

# *I due gemelli veneziani* del Teatro Stabile di Genova

Appunti per uno studio sonoro

Emanuela Chichiricò

*Un caso di studio insolito*

Nell'ambito degli studi teatrali, quello che è stato definito come *acoustic turn*<sup>1</sup> – la svolta impressa alla disciplina dall'accoglienza dei materiali orali e sonori nel novero dei documenti praticabili dagli studiosi – ha da tempo aperto anche in Italia un nuovo versante di ricerca, ancora in parte da esplorare e disciplinare: gli inediti “oggetti acustici” messi in campo, se interrogati in modo adeguato, possono dare vita a studi metodologicamente originali.

Quello che si tenterà nelle pagine che seguono, dunque, è un'indagine esplorativa di alcune delle potenzialità di questi materiali: un tentativo di analisi sonora applicata a uno spettacolo di tradizione, *I due gemelli veneziani* per la regia di Luigi Squarzina, un caso-studio singolare sia a livello storico-artistico che per ricchezza documentale; uno spettacolo che vanta una vita scenica lunga e fortunatissima, e poco indagato dagli studi storici contemporanei.<sup>2</sup>

La commedia, che debutta il 9 marzo 1963 al Teatro Stabile di Genova,

<sup>1</sup> Livia Cavaglieri, *Tempo di un acoustic turn anche negli studi teatrali*, «Mimesis Journal», VII, 1 (2018) con riferimento a Jean-Marc Larrue e Marie-Madeleine Mervant-Roux (a cura di), *Le son du théâtre - XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, CNRS éditions, Paris 2016. Alla pubblicazione di Cavaglieri rinvio, per brevità, per la bibliografia critica aggiornata sull'argomento.

<sup>2</sup> Emblematico, in questo senso, è lo spazio esiguo riservato ai *Due gemelli veneziani* nel volume degli Atti del Convegno Internazionale di Studi, 4-6 ottobre 2012, Venezia, Fondazione Giorgio Cini editi in Maria Ida Biggi (a cura di), *Luigi Squarzina studioso, drammaturgo e regista teatrale*, Scienze e Lettere, Roma 2012, dove gli interventi sulle regie goldoniane sfiorano appena lo spettacolo, considerandolo un'anticipazione della trilogia del Goldoni “serio” (così Ginette Herry, *Squarzina e il «suo Goldoni»*, ivi, pp. 83-94), o lo tralasciano del tutto (Roberto Alonge, *Il Goldoni di Squarzina*, ivi, pp. 239-244). Non diverso è il caso del numero monografico curato da Marina Dattola, *Alessandro D'Amico e Luigi Squarzina, due maestri*, «Ariel», I, 1 (2011), di cui si vedano in particolare gli interventi di Paolo Bosisio (*L'impegno goldoniano*, ivi, pp. 133-138) e Carmelo Alberti (*Nel laboratorio del linguaggio teatrale: Squarzina mette in scena*

rimane in repertorio per 15 anni, fino alla stagione 1977/1978. La storiografia ufficiale ne ha confermato, in sostanza, l'immagine critica plasmata dal Teatro stesso (e che si evince ancora oggi dalle parole dei testimoni diretti della sua costruzione).<sup>3</sup> *I due gemelli* sono costruiti ad arte per fornire lo Stabile genovese di un cavallo di battaglia da esportazione, sul modello dell'*Arlecchino* di Strehler: uno spettacolo leggero, spendibile nelle *tournées* internazionali, facile da tenere in repertorio e immediatamente accessibile al pubblico perché fondato sul talento istrionico di Alberto Lionello, alla sua terza stagione sotto la direzione di Squarzina e ancora fresco del successo della partecipazione a *Canzonissima 1960*. Lo spettacolo inizia a viaggiare immediatamente, già nella stagione 1963/1964, attraverso l'Europa, in direzione dell'Unione Sovietica (tra il 1964 e il 1966), per approdare poi in Sud America (1966/1967) e negli Stati Uniti (1967/1968).<sup>4</sup>

Si tratta di una grande sfida per la macchina organizzativa dello Stabile, ancora in fase di rodaggio, ma anche di un grande successo a livello di prestigio, un riconoscimento di pubblico e critica fortemente cercato in un momento fondamentale per la definizione dell'identità del teatro. Non a caso, tra il copioso materiale promozionale dello spettacolo che gli archivi del teatro conservano, il termine "repertorio" compare fin dal debutto e ritorna insistentemente per tre lustri e non a caso, ancora, *I due gemelli veneziani* sono la prima messa in scena di cui, per le ragioni e con le modalità che si chiariranno più oltre, lo Stabile conserva una memoria sonora.

Date le circostanze, lo spettacolo ha sempre avuto una lettura critica monodica, in parte per il particolare valore identitario ad esso attribuito, in parte per la pressione esercitata dalle personalità degli artefici del

Goldoni, ivi, pp. 139-159), e del volume a cura di Claudio Meldolesi, Arnaldo Picchi e Paolo Puppa, *Passione e dialettica della scena: studi in onore di Luigi Squarzina*, Bulzoni, Roma 1994.

<sup>3</sup> Nell'ambito dello studio monografico sulla messa in scena dello Stabile genovese dei *Due gemelli veneziani* da cui muove questa ricerca sono state realizzate interviste a diversi testimoni. Per la descrizione del progetto e il link alle interviste si rinvia alla pagina dedicata sul sito <<http://www.ormete.net/project/dal-piccolo-teatro-della-citta-di-genova-allo-stabile-interrogare-la-memoria-dei-testimoni-1951-1976/>>, ultima consultazione 21/05/2021.

<sup>4</sup> La bibliografia critica relativa allo spettacolo e le tappe delle *tournées* sono state ricostruite grazie alle indicazioni riportate in Mario Bottaro, Mario Paternostro, *Dalla "Stalingrado del teatro" agli anni Ottanta. Storia del Teatro a Genova*, vol. II, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1982, pp. 113-114, 118-122 e in Maurizio Giammusso, *Il Teatro di Genova. Una biografia*, Leonardo arte, Milano 2001, pp. 90-93 e 417-436; fondamentale è stato inoltre il materiale promozionale e amministrativo relativo allo spettacolo conservato negli archivi del Teatro Nazionale di Genova. Per un profilo critico del regista si rinvia invece a Laura Colombo, Federica Mazzocchi (a cura di), *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1996.

## I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

suo successo e della sua mitologia: il direttore Ivo Chiesa, il regista Luigi Squarzina (che avrebbe di lì a poco assunto l'incarico di condirettore) e lo stesso Alberto Lionello.

La tendenza storiografica alla radice della lettura univoca e, pertanto, poco problematica di uno spettacolo di questo tipo si fonda su un approccio storiografico rigido e gerarchico che, come chiarito da Roberta Gandolfi,<sup>5</sup> si è risolto spesso in un atteggiamento sostanzialmente acritico, apologetico delle ragioni del testo e del suo autore, inizialmente, poi di quelle dell'attore e infine di quelle del regista; un atteggiamento che ha portato a «concentrarsi sullo studio di figure mitiche, anziché contribuire all'indagine critica delle pratiche e dei linguaggi teatrali: perché il teatro si connota per modi di operare, prima che per autori ed eventi, e “la storia del teatro va fissata negli scenari molteplici dei comportamenti rappresentativi”».<sup>6</sup>

Se è certamente vero, come sostiene Gandolfi, che l'antidoto alle «scorciatoie di senso» provocate da tale stortura prospettica possa venire solo da approcci fenomenologici o comunque legati a «specifici soggetti di studio» naturalmente destinati a «fare resistenza al discorso canonico»,<sup>7</sup> è altrettanto vero che l'uso delle fonti sonore può rivelarsi una componente decisiva per la narrazione di un procedimento empirico come la creazione e la conservazione di uno spettacolo di tradizione, permettendo di superarne la lettura limitante legata all'egemonia registica o a quella attoriale, e restituendolo invece alla sua natura polifonica e alla dimensione cronologica concreta, dilatata, che ha abitato e abita come fenomeno.

In questo caso, quindi, il metodo d'indagine può rivelarsi una scelta fortunata in presenza di un oggetto di studio particolarmente ostico, spostando il fuoco dalla narrazione (o autonarrazione) all'evento teatrale in sé, e rifondando dunque il discorso sugli elementi concreti della messa in scena (la drammaturgia sonora, musicale, attoriale e quella dello spettatore)<sup>8</sup> fino a ricostruire una ricchezza di contesto che faccia emergere e valorizzi le

<sup>5</sup> Roberta Gandolfi, *La regia estesa: una prassi refrattaria al pantheon della mise en scene*, in Ead., *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 179-204 e Ead., *Gli studi sulla regia teatrale*, «Annali online di Ferrara, Lettere», 1 (2006), pp. 237-253.

<sup>6</sup> Ivi, p. 239, con citazione da Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Bari 2005.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Di particolare interesse, per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, gli studi di Hélène Bouvier-Smith, *Expérience auditive et mémoire phonique dans les entretiens avec des spectateurs de théâtre*, «Revue Sciences/Lettres», 5 (2017), Ead., *De l'usage expérimental des archives audio dans la recherche sur la mémoire des spectateurs*, «Revue Sciences/Lettres», 6 (2019).

pratiche organizzative e artistiche poco enfatizzate dalle fonti storiografiche tradizionali.

Le questioni aperte sono moltissime. In primo luogo, i rari tentativi di creazione di archivi di audioregistrazioni di spettacoli hanno fatto emergere le difficoltà pratiche che si incontrano nella progettazione e nella messa in pratica di operazioni di mappatura e conservazione delle tracce sonore del passato che richiedono finanziamenti, competenze, strumentazioni tecniche e criteri di scientificità originali.<sup>9</sup> Entrando poi nel merito del lavoro di ricerca, si impone la necessità di creare e impiegare protocolli d'ascolto uniformi, favorendo la formazione di competenze specifiche da parte dei ricercatori e l'articolazione di un vocabolario adeguato alla descrizione dei fenomeni sonori, spesso reticenti per la poca frequentazione di chi li interroga.<sup>10</sup>

Le prospettive scientifiche aperte dall'impiego di tali materiali si possono, al momento, solo intravedere: esplorare la relazione tra testualità e vocalità come traduzione da una dimensione semiotica ad un'altra; accreditare il ruolo della voce nella fenomenologia dell'attore, nella sua fisionomia e in relazione alla memoria dei testimoni e alla memoria critica; apprezzare il peso della sonorità nella sperimentazione, sia che questa si manifesti attraverso studiate drammaturgie sonore sia che lo faccia attraverso l'uso di dispositivi più o meno tecnologici (dalla maschera alle apparecchiature

<sup>9</sup> Le esperienze principali in questo senso sono quella del Theater Klank en Beeld, l'archivio di suoni e immagini del Toneelmuseum di Amsterdam, descritto in Ricarda Franzen, *Best before...? The Dutch theatre sound archive between shelf-life and "functional memory"*, «Revue Sciences/Lettres», 5 (2017), quella della Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture du Québec (CRILCQ) di Montréal, per cui si veda Jean-Marc Larrue, *De l'audible à l'aural: les avancées des études sonores en théâtre*, «Revue Sciences/Lettres», 5 (2017) e quella della sezione "Fondi sonori" del Département des Arts du spectacle della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, descritta in Joël Huthwohl, *À l'écoute du patrimoine théâtral. Archives sonores du département des Arts du spectacle de la BnF*, «Revue Sciences/Lettres», 6 (2019).

