

Valerio Soldà (Roma)

I suoni del calligrafo. Per un'analisi della drammaturgia sonora dello Jakob von Gunten di Fabio Condemi

This essay aims to illustrate the complexity of the phono-theatrical device put in place by Fabio Condemi for the construction of the sound dramaturgy of his play and the importance that the latter assumes for the construction of meanings within the entire performance. Beneath its surface, the spectator, digging in, can find the dialogue between Walser's novel-which, as the remarks in the previous paragraph suggest, also carries with it the author's entire universe, including his biography-and the mind of the director who read that novel in order to draw from it his performance. The viewer thus has access to the mechanisms that led to the genesis of the work and can treat what it manifests on its surface – here the sound dramaturgy created by Condemi – as a true signifying productivity, constantly evolving during the performance. A true engine of the play, in short, the sound body of Fabio Condemi's Jakob von Gunten could not leave the stage without bringing with it a relevant part of the dramaturgy of the entire performance.

KEYWORDS: *Jakob von Gunten*, Robert Walser, Fabio Condemi, sound dramaturgy, phono-theatrical device

Questa analisi intende riflettere sul dispositivo fono-teatrale messo in atto dal regista Fabio Condemi per la costruzione della drammaturgia sonora del suo *Jakob von Gunten*, uno spettacolo teatrale tratto dal romanzo-diario omonimo dello scrittore tedesco Robert Walser e presentato per la prima volta al Festival Internazionale del Teatro svoltosi in occasione della Biennale di Venezia del 2018. Per “drammaturgia sonora” si intende, nelle parole di Valentina Valentini, “l’insieme verbalità/vocalità e musica-suono (sintetica/acustica, prodotta dal vivo/registrata) degli spettacoli teatrali”¹, ovvero il *continuum* di elementi sonori (voci, rumori e musica) – e di silenzi, si potrebbe aggiungere – che costruisco-

¹ V. Valentini, *I suoni del teatro*, in Id. (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012, p. 10.

no, come scrive Erika Fischer Lichte, “lo spazio teatrale come spazio acustico”². Nel caso dello *Jakob von Gunten* di Fabio Condemì, la drammaturgia sonora sembra assumere un ruolo di fondamentale importanza nell’elaborazione dei significati dell’intera *pièce*, al punto da spingere il regista a mettere in atto il complesso dispositivo fono-teatrale cui si è accennato appositamente per la sua costruzione. Lo scopo della presente analisi è quello di indagare tale dispositivo per esplorarne le componenti e gli effetti, non senza discutere prima di quella che appare come la sua funzione primaria, ossia la *rimediazione* del testo walseriano.

Il dispositivo fono-teatrale nel processo di rimediazione

Benché lo *Jakob von Gunten* di Fabio Condemì si presenti, nel suo insieme, come un adattamento del romanzo omonimo di Robert Walser, l’oggetto di questa ricerca impone l’esigenza di considerare, più in particolare, la parte di *rimediazione* dell’opera letteraria – dunque, di una specifica modalità di questo adattamento – presente nella componente sonora dello spettacolo. La sceneggiatura su cui si basa la *pièce*, infatti, non procede alla drammatizzazione del testo walseriano attraverso la scrittura di un nuovo testo drammatico, ma attraverso la riduzione del proprio ipotesto narrativo, unita a una modifica dell’ordine dei brani che da questo vengono in tal modo estratti – non però del loro contenuto³. Ciò significa che, seppure per frammenti, il romanzo è effettivamente presente all’interno dello spettacolo, che lo assorbe e lo oralizza producendo quello che Jay David Bolter e Richard Grusin definiscono come “a more complex kind of borrowing in which one medium is itself incorporated or represented in another medium”⁴, cioè appunto una *rimediazione*. Questo meccanismo, d’altronde, sembra essere messo in scena dallo stesso Fabio Condemì all’interno dello spettacolo: quando inizia per la prima volta a recitare un frammento del romanzo, infatti, il suo Jakob

² E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*, trad. it. di S. Paparelli, Carocci, Roma 2011, p. 116, cit. in V. Valentini, *Drammaturgie sonore*, p. 10.

³ Gérard Genette chiama “drammatizzazione” il passaggio da un ipotesto narrativo a un ipertesto teatrale. Si tratta di un tipo di transmodalizzazione intermodale, attraverso cui a essere trasformato è, appunto, il modo di rappresentazione di un’opera di finzione (Cfr. G. Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, p. 396). L’operazione compiuta da Fabio Condemì, tuttavia, sembra drammatizzare il testo walseriano applicando a quest’ultimo soltanto una riduzione per escissione, definita da Genette come “la soppressione pura e semplice, [...] senza altra forma di intervento” (ivi, p. 323; traduzione mia). Se non per alcune dislocazioni, il testo così estratto dal romanzo viene dunque lasciato pressoché intatto.

⁴ J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 2000, p. 45.

von Gunten inserisce la testa all'interno di una riproduzione del *Libro dimenticato a memoria* – che è a sua volta una *rimediazione* dell'opera d'arte omonima di Vincenzo Agnetti⁵. Attraverso questo gesto simbolico, lo Jakob von Gunten teatrale assorbe il suo alter ego romanzesco e solo in quel momento inizia a parlare, cioè a dire le parole di quest'ultimo. L'operazione compiuta da Condemi ha il merito di portare alla luce la natura intrinsecamente drammatica del testo walseriano, che altrimenti non avrebbe potuto essere trattato dal regista sotto forma di traccia vocale. Naturalmente, la *rimediazione* della parola romanzesca porta con sé, nella drammaturgia sonora dello spettacolo, una serie di suoni che giacciono latenti nel romanzo. A completare il quadro, o meglio il *continuum* sonoro della *pièce*, si aggiunge poi, sempre per mano di Fabio Condemi, la *rimediazione* di alcuni brani musicali del tutto esterni al testo letterario, che entrano in dialogo con i contenuti di quest'ultimo, e quindi della *pièce*.

