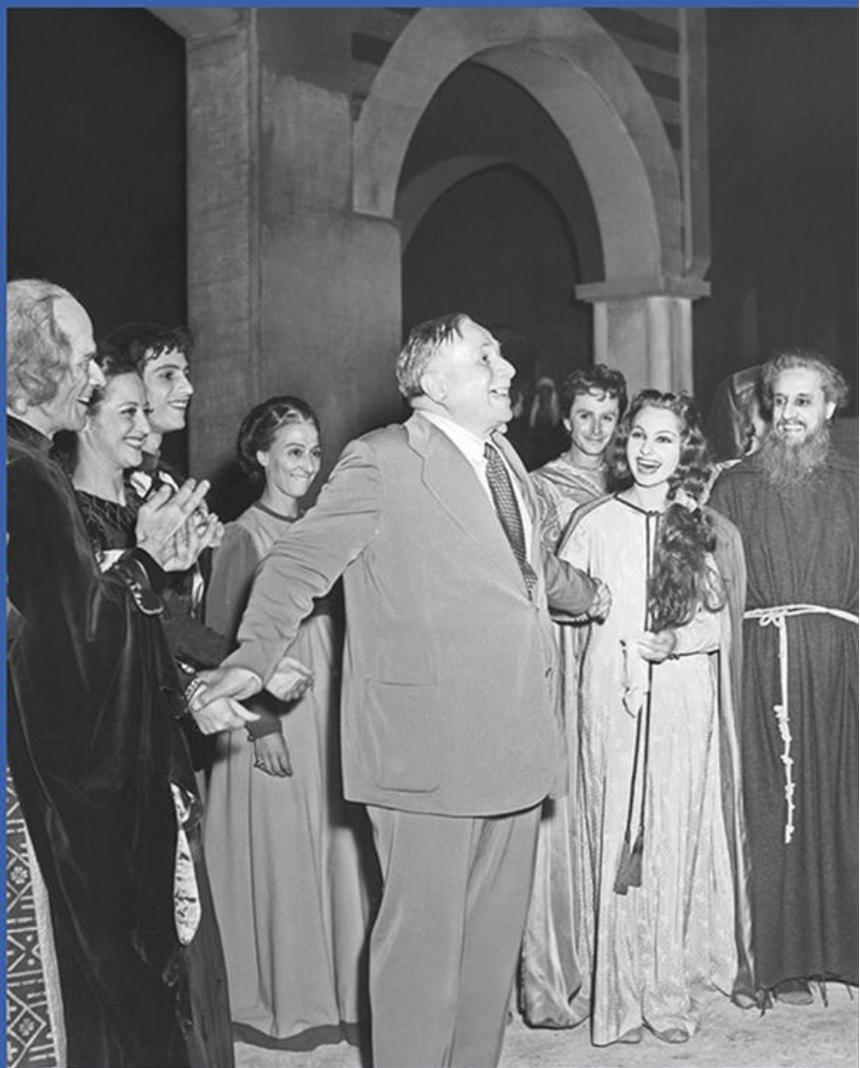


Adela Gjata

# IL GRANDE ECLETTICO

Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento



PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE — 2014

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

- 43 -

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2014

Giampiero Nigro (coordinatore del Consiglio)

Maria Teresa Bartoli

Maria Boddi

Roberto Casalbuoni

Cristiano Ciappei

Riccardo Del Punta

Anna Dolfi

Valeria Fargion

Siro Ferrone

Marcello Garzaniti

Patrizia Guarnieri

Alessandro Mariani

Mauro Marini

Andrea Novelli

Marcello Verga

Andrea Zorzi

Adela Gjata

## **Il grande eclettico**

Renato Simoni nel teatro italiano  
del primo Novecento

Firenze University Press  
2015

Il grande eclettico : Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento / Adela Gjata. – Firenze : Firenze University Press, 2015.

(Premio Città di Firenze; 43)

<http://digital.casalini.it/9788866559450>

ISBN 978-88-6655-944-3 (print)

ISBN 978-88-6655-945-0 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

**CC** 2015 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)  
*Printed in Italy*

*ad Alime, Rudina e Altin*



# Sommario

<b>Capitolo 1</b>	
<b>«L'uomo più grande di tutti nel Teatro»</b>	<b>9</b>
1. Gli esordi	9
2. Dal teatro musicale al cinema	16
3. Dalla Reale Accademia d'Italia all'epurazione dal «Corriere»	30
4. Il bibliofilo	42
<b>Capitolo 2</b>	
<b>Simoni drammaturgo tra modernità e tradizione</b>	<b>51</b>
1. Teatro dialettale e identità nazionale	51
2. Segni di un teatro intimista	62
3. La fortuna letteraria e scenica	69
3.1 <i>La vedova</i>	72
3.2 <i>Carlo Gozzi</i>	75
3.3 <i>Tramonto</i>	79
3.4 <i>Il matrimonio di Casanova</i>	83
3.5 <i>Congedo</i>	86
<b>Capitolo 3</b>	
<b>Mezzo secolo di critica drammatica</b>	<b>91</b>
1. Il cronista teatrale	91
2. Un critico 'buono'?	102
3. Intuizioni e rivelazioni	110
<b>Capitolo 4</b>	
<b>Un'idea di teatro</b>	<b>127</b>
1. «Un caso a parte»	127
2. Il binomio testo-attore	140
3. L'opera di Simoni nell'Italia fascista	151

<b>Capitolo 5</b>	
<b>Le regie veneziane</b>	<b>169</b>
1. Goldoni, Gozzi, le maschere	169
2. Le recite goldoniane all'aperto: <i>Il ventaglio</i> e <i>Le baruffe chiozzotte</i>	186
3. Dal <i>Bugiardo</i> al <i>Campiello</i>	206
4. I difficili anni Quaranta	221
<b>Capitolo 6</b>	
<b>Le regie fiorentine</b>	<b>237</b>
1. <i>I giganti della montagna</i>	237
2. <i>Aminta</i> , la favola diventa vera	261
3. Luci e ombre dell' <i>Adelchi</i>	273
<b>Bibliografia</b>	<b>285</b>
<b>Documenti</b>	<b>307</b>
Nota introduttiva	309
<b>Le regie di Renato Simoni</b>	<b>311</b>
<i>Il ventaglio</i> di Carlo Goldoni (1936)	311
<i>Le baruffe chiozzotte</i> di Carlo Goldoni (1936)	314
<i>Edipo re</i> di Sofocle (1937)	319
<i>I giganti della montagna</i> di Luigi Pirandello (1937)	325
<i>Le baruffe chiozzotte</i> di Carlo Goldoni (1937)	332
<i>Il bugiardo</i> di Carlo Goldoni (1937)	333
<i>Francesca da Rimini</i> di Gabriele D'Annunzio (1938)	339
<i>Aminta</i> di Torquato Tasso (1939)	342
<i>Il ventaglio</i> di Carlo Goldoni (1939)	347
<i>Il campiello</i> di Carlo Goldoni (1939)	350
<i>Adelchi</i> di Alessandro Manzoni (1940)	356
<i>Le donne curiose</i> di Carlo Goldoni (1940)	362
<i>Moscheta</i> di Ruzante (1942)	366
<i>I rusteghi</i> di Carlo Goldoni (1947)	369
<i>L'impresario delle Smirne</i> di Carlo Goldoni (1947)	373
<i>Romeo e Giulietta</i> di William Shakespeare (1948)	379
<b>Lettere a Renato Simoni</b>	<b>389</b>
<b>Indice dei nomi</b>	<b>449</b>

# Capitolo 1

## «L'uomo più grande di tutti nel Teatro»

### 1. Gli esordi

La scomparsa di Renato Simoni fu accompagnata da una serie di solenni manifestazioni che celebravano un personaggio centrale della cultura italiana della prima metà del Novecento. La longeva e versatile attività nel campo delle arti – drammaturgo, critico teatrale, regista, librettista per l'opera seria e buffa, sceneggiatore per il cinema, ritrattista, oratore, autore di riviste di satira politica, balletti, elzeviri, articoli di costume, epigrammi, anacreontiche e facezie rimate – e la rilevanza assuntavi nel corso degli anni, avevano velato la sua immagine di un'aura quasi mitica.

Centinaia di persone scortarono la mattina del sette luglio 1952 la salma dell'«uomo più grande di tutti nel Teatro»<sup>1</sup>, tra cui autorevoli rappresentanti della cultura e della politica italiana<sup>2</sup>. L'indomani del maestoso funerale il Senato e la Camera commemorarono il defunto come modello di «operosa e fertile fatica»<sup>3</sup>. Numerosissime espressioni di cordoglio del mondo letterario, giornalistico e teatrale giunsero alla sua abitazione, al Circolo della Stampa che Simoni presiedeva dal gennaio 1951, all'Associazione Lombarda dei Giornalisti e alla redazione del «Corriere della Sera», sede principale della cinquantennale attività come critico teatrale<sup>4</sup>. I principali quotidiani e periodici nazionali ricordarono Simoni come sommo maestro del teatro italiano: da «Il Dramma», che gli dedicò un corposo numero doppio<sup>5</sup>, a «Scenario»<sup>6</sup>, da «Sipario»<sup>7</sup> a «Vita Veronese», dal settimanale romano «La Fiera letteraria»<sup>8</sup>

<sup>1</sup> L. Ridenti, *Addio a Renato Simoni*, «Il Dramma», 28, 161, 15 luglio 1952, p. 6.

<sup>2</sup> Cfr. *L'addio di Milano a Simoni*, «Corriere della Sera», 8 luglio 1952, ora in *ivi*, pp. 115-118. Cfr. anche S. d'Amico, *Simoni*, «Corriere d'informazione», 9-10 luglio 1952.

<sup>3</sup> *Uno degli uomini più illustri del nostro tempo*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, p. 2.

<sup>4</sup> Cfr. *L'addio di Milano a Simoni*, *cit.*, p. 118.

<sup>5</sup> Cfr. «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, con interventi di Cesco Baseggio, Bruno Brunelli, Luigi Cimara, Gino Damerini, Arnaldo Fraccaroli, Eligio Possenti, Lucio Ridenti, Giuseppe Silvestri, Carlo Terron e Orio Vergani.

<sup>6</sup> M. Corsi, *È morto Renato Simoni*, «Teatro Scenario», 16, 14, 15 luglio 1952.

<sup>7</sup> Cfr. E. F. Palmieri, *Renato Simoni*, «Sipario», 7, 75, luglio 1952, pp. 3-4 e R. Reborà, *Non si è lasciato sorprendere dalla morte*, *ivi*, p. 5.

all'«Almanacco dello spettacolo italiano»<sup>9</sup>. Si stamparono anche le prime biografie celebrative, volumi basati prevalentemente su memorie personali<sup>10</sup> che illustravano il lungo e poliedrico operare nell'arte del giovanotto veronese che era riuscito a conquistare da subito la simpatia del pubblico e della cerchia intellettuale milanese, capitale dell'economia e della cultura italiana.

Simoni drammaturgo veniva celebrato alla Fenice di Venezia con la rappresentazione della sua prima opera drammatica, *La vedova* (1902), evento conclusivo del Festival Internazionale del Teatro del 1952. Al commosso discorso pronunciato per l'occasione da Memo Benassi<sup>11</sup> faceva eco quello di Arnaldo Fraccaroli il 31 luglio al Teatro delle Palme di San Remo, che introduceva l'allestimento della *Turandot* di Puccini con il ricordo di uno dei librettisti<sup>12</sup>. L'evento commemorativo più rappresentativo fu però l'eccezionale messa in scena di *Carlo Gozzi* al Manzoni di Milano il 1° ottobre, che riuniva sotto la direzione di Ernesto Sabbatini i maggiori interpreti veneti e in lingua dell'epoca – da Cesco Baseggio a Gino Cavaliere, da Ruggero Ruggeri a Renzo Ricci e Andreina Pagnani –, molti dei quali rendevano omaggio al maestro in veste di comparse.