<sup>10</sup> Gli esiti scientifici più avanzati in questo senso sono stati concretizzati dall'*équipe* francese di ECHO (ÉCRIre l'Histoire de l'Oral), guidata da Marie-Madeleine Mervant-Roux, che ha dato vita alle pubblicazioni più rilevanti sull'argomento, tra cui i già citati numeri monografici di «Revue Sciences/Lettres», *L'Écho du théâtre. Dynamiques et construction de la mémoire phonique, XXe-XXIe siècles*, a cura di Hélène Bouvier-Smith e Marion Chénétier-Halev, 5 (2017) e *L'Écho du théâtre. La scène parle. Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du XXe siècle)*, a cura di Jeanne Bovet e Marie-Madeleine Mervant-Roux, 6 (2019); i tre numeri di «Théâtre/Public»: *Le Son du théâtre: I. Le passé audible*, 197 (2010); *Le Son du théâtre: II. Dire l'acoustique*, 199 (2011); *Le Son du théâtre: III. Voix Words Words Words*, 201 (2011) e il più recente volume miscelaneo *Le son du théâtre - XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne* cit.

## I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

re elettroacustiche) in grado di intervenire sulla capacità articolatoria o amplificatoria; rettificare, infine, le distorsioni storiografiche causate dalla carenza di studi sulla prassi teatrale, sulla tradizione in senso specifico, che penalizza in particolare la commedia e i generi leggeri e di consumo.

*Il fondo sonoro del Teatro Nazionale di Genova e i nastri dei Due Gemelli veneziani: descrizione, note sul metodo e ipotesi di lavoro*

A partire da uno dei filoni d'indagine di ORMETE (ORalità, MEMoria, TEatro, progetto dedicato alla creazione, conservazione e studio di documenti sonori per lo studio della storia dello spettacolo) nasce l'interesse per *I due gemelli veneziani* di Squarzina che ha stimolato la ricognizione nel deposito del Teatro della Corte (oggi Teatro Ivo Chiesa).<sup>11</sup>

Ne sono emerse oltre 200 audiocassette, datate dal 1974 al 1994, che registrano prove, riunioni di compagnia, incontri con professionisti e studiosi, conferenze stampa e materiali vari (ora sommariamente catalogate e depositate presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova); oltre a queste, i "fondi" del teatro hanno restituito un numero considerevole di registrazioni audio e audiovideo di spettacoli.

La parte più antica di questo fondo consiste nelle registrazioni integrali in formato bobine per Revox di un terzo delle produzioni allestite dallo Stabile genovese tra il 1963 e il 1983 (32 registrazioni su 96 produzioni); nella maggior parte dei casi è stata conservata una sola registrazione per ogni spettacolo. Da quanto si evince dall'inventario redatto dallo storico capo degli elettricisti del teatro, la pratica di registrazione, inizialmente limitata agli spettacoli di maggior prestigio, diventa abituale a partire dalla stagione 1975/1976 (in corrispondenza col debutto di Marco Sciaccaluga come regista stabile del teatro); i supporti tecnologici si modificano nel corso degli anni fino a quando, nel 1999, il teatro inaugura la consuetudine di videoregistrare tutte le produzioni.

La consistenza generale del fondo, che non rientra nell'archivio storico del teatro, e il fatto che nessuno degli attuali impiegati (tranne il capo elettricista Stefano Ciraulo) né nessuno dei collaboratori, degli animatori e degli artisti impegnati in quegli anni in teatro abbia memoria della sua esistenza, fanno ipotizzare che si tratti di materiali allestiti dai tecnici ad

<sup>11</sup> Per la descrizione del progetto si rinvia al sito a questo dedicato <<http://www.ormete.net/>> e quello del database che ne custodisce i documenti sonori, *Patrimonio orale. Collezione digitale di fonti orali per le arti della scena*, consultabile all'indirizzo <<http://patrimonioreale.ormete.net/>>, ultima consultazione 21/05/2021.

uso interno, come supporto alla memoria per la ripresa degli spettacoli; un supporto raccolto forse con beneficio d'inventario, perché il silenzio dei testimoni su queste registrazioni (sulla loro creazione e sul loro uso in fase di rimessa in prova degli spettacoli) è indicativo di un impiego limitato.

Questa scoperta apre almeno tre questioni: quella del sondaggio presso le istituzioni teatrali storiche e gli archivi privati (la più urgente, trattandosi di supporti molto fragili e deteriorabili), quella della conservazione delle registrazioni attraverso la digitalizzazione e il riversamento in archivi dedicati e quella della messa a punto di strumenti di analisi che possano valorizzarle come fonti per la ricerca storica. Per quanto riguarda le prime due questioni, basti in questa sede avvertire della possibilità di trovare, anche in depositi "di servizio", questo tipo di materiali e stimolare gli studiosi al confronto con le istituzioni di conservazione più esperte nella loro digitalizzazione e schedatura.<sup>12</sup> Per sondarne le potenzialità, sviluppare un lessico adeguato alla descrizione dei fenomeni sonori e prosodici in ambito teatrale e trovare modo di interrogare questi documenti adeguatamente, si è pensato invece di metterli in opera immediatamente, impostando uno studio acustico sui *Due gemelli veneziani*.

Il faldone dedicato ai *Due gemelli*, il primo spettacolo di cui il teatro conserva traccia sonora, contiene 3 bobine rispettivamente indicate come "Mosca 64", "Milano 68" e "Genova". Grazie alla strumentazione offerta dal Museo Biblioteca dell'Attore e dalla Casa della Musica di Genova, i nastri sono stati trasferiti su supporto digitale e editati, operazione necessaria perché sia il nastro russo che quello milanese erano registrati a una velocità superiore a quella naturale. Si tratta di una circostanza comune e di non poco conto, perché la velocità aumentata, oltre ad alterare la qualità dell'audio, ha reso necessaria una correzione del suono (*pitch correction*) intuitiva da parte di chi ne ha eseguito l'editing rendendo impossibile il confronto tecnico tra i diversi spettacoli.

Per questo motivo, si è scelto di lavorare anche sull'audio dell'edizione televisiva dei *Gemelli* allestita al teatro Nuovo Parioli di Roma nel 1978,<sup>13</sup> che permette il raffronto con le voci "naturali" degli attori, testando inoltre la resistenza dello spettacolo a 15 anni dal debutto; è stato invece escluso dall'analisi il nastro marcato "Genova", che si è rivelato una copia di quello milanese.

<sup>12</sup> Per la redazione di questo studio è stato fondamentale il confronto avviato con Marie-Madeleine Mervant-Roux, Hélène Bouvier-Smith, Marion Chenetier-Alev, responsabili del progetto ECHO, e il Département des Arts du Spectacle della BNF.

<sup>13</sup> *I due gemelli veneziani*, regia di Luigi Squarzina, Rai Cinema, Roma 1978.

## I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

Oltre a queste registrazioni, si disponeva, come accennato, di moltissimi documenti relativi allo spettacolo, disseminati tra il Museo Biblioteca dell'Attore, il Teatro Nazionale e la Fondazione Gramsci di Roma: 3 dattiloscritti del copione con annotazioni manoscritte, un adattamento a stampa edito dallo Stabile nel 1964,<sup>14</sup> diverse bozze delle note di regia, 8 raccoglitori di recensioni relative ai *Gemelli* (dal debutto all'ultima ripresa), bozzetti, fotografie di scena, fogli di sala, locandine, materiale promozionale in diverse lingue, materiale amministrativo relativo alle non semplici questioni contrattuali degli attori e la corrispondenza privata di Luigi Squarzina. A questo materiale di archivio si sono poi aggiunte le interviste a Sandro Rossi (assistente di Squarzina nelle prime messe in scena dei *Gemelli*), Carla Cannone (storica segretaria di direzione dello Stabile), Camillo Milli (attore, interprete del personaggio di Pancrazio), Giovanni Battista Garbuggino e Pietro Niego (rispettivamente direttore di scena e capo elettricista), Anna Laura Messeri (attrice, regista e insegnante) e a diversi spettatori.<sup>15</sup>

Tanto materiale inviterebbe a uno studio storico-filologico sui *Due gemelli veneziani* come "luogo della memoria", in cui le fonti sonore siano impiegate a complemento di quelle tradizionali; in questa sede, per sondarne il potenziale, si è scelto invece di metterle al centro, utilizzando le fonti tradizionali e quelle orali solo per ricostruire il contesto storico e il discorso critico intorno alla messa in scena.

La qualità delle registrazioni ha scoraggiato l'analisi tecnica inizialmente prevista; si è inoltre evitato di scomporre la sonorità in sistemi di codici, con approccio semiotico, mettendo invece in primo piano un'idea di traccia sonora come riproduzione dell'impressione percettiva dello spettatore.

La possibilità di concentrarsi sulla sonorità dello spettacolo ha permesso di articolare l'analisi che segue intorno a quattro aspetti: la musicalità (i momenti strumentali, quelli canori e la prosodia melodica della recitazione); la caratterizzazione vocale dei personaggi da parte degli attori (sia di quelli che conservano negli anni il proprio ruolo sia di quelli che entrano via via nel cast); le dinamiche di coinvolgimento del pubblico e il ruolo di queste nella fortuna dello spettacolo; la ricostruzione delle vicende dello

<sup>14</sup> Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, Genova 1964; si noti che, nonostante la pubblicazione indichi come autore Carlo Goldoni, il testo che vi si trova corrisponde alla drammaturgia dello spettacolo di Squarzina, liberamente tratto dal testo goldoniano ma ampiamente modificato secondo le esigenze di scena.

