Nello *Jakob von Gunten* vediamo incarnarsi i luoghi freudiani: l'Io, Jakob,

sceglie deliberatamente di tornare all'Es, Kraus, opponendosi e al contempo aderendo al SuperIo, autorità impositiva. Jakob riavvolge la sua esistenza e giunge ad una fase in cui i due universi dell'Io e dell'Es, come pure il pensiero cosciente e quello inconscio, erano mescolati tra loro. Le metafore fonatorie mimano questa situazione ancestrale e riflettono un universo non accessibile – l'enigma inappropriabile e incomprensibile – e non addomesticato concettualmente. Per questo sono indeterminate, mutevoli, sottomesse solo alle leggi della fantasia... "Accettando la fictio metaforica, accediamo a una terra di sogno"⁴⁴, un sogno parlante il linguaggio pittorico e geroglifico dei miti e delle fiabe, di immagini archetipiche. I sogni sono per Freud un modo inconscio per esprimere pulsioni aggressive rimosse e soffocate dalla coscienza perché moralmente pericolose. Allora è necessario indurre il sonno – con del sonnifero su di un panno, ad esempio – per non pensare, per oscurare l'identità superficiale operando silenziosamente allo scopo di far riemergere un proprio Io che in stato di veglia rifiuteremmo. Dopotutto, è questo il fine ultimo dell'insegnamento all'Istituto Benjamenta.

⁴⁴ I. Fónagy, *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, cit., p. 177.