Si inauguravano, inoltre, le prime stele celebrative: da quello del Teatro Licinium di Erba il 5 agosto 1952<sup>13</sup>, al medaglione scolpito da Nino Gottardi collocato nell'atrio del Teatro Nuovo di Verona il successivo novembre<sup>14</sup>. Nel quinto anniversario della scomparsa veniva affissa sulla facciata dell'abitazione veronese di Simoni una lastra commemorativa<sup>15</sup>, mentre i Comuni di Verona e di Milano istituirono il

<sup>8</sup> Cfr. il dossier *In morte di Renato Simoni*, «La Fiera letteraria», 13 luglio 1952, pp. 3-5, con scritti dello stesso Simoni, Giovanni Calendoli, Ermanno Contini, Gian Antonio Cibotto, Silvio d'Amico, Achille Fiocco, Eugenio Ferdinando Palmieri, Roberto Reborà e un'intervista di Angelo Maccario.

<sup>9</sup> Cfr. gli scritti di E. Possenti e R. Radice in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952, pp. 23-31.

<sup>10</sup> Cfr. U. Zannoni, *Renato Simoni*, Edizioni di Vita veronese, Verona 1952 e I. Senesi, *Ricordo di Renato Simoni*, Gastaldi, Milano 1952. Senesi scrisse la biografia di Simoni in quindici giorni, nelle «fieri d'agosto» del 1952, come afferma l'autore stesso. Il Fondo Lucio Ridenti presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino ne possiede una copia che riporta, sotto la dedica autografa dell'autore a Ridenti, una lunga annotazione a matita di quest'ultimo, che comincia così: «Questo brutto libro è un "cattivo ricordo" dell'autore di Renato Simoni [...]». Si tratta, secondo Ridenti, di un'opera mediocre e tendenziosa, una sorta di 'vendetta' di Senesi che non aveva mai perdonato a Simoni il giudizio poco lusinghiero sulla sua commedia *La Crisalide*, messa in scena al Manzoni di Milano il 7 giugno 1924 dalla Compagnia Palmarini. Cfr. M. R. Buonaiuto, *Un archivio da ordinare. Lettere dall'epistolario di Renato Simoni: fondo Lucio Ridenti presso il Centro Studi del Teatro Stabile della città di Torino*, tesi di Laurea, rel. G. Moretti, Università degli Studi, Torino 1997, pp. 43-67.

<sup>11</sup> R. Reborà, «*La locandiera*» e «*La vedova*» a Venezia, «Sipario», 7, 79, novembre 1952, pp. 11-12.

<sup>12</sup> Cfr. *Perché non ci tocchi di figurare "buoni ultimi"*, «L'Arena», 2 agosto 1952.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Cfr. *Renato Simoni commemorato al Teatro Nuovo di Verona*, «Corriere della Sera», 19 novembre 1953.

<sup>15</sup> Sulla lastra si legge: «In questa casa nacque il 5 settembre 1875 Renato Simoni illuminato maestro di teatro commediografo critico regista di sommo valore esempio di fedeltà operosa alla scena nelle battaglie e nelle vittorie dell'arte sempre memore della sua adorata Verona felice di ritrovare nelle bellezze della città le dolci sembianze materne nel murmure dell'Adige la trepida voce della sua terra.» Cfr. B. De Cesco, *Rivive Simoni nella sua diletta Verona*, «Il Dramma», 33, 250, luglio 1957, p. 50.

Premio Renato Simoni della fedeltà al Teatro che viene tuttora assegnato annualmente nell'ambito dell'Estate teatrale veronese<sup>16</sup>. Il primo Premio fu conferito simbolicamente, il 5 luglio 1958, all'amico fraterno Lucio Ridenti, artefice dei cinque volumi di *Trent'anni di cronaca drammatica*, opera imponente che raccoglie le critiche teatrali di Simoni apparse sul «Corriere della Sera» negli anni 1911-1952<sup>17</sup>.

Nel decennale della scomparsa Simoni veniva ricordato sulle pagine de «Il Dramma»<sup>18</sup> e di «Vita veronese»<sup>19</sup> con ulteriori rassegne celebrative. Verona e Milano, la città natale e quella elettiva, dedicavano all'illustre cittadino una nuova serie di manifestazioni presiedute dal direttore generale del teatro Nicola De Pirro, il direttore dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma Raul Radice, l'attore veneto Cesco Baseggio e il successore di Simoni al «Corriere», Eligio Possenti. Il 4 luglio 1962 il Festival shakespeariano di Verona, che Simoni aveva inaugurato nel 1948 con un'edizione di *Romeo e Giulietta*, gli tributava un altro omaggio: l'allestimento del *Sogno di una notte di mezza estate* al Giardino Giusti con la regia di Franco Enriquez<sup>20</sup>, in memoria di quel *Sogno* di dieci anni prima diretto da Alessandro Brissoni<sup>21</sup> che il critico, in fin di vita, aveva salutato con un accorato messaggio<sup>22</sup>. Le commem-

<sup>16</sup> Per un'introduzione alla storia del Premio Simoni si veda G. P. Savorelli, *Gli spettacoli all'aperto si possono fare solo al chiuso!*, in P. Baggio (a cura di), *Una giornata di studi su Renato Simoni*, atti del Convegno (Teatro Nuovo, Verona), Arveven, Venezia 2010, pp. 15-17.

<sup>17</sup> La commissione giudicatrice era presieduta da Eligio Possenti e composta da Renzo Ricci, l'esecutore testamentario Piero della Giusta, Armando Ferriguto, l'impresario teatrale Remigio Paone, Giulio Cesare Viola e Lorenzo Ruggi. Ridenti donò la considerevole somma di un milione di lire alla Casa di riposo degli artisti drammatici di Bologna diretta da Ruggi, tanto cara a Simoni che, a sua volta, intitolò al critico veneto una sala che custodisse alcuni cimeli del maestro. L'iniziativa, promossa da Ridenti e Ruggi, raccolse ampi e generosi riscontri da tutta Italia raggiungendo l'importo di 200.000 lire. Molte le istituzioni e i privati che sottoscrissero l'appello: dal quotidiano veronese «L'Arena», sede del primo apprendistato giornalistico di Simoni, alla Cassa di Risparmio di Verona che donò la somma di 50.000 lire. Cfr., oltre alle periodiche segnalazioni apparse su «Il Dramma», quelle pubblicate in «L'Arena» tra luglio e i primi di settembre del 1952. Cfr. inoltre *Simoni nel cuore degli attori*, «Il Dramma», 29, 170-171-172, 1° gennaio 1953, pp. 126-127; *Favola di Natale nel cuore di Simoni alla Casa di Riposo degli Artisti Drammatici di Bologna*, ivi, 173, 15 gennaio 1953, pp. 59-60.

<sup>18</sup> Cfr. la rassegna *Dieci anni dalla morte di Renato Simoni*, «Il Dramma», 38, 310, luglio 1962, pp. 5-18.

<sup>19</sup> Cfr. *Nel decennale della morte di Renato Simoni*, «Vita veronese», 15, 7, luglio 1962, pp. 273-312.

<sup>20</sup> La messa in scena vedeva tra gli interpreti una giovanissima Valeria Moriconi nei panni di Puck, Luca Ronconi (Lisandro), Corrado Pani (Demetrio), Anna Miserocchi (Titania), Paolo Carlini (Oberon) e Glauco Mauri. Cfr. E. Bassano, *Il Sogno di Shakespeare omaggio a Renato Simoni*, «Il Dramma», 38, 310, luglio 1962, pp. 76-77.

<sup>21</sup> Cfr. R. Reborà, *Il sogno scespiriano al Giardino Giusti*, «Sipario», 7, 75, luglio 1952, p. 29. Le coppie degli innamorati furono interpretate da Giorgio Albertazzi, Zora Piazza, Marika Spada e Alberto Lionello; tra gli altri interpreti Camillo Pilotto, Elio Pandolfi, Alberto Carloni, Alberto Bonetti, Elsa Albani e Sarah Ferrati (Titania).

<sup>22</sup> «Sono tormentato dal respiro affannoso. Ogni movimento mi spossa. Scusatemi tutti. La mia anima mai si è protesa verso Verona come in questi anni di memorie e di addio. Mando affettuosi saluti a tutti, a Brissoni, agli attori, alla santità vetusta del magico Giardino Giusti. Un abbraccio. Renato Simoni». Il telegramma di Simoni fu letto prima della rappresentazione dall'attore Camillo Pilotto. Cfr. G. Silvestri, *La sua Verona*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, p. 4; E. Bertuetti, *Sorridente chiarezza*, «Gazzetta del popolo», 7 luglio 1957; G. Trevisani, *Storia e vita di teatro*, Ceschina, Milano 1967, p. 105, nota 2. Nel giardino d'ingresso del Teatro romano di Verona una lapide ricorda l'ultimo spettacolo tea-

## Il grande eclettico

morazioni veronesi continuarono con un convegno nel Palazzo della Gran Guardia. Al Museo Teatrale alla Scala, sede della biblioteca che Simoni volle intitolare alla madre Livia, fu allestita una mostra di ricordi e cimeli curata dallo storico direttore Stefano Vittadini. Nell'ottobre del 1962, grazie alla tenacia di Ridenti e dell'impresario Remigio Paone, il Teatro di via Manzoni – sede privilegiata delle 'prime' nazionali nella prima metà del secolo – cambiava il nome in Teatro di Via Manzoni Renato Simoni<sup>23</sup>. Si annunciava, inoltre, l'intitolazione al critico del «Corriere» di una strada della città di Milano<sup>24</sup>, mentre la Rai mandava in onda un documentario biografico per fare conoscere l'opera dell'intellettuale veronese anche ai più giovani<sup>25</sup>.

Renato Francesco Carlo Coriolano Simoni nasce il 5 settembre 1875 in via Leoncino 11 a Verona, figlio dell'avvocato liberale Augusto e di Livia Capetti, casalinga. Rimasto orfano di padre a quattro anni, il giovane Simoni cerca di aiutare la madre e le sorelle Maria e Fulvia – Fulvia muore nel luglio 1905 in seguito a una grave malattia – impartendo lezioni private di latino. Le difficoltà economiche della famiglia, aggravate dopo la scomparsa dello zio Ugo Capetti, lo inducono a interrompere gli studi prima del liceo. A diciannove anni comincia a scrivere articoli nei quotidiani veronesi: prima su «L'Adige», poi su «L'Arena», occupandosi inizialmente di fatti di cronaca locale e in seguito di eventi artistici.

I primi interessi teatrali di Simoni si sviluppano nell'ambiente casalingo, luogo di ritrovo di giornalisti, letterati e comici, amici dello zio Ugo Capetti, critico drammatico e musicale de «L'Adige» prima, poi del milanese «La Lombardia». È là che Simoni conosce da vicino la compagnia veneta di Gaetano Benini e Albano Mezzetti, mirabile declamatore delle tragedie shakespeariane tanto da apparire agli occhi del giovane Renato «veramente Otello e Amleto in persona che un caro e schietto e sonoro attore veronese»<sup>26</sup>. Agli anni della fanciullezza risale anche il primo ingresso nel mondo della scena: gli spettacoli di burattini allestiti nel cortile dell'abitazione suscitano l'interesse delle massaie che, affacciate al davanzale, lo applaudono e acclamano divertite. Da giovanissimo assume le vesti di Desdemona, ora davanti a un pubblico più vasto ed eterogeneo, in una recita di beneficenza dell'*Otello* scritto da Luigi Arnaldo Vassallo, *alias* Gandolin; ad aiutarlo a vestirsi è una giovanissima at-

trale di Simoni : «In questo antico teatro – la sera del 26 luglio 1948 – Renato Simoni – con una luminosa regia – di *Romeo e Giulietta* – iniziò a onore e vanto di Verona – gli spettacoli shakespeariani». Cfr. F. Ceriotto, *Renato Simoni dieci anni dopo*, «Il Dramma», 38, 310, luglio 1962, pp. 75-76; Bassano, *Il Sogno di Shakespeare omaggio a Renato Simoni*, cit.