<sup>15</sup> Il materiale consultabile è disponibile all'indirizzo <<http://www.ormete.net/project/dal-piccolo-teatro-della-citta-di-genova-allo-stabile-interrogare-la-memoria-dei-testimoni-1951-1976/>>, ultima consultazione 21/05/2021.

spettacolo attraverso una narrazione evolutiva che tenga conto dei processi di produzione e riproduzione.

Prima di addentrarsi nello studio dei nastri, vale la pena ricordare che questi non sono stati incisi in prova o allo Stabile (come ci si aspetterebbe se fossero destinati solo ad uso interno, come supporto mnemonico) ma corrispondono in realtà a due appuntamenti prestigiosi dei *Gemelli*: quello moscovita del 1964, per il quale lo spettacolo è dichiaratamente allestito come correttivo disimpegnato alla seriosità pirandelliana di *Ciascuno a suo modo*, che lo accompagna in *tournée*, e quello milanese del 1968, che segna l'approdo della compagnia al Piccolo Teatro di Milano, con cui lo Stabile genovese si misura a livello a livello artistico e commerciale fin dai tempi della sua fondazione. La stessa ripresa romana del 1977/1978, non a caso, corrisponde a un terzo momento cruciale nella storia dei *Gemelli*: quello in cui (ricalcando peraltro i percorsi dei suoi più illustri predecessori, i Pantaloni D'Arbes e Collalto)<sup>16</sup> Lionello chiede e ottiene di riprendere lo spettacolo nella stagione inaugurale della sua direzione artistica al Teatro Parioli di Roma.

*I nastri sonori dei Due gemelli veneziani: considerazioni generali*

Il primo dato che merita di essere segnalato è la sensazione data dall'ascolto non focalizzato dei nastri, che restituiscono qualcosa di intimo e vitale: sono registrazioni che, per la loro natura clandestina e per il fatto di negarsi alla vista, il senso a cui associamo abitualmente l'esperienza del teatro, hanno il fascino del *bootleg*, dello spettacolo rubato.<sup>17</sup>

Le registrazioni sono catturate da microfoni unidirezionali collocati sul palcoscenico, come si può dedurre dal rimbombo dei passi sulle assi, dall'assenza di altre voci o rumori oltre a quelli prodotti in scena e in platea (a cui si aggiungono, a sipario chiuso, le voci che intervengono a rassicurare gli

<sup>16</sup> Sulla vicenda storica del testo goldoniano, conteso tra la paternità autoriale e quella attoriale con vicende che anticipano in modo affascinante quelle della messa in scena dello Stabile genovese, mi permetto di rinviare a Emanuela Chichiriccò, *Tra "drammaturgia dell'attore" e "drammaturgia per l'attore": testi e canovacci intorno a I due gemelli veneziani di Carlo Goldoni*, in Javier Gutiérrez Carou, Francesco Cotticelli, Irina Freixeiro Ayo (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgia e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, Lineadacqua, Venezia 2019, pp. 139-150.

<sup>17</sup> L'impressione trova conferma nei resoconti degli studiosi che hanno lavorato più assiduamente su questo tipo di materiali, e che riferiscono un'impressione simile a quella riportata da Marc Larrue, *De l'audible à l'aural* cit.: «le plus souvent, on aurait affaire à des enregistrements qui s'apparenteraient aux enregistrements pirates réalisés lors des concerts rock».

## I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

attori, tra cui pare addirittura di poter riconoscere il vocione genovese del suggeritore Ugo del Corso) e dal fatto che entrambe le registrazioni abbiano gli stessi momenti “sordi” proprio in corrispondenza dei passaggi in cui gli attori si spostano a recitare in proscenio o tra il pubblico.

Entrambe le registrazioni si interrompono nei cambi d'atto. Data l'inevitabile discrezionalità delle operazioni di editing necessarie alla conversione analogico-digitale, come si è detto, non è stato possibile confrontare tecnicamente gli spettri audio; il solo dato tecnico che è possibile fare emergere (elementare ma per nulla scontato) riguarda la durata dello spettacolo, che tra il 1964 e il 1978 rimane sempre approssimativamente uguale, intorno alle 2 ore, con una suddivisione interna tra gli atti (40 minuti per il I, 30 per il II e 50 per il III) che resta sostanzialmente invariata.

### *La musicalità dello spettacolo*

La musica è un elemento forte nella spettacolarità dei *Due gemelli veneziani* di Squarzina;<sup>18</sup> un elemento riuscitissimo, perché immediatamente indicativo dell'atmosfera da opera buffa immaginata dal regista e capace di sorreggere la messa in scena a livello ritmico, garantendone di fatto la tenuta estetica.<sup>19</sup> Si possono individuare nello spettacolo almeno tre livelli di musicalità: quella in senso proprio, circoscritta alle musiche composte per l'occasione da Giancarlo Chiaramello, nel corso delle prove, ed eseguite dal vivo da fondo scena;<sup>20</sup> quella dei momenti canori singoli e corali introdotti dalla regia; quella della recitazione degli attori, che tende continuamente verso il melodico per significare il patetico e finisce per trasformare la prosa goldoniana in una parodia dell'operetta musicale.

La partitura musicale costituisce l'intelaiatura dello spettacolo, scanden-

<sup>18</sup> Nel corso delle interviste, è capitato non di rado di riscontrare come alcuni dei testimoni (sia spettatori “ordinari” che spettatori “eccezionali” come Anna Laura Messeri) fossero ancora in grado di ricordare e accennare alcuni dei motivetti più contagiosi dello spettacolo.

<sup>19</sup> Si rinvia a questo proposito alle riflessioni dello stesso Squarzina sulle sue regie goldoniane in Luigi Squarzina, Bianca Mazzoleni, *Un laboratorio d'innovazioni incessanti*, «Théâtre/Public», 112-113 (1993), dove il regista paragona il proprio ruolo a quello di un direttore d'orchestra, maestro del tempo, a cui si richiede di presiedere all'orchestrazione della musicalità linguistica e tematica delle messe in scena.

<sup>20</sup> Così secondo il ricordo di Sandro Rossi, storico assistente alla regia di Luigi Squarzina durante le prove dei *Due gemelli veneziani*, registrato in *Intervista a Rossi Sandro* di Emanuela Chichiriccò, Roma, 18/05/2018, *Dal Piccolo Teatro della Città di Genova allo Stabile: interrogare la memoria dei testimoni (1951-1962)*, Collezione Ormete (ORMT-08q) <<http://patrimoniaire.ormete.net/interview/intervista-a-rossi-sandro/>>, ultima consultazione 21/05/2021.

dolo con interventi puntuali che non subiscono variazioni nel tempo e conferiscono allo spettacolo un tono settecentesco leggero, mozartiano. I momenti canori veri e propri, tutti registrati già nella versione del testo affidata alla stampa, sviluppano la musicalità di alcune battute originali in canzonette a una o più voci (duetti, terzetti e canzoni corali), con un incremento nel corso dello spettacolo che diventa un'impennata a partire dalle musicalissime scene finali del II atto (dove al duetto dei cicisbei Lelio e Florindo si aggiungono prima Beatrice e Brighella, in qualità di direttore d'orchestra, e poi via via tutti gli attori) e per tutto l'atto III, in gran parte giocato sul canto.

Il finale del II atto è interessante perché permette di osservare le (pur minime) variazioni dell'attitudine melodica dei personaggi nel corso degli anni: intorno ai momenti musicali veri e propri, infatti, si individuano delle zone in cui al parlato si vanno sostituendo lievi recitativi.

Esemplare in questo senso, nel finale del II atto, è l'evoluzione subita nella videoregistrazione del 1978 dai personaggi di Lionello, che propongono appunto alcune cavatine in luogo di battute semplicemente dette,<sup>21</sup> e dalla Beatrice di Fiorenza Marchegiani (che sostituisce per la ripresa romana la storica Beatrice, Lucilla Morlacchi). L'interpretazione di Marchegiani è particolarmente interessante perché indicativa da un lato dell'estrema precisione nella definizione e nella ripresa delle più minute sfumature interpretative nel passaggio di testimone tra attrici e attori, negli anni, e sintomatica dall'altro del sottile scivolamento melodico dello spettacolo.

Nelle scene finali dell'atto il patetismo del carattere di Beatrice è esorcizzato da un'accentuata inclinazione al canto prevista già dalle didascalie del libretto dello spettacolo. Il suo ravvicinato alternare gli «oh me felice» ai «voglio morire» (già da testo goldoniano) diventa nelle scelte registiche un vero e proprio tormentone melodrammatico, con gorgheggi che richiamano (per pochi secondi della scena II, 18) la popolare e riconoscibilissima melodia di *Per Elisa*. Il vocalizzo eseguito da Morlacchi sia nella registrazione del 1964 che in quella del 1968 (totalmente slegato da ogni esigenza funzionale) è ripreso puntualmente da Marchegiani nel 1978: è evidente, all'ascolto, l'intenzione di rispettare l'originale spartito vocale del personaggio. Altrettanto evidente, però, è l'impronta energetica di Marchegiani su questo spartito, che contagia Lionello, a sua volta sottilmente più cinguet-

<sup>21</sup> Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*: «Zanetto [...] in preson no ghe son mai stà, no ghe voggio gnanca andar!», II, 16 cit., p. 69 (le citazioni e i numeri di pagina si intendono sempre, dove non diversamente segnalato, con riferimento alla già ricordata edizione dell'adattamento del testo a cura dello Stabile, stampata a Genova nel 1964).

## I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

tante nelle sue scene con Beatrice nel 1978, e più divertito e assiduo nel sottolinearne la buffa inclinazione («la canta sempre!», con toni dallo stupito allo spazientito).

Da qui, l'ultima questione da segnalare: la traduzione dell'artificiosità emotiva del testo goldoniano, dove il gioco drammatico era imperniato proprio sulla recitazione dell'attore protagonista, in un antinaturalismo operettistico.<sup>22</sup> Lo spettacolo dello Stabile è costruito sulla dilatazione di uno spunto testuale per essere uno spettacolo leggero, musicale, secondo uno spirito non lontano dalla serietà filologica impiegata da Squarzina nella sua più nota "trilogia goldoniana" (1968-1973) se non per l'adesione a un ideale meno angusto di filologia.