Sul piano teorico, il passaggio dal concetto di *adattamento* al concetto di *rimediazione* non solo interroga, insieme allo spettacolo in esame, il modo in cui è possibile ricevere un testo letterario come lo *Jakob von Gunten* di Robert Walser (si tratta semplicemente di una traccia scritta o della registrazione in forma scritta di una o più tracce vocali?), ma è inoltre estremamente funzionale all'analisi del dispositivo fono-teatrale messo in atto da Fabio Condemi per produrre la drammaturgia sonora della *pièce*. Esso, infatti, ha il merito di portare l'attenzione sul gioco tra i *media* che, come in un circolo virtuoso, è da un lato fondamentale per la costruzione di tale dispositivo e dall'altro messo in piedi e alimentato proprio dal dispositivo stesso. A tal proposito, occorre infatti distinguere tra i due significati che il termine *medium* e il suo plurale sono in grado di assumere in questa analisi, e precisare in che modo il dispositivo di cui si è detto si pone in relazione a essi. Su un primo livello, troviamo allora i *media* che potremmo definire “tecnici”, ossia gli strumenti di cui il regista e gli attori effettivamente si servono per costruire il dispositivo fono-teatrale dello spettacolo e fargli svolgere le funzioni di cui si è parlato. Nello specifico, questi *media* tecnici sono: le voci e i corpi degli attori, alcuni microfoni con i loro altoparlanti, un metronomo, un giradischi con i suoi vinili, e alcuni altri oggetti di scena. Proprio l'uso combinato di questi strumenti permette al dispositivo in esame di produrre uno scambio continuo tra i diversi *media* che potremmo invece definire

⁵ La presente analisi riflette sulla parte di *rimediazione* (del romanzo e dei brani musicali) presente all'interno della componente sonora dello spettacolo di Fabio Condemi, ma una riflessione parallela potrebbe essere portata avanti sulla parte di *rimediazione* (di diverse opere d'arte) presente anche nella sua componente visiva (o scenica) e sul dialogo che essa instaura tra il romanzo e la *pièce* da un lato e le opere citate dall'altro.

“espressivi” e che sono alla base della *pièce*, ossia: il *medium*-romanzo, il *medium*-spettacolo e il *medium*-canzone. È questo scambio continuo tra i *media* espressivi appena citati che contribuisce a conferire allo *Jakob von Gunten* di Fabio Condemì la propria complessità.

A tal proposito, può essere utile applicare allo spettacolo in questione le nozioni di *fenotesto* e *genotesto* elaborate da Julia Kristeva per spiegare il funzionamento di un testo, che in questo caso assume le fattezze del *continuum* sonoro che si sta analizzando. Senza entrare troppo nel merito della questione, sarà sufficiente ricordare qui che quel che la studiosa chiama *fenotesto* coincide con la superficie del testo, ossia con l’oggetto finito che noi leggiamo (o, in questo caso, udiamo). Il *genotesto*, invece, è da lei definito come l’insieme delle operazioni significanti che è all’origine del testo e ne costituisce quindi il fondo o, su un piano psicanalitico, l’inconscio⁶. Benché celato in gran parte sotto la superficie del testo, esso non manca di squarciare talvolta tale superficie e di manifestarvisi tramite spie linguistiche (o sonore) più o meno estese, che sono quasi dei *fragmenti* emergenti da tale inconscio. Ciò permette al lettore (o all’ascoltatore) di avere accesso al *genotesto*, risalendo lungo l’asse verticale della genesi del testo stesso (o, in questo caso, della drammaturgia sonora). A queste riflessioni, può essere utile affiancare allora quelle di Enrico Pitozzi, che mostra come il *suono* non esiste soltanto quando può essere percepito tramite l’ascolto. Esso, infatti, “preesiste [a quest’ultimo] in forma *sonica*”, ossia nella forma di un “fondo vibratorio” formato da molecole in continua interazione tra loro, che resta “inudibile” finché “un evento [non] altera tale vibrazione molecolare, introducendo una modificazione della sua onda”, ed è qui che si manifesta il suono che si percepisce⁷. In questo senso, è possibile assimilare il *suono* al *fenotesto* della drammaturgia sonora e il *sonico* al suo *genotesto*, e dire che il dispositivo fono-teatrale messo in atto da Fabio Condemì nel suo *Jakob von Gunten* rende udibile (cioè fa emergere sotto forma di suono) all’interno della drammaturgia sonora quel che è presente in forma *sonica* (cioè che è presente ma resta inudibile) all’interno del romanzo.

Questo vale sia per ciò che costituisce il *fenotesto* del romanzo stesso

⁶ Cfr. J. Kristeva, *L’engendrement de la formule*, in Id., *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969, pp. 217-310; C. M. Johnson, *Intertextuality and the psychical model model*, in «Paragraphe», vol. 11, n. 1 (1988), pp. 71-89.

⁷ E. Pitozzi, *Neuma. Quattro modi diversi di comporre la voce*, in V. Valentini, *Drammaturgie sonore 2. Saggi e conversazioni*, Bulzoni, Roma 2021, p. 258. Cfr. *ivi*, p. 269: “Il silenzio è qui un altro modo di dire il *continuum* sonoro inudibile. Una trama di sonorità impercettibili a orecchio nudo. [...] non è che nel silenzio non ci sia voce, essa sempre permane sotto forma di tensione, vibrazione al limite dell’udibile per essere poi nuovamente sospinta da un accento, da una serie di effetti vibratorii che tra loro combinati la fanno emergere nelle regioni dell’udibile”.