<sup>23</sup> La notizia fu annunciata, alla presenza del direttore generale del Teatro Nicola De Pirro, la sera del 12 ottobre 1962 dal regista Franco Enriquez prima della messa in scena della sua *Bisbetica domata* con protagonisti Glauco Mauri e Valeria Moriconi. Cfr. E. Possenti, *Dedicato a Renato Simoni il Teatro di Via Manzoni a Milano*, «Il Dramma», XXXVIII, 313, ottobre 1962, p. 96.

<sup>24</sup> Le trattative per intitolare una strada di Milano a Simoni risalgono al 1952; bisognò tuttavia aspettare diversi anni prima dell'effettiva intitolazione. Cfr. *Fra sette anni, forse, la "via Renato Simoni" a Milano*, «Il Dramma», XXXI, 229, agosto-settembre 1955, pp. 3-4; *Al prof. Virgilio Ferrari sindaco di Milano*, ivi, pp. 73-74; [Eligio Possenti], *E la via "Renato Simoni"?*, «Corriere d'informazione», 16-17 settembre 1955.

<sup>25</sup> Cfr. il dossier *Dieci anni dalla morte di Renato Simoni*, cit.

<sup>26</sup> R. Simoni, *Prefazione*, in Id., *Le Commedie*, Cierre Edizioni, Verona 2003, p. 3.

trice che lavora con Ferravilla: una certa Dina Galli. Un cortile e un pubblico popolare: così ha inizio il precoce e lungo operare di Simoni nel campo dello spettacolo, che nei settantasette anni di esistenza si articolerà in svariati campi di attività intellettuali, teorica e pratica.

A Verona Simoni è considerato, insieme al poeta dialettale Berto Barbarani e il pittore Angelo Dall'Oca Bianca, uno dei giovani più brillanti; tre fervidi ingegni uniti da una lunga amicizia e dall'affetto per la città natale. Simoni rimarrà sempre «immutabilmente veronese»<sup>27</sup>. Alla città natale dedicherà l'impegno artistico negli ultimi anni: dalla messa in scena degli amanti shakespeariani all'anfiteatro romano nel 1948, al dono di gran parte del suo patrimonio – venticinque milioni di lire – all'ospizio di Verona, affinché i ricoverati potessero «avere a disposizione una sommetta per i loro piaceri personali, il cinematografo o il gotto di vino o il sigaro o i dolci: il gusto di fare qualche spesa per proprio conto, senza controllo»<sup>28</sup>.

«Se un uomo può essere una città, un uomo fu Verona, Renato Simoni»: Guido Piovene inaugura così le pagine dedicate alla città scaligera nel suo pittoresco *Viaggio in Italia*, identificando in Simoni il carattere rappresentativo dell'autentico veneto che cela, «sotto la sovrabbondanza del cuore», un fondo di «misantropia»:

Simoni era una Verona che recitava se medesima. Ad ogni angolo di strada lo trovo ad accogliermi: espansivo, le braccia aperte, grasso, caloroso, sbuffante, ballonzolante, il volto acceso, l'occhio sempre un po' intenerito e come umido di lacrime. Il suo sentimentalismo così pronto a sgorgare, così copioso e così indifferente, era anche potenza sanguigna che cercava sfogo. Eccelleva nei necrologi. Quando ne era incaricato entrava in una specie di dolore entusiastico; piangeva e risplendeva, brillava tutto, diveniva leggero<sup>29</sup>.

Piovene coglie un tratto intimo della natura di Simoni che si riverbera nell'oratoria dei discorsi pubblici, piuttosto che nei ritratti degli attori e delle attrici: scritti nostalgici che si soffermano sulle difficoltà e le miserie della vecchiaia che confliggono con i successi ottenuti nel corso della carriera. D'altronde il tema delle stagioni della vita attraversa tutta la sua scrittura. Il critico del «Corriere della Sera» vagheggiava di scrivere un'opera basata su un argomento che lo attraeva da sempre: quello dei «morti che dominano i vivi, degli assenti che sono sempre presenti»<sup>30</sup>. La morte, reale o in vario modo evocata, è tuttavia sempre presente nelle sue commedie: da *La vedova* (1902) passando per *Carlo Gozzi* (1903) al protagonista suicida del *Tramonto* (1906) alla malattia incurabile di Letizia in *Congedo* (1910). Anche Napo-

<sup>27</sup> Cfr. R. Simoni, *Ad Angelo dall'Oca Bianca e Berto Barbarani*, in Id., *Uomini e cose di ieri*, Edizioni di Vita Veronese, Verona 1952, p. 9.

<sup>28</sup> Cfr. A. Fraccaroli, *Simoni di tutti i giorni*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, p. 44; *I candidi amano Simoni*, «L'Arena», 13 agosto 1952.

<sup>29</sup> G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Baldini & Castaldi, Milano 2007, p. 81.

<sup>30</sup> La notizia si ricava da un'annotazione di Lucio Ridenti a una lettera s.d. che Dario Niccodemi indirizza a Simoni. Simoni donò al direttore de «Il Dramma» una parte del suo epistolario, ora custodito nel Fondo Lucio Ridenti del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino (da ora in poi Fondo Lucio Ridenti).

leone di *Sant'Elena, piccola isola*, lungometraggio diretto da Simoni nel 1943, viene colto nel crepuscolo dell'esistenza: la nota dominante del film è la penosa poesia di un uomo di stato che usciva di scena per sempre.

Nel gennaio 1899, a ventiquattro anni, Simoni parte per Milano dove trascorrerà il resto della vita<sup>31</sup>. Chiamato come critico drammatico e letterario presso «Il Tempo», l'ambizioso giornale fondato da Raffaele Gianderini, approda nel 1903 alla redazione del «Corriere della Sera», il più importante quotidiano d'Italia, dove comincia a dedicarsi alla critica teatrale, alternandosi al titolare Giovanni Pozza. I primi anni nel capoluogo lombardo sono entusiasti e ricchi di esperienze; il fervore della grande città e i nuovi amici letterati gli permettono di coltivare aspirazioni artistiche. Simoni allarga gli impegni lavorativi traducendo occasionalmente qualche commedia e collaborando con la redazione del «Mondo artistico» diretto da Franco Fano, con l'«Ars et Labor» di Giulio Ricordi e il «Guerin Meschino» per il quale compone le famose parodie dannunziane e altri versi satirici. «Il pubblico mi vuol bene – scrive nel 1903 a Giuseppe Adami –. Ogni articolo mi frutta lettere anonime e firmate piene di lodi e di consenso. È un piacere lavorare così. Gli articoli firmati S. sono miei, e anche molti non firmati. [...] Non sono milionario ma non darei l'anno che comincia per ventimila lire»<sup>32</sup>. È l'anno in cui scrive – pieno di aspettative – *Carlo Gozzi*, sua seconda commedia, che segue il grande successo de *La vedova*.

Il giovanotto veronese diventa presto il beniamino dei figli della 'Scapigliatura ambrosiana' formata da drammaturghi, editori e critici teatrali di primo piano<sup>33</sup>. Giuseppe Giacosa, capostipite della letteratura verista fiorita in Italia nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, è tra i primi a scoprire il talento letterario e il pensiero critico del giovane Simoni<sup>34</sup>; lo accoglie ne «La Lettura», mensile culturale del «Corriere della sera» da lui diretto fino alla morte nel settembre 1906, quando gli succederà lo stesso Simoni. Nel 1904, dopo il tiepido successo di *Carlo Gozzi*, è sempre l'autore di *Come le foglie* a sostenerlo: «E tu? Dico. E tu per il teatro? I belli articoli non bastano

<sup>31</sup> La sera prima della partenza, il 12 gennaio 1899, Verona volle salutare il 'figliol prodigo' con un grande banchetto. Ai versi malinconici e faceti che l'amico Barbarani compone per l'occasione - «*E la gente in strada/ me guarda par traverso,/ dise che son inverso,/ che son de malumor./ G'ò appena compagno / n'amigo a la stassion*»<sup>31</sup> - fanno eco quelli nostalgici di Simoni che un anno dopo scrive dal capoluogo lombardo: «*Qui, tra il rumor che il capo mi frastuona,/ fra questa gente che non è la mia,/ oh, come sogno la gentil Verona/ e come il sogno è tutto poesia*». Silvestri, *La "sua" Verona*, cit., p. 6.

<sup>32</sup> G. Adami, *Teatro di ieri. Banchetto a un amico che comincia*, «Stampa Sera», 18 novembre 1940.

<sup>33</sup> Simoni ricorderà spesso e con nostalgia i primi anni a Milano a fianco di Giuseppe Giacosa, Arrigo Boito, Giovanni Verga, Giulio Ricordi, Marco Praga, Giovanni e Francesco Pozza, Giannino e Camillo Antona Traversi, Sabatino Lopez, Gerolamo Rovetta, Federico De Roberto, Emilio Treves, Carlo Bertolazzi e Antonio Fogazzaro. Cfr., R. Simoni, *Francesco Pozza*, «L'Illustrazione italiana», 1921, ora in E. Possenti (a cura di), *Le fantasie del nobiluomo Vidal*, Sansoni, Firenze 1953, pp. 522-527.

<sup>34</sup> Il 2 febbraio 1900, dopo aver letto la critica di Simoni a *Come le foglie*, scrive: «Pensate dunque se mi furono di conforto grande, il vostro plauso, le vostre parole, e la gioia che vidi brillarvi negli occhi la sera della mia rappresentazione. Me ne venne una salutare fiducia in me ed un ardore di lavoro. Grazie, vostro aff.mo Giuseppe Giacosa.»; fondo Lucio Ridenti, ora in «Il Dramma», 32, 239-240, agosto-settembre 1956, p. 33.

anche se sono bellissimi»<sup>35</sup>. Nel luglio 1905 lo incita con consigli paterni: «Lavora caro Simoni a fare delle belle commedie fino a che sei giovine. Gli anni sono sterilizzanti»<sup>36</sup>. *Tramonto* risale al 1906. Ferruccio Benini, ma anche Giacosa quindi, i primi sostenitori della produzione drammaturgica di Renato Simoni.

Marco Praga, Presidente della Società italiana degli Autori, nonché librettista di Puccini, inviava spesso a Simoni manoscritti di giovani scrittori per averne un «giudizio sicuro»<sup>37</sup>. «Se Giacosa non ti soffoca col suo abbraccio dopo ti abbraccio io» scrive al giovane drammaturgo l'indomani del grande successo de *La vedova*, prima commedia di Simoni<sup>38</sup>. L'anno successivo lo nominerà membro di una Commissione esaminatrice di un concorso drammatico accanto a Giacosa, Rovetta, Pozza e Bertolazzi<sup>39</sup>: nel luglio del 1911 gli dedica la nuova edizione della sua *La crisi*<sup>40</sup>.

Con Gerolamo Rovetta (1851-1910)<sup>41</sup>, bresciano di nobili origini veronesi, Simoni stabilisce un rapporto di amicizia più profondo: i due trascorrevano intere giornate a discutere di letteratura e teatro nella villa di Lugano dell'autore di *Romanticismo*. Eligio Possenti, erede di Simoni alla critica teatrale del «Corriere della sera», sostiene che alcuni finali dei romanzi di Rovetta sono frutto della penna del giovane Simoni<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> Lettera manoscritta di Giuseppe Giacosa a Renato Simoni del 14 settembre 1904, Fondo Lucio Ridenti, ora in «Il Dramma», 30, 217, novembre 1954, p. 34.

<sup>36</sup> Lettera manoscritta di Giuseppe Giacosa a Simoni (Colleretto Parella-Ivrea, 4 luglio 1905), Fondo Lucio Ridenti.

<sup>37</sup> Cfr. la lettera di Marco Praga a Simoni (9 settembre 1902), carta intestata «Società italiana degli autori/Milano/Il direttore»; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>38</sup> Messaggio manoscritto di Marco Praga a Simoni (Milano, 15 giugno 1902); Biblioteca Livia Simoni, CA 4585.