### *Gli attori e la recitazione*

Dal punto di vista della recitazione degli attori, l'analisi sonora di uno spettacolo come *I due gemelli veneziani* offre l'occasione di ragionare sull'interpretazione di Alberto Lionello e del cast che negli anni si è avvicinato intorno a lui spostando l'attenzione dalla categoria dell'insolito, dell'eccezionale (dove questa abitualmente si concentra), verso quella del consueto, dell'abituale e della prassi che la critica difficilmente rileva.

Lionello, innanzitutto. La storiografia ha registrato i *Gemelli* come prova mattatoriale dell'attore che interpreta Zanetto e Tonino, due gemelli veneziani di temperamento opposto che si ritrovano senza saperlo nella città di Verona, generando diversi equivoci con le rispettive promesse spose. Il *focus* sull'istrionismo del protagonista è sicuramente l'aspetto più rimarcato dai testimoni diretti della costruzione della messa in scena (che esaltano il ruolo creativo e direttivo dell'attore in prova e in *tournee*)<sup>23</sup> oltre che da critica e pubblico, che celebrano unanimemente la centralità di Lionello – sulla scia, peraltro, del materiale promozionale dello spettacolo, dove *I due gemelli veneziani* subiscono negli anni una curiosa involuzione da spettacolo di regia («di Luigi Squarzina, da Carlo Goldoni, con Alberto Lionello») a

<sup>22</sup> Un esempio tra gli altri è la canzonetta di Zanetto, «Se mi ve fusse arente» (III, II cit., p. 86), che Lionello introduce al pubblico in tutte le registrazioni (non però nel copione) declamandone il titolo di "Canzoneta".

<sup>23</sup> Nella già citata *Intervista a Rossi Sandro*, il testimone esalta il ruolo di Lionello nella creazione dello spettacolo e riporta diversi episodi di contrasto tra l'attore e il cast: nel racconto del testimone, il protagonista percepisce sé stesso come "primo attore" e si pone in contrasto con le prerogative direttive di Squarzina e dello stesso Rossi, soprattutto durante le *tournée*.

classico italiano («di Carlo Goldoni, con Alberto Lionello») a “rappresentazione del grande attore” («di Alberto Lionello»)<sup>24</sup>

Fermo restando l'innegabile protagonismo di Lionello, le tracce sonore ne contraddicono l'immagine di fantasista celebrata da critica e pubblico, documentando al contrario l'estremo rigore della sua interpretazione, fedelissima – a se stessa, più che al copione affidato alle stampe – nell'arco di tre lustri: l'impressione di “spontaneità” rilevata dai testimoni, che parlano di un Lionello improvvisatore e istrionico, che dà vita ogni sera a uno spettacolo nuovo fino a stravolgere completamente nelle ultime repliche romane il testo originale,<sup>25</sup> si dovrà dunque rettificare in “spontaneità artefatta”, studiatissima, costruita fin dal debutto per simulare una drammaturgia del pubblico sempre nuova, legata alla tradizione di naturalezza e oralità (altrettanto studiata e artefatta) della commedia dell'Arte.

Quanto emerge dal confronto tra le tre registrazioni è, per questo motivo, ancora più interessante: da una rappresentazione all'altra intervengono solo microvarianti contenutistiche (minimi tagli non significativi e rarissimi interventi sulle battute, soprattutto per reiterare e potenziare gli effetti comici) e ritmico-tonali che testimoniano l'esatto opposto di quello che ci si attendeva: uno spettacolo saldamente fissato nella memoria degli interpreti e identico a se stesso, anche e soprattutto nella sua simulata immediatezza.

Vale la pena rievocare qui la scena III, 6, che tutti i testimoni ricordano come “la scena della garitta”, la più emblematica dello spettacolo. L'ultimo atto si apre con un cambio di scenografia, con la comparsa al centro del palco di un casotto di legno. La costruzione ha come unico scopo quello di servire da camerino per una scena di bravura trasformistica di Lionello, che non compare nel testo di Goldoni, in cui l'attore, passando dietro la garitta, ne esce di volta in volta fiero e rilassato con la spada (ornamento distintivo del gemello astuto e coraggioso, Tonino) o stringendo, impacciato e ricurvo, l'ombrello da passeggio (oggetto feticcio di Zanetto, pavido e sciocco) fingendo un momento di “quasi incontro” tra i due, che si avvicinano dietro la garitta, senza riconoscersi e mancandosi di pochissimo.

Si tratta, per inciso, di una scelta che, indipendentemente dalla sua genesi, raccoglie l'intuizione goldoniana di rinnovare la tradizione, affidando entrambi i gemelli a un solo attore in grado di giocare sulla diversità

<sup>24</sup> Si veda a questo proposito l'interessantissimo materiale promozionale consultabile presso il Teatro Nazionale di Genova e, per quanto riguarda la ripresa del 1977/1978, presso l'Archivio Luigi Squarzina alla Fondazione Gramsci di Roma.

<sup>25</sup> Si vedano, tra le altre, le recensioni di Renzo Tian, «Il Messaggero», 28/10/1977, Tommaso Chiaretti, «La Repubblica», 28/10/1977 e Franco Cordelli, «Paese sera», 28/10/1977.

## I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

dei caratteri anziché sulla somiglianza fisica dei personaggi, come era uso nel teatro di maschera latino e rinascimentale dove i ruoli gemellari erano affidati ad attori diversi. In questa valorizzazione del comico goldoniano, rievocata dai testimoni come lazzo acrobatico, con l'attore che insegue se stesso dentro e fuori dal casotto, ha in realtà un ruolo essenziale la tecnica vocale di Lionello, che simula le voci dei due fratelli con la stessa velocità con cui ne mima la postura, in modo da farli quasi sovrapporre ma tenendoli sempre distinti e riconoscibili.

La preparazione della scena è indicativa del lavoro dell'attore: fuori da ogni realismo interpretativo, Lionello gioca, nelle tre registrazioni, sullo straniamento. Zanetto e Tonino sono colti, uno dopo l'altro, da un impellente bisogno di urinare che li distoglie dalla recita, facendogli "buttare via" le rispettive battute per poter correre al più presto alla garitta-vespasiano. Interessante è il modo in cui i due escono dal ruolo. L'ingenuo Zanetto, disperato per aver perso i suoi gioielli, quando è colto dall'urgenza sembra dimenticare di essere il protagonista di una commedia: l'amarezza per le complicazioni della vita cittadina della battuta goldoniana<sup>26</sup> si trasforma nella voce di Lionello in impazienza di liberarsi del suo interlocutore, liquidando con lui la speranza di tornare in possesso dei suoi averi, pur di poter fare pipì; l'orgoglioso Tonino, invece, sembra considerare il bisogno fisiologico una fastidiosa distrazione dalla sua altisonante battuta sul valore dell'amicizia,<sup>27</sup> che pertanto accelera e appiattisce, come in una prova all'italiana, prima di gridare a gran voce verso la garitta (occupata dal fratello) perché lo facciano entrare.

L'ascolto delle registrazioni permette di riconoscere la diversa caratterizzazione metateatrale che Lionello conferisce ai suoi personaggi: quella di Zanetto attore inesperto, incapace di restare nella parte, e quella di Tonino, attore troppo sicuro, affetto dai più comuni vizi filodrammatici. Questa attitudine parodica risulta decisamente acuita nella recita moscovita, dove Zanetto perde più sensibilmente di espressività per guadagnare in velocità, spostando le sue battute su toni più acuti e queruli, e Tonino

<sup>26</sup> Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*: «Zanetto Torno alle mie montagne. Là no ghe xe né giudici, né avvocati, né sbiri. Quel che xe mio, xe mio; e no se usa a scortegar, col pretesto de voler far servizio. Compare caro, no so cossa dir. Sparti quelle zogie tra de vualtri, e se avanza qualcosa per mi, sappiemelo dir, che ve ringrazierò della caritae. Vegni, ladri, vegni; robeme anca la camisa, che no parlo mai più», III, 5 cit., p. 79.

<sup>27</sup> Ivi: «Tonino Vardè quando che i dise dell'amicizia del dì d'ancuo. Florindo xe stà a Venezia; l'ho trattà come un proprio fradello. [...] L'amicizia xe la più sacra leze del mondo, e pur el mondo ghe ne fa cussì poco conto! Pilade e Oreste...», III, 6 cit., p. 80.

a sua volta accelera le battute e ne accentua la monotonia; il lavoro sulla vocalità, fondamentale per un pubblico che non parla italiano ma comprende l'intenzione espressiva degli attori, è esaltato nella registrazione russa, dove la partecipazione degli spettatori è cercata a livello emotivo, fuori dalle esigenze comunicative.

Si tratta di una scena facile, di comicità muscolare e immediata, di cui i microfoni, dalle assi del palcoscenico, rilevano la grande concitazione; le tre registrazioni rivelano inoltre come Lionello, approfittando degli applausi, si fermi a conversare col pubblico uscendo dai panni dei due personaggi per vestire quelli, ugualmente falsi, dell'attore che si lamenta della lunga tirata fingendo di parlare all'impronta («che fatica tutte le sere», «cusì ciapo un po' el fia», «e va ben ca semo dò...») ma ripetendo in realtà un copione sempre identico.

Gli scambi di questo “terzo gemello” con la platea suggeriscono un'ulteriore osservazione a proposito dello scontro del milanese Alberto Lionello con la lingua della commedia. Quest'ultima, che Squarzina affronterà negli anni a venire con l'acribia che caratterizzerà la sua trilogia goldoniana, è liquidata dall'interprete come estrema, superflua complicazione in una performance tutta muscoli e polmoni, che Lionello sostiene saltando continuamente fuori dai personaggi e parlando, anziché *in lingua*, *sulla lingua*.