– ossia il testo, che è in esso visibile ma inudibile e che Condemi oralizza e quindi rende udibile (per *frammenti*) all'interno della drammaturgia sonora dello spettacolo – sia per i suoni che l'opera letteraria si limita o a menzionare – come la canzone della buonanotte che gli allievi intonano per salutare la Signorina Benjamenta (e suo fratello) prima di andare a dormire – o a lasciare all'intuito del lettore – come il rumore prodotto dai passi degli allievi e della stessa Signorina Benjamenta, che nel romanzo non ha bisogno di essere menzionato ma che, in alcuni momenti dello spettacolo, acquista invece un certo peso perché evidenzia il silenzio su cui la penna di Walser pone spesso l'attenzione. In questi ultimi due casi, la rappresentazione teatrale fa emergere suoni da un livello più profondo del proprio *genotesto sonico*, che è possibile collocare nell'inconscio del romanzo stesso più che nel suo *fenotesto*. Il romanzo, tuttavia, non è l'unico luogo da cui il dispositivo fono-teatrale di Fabio Condemi attinge suoni in forma sonica: come si diceva prima, infatti, esso *rimedia* anche alcuni brani musicali, che entrano in dialogo col romanzo – e, di conseguenza, con la *pièce* – ma che da questo sono assenti. Ebbene, tali brani vanno considerati tra i suoni che, durante la propria lettura, il regista ha associato al testo letterario all'interno della propria mente. La mente del regista (o il suo universo) è dunque il secondo luogo da cui il dispositivo fono-teatrale dello spettacolo fa emergere i propri suoni. Il *genotesto* della *pièce* si presenta, insomma, come quel fondo vibratorio sonico in cui il testo di Walser incontra l'universo di Condemi e da cui lo spettacolo riceve la propria drammaturgia sonora e i significati che essa è in grado di sviluppare mettendo in dialogo questi due mondi.

Suoni e voci dei personaggi: tra potere e annullamento

A questo punto, non resta che vedere in che modo il dispositivo fono-teatrale messo in atto da Fabio Condemi effettivamente agisce in alcune scene dello spettacolo. Per iniziare, potrebbe essere interessante osservare quel che accade proprio nella prima scena, in cui Jakob e Kraus, gli unici due allievi dell'Istituto Benjamenta che Condemi salva all'interno della rappresentazione, compiono alcuni esercizi sotto l'occhio vigile della loro maestra, la signorina Lisa Benjamenta. La drammaturgia sonora della scena pone in successione: 1) i colpi di un metronomo regolato a velocità moderata; 2) un lungo intervallo di silenzio, in cui si avverte a malapena 3) il rumore prodotto dagli allievi che masticano dei limoni; di nuovo 4) i colpi dello stesso metronomo, regolato stavolta a velocità altissima e con impostato un campanello che segna i due battiti per battuta, rendendo il ritmo ancora più stringente; 5) il rumore di due coppe che vengono più volte battute da Jakob l'una contro l'altra a un ritmo lento

e regolare, seguito 6) dal rumore delle stesse coppe che vengono gettate via con noncuranza; 7) la voce di Kraus che conta al contrario i numeri in francese, alternata dopo ogni errore 8) al rumore dello schiaffo con cui lo stesso Kraus si punisce e accompagnata 9) dal rumore dei passi di Jakob che gira su di sé; 10) il suono di un campanello premuto da Lisa per mettere fine al rumore dei passi di Jakob, quindi alla sua attività; e, infine, 11) un breve intervallo di silenzio. A tutto ciò, si alterna ogni tanto 12) il rumore dei passi dei personaggi, che si spostano da un punto a un altro del palcoscenico.

Ognuno di questi suoni e di questi silenzi non solo è in dialogo con gli altri, ma assume anche un significato che, a sua volta, pone la *pièce* in dialogo con il romanzo. I colpi del metronomo, per esempio, sembrano far emergere sul livello sonoro i “colpetti imperiosi”⁸ della bacchetta con cui, nella dimensione sonica del romanzo, Lisa Benjamenta riporta l’ordine in aula prima di iniziare la lezione. Allo stesso modo, i campanelli suonati in scena, sia quello del metronomo sia quelli suonati manualmente, rendono udibile il suono dei campanelli citati nel testo letterario, come quello con cui, nelle prime pagine, il signor Benjamenta ordina a Kraus di entrare nel suo ufficio: “il direttore suonò il campanello, e subito entrò quella stupida scimmia di Kraus”⁹. Colpi e campanelli sono, dunque, simboli del potere e del controllo che chi gestisce l’istituto esercita sui ragazzi. A tal proposito, è interessante osservare la dinamica quasi dialettica che tali suoni instaurano con un oggetto visivo, lo sguardo dell’istitutrice, nei primi tre momenti della drammaturgia sonora. Nel momento corrispondente al suono n° 1 (la tesi), mentre il metronomo batte il tempo per gli esercizi degli allievi, l’istitutrice guarda davanti a sé senza mai spostare lo sguardo sui ragazzi. Nel momento corrispondente al suono n° 2 (l’antitesi), il metronomo è spento, regna quindi il silenzio, e il controllo sugli studenti è esercitato dallo sguardo fisso dell’istitutrice. Sentiamo soltanto il rumore dei passi di lei, che si muove intorno a loro per osservarli da ogni angolazione mentre mangiano i loro limoni. Nel momento corrispondente al suono n° 3 (la sintesi), infine, nonostante il metronomo venga riattivato con un ritmo accelerato in modo che possa esercitare, aiutato dal campanello, una pressione più stringente sui ragazzi, Lisa continua comunque a fissarli. Nel crescendo dei tre momenti, il controllo esercitato su di loro si fa così via via più soffocante – non a caso, a partire da quel momento, i simboli sonori e i simboli visivi del potere continueranno a essere usati insieme contro di loro.

In relazione a ciò, potrebbe essere interessante osservare anche il ruolo

⁸ R. Walser, *Jakob von Gunten*, trad. it. di E. Castellani, Adelphi, Milano 1970, p. 13.