<sup>39</sup> Cfr. la lettera di Praga a Simoni in data 11 aprile (s. a., ma sicuramente del 1903 poiché viene nominato anche Carlo Gozzi, la seconda commedia di Simoni che debuttò l'agosto dello stesso anno). Lettera manoscritta su carta intestata «Società italiana degli autori/Milano/Il direttore»; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>40</sup> «A te, che la desideri, mio caro Renato, questa primissima edizione di *La Crisi*. Quando dovrai scrivere la mia necrologia, queste pagine ti serviranno per affermare che, oltre a tanti altri, avevo anche questi due grandi difetti: ero precipitoso, e non avevo mai dei pentimenti». La pagina di frontespizio della *Crisi* di Praga con la dedica a Simoni è riportata in Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. s. n.

<sup>41</sup> Rovetta trascorre parte della sua giovinezza a Verona, dove inizia, nel 1880, la carriera di giornalista nella redazione de «L'Arena». Il primo romanzo *Mater Dolorosa* (1882) è seguito da *La trilogia di Dorina, Romanticismo e Re Burlone*. Nel 1912 Baldini & Castoldi pubblica la raccolta delle recensioni teatrali di Rovetta con dedica al critico del «Corriere»: «A Renato Simoni per il bene che il Rovetta gli volle, per la memoria che egli ne serba»; cfr. Paolo Arcari (a cura di), *Cinque minuti di riposo!*, Baldini & Castoldi, Milano 1912. Da parte sua Simoni definisce Rovetta «creatore di tipi inesauribile e potente e, nella sua potenza, sereno». R. Simoni, *Prefazione*, in G. Rovetta, *Dramatis personae: antologia dei tipi e delle figure*, Baldini & Castoldi, Milano 1920, p. XII. Si vedano inoltre le corrispondenze tra i due commediografi – un centinaio tra lettere, telegrammi e biglietti – in «Il Dramma», 35, 275-276, agosto-settembre 1959, pp. 42-47.

<sup>42</sup> E. Possenti, *Vita e opere di Renato Simoni*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), «Almanacco dello spettacolo italiano», Edizioni dell'Ateneo, Roma 1953, p. 25.

## 2. Dal teatro musicale al cinema

Personaggio poliedrico e autorevole della cultura italiana della prima metà del Novecento, Simoni si riscontra, per l'ampiezza dei 'mestieri' da lui sperimentati, in un vasto spettro di campi dello spettacolo. Che si tratti di critica teatrale, di drammaturgia, della nascita della regia teatrale e cinematografica in Italia, della storia del teatro e degli attori, del teatro di rivista, dell'opera lirica o del balletto, la sua presenza è determinante.

Nella poliedrica personalità di Simoni non manca anche una vena attorale che fuoriesce spontanea e irruente nelle azioni quotidiane, nelle indicazioni agli attori, oppure nei ridotti dei teatri dove si ritrovava, tra un atto e l'altro, circondato da un gruppo di spettatori occasionali:

Chi ha ascoltato Simoni conosce le grazie, le arguzie, le civetterie di questo suo sapiente monologo, conosce la struttura «drammatica» di questo suo fervido e variopinto conversare; ed ecco che Simoni ritorna alla nostra memoria un poco attore: con esuberanze fragorose o crucci sornioni («son vecio, son vecio») che la platea gradirebbe. Ma questa suggestiva "teatralità" è istinto, non astuzia, è innocenza, non calcolo: è fantasia, è carattere. Simoni: uomo-teatro<sup>43</sup>.

Così Eugenio Ferdinando Palmieri descrive Simoni nella sua quotidianità scenica, brillante per istinto e intuizione. Attore, Simoni lo è anche quando a fianco dei maggiori interpreti italiani – nelle regie goldoniane a Venezia, inaugurate nel 1936 con *Il ventaglio* e *Le baruffe chiozzotte*, piuttosto che negli spettacoli corali del Maggior Musicale Fiorentino tra il 1937 e il 1940 – suggerisce loro un'intonazione, un gesto o una sfumatura<sup>44</sup>. Il critico Giuseppe Patanè lo ricorda cantore spiritoso sotto un lampione di via Etnea, a Catania, alle prese con un'anacreontica di Giovanni Meli e le poesie del Barbarani; è l'aprile del 1914, la prima volta di Simoni in Sicilia come inviato del «Corriere della Sera»<sup>45</sup>.

«*Turlupineide. Rivista comico satirica dei tempi che corrono*» (1908) è il primo esempio italiano di rivista moderna fondato sulla satira politica. Nata in occasione di una festa studentesca al Teatro Dal Verme di Milano<sup>46</sup>, ebbe un successo inaspettato

<sup>43</sup> E. F. Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, Testa, Bologna 1939, p. 213.

<sup>44</sup> Cfr. V. Vecchi, *Un critico che era il teatro*, «Il Dramma», 34, 267, dicembre 1958, p. 94.

<sup>45</sup> Simoni è a Siracusa per recensire la 'prima' di *Agammenone* al teatro greco, messa in scena finanziata dal conte Mario Tommaso Gargallo, con la traduzione del grecista Ettore Romagnoli, interpreti protagonisti Teresina Mariani e Gualtiero Tumiati. Cfr. G. Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, «La Giara», 3, 2, giugno-luglio 1954, p. 66.

<sup>46</sup> Le bizzarrie e le burle studentesche avevano ispirato diverse farse nate nella prima metà del XIX secolo come *I denari della laurea* di Luigi Ploner di Bologna, *Funerali e danze* del triestino Francesco Cameroni, ma anche alcune farse della raccolta *Teatro comico* di Francesco Coletti, autore della popolarissima *Meglio soli che mal accompagnati* che fu recitata dai più grandi brillanti e caratteristi del tempo. Cfr. R. Simoni, *Segue una brillantissima farsa*, «Il Dramma», 24, 57-58-59, 15 aprile 1948, p. 122 (fascicolo dedicato al Teatro drammatico italiano dell'ottocento).

tanto da trovare molti imitatori, tra cui il *Monopoleone* di Giovacchino Forzano che debutta nel 1910 a Montecatini. Permeata dello spirito parodico già sperimentato da Simoni nel periodico «Guerin Meschino», *Turlupineide* supera la patina di buoncostume della *belle époque*, ricordando piuttosto la satira aristofanesca delle *Nuvole* o degli *Uccelli*. Il linguaggio teatrale dell'opera svela, a sua volta, una grande forza spettacolare, evidenziata dai costumi sgargianti e dagli energici movimenti coreutici che anticipano i moduli espressivi della rivista che si affermerà come genere tra le due guerre mondiali. Simoni passa sotto la lente deformante e caustica della satira la politica, l'arte, la cronaca, le mode del tempo e le polemiche femministe del primo Novecento; canzona con ironia spumeggiante gli uomini di Stato, ma anche rappresentanti insigni della musica e delle lettere italiane come Mascagni e D'Annunzio, quest'ultimo rappresentato nelle vesti di un ammiraglio dalla veste argentea; anima i monumenti civici milanesi, resuscita Tecoppa, il popolare personaggio di Ferravilla; immagina una discussione tra Leonardo, Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso; costruisce una lotta atletica tra Enrico Ferri e Filippo Turati, inventa gustosi carri tirati da ballerine trasformate in cavalle e si prende gioco dello spiritismo di Eusapia Paladino.

Il debutto del 21 aprile 1908 ai Filodrammatici di Milano suscita consensi e acclamazioni entusiastiche<sup>47</sup>. La rivista diventa presto parte del repertorio della Compagnia di operette Città di Genova, facendo la fortuna della stessa. Il titolo rimanda alla maschera francese di Turlupin, inventore 'professionista' di beffe e trucchi popolari, che si esibiva, insieme a Gros Guillaume e a Gualtier Guarguille, sulle tavole dell'Hôtel de Bourgogne nel corso del Seicento. «A me pare che Renato Simoni, colla sua piacevolissima bizzarria che iersera ebbe un trionfo inaudito sulle scene del Costanzi – scrive Domenico Oliva –, sia tornato alla significazione originaria della parola o delle parole che foggiarono sulle burle professionali dell'antico commediante». Continua il critico:

Ho parlato d'allegria: infatti qui c'è allegria da quando la tela si schiude a quando ci toglie la visione lussuosa e luccicante dell'ultimo quadro: si ride continuamente, si ride sino alle lagrime. [...] Ho parlato d'allegria: avrei dovuto dire follia; qui veramente si scatena e tripudia la *folle du logis* coll'evoluzioni più buffe e più imprevedute, colle smorfie più illogiche e più graziose, qui prorompe la tempesta, ebbra, giovane, temeraria, ribelle, vittoriosa<sup>48</sup>.

La spettacolarità fantasiosa e prorompente indica, secondo Oliva, una grande familiarità della scrittura simoniana con l'opera di Goldoni e soprattutto di Carlo Gozzi; poetica che si inserisce con energia nel filone del teatro della fiaba e del gusto comico del Settecento. La nuova messa in scena di *Turlupineide* – Teatro Costanzi, 26 maggio 1909, allestimento di Dante Majoni con costumi di Luigi Sapelli alias Ca-

<sup>47</sup> «Sono felicissimo del grande trionfo di "Turlupineide" e che, del resto, non poteva mancare!» – si legge in una lettera di Gerolamo Rovetta a Simoni del 28 maggio 1908, Fondo Lucio Ridenti.

<sup>48</sup> D. Oliva, "Turlupineide" di Renato Simoni, in Id., *Il teatro in Italia nel 1909*, Quintieri, Milano 1911, p. 250.

## Il grande eclettico

ramba – viene definita dal critico «elegante e ricca», ritmata dal «rincorrersi incessante dei gruppi, delle schiere di attori, di coristi, di danzatrici, sempre in nuovi costumi, i più pittoreschi, i più fantastici»<sup>49</sup>.

Il successo della prima rivista di Simoni, le cui qualità vengono esaltate ancora nel 1939 da Mario Ferrigni, risiede nell'intuizione di avere un'idea guida: «non un'idea qualunque, ma un'idea critica, un concetto non soltanto parodistico che è un'altra cosa ma un concetto generale di critica di costume, insomma un tema»<sup>50</sup>. Invenzione di fondo che mancherà al successivo *Mistero di San Palamidone* (Teatro Apollo di Roma, 7 dicembre 1911), una reinvenzione del *Mistero di San Sebastiano* che rimarrà circoscritto alla parodia senza trovare una visione critica unitaria attraverso la quale rileggere gli episodi della storia di quegli anni, compreso un richiamo patriottico alla guerra in Libia.

*Turlupineide* fece di Simoni un nome autorevole nell'ambito del teatro leggero musicale tanto da valergli, nel marzo del 1909, da parte del compositore italo-tedesco Ermanno Wolf-Ferrari la proposta di scrivere un'opera buffa su temi italiani da esportare in area tedesca:

In questo imperversare di operette viennesi da un lato e di cacofonie Straussiane dall'altro, [...] mi rivolgo a Lei per chiederle se ha conoscenze, per avventura, di un soggetto adatto. L'editore è il Weinberger di Vienna e non chiederebbe di meglio che di lanciare da là o da Berlino una bella cosa italiana. [...] Emilio Zago mi parlò molto di Lei, come il più adatto e il più vicino alla nostra tradizione goldoniana. La cosa può avere premura e anche non averne: cioè, il bisogno che io provi per un simile libretto lo sento ora come lo sentivo sempre, perché è in questa via che sento di voler camminare. Vi vedo, fra altre il successo certo, purché il lavoro del poeta e del musicista sia buono<sup>51</sup>.

Wolf-Ferrari aveva inaugurato la via dell'operetta 'all'italiana' nel 1903 con *Le donne curiose* su libretto di Sugana. L'opera, di evidente ispirazione goldoniana, dopo cento rappresentazioni a Berlino aveva fatto il giro di tutta la Germania per approdare nel 1909 al Metropolitan di New York. Nel 1906 debuttano a Monaco i suoi *Quattro rusteghi*, considerata in seguito da Roman Vlad come «la più riuscita rievocazione in chiave musicale della commedia goldoniana»<sup>52</sup>. Dal canto suo Simoni aveva adattato per le ribalte italiane i libretti di quattro opere buffe tedesche: *Il marito di tre mogli*, bizzarria comica in tre atti di Julius Bauer con musiche di Franz Le-

<sup>49</sup> Ivi, p. 251.