Gran parte della comicità della messa in scena è affidata a trovate che rientrano nella categoria della confusione linguistica, veri e propri lazzi verbali, solo in parte registrati nel testo stampato nel 1964 ma comuni a tutte le registrazioni, con alcune eccezioni in quella moscovita, dove il pubblico le avrebbe difficilmente apprezzate. Per quanto riguarda la lingua veneta, si sprecano le ironie intorno ai malintesi causati dagli omofoni («so fia», “sua figlia” scambiato per «Sofia», II, 10) o dall'incomprensibilità di alcuni vocaboli («[...] secondo che mi brisega in tel cor quel certo non so che», III, 1, a cui l'attore aggiunge, rivolto al pubblico: «Oh, quando brisega, brisega», travisando completamente il veneto “bisegar”, “frugare”), oltre alle continue proteste per le difficoltà di dizione, soprattutto per l'ironico Tonino, spesso impegnato in lunghi e articolati soliloqui in veneziano che Lionello sciorina con voce piatta, a velocità quasi inintelligibile, imprimendo alle frasi un tracciato melodico salmodiante che manifesta una sarcastica sfiducia nella possibilità del pubblico moderno di comprendere la lingua goldoniana.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Si veda, ad esempio, la scena I, 13, dove il lungo resoconto in veneziano delle disavventure di Tonino è frammentato, fin dalla versione a stampa dell'adattamento dello spettacolo,

## I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

Non diverso è lo schianto linguistico di Zanetto, il gemello naturalizzato bergamasco, che in diverse scene abdica alla possibilità di farsi comprendere introducendo battute a soggetto (in realtà studiatissime e invariate negli anni) in una sorta di *grammelot* valligiano (si veda l'incontro tra Zanetto e il compatriota Arlecchino nella scena II, 7, identico nelle registrazioni del 1968 e del 1978 ma meno spinto in quella russa del 1964, dove sarebbe stata inutile e difficile da capire) o lamentandosi con il pubblico dal quale si sente buffamente incompreso (I, 18). Interessanti, poi, sono i momenti di confusione dialettale in cui l'attore permette a se stesso di distrarsi, approdando a un generico dialetto settentrionale (esemplare la pronuncia della battuta «Perché gh'ho paura che la diga cussì a tutti», conclusa in tutte le registrazioni da un genovesissimo «mèa», II, 10).

Il distacco emotivo dal testo settecentesco imposto dalla recitazione di Lionello è evidente, più in generale, nelle battute di una certa lunghezza o di una certa letterarietà: si vedano, ad esempio, i bisticci di Tonino con i latinismi («*Tonino* [...] “Prugna per patta e fraditor chi rugge” *Florindo* (*correggendo*) “Pugna per patria e traditor chi fugge” *Tonino* Come go dito mi?» II, 13)<sup>29</sup> o ancora la scena I, 12, dove la ripresa goldoniana di Tasso («Va pur, e per tua gloria basti/ Il poter dir che contro me pugnasti») si frammenta, diventando:

TONINO Momento. (*citando*): «Va pur e per tua gloria basti il ...»  
(a *Florindo*) Come xe?  
FLORINDO Il poter ...  
TONINO Grazie ... «il poter dir che contra me pugnasti».  
Non me le ricordo mai ste cosse.<sup>30</sup>

La verbosità del testo, molto distante dalla lingua teatrale contemporanea, ricade in modo evidente sulla sonorità dell'intera commedia. Il cast, in tutte le sue formazioni, adotta diverse strategie per movimentare il copione, modificando andamento e inflessione (con dizione innaturalmente veloce, oscillante o monotona), adottando un'enunciazione confusa, sbiasticata, o una sillabazione stentorea, quando risulta problematico trasmettere o

dagli interventi di Florindo che Tonino, spazientito, mette a tacere in tutte le registrazioni protestando che le continue interruzioni gli rendono ancora più difficile il monologo, già incomprensibile al pubblico per l'ostilità della lingua.

<sup>29</sup> Ivi, p. 30.

<sup>30</sup> Ivi, I, 12, p. 28.

sostenere il significato delle battute, o ancora frammentando la sintassi e introducendo elementi stranianti che minano l'impianto finzionale.

Esemplari in questo senso sono le scene finali, a partire dalla III, 24. L'improbabile successione di morti e agnizioni che le scuote è presentata agli spettatori attraverso un filtro da "commedia in commedia" che le rende godibili anche nella loro inverosimiglianza: gli attori in scena assistono agli eventi in qualità di pubblico interno, reagendo coralmente ai colpi di scena (a soggetto – a quanto indicano le didascalie – ma seguendo in realtà un copione fissato) con simulati stupori, commenti sulla recitazione, applausi, richieste di «voce!» ai colleghi e rumorizzando distratti durante le tortuosissime *rhésis* finali. Questi interventi, a cui il pubblico in sala risponde divertito, sono in parte attestati già dalla stampa del copione e restano pressoché identici nelle tre registrazioni, con pochissime eccezioni. Tra queste, l'ultimo monologo del Dottore, che mostra un piccolo campionario delle strategie adottate di fronte a battute faticose: recitato integralmente nella registrazione russa del 1964, nel 1968 il testo della tirata è quasi totalmente coperto dal chiacchiericcio degli altri personaggi che manifestano, in scena, una rumorosa insofferenza per gli intrighi della trama (tanto che sospirano, sollevati, quando il Dottore proclama «Ho finito!») e ritorna comprensibile nel 1978, quando un vistoso taglio lo semplifica e lo rende accessibile al pubblico anche senza ironiche prese di distanza.

Esiste evidentemente una concreta sinergia tra il lavoro impostato inizialmente e quello portato avanti nel corso delle repliche. Il modello antinaturalistico si estende inoltre, fin dal copione a stampa e in tutte le registrazioni, agli altri effetti sonori: le canzoni sono spesso create a partire da battute ad alto tasso retorico e, quando non sono prosecuzione diretta dell'azione scenica, sono introdotte dagli stessi attori, in alcuni casi richiamando l'attenzione del musicista che da dietro le quinte li accompagna, altre volte annunciandone il titolo (sempre un autodescrittivo "Canzone" o "Canzoneta"); gli effetti scenici, allo stesso modo, giocano un ruolo importante nel distanziamento antirealistico della commedia: esemplare, qui, il finto alterco di Lionello con un rumorista che, tardando a riprodurre il suono della campanella che sta tirando, rovina la sua scena.<sup>31</sup>

Un'analisi scientifica della vocalità degli attori richiederebbe uno studio tecnico che le condizioni dei documenti audio rendono al momento impra-

<sup>31</sup> La didascalia, riportata a p. 85 del libretto di scena, recita: «*fa il gesto di tirare la corda per suonare ma solo quando abbassa la mano viene il suono. L'attore si rivolge verso la quinta a discutere col rumorista*».

ticabile. Basandosi solo su una serie di ascolti ripetuti delle registrazioni, è possibile comunque registrare alcune annotazioni relative all'interpretazione del cast.

Come già accennato, il protagonista imposta i suoi due personaggi sulle varianti metateatrali dei tipi psicologici dell'astuto e dell'ingenuo. Tonino e Zanetto si rivelano due maschere dello stesso Lionello: Tonino è l'attore virtuoso, sofisticato e lezioso, velocissimo atleta della dizione che indulge nel birignao e rivolge preferibilmente le sue battute al pubblico anziché agli interlocutori in scena. Zanetto, invece, è quello superstizioso, volgare e carnale, incapace di modulare il suo timbro vocale rauco, velare e la sua netta tendenza vocalica posteriore – sensibilmente differente dalla tendenza palatale che facilita la parlata di Tonino.<sup>32</sup>

A proposito dell'interpretazione virtuosistica di Lionello, è curiosa la testimonianza delle recensioni alla ripresa romana del 1977/1978, che riferiscono di uno spettacolo stravolto dalla sua interpretazione, responsabile dello «sbiadimento delle intuizioni iniziali della regia»,<sup>33</sup> con «dialoghi a soggetto» e «gags vecchie e nuove»; uno spettacolo che, dopo tanti anni, finisce per «fare il verso a sé stesso»,<sup>34</sup> slittando inesorabilmente verso gli spettatori. Curioso, si diceva, perché l'impressione della critica (che il confronto con le registrazioni del 1964 e del 1968 contraddice) è ricondotta proprio alla cifra metateatrale costitutiva della recitazione. Si veda, tra le altre, la recensione di Renzo Tian,<sup>35</sup> che segnalava la schiettezza della scena III, 17, dove Tonino non riesce a fingere di leggere per la prima volta due lettere di cui conosce il testo a memoria – nella registrazione romana lo si sente dire al pubblico «la so tutta a memoria, son tredese anni che andemo avanti con 'sta comedia» – e la battuta con cui lo stesso Tonino chiude la rappresentazione, segnalata da Tian come un'aggiunta istrionica dell'ultimo Lionello.

Il gemello furbo, in quel passaggio, si rammaricava di non poter resuscitare Zanetto pronunciando la sua ultima battuta («Se el podesse resussitar, lo faria volentiera»)<sup>36</sup> proprio con la voce del fratello. L'ascolto delle tracce

<sup>32</sup> Si tratta di un fenomeno descritto in uno dei rari studi di psicolinguistica applicati al teatro (Iván Fónagy, *La vive voix. Essai de psycho-phonétique*, Payot, Paris, 1991) dove, basandosi sull'ascolto di diverse registrazioni di messe in scena di *My fair lady* di George Bernard Shaw, lo studioso rileva come le diverse interpreti del personaggio di Eliza spostino uniformemente l'articolazione in avanti nel corso della loro metamorfosi da umile fioraia a dama dell'alta società.

<sup>33</sup> Renzo Tian, «Il Messaggero», 28/10/1977.

<sup>34</sup> La citazione è tratta, come le precedenti, da Aggeo Savioli, «L'Unità», 28/10/1977.

<sup>35</sup> Ancora Renzo Tian cit.

<sup>36</sup> Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*, III, 28 cit., p. 109.

sonore degli spettacoli attesta invece la gag della lettera già nella registrazione milanese del 1968 (dove Lionello ironizzava sul simulatissimo stupore della sua lettura: «donca cosa sarà? son tre atti [anni?] che andemo avanti con sta commedia») e il gioco vocale finale fin dalla registrazione moscovita,<sup>37</sup> segno di una grande stabilità dello stile vocale dei due personaggi, rispetto al quale il semplice ascolto non riesce ad apprezzare scarti significativi nel corso delle repliche, se non in una leggera marcatura dei tratti caratteristici di entrambi: accelerazione e vocalizzi per Tonino e modulazione irregolare e gioco sui toni gravi e acuti per Zanetto.

In realtà, gli scarti significativi sono pochissimi, come si evince dall'analisi (sommaria, eppure indicativa) del lavoro vocale degli altri attori.