⁹ Ivi, pp. 16-17.

che l'intervento sonoro di Kraus svolge sempre nella dinamica interna alla prima scena, ma per far questo è necessario innanzitutto introdurre il discorso sulle voci degli attori, le quali presentano ognuna caratteristiche ben definite. La voce di Jakob è l'unica a essere libera da ogni filtro – se non, come si vedrà, nella scena della rappresentazione teatrale, di cui si parlerà tra poco, e nella scena finale, di cui si parlerà più avanti. Questo dato non è casuale, perché questa voce non fa altro che dare libero sfogo ai pensieri del protagonista: essa cioè è *nuda* perché, tramite essa, Jakob *mette a nudo* i propri pensieri. La voce di Kraus, invece, presenta già un primo filtro, sebbene questo non sia udibile: si tratta, infatti, del filtro del testo letto e imparato a memoria. A differenza di Jakob, Kraus non ha una voce propria, ma dà voce alla legge – che si tratti dell'insieme delle leggi linguistiche che governano l'uso del francese o del regolamento interno all'Istituto Benjamenta – o comunque a parole che vengono imposte e che devono essere ripetute così come sono state lette – come quelle del copione che governa le battute della rappresentazione teatrale messa in scena dagli studenti sempre sotto l'occhio vigile, e addirittura amplificato da una lente, della signorina Benjamenta. Proprio la presenza della rappresentazione teatrale all'interno dello spettacolo, che è a sua volta una *pièce*, sembra problematizzare la riflessione sulle voci degli attori. Chi guarda lo spettacolo, infatti, sa che queste ultime sono imbrigliate dalle redini di un copione tanto quanto quella di Kraus lo è in questa scena. È necessario osservare, tuttavia, che la caratterizzazione audiovisiva del personaggio di Kraus – che appunto, nelle uniche scene in cui parla, ripete dei numeri appresi da un *libro*, recita un *copione* o legge il *regolamento* dell'Istituto Benjamenta, che tra l'altro tiene in mano davanti agli occhi – rende percettibile la materialità dei testi presenti dietro la sua voce, mentre il flusso vocale di Jakob – legato, come si è accennato, quasi esclusivamente ai propri pensieri – crea un effetto di trasparenza che, nella finzione scenica, lo fa apparire *immediato*, cioè *non mediato*, e quindi non condizionato, da filtri testuali preesistenti – in altre parole, libero. Per quanto riguarda la voce dell'istitutrice, infine, anch'essa è filtrata, ma in maniera diversa, poiché mediata non da filtri testuali preesistenti ma dall'uso di microfoni che, come si vedrà più avanti, la rendono quasi una voce spettrale.

Alla luce di quanto appena detto, è ora possibile comprendere il ruolo che la voce di Kraus assume nella dinamica della scena d'apertura. Contando i numeri in francese, essa batte il tempo per l'attività di Jakob che, mentre il suo compagno conta, gira su sé stesso con le braccia levate all'altezza del busto, con il risultato che il rumore dei suoi passi si sovrappone alla voce di Kraus. Quest'ultima, insomma, sostituisce il metronomo, dando così voce al potere. È interessante osservare, inoltre, che, a ogni errore, quindi dopo il suono di ogni schiaffo, tale voce aumen-

ta nell'intensità e nel ritmo, creando una tensione sempre crescente, cui contribuisce anche il rumore dei passi di Jakob, la cui intensità e il cui ritmo crescono in maniera direttamente proporzionale a quelli della voce del compagno. Tale tensione culmina nel momento in cui, avendo contato i numeri al contrario, Kraus arriva allo zero, che pronuncia con maggiore forza. Egli poi disegna il numero nell'aria, mentre Jakob continua a girare su sé stesso a un ritmo forsennato finché la signorina Benjamenta non pone fine a questa attività suonando il campanello. Questo crescendo ottiene l'effetto di sottolineare quello zero, e con esso l'annullamento della volontà degli studenti imbrigliati negli inutili esercizi dell'istituto, che sappiamo essere uno dei temi portanti del romanzo – e quindi della *pièce* –, se non il principale.

In momenti come questo, lo spettacolo di Fabio Condemni offre una chiara rappresentazione di quello che Enrico Pitozzi chiama il “potenziale drammaturgico del suono”:

è come se la [...] dimensione compositiva [del suono] instaurasse una relazione di tensione con la visione: l'*immagine sonora* – il suo potenziale *atmosferico* – è quella che dà la *texture* di fondo alla scena e in base alla quale l'immagine visiva si definisce. [...] così come esiste un'immagine visiva, sulla scena contemporanea sembra [infatti] emergerne con forza una di tipo uditivo. Non si tratta qui soltanto di cogliere ciò che si manifesta all'udito: questa immagine ha a che fare con ciò che sta dentro l'ascolto, bisogna individuarne le caratteristiche e il punto nel quale agisce l'intensità che fa di una materia sonora un'immagine e che, di conseguenza, ridisegna i caratteri dell'*ascolto*. È dunque il suono [...] che detta l'atmosfera alla scena. In questa cornice l'immagine visiva ne è il contrappunto.¹⁰

Guardando la scena sopra descritta, in effetti, ci si rende conto di quanto il movimento di Jakob che gira su sé stesso (l'immagine visiva) sembri inestricabilmente legato alla voce di Kraus che, non a caso, si lega a sua volta al rumore dei passi dello stesso Jakob, come se fosse la fusione dei due suoni a costringere quest'ultimo a muoversi, come se la tensione da essi creata esercitasse su di lui una pressione da cui gli è impossibile liberarsi. Questa è la dinamica instaurata dalla voce di Kraus all'interno della prima scena.