<sup>50</sup> M. Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, «Rivista Italiana del Dramma», 1, 5, 15 settembre 1937, pp. 152-153.

<sup>51</sup> Lettera manoscritta di Ermanno Wolf-Ferrari a Simoni (Monaco 4 marzo 1909); Biblioteca Livia Simoni, CA 6758/1-2.

<sup>52</sup> Nell'ambito della commedia goldoniana Wolf-Ferrari musicò nel 1914 *Gli amanti sposi*, libera rielaborazione di Forzano del *Ventaglio*, *La vedova scaltra* (Roma, 1931) e *Il campiello* (Milano, 1935). Cfr. la voce Wolf-Ferrari Ermanno a cura di Roman Vlad in *Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da Silvio d'Amico, Le maschere, Roma 1962, vol. IX, coll. 2003-2006.

hàr, tradotta da Simoni col concorso di Vittorio Tocci; nel 1909 aveva curato in collaborazione con Ettore Janni le versioni italiane di due operette: *La principessa dei dollari* (*Die Dollarprinzessin*) – su testo originale di Alfred Maria Willner Willner e Fritz Grunbaum, musica di Leo Fall – e *Il valzer d'amore* di Bodausth-Gruentaum, musicato dal maestro Carl Michael Ziehrer, allestito nello stesso anno con costumi e bozzetti originali di Caramba. Nel 1911 la casa editrice musicale Sonzogno pubblica invece la riduzione italiana di Simoni e Tocci de *La sirena*, operetta in tre atti di Leo Stein e Willner, con musiche di Fall.

Simoni tornerà al genere della rivista, o meglio della protorivista, nel 1924 quando firma con Arnaldo Fraccaroli la *Straccinaria* musicata da Carlo Lombardo, librettista, compositore, editore e impresario. Napoletano di origine ma milanese di formazione, Lombardo sostenne l'operetta anche quando il genere giungeva al tramonto, quando cioè la Grande Guerra aveva svanito quel suo «senso del brivido, forse anche della perversione, che poteva acquisire in un'epoca di troppo equilibrio almeno alla facciata» come la *Belle Époque*<sup>53</sup>. Una compagnia di Lombardo riscuoteva grandissimo successo ancora nel 1950, registrando una serie di 'tutto esaurito' in un'arena di 4000 posti a sedere<sup>54</sup>. La *Straccinaria* di Simoni, Fraccaroli e Lombardi ha avuto nel 1924 come interprete la famosa Nella Regina, reduce dal grande successo del *Paese del campanelli* dove impersonava una deliziosa Bombon.

Oltre la *Turandot* che scrisse a quattro mani con Giuseppe Adami per Puccini, almeno altri due libretti di Simoni meritano di essere ricordati: l'opera comica in tre atti *La secchia rapita* (1910), ispirata all'omonimo poema eroicomico di Alessandro Tassoni con musiche di Giulio Ricordi che si firma con lo pseudonimo J. Burgmein e *Il Dibuk: leggenda drammatica in un prologo e tre atti* (1934), dramma ebraico di An Ski musicato da Lodovico Rocca, interessante per la difficoltà dell'adattamento<sup>55</sup>. La collaborazione con il capofila della più celebre casa editrice musicale d'Italia fu importante anche perché Ricordi aveva introdotto per primo i diritti d'autore nel teatro musicale italiano<sup>56</sup>. Egli si occupa personalmente dell'impegnativo allestimento: «è

<sup>53</sup> L. M. Personè, *Il teatro italiano della "belle époque"*, Leo S. Olschki, Firenze 1972, p. 36. Cfr. anche G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Corazzano 2009, pp. 60-67.

<sup>54</sup> Cfr. M. Quargnolo, *Il tramonto dell'operetta*, in Id., *Dal tramonto dell'operetta al tramonto della rivista*, Pan, Milano 1980, pp. 11-14.

<sup>55</sup> Simoni apprezzò particolarmente il *Dybuk* che la Compagnia del teatro ebraico mise in scena al Teatro Manzoni di Milano nell'ottobre 1929, definendola un «dramma di singolare suggestione e bellezza, dove il reale è circondato dall'ombra del mistero, e ora ne emerge appassionato e grottesco, ora vi si perde furbesca e pauroso». Cfr. R. Simoni, *Dybuk*, «Corriere della Sera», 16 ottobre 1929, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. III: 1927-1932*, a cura di L. Ridenti, Ilte, Torino 1955, pp. 259-260.

<sup>56</sup> «Buon anno, allietato da cospicui diritti d'autore» – scrive il magnate del teatro musicale a Simoni nel gennaio 1910. La rilevanza di Casa Ricordi, così come il carattere intransigente del musicista, sono testimoniate anche da una lettera che il figlio Tito II Ricordi invia a Simoni il 2 aprile 1909, in un momento poco fertile delle stesura del libretto: «[...] Mio caro Renato, dipende da te se mio padre lavorerà e finirà l'operetta. Non fargli sapere che io ti ho trascritto le sue lamentele, ma mettili subito al lavoro. Mandagli i versi che richiede. Non solo, ma finisci tutta la prosa del 2° atto e presentagli lo schema scritto del 3°. Se non tieni vivo il fuoco che animava Burgmein in principio, sei fritto. Io conosco mio padre, basta un nul-

## Il grande eclettico

stato più facile a combinare la compagnia per Otello!» esclama in una lettera a Simoni, per poi rincuorarsi per la qualità del libretto:

Nella quiete d'jeri ho letto a piena voce il libretto. Ecco la mia schietta impressione: nel complesso lavoro bellissimo, forse troppo superiore all'effettivo valore dell'operetta. 1° e 2° atto ottimi: crederei necessario un qualche taglietto ancora: il 3°, che contiene cose bellissime mi è apparso lungo ed alquanto arruffato. Scusi, caro Simoni, se questo le dico così francamente, ma tale è la mia impressione<sup>57</sup>.

*La secchia rapita* debutta il 1° marzo 1910 al Teatro Alfieri di Torino conseguendo un buon successo di pubblico. Due anni dopo Ricordi propone a Simoni un'altra collaborazione: «Ho ancora pensato all'idea da lei lanciata in poche parole», scrive incuriosito l'editore di Verdi,

ma poiché l'idea mi pare buona, non crede il caso di coltivarla questa idea a vedere se mette radici? [...] Fra i miei schizzi, tengo alcuni che a mio parere sarebbero da usufruire: una pastoralina, un minuetto, una canzone spagnuola, un valzer amoroso, uno spunto di finale 2° e varie altre porcheriette di simil genere. Che ne dice Simoni mago?<sup>58</sup>

La scomparsa del magnate del teatro musicale, nel giugno del 1912, impedisce lo sviluppo del progetto, ma non interrompe l'interesse di Simoni per l'operetta che riemerge nel corso degli anni Venti, nonostante l'evidente crisi del genere teatrale. Nel 1928 scrive il libretto di *Primarosa*<sup>59</sup>, seguito da *La casa innamorata* (1929) e *L'appuntamento nel sogno* (1932), entrambe musicate da Carlo Lombardo, il celebre compositore de *Il paese dei campanelli*.

Sono ascrivibili agli interessi di Simoni per il teatro musicale anche alcune esperienze nel linguaggio della danza: ricordiamo che nel 1916 scrive una nuova versione di *Excelsior*, azione coreografica storico-allegorica in sei parti e due quadri con musiche di Romualdo Marenco, rappresentata alla Scala con le celebri coreografie di Luigi Manzotti<sup>60</sup>; nel 1936 è la volta del libretto di *L'amore delle tre melarance*, balletto in nove quadri tratto dall'omonima fiaba di Carlo Gozzi con musiche di Giulio Cesare Sonzogno e coreografie di Michail Michaelovič Fokin<sup>61</sup>.

Pur nell'importanza delle esperienze nella protorivista, nell'operetta e nelle azioni coreografiche, è nel campo dell'opera lirica che Simoni raccoglie i risultati più du-

la a entusiasmarlo, e basta un nulla a smontarlo. Lavora dunque e subito.»; Biblioteca Livia Simoni, CA 4710.

<sup>57</sup> Lettera manoscritta di Giulio Ricordi a Simoni (Milano, 2 del 1910); Biblioteca Livia Simoni, CA 6593.

<sup>58</sup> Lettera autografa di Giulio Ricordi a Simoni (10 del 1912); Biblioteca Livia Simoni, CA 6594.

<sup>59</sup> Simoni scrisse il libretto di *Primarosa* in collaborazione con il compositore Carlo Lombardo dall'originale di Flers e Caillavet, per le musiche di Giuseppe Pietri.

<sup>60</sup> La prima assoluta di *Excelsior* ebbe luogo alla Scala l'11 gennaio 1881. In 30 anni il balletto è stato rappresentato più di 300 volte Cfr. la voce *Excelsior* in A. Testa, *100 grandi balletti: una scelta dal repertorio del miglior Teatro di Danza*, Gremese, Roma 1999, pp. 43-45.

<sup>61</sup> Cfr. J. A. Fuller-Maitland e V. H. C. Colles, «The Musical Times», 77, 1119, May 1936, pp. 419-421.

raturi. Nei mesi precedenti il primo conflitto mondiale egli compone il libretto di *Madame Sans-Gêne*, opera in tre atti ispirata alla commedia omonima di Sardou e Moreau, musicata da Umberto Giordano. Il debutto assoluto ha luogo al Metropolitan di New York il 25 gennaio 1915, quello italiano nella cornice del Teatro Regio di Torino il 28 febbraio dello stesso anno<sup>62</sup>. «Opéra vrai succès complet livret consider excellent félicitations amitiés» – Giulio Gatti-Casazza, direttore della Metropolitan Opera Company di New York, saluta con queste parole la ‘prima’ internazionale di *Madame Sans-Gêne*<sup>63</sup>.

Nella storia del melodramma il nome di Simoni rimane però indissolubilmente legato al libretto della *Turandot*, che firma insieme a Giuseppe Adami. La lunga e tortuosa vicenda della composizione dell’ultima opera di Puccini, interrotta nel 1926 con la morte del compositore, inizia nel 1921. Si narra che in quell’anno Simoni corresse alla stazione di Milano per consegnare al maestro, in viaggio verso Torre del Lago, la prima bozza del libretto della *Turandot*<sup>64</sup>. La versione di Simoni – che reca le suggestioni di un suo lungo soggiorno in Cina e Giappone nei primi anni Dieci come inviato speciale del «Corriere» – prende le distanze dall’originale letterario di Gozzi, privo di «passione, disegno di personaggi ed eloquenza»<sup>65</sup> secondo il librettista veronese. Considerazioni dedotte, certo, da un atteggiamento ostile che il nostro fervido goldoniano alimentava nei confronti del «conservatore, bilioso e vendicativo» antagonista dell’autore della riforma. Confrontando il libretto di Adami e Simoni con la celebre versione gozziana si evincono differenze sostanziali nello svolgimento della trama e nel tono complessivo dell’opera. La *Turandot* pucciniana si ispira piuttosto alla riscrittura di Schiller – che sostituì ai «versi slombati del Gozzi, che era un difensore schizzinoso d’ogni purismo, ma scriveva da cane, una calda e immaginosa poesia» – e all’adattamento italiano che Andrea Maffei fece nel 1863. In entrambe le edizioni le maschere di Pantalone, Tartaglia, Brighella e Truffaldino perdono i caratteri nativi e tradizionali; da qui la nascita dei tre ministri cinesi Ping, Pang e Pong, che costituisce la variante più vistosa del libretto di Simoni ed Adami rispetto all’opera gozziana. Il critico veneto, seppure affascinato dalla teatralità delle maschere, riteneva forzata e inefficace la loro trasposizione sulle ribalte. I librettisti ingentilirono inoltre, su richiesta di Puccini, la principessa glaciale, animata, nella fiaba di Gozzi, solo da uno smisurato orgoglio femminile. Simoni e Adami trovarono le radici della crudeltà di Turandot nell’ingiustizia inflittale dalla bisavola Lo-u-lin.