Margherita Guzzinati (Colombina) e Camillo Milli (Pancrazio, il tartufesco antagonista di Lionello) sono stabili nei loro ruoli dal debutto al 1978. Milli, che ha una parte decisamente più verbale che fisica, la ripropone con una precisione impressionante, rispetto alla quale si apprezzano minime eccezioni nella recita moscovita (dove tenta una voce più cupa, arrochita, e scorcia la grottesca scena mimica della sua morte); la consuetudine scenica con Lionello permette la conservazione totale del ritmo e delle varianti rispetto al copione a stampa: una fra tutte, quella che si sente nelle registrazioni del 1968 e del 1978, all'altezza della scena III, 22, dove Pancrazio, interrogato da Zanetto sul contenuto di un "a parte" in cui ragionava sul proposito di avvelenarlo, lo liquidava rispondendo che si trattava di una parte della commedia, riprendendo una gag di Tonino presente nella scena II, 3 fin dal copione.<sup>38</sup> Lo stesso vale per la Colombina di Guzzinati, la cui estrema fedeltà alla partitura della commedia, senza eccezioni, è fondamentale alla salvaguardia della musicalità d'insieme: si pensi, tra le altre, alla battuta che Colombina rivolge a Tonino nella scena II, 3 – «Oh quest'è bella! Colle gioie dovete venire se volete consolarla» – ripresa da Lionello che, marcando le consonanti, le fa il verso fin dalla registrazione moscovita («Ma colle gioie dovete venire!»), sottolineandone divertito la finta ingenuità.

I personaggi delle due prime amoroze Rosaura (nell'ordine: Paola Mannoni, Silvia Monelli e Maddalena Crippa) e Beatrice (Lucilla Morlacchi a Mosca e a Milano, Fiorenza Marchegiani a Roma) sono esemplari della

<sup>37</sup> Il copione non lo attesta ma sembra di trovarne traccia nelle note di regia di Squarzina, che fa riferimento ad un non meglio precisato «singolare congedo, occasione per l'attore anche di salutare il pubblico denunciando non tanto il gioco di bravura della doppia parte quanto, almeno per noi, i suoi polivalenti significati espressivi» (ivi, p. 112).

<sup>38</sup> Ivi: «Tonino (E bela rufiana che ti xe) (*da sé*) Colombina Come? Tonino È una parte della commedia», II, 3 cit., p. 47.

trasmissione dei ruoli: recitando per lo più con Lionello (che interpreta i rispettivi fidanzati), le attrici si attengono rigorosamente alle caratteristiche vocali dei ruoli che ereditano, conservandone ritmo e inflessioni, in modo da lasciare al protagonista qualche margine di libertà nelle scene d'amore o di ripulsa.

È possibile infatti riconoscere qualche minimo scarto, più che tra la recitazione delle diverse interpreti, nella relazione dei loro personaggi con quelli di Lionello: nella registrazione del 1968, ad esempio, dopo l'ingresso nel cast di Silvia Monelli, lo stile vocale di Rosaura rimane identico (tolta la naturale differenza timbrica e una leggera enfaticizzazione della pronuncia del bolognese) permettendo a Lionello di sviluppare il gioco recitativo impostato con Mannoni: si veda ad esempio la scena II, 10, dove la fedeltà prosodica delle interpreti supporta un (pur sottilissimo) scivolamento di Lionello, che si sente nella registrazione del 1968 chiedere all'attrice se stia comoda e in quella del 1978, con Maddalena Crippa, abbandonare il dialetto, distratto dall'infatuazione. Non diverso è il caso di Beatrice, per cui valga quanto già indicato, sopra, a proposito della scena II, 18, dove l'attitudine melodica dell'attrice è sottolineata in modo sempre più divertito, nel corso degli anni, da Tonino-Lionello, con i suoi ripetuti «e la canta!».

Le maschere di Brighella (Omero Antonutti, sostituito nel 1978 da Donatello Falchi) e Arlecchino (Giulio Brogi nel 1964, Giancarlo Zanetti nel 1968 e Renzo Fabris nel 1978), che pure hanno grande fedeltà nella trasmissione dei lazzi, sembrano godere di una libertà maggiore rispetto agli altri attori: il Brighella di Falchi, che sostituisce i mugolii e il canticchiare di Antonutti con una balbuzie da Tartaglia, è forse il personaggio più visibilmente modificato a livello di qualità dell'enunciazione. Simile è il caso di Arlecchino, la cui parte subisce negli anni una progressiva accelerazione, e che risulta più caricato a livello dialettale nell'interpretazione di Fabris. La trasformazione ricade sull'interpretazione di Lionello, che carica a sua volta il bergamasco nella registrazione del 1978: la differenza si apprezza in particolare nella scena II, 7, dove il momento dell'incontro tra il bergamasco Zanetto e il suo antico servitore Arlecchino risulta tanto convincente che, sotto le risate e gli applausi del pubblico, si fatica a distinguere nelle parole degli attori altro da un rimpallo di «de hura» e «de hota».

Al di là di questo, è evidente che le due maschere, il cui contributo alla creazione dello spettacolo è esaltato da Sandro Rossi, sono i personaggi la cui interpretazione, tutta mimica e giocata su una vocalità spesso non verbale, sempre antinaturalistica, risulta al tempo stesso più difficile da apprezzare attraverso le registrazioni e più riconoscibile nei passaggi tra gli

interpreti, perché necessariamente incentrata da ciascuno sull'esasperazione del proprio timbro vocalico.

Anche Lelio (stabilmente Eros Pagni, sostituito da Gino Pernice nel 1978) conserva nel corso degli anni una precisione degli effetti sonori notevole – che si registra soprattutto nell'identica modulazione dei vocalizzi nelle scene canore con Florindo e Beatrice (I, 11-12 e II, 18) – con un minimo scarto di Pernice nell'accentuazione del romanesco, già distintivo del personaggio di Pagni, e minimi supplementi metateatrali al copione, sullo stile di Lionello (ad esempio un: «bravo, caffè pagato per il ragazzo» rivolto all'attore che interpreta lo staffiere di Beatrice).<sup>39</sup>

Non diverso è il caso dell'altro amoroso, Florindo, portato in scena, nell'ordine delle registrazioni, da Emilio Cappuccio, Gianni De Lellis e Massimo Lopez, la cui interpretazione, fedelissima alla lettera e agli effetti impostati già a copione, risulta particolarmente puntuale nelle scene dove il personaggio fa da spalla a Lionello. Esempio, se pur minimo, un passaggio della scena II, 16, dove nel testo di Goldoni si legge: «*Florindo* Ma né tampoco potete farlo. *Zanetto* Mo perché?»; e che diventa, nel copione dello spettacolo: «*Florindo* Ma né tampoco potete farlo. *Zanetto* Perché, tampoco?»<sup>40</sup> per permettere a Lionello-Zanetto di sottolineare l'esotismo del goldoniano “tampoco”, sillabandolo in modo innaturale. L'effetto comico, che nasce dalla pronuncia spagnoleggiante di Florindo, è identico nelle prime due registrazioni e addirittura intensificato nel 1978 da Massimo Lopez.

Lo stesso vale per il napoletano Bargello (Enrico Ardizzone, che prende il posto di Corrado Nardi già nella *tournee* nell'Est Europa); il personaggio manifesta l'acutissima incertezza morfologica da cui è affetto – incertezza che pure si presterebbe facilmente all'improvvisazione – con modalità assolutamente invariate nel corso degli anni (le stesse, peraltro, indicate dal copione). Si veda, ad esempio, lo scambio tra Ardizzone e Lionello nella scena III, 5, macchinosissimo nella sua instabilità formale eppure stabile, nell'articolazione dei due attori, dal 1964 al 1978 (*Bargello*: «Iammo da u giudice, e se egli dirà che ce le dia [le gioie] io te le darò [...] senza di lui non te gliele posso dare. *Zanetto* E se lu non volesse che te me le dessi? [...] Mo cosa ghe ne faressi? [...] Donca le poderossi perderossi ... perderle?»)<sup>41</sup>

E lo stesso vale, ancora, per il Dottore (Mario Bardella nel 1964 e nel 1968, sostituito nel 1978 da Raffaele Giangrande, che l'aveva interpretato

<sup>39</sup> Ivi, I, 11, p. 25.

<sup>40</sup> Ivi, II, 16, p. 68.

<sup>41</sup> Ivi, III, 5, p. 78.

## I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

al debutto) puntuale negli effetti comici e solo alleggerito, grazie ai tagli già segnalati nel finale del III atto, di alcuni passaggi particolarmente verbosi della sua parte e per lo speciale Tiburzio, caratterizzato da Gino Bardellini a Mosca e da Luigi Carrubbi a Milano da una voce roca e un'enunciazione confusa, spezzata da una respirazione ansimante, che Franco Carli, nella ripresa romana del 1978, trasforma in una tosse asmatica producendo un identico effetto di sospensione sintattica.

L'intero cast, nelle diverse formazioni fotografate dalle registrazioni, collabora alla conservazione dello spettacolo. Il leggendario istrionismo di Lionello ne riesce drasticamente ridimensionato – e confinato, in via del tutto ipotetica, alla fase creativa dello spettacolo –;<sup>42</sup> l'accentramento dei *Due gemelli veneziani* intorno al suo doppio ruolo, più che alterarne gli equilibri, ne assicura la stabilità, obbligando gli interlocutori che negli anni si avvicendano intorno a lui a garantire una trama sonora impeccabile che gli consenta di ottimizzare gli sforzi ottenendo un effetto di rinnovata freschezza.

In questo senso, è evidente come tutta la messa in scena risulti segnata da un uso della voce emblematico della commedia dell'Arte; una voce come strumento di finzione di un linguaggio orale e naturale, di un “venire dicendo” il cui testo si scrive nel momento in cui lo si pronuncia. L'intero cast impiega, qui, una tecnica di autosabotaggio della parola, caricando il discorso di affettazione proprio dove ci si aspetterebbe una rappresentazione realistica delle passioni e dei sentimenti, e segnando una spaccatura rispetto all'immediatezza realistica di una tecnica performativa come il mimo o alla nobiltà declamatoria della recitazione attoriale seria.<sup>43</sup>

Il piacere stimolato nel pubblico, a livello verbale, è dunque di tipo metaforico anziché mimetico, e consiste nella simulazione e negli slittamenti del linguaggio, nella messa in scena dello smarrimento del significato, nell'interruzione del senso logico con l'intervento irrazionale degli effetti comici. Il grande successo e la “normalità” di uno spettacolo come *I due gemelli veneziani* racconta qualcosa di certamente noto ma utile da rammentare intorno alla continuità fra tradizione e sperimentazione in materia di straniamento sonoro, antimimetismo vocale ed espressività non naturalistica ed eccessiva, giocata sullo sconvolgimento parodico degli stilemi recitativi.

<sup>42</sup> Il riferimento va ancora ai ricordi dell'assistente alla regia Sandro Rossi raccolti in *Intervista a Rossi Sandro* di Emanuela Chichiriccò cit.