Quanto appena osservato è riscontrabile anche nella scena in cui Jakob pronuncia il suo discorso sull'essere soldato sotto Napoleone. Anche in quel caso, l'intensità della voce del personaggio cresce, instaurando sulla scena la tensione, a sua volta sempre crescente, che “dà la *texture* di fon-

¹⁰ E. Pitozzi, *Dissectio: anatomie del corpo sonoro*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore*, cit., p. 286.

do alla scena”. Anche in quel caso, inoltre, la tensione è acuita ulteriormente dalla relazione con Kraus, che interrompe ripetutamente il flusso della parola del compagno cercando di affogarlo nell’acqua dell’acquario. L’intensità della voce, infatti, sembra crescere anche per contrastare la forza del silenzio e il rumore dell’acqua imposti dalla violenza tirannica di Kraus, e ciò rende l’atmosfera prodotta dal corpo sonoro della scena ancora più drammatica. Non è un caso che anche qui Kraus non faccia altro che cercare di governare il suono secondo le regole dell’Istituto Benjamenta, che suggerisce – o impone – agli studenti di non pensare. In base a tale insegnamento, infatti, il flusso della parola di Jakob, che veicola proprio i pensieri (liberi, immediati) del personaggio, dovrebbe essere ridotto al silenzio. È interessante osservare, inoltre, che l’ultima battuta pronunciata da Jakob nel suo discorso smorza completamente la tensione accumulata fino a quel momento, riportando improvvisamente l’intensità della voce a un valore normale. In tal modo, la voce di Jakob rende udibile sul piano sonoro l’andamento dei brani del romanzo, che spesso portano avanti un discorso serio e talvolta solenne, ma poi lo liquidano come un discorso inutile, di nessun valore, gettandolo via nella riga finale. Lo stesso andamento sembra essere sonorizzato anche dal gioco delle coppe nella prima scena (cf. *supra*, i suoni 5 e 6): come accennato, infatti, Jakob le fa battere più volte l’una contro l’altra a un ritmo lento e regolare, instaurando con la loro vibrazione un’atmosfera quasi solenne, ma poi le getta via producendo un rumore che smonta completamente l’atmosfera così creata, sottolineando l’inutilità dell’esercizio svolto.

La voce-macchina di Lisa Benjamenta: tra sogno e aldilà

Il discorso sulle voci dei personaggi non potrebbe essere completo senza un accenno all’analisi delle scene in cui a parlare è Lisa Benjamenta. La sua voce si distingue nettamente da quella degli altri personaggi perché, a differenza di queste, essa non appare nuda, ma mediata e modulata attraverso l’uso del microfono. Si attiva così quello che Daniele Vergni definisce come il “travestimento elettronico della voce”, ossia “quella serie di processi e dinamiche innescate dall’uso di modulatori – analogici e/o digitali, in tempo reale o post-prodotti – a cui è sottoposto il segnale audio derivante da una voce umana”¹¹. La voce di Lisa diviene quindi una “voce-macchina”, che si caratterizza come “una voce-altra [...] che viene a formarsi nel rapporto fluido tra corpo emittente, processore e

¹¹ D. Vergni, *Il travestimento elettronico della voce*, in V. Valentini, *Drammaturgie sonore 2*, cit., p. 224.

luogo percettivo – lo spazio che la voce abita per rendersi udibile”¹² –, ossia come una “voce *impropria* [...] in continua mutazione”, che “può solo avere luogo”, senza mai fissarsi in un’identità definita¹³. La voce-macchina di Lisa Benjamenta è una “voce aumentata”, che lascia il palcoscenico, luogo da cui arrivano al pubblico le voci degli altri personaggi, per espandersi nella sala teatrale e immergere in sé gli spettatori. Non è un caso che, all’interno dello spettacolo, Lisa parli soltanto nelle scene più oniriche, in cui lo stesso Jakob è catturato nella realtà totalmente immersiva del sogno. Questa spazializzazione della voce del personaggio fa di quest’ultima la vera ambientazione della scena – così come accade, del resto, nelle pagine del romanzo che descrivono il sogno legato agli appartamenti interni: anche in quel caso, è proprio la narrazione della stessa Lisa, ossia la sua voce, a creare la realtà onirica che circonda Jakob, al punto che quest’ultimo la crede una maga.

Ad amplificare questi effetti all’interno dello spettacolo, è il modo in cui Lisa appare sul palcoscenico proprio nella scena del sogno degli appartamenti interni. Inizialmente, sentiamo la sua voce, ma il personaggio rimane dietro le quinte. L’istitutrice appare in scena soltanto più tardi, ma il suo volto è coperto da un cerchio che richiama la luna del romanzo. In tal modo, il pubblico non può associare la voce al movimento delle labbra di lei e si crea quindi un “effetto di ventriloquio” che accresce ulteriormente l’impressione di dissociazione del suono dalla sua sorgente già creata dalla spazializzazione del suono stesso. Applicando le parole di Piersandra Di Matteo a quanto detto finora, è allora possibile osservare che:

L’illusione ventriloqua, la sua sorgente instabile e transitoria, ratificano – nei diversi gradi di disincorporazione [immaginabili...] – la presenza di una voce che si insinua nelle parole del testo, suggerendo un al di là del loro significato e del loro voler dire. Si assiste così a una disfunzionalizzazione del sistema che vuole l’interprete come portavoce del senso, ridotto a un veicolo parassitato. In queste scene affette dal ventriloquio, lo spettatore fa l’esperienza spaesante di una voce che non coincide propriamente né con la voce del soggetto né con la *voce dell’altro*, ma che emerge da “uno strano *loop* tra le due”, una voce che nella sua autonomia spettrale si manifesta in scena surclassando il corpo, il parlante e le sue rappresentazioni.¹⁴

¹² Ivi, p. 226. Daniele Vergni distingue, chiaramente, le “voci *della* macchina”, ossia “quei processi, per lo più sintetici, tesi a ricreare una voce umana”, e le “voci *nella* macchina”, ossia “quelle voci che sono prese nella macchina, manipolate e restituite come voci irrimediabilmente plurali” (ivi, p. 225).

¹³ Ivi, p. 225.