<sup>62</sup> «Caro Renato, abbiamo letto tutta l’opera in orchestra che risulta benissimo. Gli artisti sono musicalmente pronti. Ieri abbiamo messo in scena l’intero primo atto con gli artisti e le masse. Oggi incominciamo il 2° atto», scrive nel 1915 da Torino il maestro Giordano a Simoni; Biblioteca Livia Simoni, CA 2591.

<sup>63</sup> Telegramma di Giulio Gatti-Casazza a Simoni (New York, 26 gennaio 1915); Biblioteca Livia Simoni, CA 2593.

<sup>64</sup> Cfr. M. Carner, *Giacomo Puccini: biografia critica*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 312.

<sup>65</sup> Questa citazione e quelle che seguono sono tratte da R. Simoni, *La Turandot di Carlo Gozzi*, in «Corriere della Sera», 17 febbraio 1926, ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica, vol. II: 1924-1926*, a cura di L. Ridenti, Ilte, Torino 1954, pp. 300-302.

La dolorosa avventura di Liu è, inoltre, completa reinvenzione dei librettisti: la dolce e tragica innamorata del Principe Calaf si contrappone sia a questo che alla spietata protagonista.

La *Turandot* di Puccini debuttò alla Scala di Milano il 25 aprile 1926, con una prestigiosissima troupe<sup>66</sup> diretta dal regista Giovacchino Forzano e il maestro Arturo Toscanini che arrestò la rappresentazione a metà del terzo atto, dopo l'ultima pagina completata dall'autore, rivolgendosi al pubblico con queste parole: «Qui termina la rappresentazione perché a questo punto il Maestro è morto». La sera seguente, l'opera fu rappresentata col finale di Franco Alfano<sup>67</sup>.

L'ultimo libretto di Simoni risale al 1943: *Regina Uliva*, derivazione libera dalla *Rappresentazione di Santa Uliva*, con musiche di Sonzogno, opera che ha sentito, molto probabilmente, la suggestione dell'omonima messa in scena di Copeau allestita nel chiostro della chiesa di Santa Croce a Firenze dieci anni prima; rappresentazione che sorprese il critico veneto per l'originalità dell'idea registica e la recitazione degli attori, tanto da fargli terminare la recensione al «Corriere» con una domanda sintomatica: «C'è dunque una verità teatrale più perspicua della naturalezza?»<sup>68</sup>.

Durante la Grande Guerra Simoni dirige due iniziative importanti per la vita al fronte: la rassegna teatrale Il Teatro del soldato nel 1917 e «La Tradotta» (1918-1919), giornale settimanale della Terza Armata voluto dal Colonnello Ercole Smaniotto<sup>69</sup>. Quando l'Italia entra in guerra, nel 1915, Simoni ha quarant'anni. Appartiene alle ultime classi richiamate – insieme a Alberto Albertini, Dario Niccodemi e Francesco Pastonchi – e viene inizialmente mandato al Comando della difesa antiaerea di Milano. Dall'agosto al settembre 1917 organizza nella Territoriale di Udine il Teatro del Soldato che portava lo spettacolo presso i combattenti della prima linea. L'iniziativa – promossa dal Comando Supremo che vuole sperimentare in Italia un'esperienza perseguita da altre nazioni europee<sup>70</sup> – è affidata a Sabatino Lopez<sup>71</sup>,

<sup>66</sup> Scenografie Galileo Chini, coreografie Giovanni Pratesi, costumi Caramba; interpreti principali: Rosa Raisa (la principessa Turandot, soprano), Franco Dominici (l'Imperatore Altoum, tenore), Carlo Walter (Timur, Re tartaro spodestato, basso), Miguel Fleta (Il principe ignoto – Calaf – suo figlio, tenore), Maria Zamboni (Liù, giovine schiava, soprano), Giacomo Rimini (Ping, Grande cancelliere, baritono), Emilio Venturini (Pang, Grande provveditore, tenore), Giuseppe Nessi (Pong, Grande cuiniere, tenore), Aristide Baracchi (un mandarino, baritono).

<sup>67</sup> Sulla collaborazione tra Puccini e i due librettisti, l'evoluzione della composizione della *Turandot*, la prima alla Scala e la postuma versione di Berio, si rimanda all'importante studio di W. Ashbrook e H. Powers, *Turandot di Giacomo Puccini: la fine della grande tradizione*, ed. it. a cura di G. Dotto, Ricordi, Milano 2006. Cfr. inoltre *Turandot: Puccini*, Premieres loges, Paris 1981.

<sup>68</sup> R. Simoni, *La rappresentazione di Santa Uliva*, in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. IV: 1933-1945*, a cura di L. Ridenti, Ilte, Torino 1960, p. 123.

<sup>69</sup> Al fronte si distribuiva, oltre a «La Tradotta», il «Notiziario della Terza Armata» curato dal Capitano Gino Francesco Gobbi che raccoglieva notizie e riassunti delle cronache desunte da altri giornali. Dai primi di ottobre 1917 al 12 febbraio 1919 furono pubblicati ottantaquattro numeri del «Notiziario». Cfr. R. Simoni, *Prefazione* in G. F. Gobbi, *Dal «Notiziario della Terza Armata»*, Fondazione Italiana Biblioteche Popolari, Milano 1933, pp. 7-9, dove si legge anche un ricordo del Colonnello Smaniotto.

<sup>70</sup> Cfr. E. Scarpellini, *Teatro e guerra, in Milano in guerra 1914-1918. Opinione pubblica e immagini delle nazioni nel primo conflitto mondiale*, a cura di A. Riosa, Unicopli, Milano 1977, pp. 153-179.

direttore della SIA (Società italiana degli autori, futura SIAE) negli anni 1911-1919, e a Marco Praga, presidente della stessa nel 1917, i quali trovano nel giovane veronese l'organizzatore ideale della manifestazione. Simoni assolve in tale sede diverse funzioni, dall'impresario, al *dramaturg*, al regista; non solo sceglie il repertorio e si occupa del coordinamento logistico delle recite, ma contribuisce in prima persona alla messa in scena delle *pièces*, anticipando quella pratica registica professionale che eserciterà frequentemente a partire dal 1936<sup>72</sup>.

Il repertorio del teatro al fronte è quello delle farse, dell'avanspettacolo e delle arie popolari del patrimonio lirico nazionale. «Sono auspicabili brevi rappresentazioni teatrali – atti unici, canzoni, giochi, ecc – che alla gaiezza cara ai giovani uniscano un certo decoro e qualche fervido accento patriottico», queste le disposizioni del generale Porro nel luglio 1917<sup>73</sup>. Sporadiche le messe in scena di opere più impegnative come *La cavalleria rusticana* di Verga, *Scampolo* di Niccodemi, *La cena delle beffe* di Sem Benelli e *Don Pietro Caruso* di Roberto Bracco. La corrispondenza tra gli organizzatori e gli attori scritturati informa di una doppia categoria di comici coinvolti: quelli 'raccomandati' perché bisognosi di guadagnarsi da vivere come Laura Zanon Paladini, la "servetta" della Compagnia Benini, e quelli 'di rappresentanza', ovvero gli esponenti principali delle ribalte italiane come Ermete Novelli, Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri, Armando Falconi, Tina Di Lorenzo, Cesare Dondini, Ugo Piperno, Luigi Carini, Emma Gramatica, Wanda Capodaglio, Alfredo De Sanctis, Alfredo Sainati e Bella Starace, Luigi Almirante e il trasformista Leopoldo Fregoli. Parteciparono alle recite al fronte anche stelle della scena operistica come Elvira Hidalgo, Gennaro De Tura, il maestro Enrico Toselli, e soprattutto l'amatissimo tenore Alessandro Bonci che Simoni celebra come un novello Orfeo («Orfeo era forse un gran tenore dei tempi mitici»<sup>74</sup>), inseguito dai soldati mentre lascia il campo in automobile. Di rimarchevole importanza fu, inoltre, la partecipazione di scenografi e pittori come Pina Brillante e Edoardo Spadari.

Il Teatro del Soldato nasce come antidoto culturale al disastro bellico in quanto momento di svago, sostegno morale e psicologico ai soldati e alle popolazioni coinvolte nella guerra. Non estranea alla divulgazione di tesi propagandistiche e alla dif-

<sup>71</sup> Simoni e Lopez si erano conosciuti nel 1896, anno di pubblicazione de *Il destino* di Lopez, commedia che suscitò scandalo e polemica per la crudezza con la quale svelava la vita degli attori dietro le quinte. Simoni, che assistette alla messa in scena veronese del testo a cura della Compagnia di Teresina Mariani (con Ettore Paladini, Vittorio Zampieri e Armando Falconi), fu uno dei pochi a difendere l'opera dedicandogli una cronaca entusiastica sull'«Adige». Cfr. L. Ridenti, *Sabatino Lopez e il destino*, «Il Dramma», 28, 167, 15 ottobre 1952, pp. 25-26.

<sup>72</sup> Gli spettacoli del Teatro del Soldato erano generalmente allestiti su piccoli palcoscenici improvvisati. Simoni racconta in un articolo del 1917 che gli attori convocati al fronte spesso non conoscevano neppure la commedia che dovevano recitare. Cfr. R. Simoni, *Il teatro del soldato*, in E. Possenti (a cura di), *Le fantasie del Nobiluomo Vidal*, Vallecchi, Firenze 1953, pp. 88-92.

<sup>73</sup> Uno stralcio della lettera di Praga a Lopez (Milano, 16 luglio 1917), dove sono riferite le richieste di Porro, si trova ora in P. Vescovo, *Il teatro al fronte*, in M. Isnenghi e D. Ceschin (a cura di), *Gli Italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, III. 1. *La Grande Guerra: dall'Intervento alla "vittoria mutilata"*, UTET, Torino 2008, p. 824.

<sup>74</sup> *Ibid.*

famazione del nemico, la manifestazione non fu, precisa Piermario Vescovo, «un'impresa pianificata dall'alto della gerarchia ai fini di un'organizzazione del consenso delle truppe»<sup>75</sup>, come furono, ad esempio, le esperienze della Casa del soldato e del Bordello militare. Lo Stato Maggiore lasciò ampia libertà alla SIA in ambito organizzativo e nella scelta del repertorio, limitando, di fatto, il motivo patriottico a un «vago e pletorico richiamo»<sup>76</sup>. La formula del teatro come efficace trasmettitore ideologico sarà ripresa e sviluppata nel corso della seconda guerra mondiale, coinvolgendo anche diversi organismi teatrali fascisti come l'OND (Organizzazione Nazionale Dopolavoro) e le attrezzature mobili dei Carri di Tespi<sup>77</sup>.

Conclusa l'esperienza del Teatro del Soldato, Simoni è nominato ufficiale d'ordinanza del generale Gazzola sul monte Grappa; dopo Caporetto combatte nella retroguardia con il Corpo Speciale comandato dal generale Di Giorgio; è poi chiamato al Comando Supremo finché, richiesto dal Duca d'Aosta, giunge a Mogliano Veneto dove fonda e dirige «La Tradotta»<sup>78</sup>: vi firma i versi della terza pagina e gran parte degli articoli e delle storie illustrate. Nella redazione di villa Perosini lavorano, inoltre, l'editore musicale Tito Ricordi, i pittori Umberto Brunelleschi, Enrico Sacchetti, Giuseppe Mazzoni e Antonio Rubino (nel 1952 illustrerà la favola in versi di Simoni *Il Collegio «La Delizia»*), gli scrittori Gino Calza Bini e Arnaldo Fraccaroli (quest'ultimo si firmava 'Soldato Baldoria') e un giovanissimo Ivo Senesi impegnato a decifrare gli arabeschi di Simoni<sup>79</sup>. Il periodico è prolifico – tra il 1918 e il 1° luglio 1919 se ne stampano 25 numeri – e diventa presto il più noto e raffinato giornale satirico, sebbene ciascuna unità di guerra avesse il proprio giornale di trincea. «La Tradotta» conquistò inoltre un vasto pubblico tra soldati, cittadini e personalità del mondo artistico e culturale dell'epoca. D'Annunzio, presenza carismatica negli anni della Grande Guerra, ne era un fedelissimo lettore; in una lettera inviata a Simoni nel luglio 1918 lodava il giornale e il suo artefice con queste parole: «Il riso fu talvolta arma di punta e di taglio; ma qui è un “esplosivo” maneggiato dal più elegante degli artificieri»<sup>80</sup>.