<sup>43</sup> Per l'analisi della vocalità della commedia dell'Arte si rinvia al bello studio di Anna Panicali, *La voce, il gesto, la maschera* in Stefano Mecatti (a cura di), *Fonè. La voce e la traccia*, La casa Usher, Firenze 1985, pp. 178-188.

*La ricezione: dinamiche di coinvolgimento pubblico*

Rispetto alla ricezione, i materiali sonori rivelano informazioni inaccessibili alle altre fonti e – incrociati con i dati del botteghino e le testimonianze dirette – contribuiscono in modo inedito a illuminare le dinamiche di coinvolgimento impiegate nella creazione e nella tradizione di uno spettacolo nel tempo, rettificando, quando necessario, letture ideologiche e autointerpretazioni promozionali o comunque parziali delle ragioni del suo successo.

La questione è rilevante nel caso dei *Due gemelli veneziani* di Squarzina, che sono di gran lunga lo spettacolo più visto dei primi anni dello Stabile genovese, con 430 repliche totali e 238.545 spettatori in tutto il mondo – numeri che corrispondono a tre volte quelli del suo primo “compagno di viaggio” pirandelliano, *Ciascuno a suo modo* (131 repliche per 74.000 spettatori) e a poco meno del doppio di quelli del secondo spettacolo più memorabile dei primi anni dello Stabile, *Madre Courage e i suoi figli* (246 repliche per 186.145 spettatori).

Lo spettacolo raggiunge, da solo, i numeri della trilogia goldoniana di Squarzina (*Una delle ultime sere di Carnovale*, 1968/1969, *I rusteghi*, 1969/1970 e *La casa nova*, 1972/1973),<sup>44</sup> superando in popolarità e longevità quello che è riconosciuto da più parti come «il momento più alto del contributo di Squarzina alla riscoperta di Goldoni»,<sup>45</sup> vero e proprio rodaggio del suo modello di “regia critica”, sostenuto da un’aspirazione al tempo stesso storico-filologica e psicologico-psicanalitica. Eppure, tra le messe in scena goldoniane dei primi anni dello Stabile i *Due gemelli* hanno subito, nel tempo, una sorta di rimozione, incoraggiata dal regista stesso che, dopo l’esaurimento della loro parabola vitale, ha voluto cederne idealmente la paternità al loro protagonista, arrivando a definirli un’operazione di tipo commerciale, condotta allo scopo di «tirare il collo» all’*Arlecchino* di Strehler grazie a «l’ambizione e la versatilità» di Lionello, capaci di stravolgere lo spettacolo e «tirarlo da tutte le parti».<sup>46</sup>

Al di là delle prese di distanza postume, lo spettacolo è prodotto, più che per permettere a Squarzina di confrontarsi con un testo goldoniano accessibile *anche* a un pubblico straniero, per fornire la compagnia dello Stabile di uno spettacolo godibile *in primo luogo* da un pubblico straniero: ancora

<sup>44</sup> I dati di botteghino degli spettacoli del Teatro Stabile di Genova sono stati meritoriamente raccolti da Maurizio Giammusso, *Il teatro di Genova. Una biografia* cit., pp. 417-418.

<sup>45</sup> Siro Ferrone, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Sansoni, Firenze 2001, p. 244.

<sup>46</sup> Luigi Squarzina, *Per capire Goldoni e poi amarlo mi ci è voluto tempo*, in *Verso il bicentenario Goldoni vivo*, «QUADERNI DI HYSTRIO», 5 (1989), pp. 12-13: 12.

## I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

nel corso delle prove, la stampa genovese dava notizia dell'invito dei *Due gemelli* al Festival Internazionale di Vienna per quella primavera stessa,<sup>47</sup> e ne salutava il debutto genovese annunciando con toni trionfali le prime date della *tournée*.<sup>48</sup>

Nonostante la vocazione internazionale inscritta nella genesi della messa in scena, sembra essere il pubblico italiano (con il suo orizzonte di attesa e le sue prime reazioni) a condizionarne l'impostazione: nella memoria di Sandro Rossi, storico assistente di Squarzina, è intatto il ricordo dell'anteprima dei *Due gemelli* per l'Ilva di Genova, nel corso della quale Lionello avrebbe esasperato il rapporto con il pubblico, inserendo per la prima volta elementi che sarebbero poi entrati stabilmente nello spettacolo e costringendo di fatto il regista a rimetterlo in prova. La testimonianza, alla quale è impossibile trovare riscontro, è già in sé indicativa di una messa in scena protesa verso la platea, dove il protagonista recita con il pubblico piuttosto che con gli altri attori, prestando agli spettatori un'eccezionale attenzione che gli permette di determinare e registrare gli effetti comici più efficaci.

Fin dalla presentazione dei suoi personaggi, Alberto Lionello manifesta in modo vistoso, anche grossolano, l'intenzione di andare incontro alle attese della platea, adattando di volta in volta non solo i riferimenti più contingenti ma gli stessi tempi comici ai diversi tipi di uditorio.

Esemplari, in questo senso, le rispettive entrate di Zanetto e Tonino. Per l'ingresso di Zanetto, che il testo goldoniano ritarda alla scena I, 6 (amplificando l'attesa del pubblico per il protagonista), l'attore osserva l'indicazione registica di un buffo capitombolo con il Dottore, preparato già fuori scena<sup>49</sup> prolungandolo ben oltre i tempi naturali. Questo momento, che genera immediatamente il primo applauso di saluto alla star dello spettacolo da parte del pubblico milanese e di quello romano, risulta dilatato nella registrazione moscovita del 1964, di fronte a una platea impreparata a riconoscerlo, ed è seguito da una performance vocale più caricata, attraverso la quale l'attore fa sfoggio delle sue qualità e permette agli spettatori di identificare in lui il protagonista, provocandone (con un sensibile ritardo) le risate e l'applauso di saluto.

Per l'ingresso di Tonino (I, 12), Lionello usa una strategia simile, portando

<sup>47</sup> «Il Secolo XIX - Genova», 23/02/1963.

<sup>48</sup> «Stampa sera - Torino», 8/03/1963.

<sup>49</sup> La didascalia dell'adattamento del Teatro Stabile indica infatti: «(dopo una serie di complimenti [Zanetto e il Dottore] si decidono a passare dalla porta insieme e si precipitano in scena cadendo per terra. Intanto la sciarpa che Zanetto porta lunghissima si è attorcigliata intorno al collo del Dottore per cui girano per districarsi tutti e due)»; Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*, I, 6 cit., p. 15.

al parossismo il ritmo del duello con Lelio e il tracciato melodico monocorde degli enunciati nella replica russa, agevolando così il riconoscimento della sua eccezionalità rispetto agli altri interpreti. L'attitudine metateatrale di Tonino di fronte alla platea di Mosca assume poi tratti singolari: il personaggio si presenta con un accogliente *добрый вечер* (*dobry vecher* buona sera), sciorinando un dongiovannesco "catalogo" delle sue conquiste nelle precedenti tappe della *tournée* (Bucarest, Varsavia e Minsk), espediente che gli permette di creare col pubblico straniero quella stessa vicinanza che avrebbe costruito, a Milano e Roma, ironizzando sull'impraticabilit  della lingua goldoniana.

Nella registrazione russa del 1964, certamente la pi  suggestiva, la coralit  d'insieme risulta meno armoniosa. I tempi delle azioni comiche tendono a dilatarsi ed   potenziato l'uso espressivo della voce: la distanza linguistica toglie gran parte del credito semantico alla parola (credito che peraltro le scelte registiche tendono complessivamente a svalutare), penalizzando alcuni ruoli per tradizione verbosi (quelli del Dottore e del pedante Pancrazio) e diversi passaggi narrativi e retorici della messa in scena. Le scene di comicit  fisica occupano gli attori in modo pi  intenso e risultano di immediata comprensione, mentre alcuni tentativi di esasperazione vocale (certe espressioni mugolanti di Zanetto o i tentativi di Pancrazio di arrochire la voce per ovviare alla mancanza di fisicit  del suo personaggio) incontrano poco il favore del pubblico.

La traduzione in russo di vocaboli o brevi enunciati   giustificata solo in due casi dalla necessit  di fissare le coordinate narrative della vicenda – lo scambio di veleno (*яд, yad*) tra Tiburzio e Pancrazio e l'agnizione finale tra Zanetto, Tonino e Rosaura, due fratelli e una sorella (*два брата и сестра, dva brata i sestra*) – mentre   usata, di norma, per sollecitare l'attenzione del pubblico sulle scene pi  applaudite e partecipate nelle registrazioni di Milano e Roma, scene che probabilmente il pubblico di Mosca non riesce comunque a cogliere appieno (i termini tradotti sono isolati, svincolati dal discorso) ma rispetto alle quali mostra di riconoscere, apprezzare e voler accogliere l'invito a farsi coinvolgere.

Tra queste, la scena di misoginia in cui Pancrazio ammonisce Zanetto ad evitare il matrimonio (*брак, brak*), diffidando di ogni donna (*женщина, zhenshchina*), mentre quello, da parte sua, non finisce di ringraziarlo (*спасибо, spasiibo, grazie*) e lodarlo (*дорогой, dorogoy, caro*)<sup>50</sup> e quella dei malintesi tra Tonino e lo stesso Pancrazio (II, 11). In quest'ultima,

<sup>50</sup> Ivi, I, 18, pp. 35-38.

Lionello-Tonino sottolinea nelle registrazioni di Milano e Roma la sua domanda retorica («Ma si è mai vista una figlia più modesta di un padre più scellerato?») uscendo, al solito, dal personaggio per chiedere al pubblico di rispondere, una volta tanto, e chiamando così applausi e risate; allo stesso modo nel 1964 l'attore si rivolge agli spettatori, che evidentemente nemmeno capiscono la domanda, ripetendo «это вопрос» (*eto vopros*, è una domanda): è sufficiente il semplice richiamo per provocare una reazione ancora più calorosa. Lo stesso vale per la scena della garitta, alla fine della quale Lionello recitava un'improbabile sentenza in veneziano,<sup>51</sup> chiosando a Milano e a Roma: «proverbio svizzero». Nella registrazione di Mosca, l'attore non traduce il proverbio ma solo la chiosa, «немецкий поговорка» (*nemetskiy pogovorka*, proverbio tedesco) ma gli spettatori russi, pur potendo apprezzare solo la buffa prosodia cantilenata di Zanetto, ridono e applaudono tanto quanto quelli italiani.