¹⁴ P. Di Matteo, *Effetti di ventriloquio. La scena contemporanea oltre il sentire le voci*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore 2*, cit., pp. 221-222. Il passo contiene una citazione da Mladen Dolar, *Everyone is a Ventriloquist*, intervista a cura di Aaron Schuster,

Le entità a cui fa riferimento Piersandra Di Matteo, il “soggetto” e l’“altro”, sono quelle tipiche della classica esibizione ventriloqua: un pupazzo e l’artista che gli presta la voce. Nella scena di Lisa Benjamenta, lo sdoppiamento è presente, ma il corpo che si vede sul palcoscenico, quello da cui si suppone dovrebbe provenire la voce, è soltanto uno. La sorgente della voce, cioè l’insieme degli altoparlanti disposti fuori dallo spazio scenico, non è visibile al pubblico né è da questi localizzabile in unico punto ben definito. Il corpo a cui appartiene la voce è dunque assente e la voce stessa è dispersa nella sala, con la conseguenza che l’identità di Lisa Benjamenta oscilla qui tra una figura onirica e una figura realmente spettrale.

Non è superfluo osservare a tal proposito come, riflettendo sulla polisemia del termine *medium*, Yves Citton sottolinei come questo possa indicare, tra le altre cose, sia “tutto quel che può servire agli umani per registrare, trasmettere e trattare delle informazioni, dei discorsi, dei racconti, delle immagini e dei suoni”¹⁵ sia un intermediario tra il mondo terreno e l’al di là¹⁶ o comunque una qualche entità sovranaturale. Ciò sembra suggerire, afferma lo studioso, che “le registrazioni, le trasmissioni e i trattamenti dei segnali che operano gli umani attraverso i diversi apparecchi inventati a questo scopo nel corso dei secoli tendano ad apparire ai detti umani come legati a forze sovranaturali e sovrumane, che superano la loro comprensione e il loro controllo”¹⁷. In tal senso, è possibile paragonare il *medium* o l’insieme dei *media* utilizzati da Fabio Condemni in questa scena, cioè il microfono e gli altoparlanti, come dispositivi in grado di evocare o creare, appunto, un’entità spettrale. Ciò appare rilevante anche per quanto riguarda la seconda e ultima scena in cui Lisa Benjamenta è chiamata a parlare, quella della sua morte. Sebbene in questo caso vediamo la sua bocca muoversi mentre parla, lo sdoppiamento provocato dall’effetto di spazializzazione è comunque presente, perché anche qui la donna parla attraverso un microfono. In questo caso, tuttavia, la spettralizzazione della voce di Lisa da esso prodotta arriva a significare addirittura la progressiva spettralizzazione del personaggio stesso, sottolineata anche dalla sequenza di suoni che la accompagnano sullo sfondo.

Il primo di questi è un rumore misto di suoni metallici, meccanici o di vento, che sembra sonorizzare sulla scena dei suoni – il “brontolio rab-

recto, n. 2 (2009), ora disponibile nella pagina *academia* di Aaron Schuster: https://www.academia.edu/3317902/Everyone_is_a_Ventriloquist_Interview_with_Mladen_Dolar.

¹⁵ Y. Citton, *Médiarchie*, Seuil, Paris 2010, p. 31. (Ove non diversamente indicato la traduzione è mia).

¹⁶ Cfr. *supra*, quanto osservato da Piersandra Di Matteo nel brano citato.

¹⁷ Yves Citton, *Médiarchie*, cit., p. 34.

bioso di tuono che si sta avvicinando”¹⁸, il “rimbombo” del “batter d’ali di un’implacabile energia motrice”¹⁹ e infine il “freddo, terribile soffio” della morte alle spalle della stessa Lisa²⁰ – che nel romanzo sono associati rispettivamente a una sensazione di disagio che sembra presagire futuri eventi funesti, alla fine imminente dell’Istituto Benjamenta e alla morte stessa dell’istitutrice, non a caso legata nello spettacolo proprio alla fine dell’istituto. Il secondo suono che accompagna in scena il discorso finale della maestra è, invece, un salmo intitolato “Qui habitat in adiutorio Altissimi”, uno dei brani musicali *rimediati* da Fabio Condemmi all’interno dello spettacolo. Attraverso l’uso di questo brano, il dispositivo fonoteatrale creato dal regista sembra non solo far emergere dalla sua mente un suono che egli ha associato al testo del romanzo nel momento della sua lettura, ma anche sonorizzare la scena descritta da Jakob nel romanzo stesso, quando dice che, osservando il cadavere di Lisa Benjamenta, “sentivo giungermi da un luogo imprecisato un lievissimo sussurro di melodie”²¹. Il salmo sembra aprire così lo spazio dell’Istituto Benjamenta a un vago aldilà, in cui la voce di Lisa e quella di Jakob – che per la prima e unica volta parla al microfono come la sua maestra – possono perdersi, cioè spazializzarsi, superando lo spazio scenico. Non a caso, è in questo momento che il ragazzo pronuncia il discorso in cui annuncia che lascerà l’Istituto Benjamenta per andare nel deserto: tenendo da sé il proprio microfono, egli stesso permette alla propria voce di spazializzarsi e quindi di uscire appunto dallo spazio scenico, coincidente qui proprio con quello dell’Istituto Benjamenta. Il microfono che spettralizza la voce di Lisa è tenuto, invece, da Kraus, che si fa *medium* (nei due sensi indicati con Yves Citton) di lei. È un caso, allora, che il discorso di Lisa, rimediato anche qui dal romanzo, sembri associare proprio questo personaggio, posizionato qui proprio alle sue spalle, alla morte che soffia dietro di lei nel testo walseriano e che la porta via, in un’altra dimensione, posta fuori dall’Istituto Benjamenta e dal mondo fisico?

Gli altri brani musicali: prefigurazioni dell’avvenire, tra amore e morte

Come accennato, “Qui habitat in adiutorio Altissimi” è solo uno dei brani *rimediati* da Condemmi all’interno dello spettacolo. A questo, se ne aggiungono altri due, che svolgono una funzione particolare all’interno

¹⁸ R. Walser, *Jakob von Gunten.*, p. 107.

¹⁹ Ivi, p. 132.

²⁰ Ivi, p. 138.