Più che degli esiti artistici, il Teatro del Soldato e «La Tradotta» sono importanti su un piano ideale e storico in quanto manifestazioni sintomatiche dei cambiamenti

<sup>75</sup> Ivi, p. 823.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Nella seconda guerra mondiale il teatro al fronte coinvolse diverse compagnie di prosa, tra cui quella del romano Checco Durante, i De Filippo, il genovese Govi, il veneziano Baseggio, i siciliani Anselmi. Cfr. *Il Teatro del Soldato*, «Comoedia», 22, 5, 15 maggio 1940, p. 255; F. Misasi, *Il teatro per i soldati*, «Scenario», 9, 8, agosto 1940, p. 355.

<sup>78</sup> Il giornale sarà ripubblicato nel 1933 da Mondadori. Cfr. *Chiarimento dell'editore*, in Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, a cura di L. Ridenti, Ilte, Torino 1952, pp. 313-332. Cfr. anche U. Zannoni, *Simoni alla guerra*, in Id., *Renato Simoni*, cit., pp. 131-140.

<sup>79</sup> Cfr. Senesi, *Ricordo di Renato Simoni*, cit., pp. 9-18.

<sup>80</sup> Cfr. la lettera manoscritta di Gabriele D'Annunzio a Simoni in data 12 luglio 1918; Biblioteca Livia Simoni, C.A.1721/1-2. Diverse le lettere di ringraziamento del Vate a Simoni per inviargli periodicamente «La Tradotta», conservate nella Biblioteca Livia Simoni: una del 15 aprile 1918 (CA 1705), un'altra del 27 aprile 1918 (CA 1718) e una terza s. d. ma del biennio 1917-1918 (CA 1720).

epocali della storia d'Italia. L'esperienza al fronte rappresenta, del resto, uno spartiacque tra le stagioni biografiche di Simoni come si evince dagli articoli apparsi sull'«Illustrazione teatrale» tra il 1917 e il 1922. Il critico aveva dimostrato anche in altre sedi la sua attenzione a chi la guerra l'ha vissuto da vicino, sulle trincee; risale al 1912 un articolo affettuoso sui soldati italiani nella guerra in Tripolitania dove Simoni si sofferma, con un acume romantico, sui sentimenti e i timori di quei giovani inesperti che costruivano la Storia dell'Italia<sup>81</sup>. La *Madonnina Blu*, composta con Giovanni Ermete Gaeta (in arte E. A. Mario) durante il periodo de «La Tradotta», diventerà uno dei motivi più cantati nelle trincee<sup>82</sup>, assumendo i connotati di un prodotto popolare di ampia risonanza. «I Cappelli vogliono che ti ringrazi ancora e che ti dica che le tue “Madonnine” si vendono enormemente – gli scrive la sorella Maria nell'ottobre 1918 –. La “Sera” ha messo la notizietta in cronaca, e il “Corriere” l'ha riportata, ma senza fare il tuo nome; si leggeva solo che sono in vendita, pro Colonie Alpine, per generosa iniziativa del Cav. M. Cappelli, 4000 copie della poesia “La Madonnina blu” dal giornale “La Tradotta” con consenso dell'autore»<sup>83</sup>. Simoni lascerà l'esercito negli ultimi mesi del 1918 con il grado di maggiore e la croce di guerra.

Spirito moderno e curioso, Simoni fu tra i primi a intravedere nel cinema una nuova arte, sperimentandone le potenzialità espressive in veste di sceneggiatore e di regista in un'epoca che attaccava duramente il cinematografo come ostacolo insidioso della tradizione teatrale. La preoccupante emigrazione degli attori teatrali, attirati dagli «appetitosi contratti»<sup>84</sup> dei cinematografici, confluisce in una crisi dei teatri in termini di spettatori e di incassi<sup>85</sup> a partire dagli anni Venti. Si assiste quindi a una progressiva espansione del cinema con il conseguente ridimensionamento dello spettacolo dal vivo in quanto preminente mezzo di comunicazione sociale, «fenomeno sintomatico – puntualizza Emanuela Scarpellini nel suo importante studio sulle politiche culturali del regime – del passaggio a una moderna società di massa, in cui si sviluppavano appieno gli effetti dell'industrializzazione anche in sfere come quelle culturali, artistiche e psicologiche»<sup>86</sup>. Il cinema ha, rispetto al teatro, tutte le caratteristiche necessarie per affermarsi come spettacolo di massa: facile accessibilità grazie a numerose sale capillarmente distribuite e dotate di elevata capienza, man-

<sup>81</sup> Cfr. B. Chiara, *Epistolario eroico: lettere di combattenti, ottobre-novembre 1911*, con scritti di R. Simoni e A. Fraccaroli, R. Carabba, Lanciano 1912, pp. 29-34.

<sup>82</sup> La poesia racconta di un sacerdote anziano che prega la Madonna di liberare il suo Paese dai tedeschi che «i roba tuto, / i xe bestie, / e, quando i branca una povera dona, / se la xe bela ... / Signor che pietà». Cfr. E. Bertuetti, *Renato Simoni maestro di teatro*, «Il Dramma», 25, 75-76, 1° gennaio 1949, p. 157.

<sup>83</sup> Lettera di Maria Simoni a Simoni (9 ottobre 1918); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>84</sup> C. P., *Attori per il cinema*, «Il Dramma», 15, 307, 1° giugno 1939, p. 28.

<sup>85</sup> Gli incassi, forniti dalla SIAE, confermano la netta preminenza della nuova arte a partire dagli anni Venti. Nel 1938, per esempio, nonostante gli svariati decreti legge volti ad arginare la crisi del teatro, gli incassi lordi degli spettacoli di prosa ammontano a 102 milioni contro i 587 milioni di quelli del cinema. Cfr. *Si riapre...* «Il Dramma», 15, 316, 15 ottobre 1939, p. 20. Cfr. anche Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 248-267.

<sup>86</sup> E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, LED, Milano 2004, p. 125.

canza di ogni formalità di prenotazione d'orario e di abbigliamento, rappresentazioni spettacolari adeguate alle esigenze e alle attese di un pubblico vasto ed eterogeneo (si pensi al filone dei 'telefoni bianchi') e soprattutto prezzi notevolmente contenuti. Ma al di là di tali motivazioni di ordine pratico, il cinematografo vanta una ben più intima rispondenza alle mutate condizioni socio-economiche diventando il mezzo di comunicazione sociale più rispondente alla sensibilità della nuova società di massa.

L'avvento del sonoro solleva, inoltre, domande come: «il film parlante abolirà il teatro?»<sup>87</sup>, oppure «regredito a forme teatrali, il cinema è destinato a cadere?». Temi affini e altri relativi a una produzione di pellicole 'realiste' imbevute di patriottismo e di 'spirito nazionale'<sup>88</sup> vengono ampiamente esposte e discusse a partire dai primi anni Trenta sulle principali riviste teatrali dell'epoca, da «Il Dramma» a «Comœdia», che nel 1935 viene incorporata in «Scenario»<sup>89</sup>. Per confortare «coloro che il teatro lo amano e in esso credono»<sup>90</sup> Mussolini prima e Galeazzo Ciano dopo cercano di calmare le acque scindendo l'effettiva crisi teatrale degli anni Trenta dal successo che il cinema andava riscuotendo. «Questa crisi c'è – dichiara il Duce il 28 aprile 1933 all'Argentina di Roma in occasione del cinquantenario della SIAE – ma è un errore credere che sia connessa con la fortuna toccata al cinematografo»<sup>91</sup>. Il ministro Ciano a sua volta asserisce convinto che «le due forme d'arte possono vivere allato; ed in campi diversi e con diversi mezzi esercitare opera cementatrice dello spirito nuovo; e contribuire alla formazione di un gusto che si armonizzi con l'ora presente»<sup>92</sup>.

<sup>87</sup> La domanda lo pone Luigi Pirandello in uno scritto apparso sul «Corriere della Sera» del 16 giugno 1929, ora in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1965, pp. 1032-1033.

<sup>88</sup> Il realismo di cui si parla in pieno ventennio è legato prevalentemente alla verosimiglianza, senza affrontare le valenze sociali e politiche che approfondirà il Neorealismo nel secondo dopoguerra. In realtà di film 'fascisti' ne verranno girati pochi e di questi pochi nessuno sarà di gradimento del Duce. Al fallimentare colossale *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone, che si proponeva come metafora del progetto imperiale e civilizzatore in Africa, fanno eco *Lo squadrone bianco* (1936) di Augusto Genina, l'italo-tedesco *Condottieri* (1937) diretto e interpretato da Luis Trenker, *Luciano Serra pilota* (1938) di Goffredo Alessandrini, *Sotto la croce del Sud* (1938) di Guido Brignone e *L'assedio dell'Alcazar* (1940) di Genina, lungometraggio ispirato alla guerra civile in Spagna che vedeva un'Italia alleata delle forze franchiste. Cfr. G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari 1995, vol. II, p. 220; C. Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Vallecchi, Firenze 1974; V. Zagarrò, *Cinema e fascismo*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 75-89.

<sup>89</sup> Cfr. M. L. Pagnacco, *Il cinema nelle riviste di teatro degli anni Trenta: «Comœdia», «Il dramma», «Scenario» 1929-1939*, «Ariel», 11, 2-3, maggio-dicembre 1996, pp. 203-239. Sulla questione dello sviluppo della stampa teatrale tra gli anni Venti e Quaranta cfr. Scarpellini, *Sviluppo della stampa specializzata*, in Id., *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 19-22 e lo studio di G. Pedullà, *Il mercato delle idee: Giovanni Gentile e la Casa editrice Sansoni*, Il Mulino Bologna 1986.

<sup>90</sup> Cfr. [L. Ridenti], *Il completo e robusto discorso del Ministro Ciano [...]*, «Il Dramma», 12, 237, 1° luglio 1936, p. 1.

<sup>91</sup> Il discorso di Mussolini è ampiamente riportato in R. Forges Davanzati, *Mussolini parla agli scrittori*, in «Nuova Antologia», 16 maggio 1933.

<sup>92</sup> Cfr. [Ridenti], *Il completo e robusto discorso del Ministro Ciano*, cit.

È sintomatico come Simoni non temesse l'invasione dell'arte cinematografica. Duro a scomparire, il pregiudizio culturale nei confronti del nuovo mezzo impedisce a molti intellettuali e artisti dell'epoca – da d'Amico a Gobetti, da Gramsci al vecchio attore Alfredo De Sanctis, ma anche al Pirandello dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) – di considerare il cinema una forma artistica compiuta. L'arte drammatica è quella autentica, secondo il pensiero comune, riducendosi il cinema in un «teatro meccanizzato, in cui la macchina prevale sull'uomo e la vita è mummificata e inscatolata»<sup>93</sup>. Ciò che maggiormente viene recriminato alla settima arte è l'assenza dell'unicità e del valore artigianale che contraddistingue il prodotto teatrale: «In un certo senso, l'invenzione del cinema corrisponde nella storia della letteratura teatrale a ciò che è stata l'invenzione della stampa per la letteratura in genere. Il teatro lavora per 'copie uniche', mentre il cinema 'stampa lo spettacolo'», scrive Orio Vergani nel 1952<sup>94</sup>. Il cinema, brutta copia del teatro, rafforzerà quindi l'arte scenica invece di indebolirla, in quanto fonte originaria di una riproduzione meccanica.