Molti dei giochi verbali sul veneto, sul bergamasco, sui latinismi e sulla retorica “alta” di Goldoni, che passerebbero inosservati a una platea non italoфона, sono “buttati via” nella registrazione del 1964, dove il pubblico mostra di apprezzare soprattutto la comunicazione paraverbale, le scene di gruppo (duelli, inseguimenti, canzoni e il funerale finale) e gli effetti sonori (molto apprezzata la gag del contrattempo con il rumorista che dovrebbe far suonare la campanella). Percettibilmente snaturato – seppure sempre fedelissimo al copione – è il finale dello spettacolo, dove nelle registrazioni italiane gli attori forzano la loro interpretazione in direzione metateatrale, dissolvendo di fatto l'illusione finzionale della commedia; i toni della registrazione russa sono decisamente più tradizionali, meno caricati, ma è sufficiente il ricorso a minime traduzioni per garantire la partecipazione del pubblico agli snodi strategici della vicenda.<sup>52</sup>

La registrazione milanese e quella romana mostrano poche differenze. Si tratta, probabilmente, di due platee sentite dagli attori come non troppo diverse tra loro: molto raramente l'attenzione è intercettata con ammiccamenti campanilistici fuori copione (tra i rari esempi: nella registrazione del 1968, gli scherzi sulla romanità di Lelio di fronte al pubblico milanese, che Lionello riconosce come “rivale”; nella scena I, 18 l'aggiunta: «a Milano non

<sup>51</sup> «Alla piegora tanto ghe fa che la magna el lovo, quanto che la scana el becher» (per la pecora è uguale essere mangiata dal lupo che scannata dal macellaio); cfr. *ivi*, III, 6, p. 80.

<sup>52</sup> Si vedano, ad esempio, gli appelli disperati di Zanetto («женщины», *zhenshchiny*, donne) rivolti nella scena III, 14 al pubblico femminile che, pur senza comprendere il resto del monologo, risponde divertito o l'esclamazione di Arlecchino davanti al corpo del suo antico padrone: «он умер девственником» (*on umer devstvennikom*, è morto vergine).

si grida così per la strada»; nella scena I, 19 la considerazione di Zanetto, mentre corre per la platea: «è proprio Piccolo 'sto teatro»).

Il pubblico milanese, raffinato e maturo, risponde agli stimoli degli attori in modo puntuale: applaude, ride e tace accompagnando con tempismo perfetto gli ingressi e le uscite dei protagonisti, i momenti d'insieme, le gag storiche e gli inserti campanilistici, quelli bergamaschi in particolare, dimostrando una perfetta coincidenza culturale tra palco e platea (esperienza piuttosto rara per un ascoltatore moderno, abituato ad aspettarsi un certo scollamento empatico tra gli attori e la sala).

La videoregistrazione romana è, ovviamente, un documento più “opaco”:<sup>53</sup> la consapevolezza degli attori e degli spettatori di essere ripresi modifica in parte le relazioni. Lionello manifesta una particolare premura nei confronti delle prevedibili difficoltà di comprensione di un pubblico poco pratico di dialetti settentrionali: si fanno più convincenti i riferimenti metalinguistici alla difficoltà (sua) di sostenere una parte in veneziano e a quella (del pubblico) di comprendere la lingua di Goldoni. L'atmosfera di solidarietà linguistica che l'attore riesce a creare con la sala del Parioli, che da quella stagione avrebbe diretto, genera qui (caso unico tra i documenti analizzati) l'intervento di uno spettatore, che dice all'attore di essere di Padova – come a dire che lo capisce –, intervento a cui Lionello reagisce prontamente ma senza dare seguito al dialogo.

#### *Appunti per una storia evolutiva dei Due gemelli veneziani*

La particolare ontologia delle registrazioni, che implicano una dimensione ulteriore rispetto alle altre fonti, quella della durata, ha certamente condizionato l'analisi, estendendo le possibilità di lettura dello spettacolo alla categoria della temporalità dilatata. Fuori dal tempo determinato del *momento* (la creazione, il debutto, la performance, la ripresa) il discorso si è assestato sulla temporalità distesa del *continuum*: quella dei processi, della

<sup>53</sup> Parlando delle registrazioni sonore degli spettacoli, Marc Larrue, professore di Storia e Teoria del teatro e direttore della Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture du Québec di Montréal, ha impiegato il termine «inopaque» per sottolineare al tempo stesso che le registrazioni corrispondono, nella sostanza, all'esperienza di ascolto degli spettatori “originali” e che la loro creazione non influenza la sonorità della sala, schermandola, né condiziona in alcun modo l'esperienza del pubblico. Si tratta dunque, secondo Larrue, di documenti particolarmente preziosi per gli studiosi perché privi di mediazioni intenzionali, con caratteristiche di prossimità e trasparenza che quasi neutralizzano la distanza dall'evento teatrale di cui sono traccia. Cfr. in Jean-Marc Larrue, *De l'audible à l'aural: les avancées des études sonores en théâtre*, «Revue Sciences/Lettres», 5 (2017).

prassi, della memoria e della tradizione – intesa, quest’ultima, in senso ampio, non come un patrimonio immobile, solidamente fissato, ma come l’azione di incarnare quel patrimonio e tradurlo nel tempo e nello spazio.

Il lavoro sui nastri ha obbligato a un approccio aperto, basato sui dati più che su ipotesi di lavoro iniziali difficili da formulare e continuamente da correggere: dove si cercava un’evoluzione, supportati dalla letteratura critica e motivati dalla convinzione di poter comprendere e tracciare le dinamiche di un movimento lineare, unidirezionale, ci si è scontrati con la realtà di uno spettacolo flessibile, elastico, capace di adattarsi alle diverse piazze ma sempre sostanzialmente stabile, sempre pronto a rientrare in se stesso.

Ci si aspettava, in pratica, uno stravolgimento o almeno qualcosa di assimilabile allo «sbiadimento delle intuizioni iniziali della regia» segnalato dalla critica;<sup>54</sup> si è dovuto constatare che la natura almeno in parte “attoriale” dello spettacolo, creato e trasmesso negli anni grazie attraverso i suoi interpreti, ha finito per generare un effetto opposto: pur trovandosi ad attraversare il mondo per tre lustri, fuori dal controllo del regista, con uno spettacolo leggero, potenzialmente aperto all’improvvisazione e organizzato intorno alle qualità istrioniche di un protagonista doppio, gli attori rimangono straordinariamente fedeli alla “loro” messa in scena – lo testimonia forse più chiaramente di ogni altra osservazione un dato quantitativo, quello della durata che, contrariamente alle attese, rimane identica nel corso degli anni, senza smagliature.

L’ascolto dei nastri ha inoltre messo in primo piano la sonorità, riconoscendole un ruolo inatteso: la partitura musicale della messa in scena, che l’abitudine dell’orecchio alla prosa tende ad allontanare e circoscrivere alla categoria di “accompagnamento”, si è imposta all’analisi come la vera ossatura dello spettacolo, intelaiatura all’interno della quale il linguaggio canoro, quello verbale e quello rumoristico, concreto, possono prendere posizione in modo sicuro ed esatto, vincolando gli attori a tempi e toni molto determinati che rendono più funzionale la trasmissione dello spettacolo e ne favoriscono, ancora oggi, la mappatura per chi ascolta.

Il *focus* sulle tracce “temporalmente consistenti” di eventi teatrali distanti tra loro – e non, ad esempio, su documenti come i copioni di regia, che pure registrano una stratificazione temporale senza però restituirla a livello materiale – ha permesso inoltre di riconoscere, dietro la visione ideologica di spettacolo come creazione autoriale, attoriale o registica, l’incessante lavoro di custodia e manutenzione degli interpreti e delle maestranze, per

<sup>54</sup> Renzo Tian, «Il Messaggero», 28/10/1977.

i quali la messa in scena è un oggetto concreto, quadridimensionale; un capitale da ricevere, abitare e trasmettere.

Questa prospettiva materiale, pragmatica, ha permesso di correggere la lettura critica dei *Due gemelli veneziani* come eccezione, deviazione, deroga al modello artistico e organizzativo dello Stabile di Ivo Chiesa e Luigi Squarzina, invitando piuttosto a guardare allo spettacolo come a una alternativa parallela, almeno per un certo periodo di tempo, a quel modello. Nel momento in cui sono allestiti e iniziano il loro viaggio *I due gemelli*, è chiaro, il teatro di regia è una realtà tutt'altro che scontata o consolidata. Al contrario, la corrispondenza di Squarzina conservata all'archivio della Fondazione Gramsci e gli antichi contratti degli attori conservati oggi dal Teatro Nazionale di Genova, se osservati come documenti di un'evoluzione *in itinere*, testimoniano di un passaggio lentissimo, meno deciso di quanto non si sia abituati a pensare, tra modelli organizzativi diversi – con una visibile incertezza nella definizione di ruoli, titoli, prerogative, opzioni contrattuali ecc. – proprio in corrispondenza dei primi anni di vita dello spettacolo. In questo senso, *I due gemelli veneziani* rappresentano una possibilità che non si concretizza, un'“invenzione sprecata” (prendendo a prestito, forse non troppo a sproposito, la bella definizione di Claudio Meldolesi): e se è vero che la loro genesi fotografa un'opzione che la storia avrebbe poi bollato come eretica, è vero anche che la loro parabola vitale certifica la resistenza di “un certo tipo” di linguaggio e di prassi teatrale molto oltre il limite che di solito gli si concede all'interno del cosiddetto teatro di regia.

Nell'ottobre del 1977 un incantato Franco Cordelli salutava nella ripresa romana dei *Gemelli* la ricomparsa di un Goldoni fulminante, superiore a quello dell'*Arlecchino* di Strehler (oltre che per brevità)<sup>55</sup> per la sua completa libertà da «ogni scoria intellettuale», e traduceva per i lettori il viatico dello spettacolo «di Squarzina-Lionello» agli spettatori: «che la tecnica è tutto, tutta l'arte possibile oggi. È per questo, forse, che *I due gemelli veneziani* resta lo spettacolo migliore di Squarzina».<sup>56</sup> Il giudizio è epigrafico ma la percezione è lucida e corrispondente a quella suggerita dall'ascolto delle registrazioni che, libere dalle ideologie postume della storiografia, restituiscono un'eco preziosa della sopravvivenza e dell'autonomia delle pratiche teatrali concrete.

<sup>55</sup> Franco Cordelli, «Paese sera», 28/10/1977: «Ciò che per Strehler sarebbe durato tre ore, qui dura un'ora e cinquanta effettive».

<sup>56</sup> *Ibid.*