²¹ Ivi, p. 155.

della drammaturgia sonora messa in piedi dal regista. Il primo dei due viene ascoltato da Jakob e Kraus prima di andare a dormire e precede di poco la scena del sogno descritta sopra. Si tratta di un classico del fado portoghese, “Coimbra”, cantato dalla voce che l’ha reso celebre in tutto il mondo, quella di Amália Rodrigues. Con i toni malinconici caratteristici del genere, esso dipinge un ritratto suggestivo e particolarmente evocativo della città di cui porta il nome, riunendo alcuni degli elementi tipicamente associati alla sua storia nell’immaginario comune. Apparentemente fuori contesto all’interno dello spettacolo, dunque, il brano presenta in realtà molti punti di contatto con il romanzo di Walser e, di conseguenza, con la *pièce* di Condemì. Ciò gli permette di svolgere un ruolo non trascurabile all’interno della drammaturgia sonora di quest’ultima.

Naturalmente, è soprattutto il testo a entrare in dialogo con il romanzo e con lo spettacolo, come appare evidente già dalla prima strofa:

*Coimbra é uma lição
De sonho e tradição.
O lente é uma canção
E a lua a Faculdade,
O livro é uma mulher.
Só passa quem souber
E aprende-se a dizer saudade.*²²

In questi primi versi, “Coimbra” appare già, all’interno dello spettacolo, come una trasposizione dell’Istituto Benjamenta. Come si è visto, infatti, e ancor di più nella lettura proposta da Condemì, questo è un luogo in cui il *sogno*, almeno dal punto di vista di Jakob, si mescola continuamente a una *tradizione* identificabile con l’insegnamento impartito nell’istituto stesso, il quale si tramanda di studente in studente attraverso la continuità garantita dagli insegnanti. Da questa mescolanza di sogno e tradizione, che di fatto crea l’Istituto Benjamenta così come appare a Jakob, il ragazzo trae una lezione nel corso del periodo passato lì, proprio come recita il primo verso della canzone. Sempre questa mescolanza, inoltre, dà origine alle metamorfosi illustrate nei versi seguenti, che in qualche modo trovano una realizzazione all’interno della *pièce* e, in parte forse minore, del romanzo stesso: come accade nella canzone, anche nello spettacolo gli elementi della tradizione – il professore, la Facoltà e il libro, non a caso simboli dell’insegnamento pienamente riconducibili all’Istituto Benjamenta – si confondono e si fondono con quelli del sogno – la canzone, la luna e la donna, di fatto tutte presenti all’interno dello

²² “Coimbra è una lezione/ Di sogno e tradizione./ Il professore è una canzone/ E la luna la Facoltà,/ Il libro è una donna./ Passa solo chi sa/ E si impara a dire saudade”.

spettacolo, soprattutto nei momenti più onirici. Si è visto, infatti, come nel sogno, per esempio, lo spazio scenico, prima occupato dall'Istituto Benjamenta, venga invaso da una Lisa con la luna al posto della testa. Allo stesso modo, si è visto anche come sia proprio Lisa a impartire agli studenti gli insegnamenti racchiusi nei libri, quasi appunto a confondersi con essi, primo fra tutti quello che rappresenta l'istituto stesso (la Facoltà), *Quale meta si propone la scuola per ragazzi Benjamenta?*. Anche il professore potrebbe trovare un riscontro nella *pièce*, sia che lo si identifichi col ritratto di Walser posto sullo sfondo forse a simboleggiare il Signor Benjamenta, cioè il direttore dell'istituto assente nella *pièce* ma ben presente nel romanzo, sia che lo si identifichi ancora una volta con Lisa, l'unica insegnante presente in scena. Questa seconda interpretazione farebbe ruotare l'intero brano intorno alla figura dell'istitutrice, fino a confondere con essa anche il brano stesso (la canzone), e ciò non sembra essere casuale: esso, infatti, sembra presagire il destino tragico che l'insegnante troverà alla fine della storia. A lei, dunque, sarebbe indirizzata la *saudade* del brano, un sentimento simile alla nostalgia, che implica nella maggior parte dei casi una perdita.

La seconda strofa di "Coimbra", in effetti, recita:

*Coimbra do Choupal,
Ainda és capital
Do amor em Portugal, ainda.
Coimbra onde uma vez
Com lágrimas se fez
A história dessa Inês tão linda.*²³

Gli elementi di maggior risalto in questa strofa sono l'amore e la storia "dessa Inês tão linda", che altri non è se non Inês de Castro. Questi due elementi finiscono con l'intrecciarsi all'interno del brano, in una suggestione che macchia il primo, l'amore, di tinte tragiche. La storia di Inês de Castro, infatti, è una storia di amore e morte, in cui il primo è proibito ed è causa della seconda. Sebbene non sia chiaro cosa provochi la morte di Lisa Benjamenta tanto nel romanzo quanto nella *pièce*, è certo che la sua sia anch'essa una storia che mescola amore – l'amore o semplicemente la passione provati per lei da Jakob (e che lei in qualche modo ricambia?) – e morte, ed è proprio questo aspetto della storia di Walser a rendere, come Coimbra nel brano, anche l'Istituto Benjamenta il luogo dell'amore, almeno per il ragazzo. A questo tema, si lega la terza strofa del brano:

²³ "Coimbra del bosco di pioppi,/ Sei ancora tu la capitale/ Dell'amore in Portogallo, ancora./ Coimbra dove un tempo/ tra le lacrime ebbe luogo/ La storia della bella Ines".

*Coimbra das canções,
Coimbra que nos põe
Os nossos corações à luz,
Coimbra dos doutores
Pra nós, os teus cantores,
A fonte dos amores és tu.²⁴*

Come non vedere lo stesso Jakob dietro i cantori di Coimbra, che considerano la città, qui allegoria dell'Istituto Benjamenta, come la fonte degli amori?

A seguire, il brano torna sulla strofa iniziale, finendo col chiudersi sulla parola *saudade*. Proprio quest'ultima, dunque, insieme alla storia di Inés de Castro e ai toni mesti della canzone, sembra insomma farsi carico della funzione che questa può assumere all'interno della drammaturgia sonora dello spettacolo, in cui, come si è detto, sembra addirittura presagire la morte di Lisa Benjamenta, novella Inés. Del resto, mentre il brano scorre, la stessa Lisa passa da un lato all'altro del palcoscenico, sul fondo della scena, portando con sé le due metà di uno scheletro umano, simbolo di morte. La stessa funzione di prefigurazione degli eventi tragici che scuoteranno l'Istituto Benjamenta alla fine dello spettacolo sembra essere svolta anche dall'altro brano usato da Condemi, il secondo in ordine di apparizione. Si tratta di uno dei componimenti ironici che Gioacchini Rossini compose alla fine della sua vita e raccolse nei quattordici album intitolati *Péchés de vieillesse* ("Peccati di vecchiaia"). Questo brano, in particolare, fa parte del primo, l'*Album italiano*, e porta un titolo che diventa significativo se relazionato a Walser, "La passeggiata". Dell'autore, infatti, non soltanto si conosce un racconto che porta lo stesso titolo, ma si ricordano anche le passeggiate che, sole, gli consentivano di uscire dalle case di cura in cui è stato trattenuto negli ultimi anni della sua vita a causa dei disturbi mentali che gli venivano diagnosticati, passeggiate di cui rimane traccia nel libro del critico Carl Seelig, *Passeggiate con Robert Walser*. Ciò è importante per il nostro discorso, perché fu proprio durante una di quelle passeggiate che lo scrittore trovò la morte, e proprio in un paesaggio innevato simile a quello che viene riprodotto in scena da Condemi nel momento in cui Lisa muore.

Alla luce di queste considerazioni, anche il testo di quest'altro brano si fa carico di oscuri presagi nella drammaturgia sonora dello spettacolo:

*Finché sereno è il cielo
limpida e cheta l'onda,*

²⁴ "Coimbra delle canzoni,/ Coimbra che metti/ In luce i nostri cuori,/ Coimbra dei dottori,/ per noi, i tuoi cantori,/ la fonte degli amori sei tu".

*vogham di sponda in sponda,
amor ne guiderà.*

*Al flutto, all'aura, ai fiori
noi parlerem d'amor
e il palpito del core
per lor risponderà.*

*Ma ciel! già fischia il vento,
s'increspa la laguna
fischia il vento presto,
rapidi il piè moviamo.*

I versi iniziali dipingono una giornata di sole tranquilla e pervasa da un amore apparentemente sensuale, che però viene turbata da un vento che sembra annunciare una tempesta già nella terza strofa. La situazione pare ricalcare insomma la dinamica della storia raccontata nel romanzo e nello spettacolo, tanto più che, come si è visto, proprio il rumore del vento e di una tempesta in arrivo sembrano essere tra i suoni che presagiscono la fine dell'Istituto Benjamenta all'interno del testo di Walser e che accompagnano la morte di Lisa Benjamenta nella *pièce* di Condemì. Significativo in tal senso è il modo in cui il brano entra a far parte della drammaturgia sonora dello spettacolo. Come "Coimbra", esso viene diffuso tramite l'uso di un giradischi e di un vinile azionati da Jakob. Ciò accade durante la scena della cena, quando tutti e tre i personaggi sono in piedi dietro al tavolo nella sola zona illuminata del palcoscenico, con il viso rivolto al pubblico: la maestra è posta tra i suoi due studenti, che tengono in mano dei cuscini gonfi di elio. Quando inizia il brano, i due ragazzi lo cantano insieme agli interpreti originali, ma a partire dalla seconda strofa, prima di cantare, aspirano dell'elio, che naturalmente distorce le loro voci. L'effetto è ironico, ma introduce anche una nota inquietante all'interno della scena: è con queste voci innaturali, infatti, che essi annunciano, seguendo il testo, l'evento nefasto di cui si è detto. I due non cantano, inoltre, le ultime strofe del brano, che lasciano così sullo sfondo, al limite dell'udibile, come se volessero cancellarle. Questa scelta sembra assumere una certa importanza perché, nella canzone, quelle strofe allontanano la minaccia della tempesta e ristabiliscono la tranquillità del paesaggio descritto:

*Ah! no, la luna appare,
vano timor fu solo,
in sì ridente suolo
cantiamo, sì cantiam.*

*Vano timor fu sol,
ecco sereno il cielo
in sì ridente suolo,
cantiamo, sì cantiam.*

A differenza di quanto accade nel brano, dunque, la minaccia resta incombente sull'Istituto Benjamenta, come apparirà chiaro nella scena successiva a quella della cena, che è appunto quella della morte di Lisa. Non a caso, insieme al ritorno della quiete, viene così cancellata dal brano anche la luna, fortemente associata proprio all'istitutrice nel corso dello spettacolo.

Conclusioni

Quanto è stato osservato permette di comprendere il grado di complessità del dispositivo fono-teatrale messo in atto da Fabio Conдеми per la costruzione della drammaturgia sonora del suo spettacolo e l'importanza che quest'ultima assume per la costruzione dei significati all'interno dell'intera rappresentazione. Sotto la sua superficie, si è visto come essa nasconda infatti il *genotesto* in cui lo spettatore, scavando, può ritrovare il dialogo tra il romanzo di Walser – che, come si intuisce dalle osservazioni del paragrafo precedente, porta con sé anche l'intero universo dell'autore, biografia compresa – e la mente del regista che ha letto quel romanzo per trarre da esso il suo spettacolo. Lo spettatore ha così accesso ai meccanismi che hanno portato alla genesi dell'opera e può trattare ciò che essa manifesta sulla sua superficie – qui la drammaturgia sonora creata da Conдеми – come una vera e propria produttività significativa, in continua evoluzione durante la rappresentazione. Vero motore della *pièce*, insomma, il corpo sonoro dello *Jakob von Gunten* di Fabio Conдеми non potrebbe uscire di scena senza portare con sé una parte rilevante della drammaturgia dell'intero spettacolo.