L'apporto di Simoni alla settima arte è stato frequente ma discontinuo. Dal 1917 al 1920 è membro – insieme a Praga (direttore della S.I.A.), Adami, Salvatore di Giacomo, Niccodemi, Alfredo Testoni e Verga – del Comitato artistico di una delle prime case di produzione italiane, la “Silentium Film” con sede a Milano, patrocinata dal conte Luigi Grabinski Broglio, proprietario, peraltro, del Manzoni di Milano<sup>95</sup>. Gli autori concedono alla casa di produzione l'esclusività dei soggetti cinematografici, impegnandosi a fornire ciascuno almeno due soggetti all'anno, con un introito per l'autore del 50% sull'utile netto prodotto dalla Silentium<sup>96</sup>. Il primo soggetto cinematografico di Simoni è *Illusione* (1917), dramma romantico diretto dal commediografo e impresario teatrale Guglielmo Zorzi, con interpreti Linda Pini, Paride Sala, Luigi Duse, Mary Impaccianti e Mario de Seignèe.

Gran parte delle produzioni cinematografiche che si avvalgono della collaborazione di Simoni risalgono agli anni 1938-1942, successivi quindi alla famigerata “legge Alfieri” emanata il 16 giugno 1938, conosciuta anche come «la legge dei film brutti»<sup>97</sup>. Essa consisteva, essenzialmente, nell'istituzione, a favore dei produttori, di un

<sup>93</sup> Cfr. G. Petronio, *Racconto del Novecento letterario in Italia: 1890-1940*, Laterza, Bari 1993, p. 80.

<sup>94</sup> O. Vergani, *Simoni a teatro*, «Sipario», 7, 71, marzo 1952, p. 6.

<sup>95</sup> Cfr. la copia del contratto in P. D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni 1986, vol. II, pp. 1155-1156.

<sup>96</sup> Nel 1917 la Silentium Film produce i seguenti film: *Notte di tempesta* di Marco Praga, sceneggiatura e regia di Guglielmo Zorzi con Italia Almirante, Memo Benassi, Ubaldo Stefano; *Mimi e gli straccioni* di Giuseppe Adami, regia di Zorzi con Margot Pellegrinetti, Benassi, Luigi Serventi, Odette Bernard; *L'illusione* di Renato Simoni; *La felicità* di Alfredo Testoni, regia di Zorzi con Linda Pini, Gioacchino Grassi, Ermanno Roveri, Elisa Finazzi, Paride Sala. Circa i soggetti di Verga e Niccodemi i fatti non sono chiari poiché nel 1917 Verga produce almeno due soggetti: *La storia di una capinera* per la regia di Giuseppe Sterni con Linda Pini e lo stesso Sterni e *Caccia al lupo* adattato dallo stesso Verga, regia di Sterni, ma risulta pure in preparazione *La nemica* per la regia di Ivo Illuminati con Pini e Benassi. Cfr. «Piccolo Faust», 43, 12, 13 giugno 1917. Cfr. anche Scarpellini, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, cit., vol II, pp. 781-783 e la lettera di Praga a Testoni del 20 marzo 1918 in ivi, pp. 816-820.

<sup>97</sup> Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, cit., p. 17.

premio pari al 12% dell'introito lordo di ogni film. La legge Alfieri se da un lato estromise dal mercato italiano le opere straniere – soprattutto quelle americane, amatissime dal pubblico popolare – scatenò una corsa sfrenata della produzione nazionale che registrò un considerevole aumento degli incassi e del numero dei film prodotti a scapito della qualità<sup>98</sup>.

Nel 1939 Simoni è chiamato dalla Scalera a ridurre la sua *Vedova*: la pellicola, diretta da Goffredo Alessandrini con protagonisti Emma Gramatica (Adelaide), Ruggero Ruggeri (Alessandro) e la *star* del momento Isa Pola (Maddalena), viene girata negli studi della casa di produzione e in esterni a Venezia.

Liberamente tratto dalla commedia di Gino Rocca, *Se non son matti non li vogliamo* (1941) è un film diretto da Esodo Pratelli con la supervisione di Renato Simoni. Gli interpreti sono i maggiori attori teatrali della prima metà del Novecento: Ruggeri, Falconi, Antonio Gandusio, Vanna Vanni, Paolo Stoppa, Ermanno Roveri e Carlo Minello, molti dei quali Simoni guiderà negli spettacoli veneziani e fiorentini degli anni Trenta. Il Sovrintendente di un'associazione goliardica denominata "Se non son matti non li vogliamo" destina, in fin di vita, i propri beni a tre vecchi amici che per rispettare il principio della Società e per non perdere quindi l'assegno che l'amministratore gli versa, devono fingere di essere fuori di senno. Tale stato di cose provoca nei tre eredi grossi guai: il più debole vi lascia la vita, un secondo impazzisce, mentre l'unico superstite dovrà rassegnarsi a vivere di un modesto assegno concessogli dall'opera pia. «Pratelli ed io siamo semplicemente ammirati, lasciatecelo dire, del modo come Tu hai lavorato», scrive a Simoni il co-sceneggiatore Guglielmo Usellini qualche mese prima della distribuzione della pellicola<sup>99</sup>, evidenziando così il decisivo contributo di Simoni al successo del film<sup>100</sup>.

Dopo *4 passi fra le nuvole*, Esodo Pratelli realizza *Gente dell'aria* (1943), film d'aviazione basato su un soggetto di Bruno Mussolini, terzogenito del Duce e ufficiale della Regia aeronautica, scomparso tragicamente il 7 agosto 1941. Simoni è uno dei principali sceneggiatori, accanto allo stesso Pratelli, Giorgio Pastina e Guglielmo Usellini. La storia verte sui fratellastri Piero (Gino Cervi) e Raimondo Sandri (Antonio Centa), uno pilota e l'altro tecnico presso l'industria d'aviazione del padre, entrambi innamorati di Maria. Arruolatisi in aeronautica, dopo essere stati entrambi abbattuti da aerei nemici, si ritrovano a errare per quattro giorni in mare aperto su un battello di fortuna: si conoscono meglio, la reciproca diffidenza scompare e Pietro

<sup>98</sup> Nel biennio 1938-1940 gli incassi passano dal 13 al 34%, e già nel 1942 superano il 50%. Quanto ai film prodotti, dai 45 del 1938 si arriva a 50 nel 1939, 84 nel 1941 e 118 nel 1942. Cfr. L. Quaglietti, *Il cinema degli anni Trenta in Italia: primi elementi per una analisi politico-strutturale*, in *Materiali sul cinema italiano, 1929/1943*, Mostra internazionale del nuovo cinema (Pesaro, 14-21 settembre 1975), Ufficio documentazione delle mostra, Pesaro 1975, p. 300.

<sup>99</sup> Cfr. il dattiloscritto autografo di Guglielmo Usellini a Simoni (Roma, 1° agosto 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 6710.

<sup>100</sup> Diego Calcagno ravvisa la nota principale del film nel «clima patetico e dolente». Cfr. *ivi*, *Se non sono matti non li vogliamo*, «Film», 10 gennaio 1942. Cfr. anche U. De Franciscis, *Si gira*, «Film», 18 ottobre 1941; *Se non sono matti non li vogliamo*, «Corriere della Sera», 19 dicembre 1941.

può finalmente convolare a giuste nozze con Maria. Prodotto dalla CINES di Carlo Roncoroni, il film, girato a Cinecittà nel 1942, esce nelle sale nel marzo 1943.

Il drammaturgo rivelazione della *Vedova*, il Simoni del «Corriere», il librettista della *Turandot*, il regista degli spettacoli d'eccezione diventa maestro rinomato anche della Settima Arte. Diverse, anche in questo campo, le richieste di collaborazione: da Diana Torrieri, interessata all'opinione di Simoni su un «filmato completo di sonoro» realizzato artigianalmente dall'attrice e prodotto dalla Scalera<sup>101</sup> ad Achille Campanile che gli raccomanda il padre Gaetano Campanile Mancini per una scrittura<sup>102</sup>, all'attore Filippo Scelzo<sup>103</sup>. Anche Evi Maltagliati, che si confronta con l'arte cinematografica negli ultimi anni Trenta, auspica l'intervento di Simoni nei suoi progetti con Scalera:

Caro Simoni, è destino che noi attori – anche quando non facciamo del Teatro – si debba sempre avere bisogno del suo aiuto. Più d'ogni altro ne è [sic!] bisogno ora io che – autorizzata dal Comm. Scalera di cercarmi dei soggetti per i 6 films [sic!] che ancora debbo girare – non so proprio a che Santo votarmi. Con Scalera abbiamo molto parlato di Lei e si è pensata che la cosa migliore sarebbe che Lei mi scrivesse un soggetto drammatico. Scalera sarebbe felice di realizzarlo e io felicissima di interpretarlo<sup>104</sup>.

Nel 1942 Mercedes Brignone chiede all'intellettuale veneto il favore di assegnarle «una particina anche piccola. [...] Farlo con Voi sarebbe il mio ideale, perché sono certa che fatta la vostra guida, farla per la prima volta, si accorgerebbero di me»<sup>105</sup>. L'attrice fa riferimento, molto probabilmente, al lungometraggio *Sant'Elena, piccola isola* (1943), unica regia cinematografica di Simoni nata in collaborazione con Umberto Scarpelli, che univa diversi celebri attori della scena nazionale: da Ruggeri – il suo Napoleone viene ricordato per l'intensità di «certi sguardi fulminanti»<sup>106</sup> legati a moduli teatrali di recitazione – a Renato Cialente, Luigi Cimara e Paolo Stoppa<sup>107</sup>. La

<sup>101</sup> «[...] Io ne ho avuto una piacevole impressione, non sono certo una bellezza, ma questo lo sapevamo – però è curioso, mi sono vista finalmente il mio volto, come se mi avessero fotografata dal di dentro – tutto quello che in me è ardente selvaggio e appassionato è venuto fuori aderente perfettamente alla voce calda, più morbida e sicura che in teatro». La lettera che la Torrieri invia da Roma non è datata, ma risale molto probabilmente al 1941 come rileva un'altra lettera spedita da Roma (Teatro Eliseo) del 4 aprile 1941 dove l'attrice informa Simoni su un provino alla Scalera; Biblioteca Livia Simoni, CA 6569.

<sup>102</sup> Cfr. la lettera autografa di Achille Campanile a Simoni (Milano, 9 agosto 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 530.

<sup>103</sup> Cfr. la lettera autografa di Filippo Scelzo a Simoni (Torino, 28 marzo 1942); Biblioteca Livia Simoni, CA 6579.

<sup>104</sup> Lettera autografa di Evi Maltagliati a Simoni (Hotel de Milan – Roma, 4 luglio 1938); Biblioteca Livia Simoni, CA 4089.

<sup>105</sup> Lettera autografa di Mercedes Brignone a Simoni (Bologna 2 maggio 1942); Biblioteca Livia Simoni, CA 464.

<sup>106</sup> Cfr. la voce Ruggero Ruggeri a cura di G. C. Castello in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 8, cit., col. 1310.

<sup>107</sup> In un telegramma del 5 luglio 1941 (Roma) Stoppa – che interpretava il medico curante di Napoleone – esprime al maestro veneto: «tutta l'infinita riconoscenza, il mio orgoglio e la mia gioia di poter lavorare

figura di Napoleone esercitava un fascino particolare agli occhi di Simoni. Dopo la sua scomparsa, scriveva il critico nel 1921,

l'Europa cadde in un assopimento svigorito. Dopo la convulsa fatica di aver espresso il suo figlio più immane, ritornò alle placide fecondità solite. Nasceranno da lei altri geni, altri uomini eccezionali. Ma noi sentiamo che, a paragonarli all'uomo di Austerlitz e di Sant'Elena, essi rappresentano ancora la normalità. Egli invece aveva ridato al mondo, stanco da secoli di travaglio, le fresche potenze dalle quali hanno origine le leggende eterne<sup>108</sup>.

Ma il Napoleone di *Sant'Elena, piccola isola* non è quello delle vittorie militari e dei trionfi imperiali, bensì il ritratto di un condottiero sconfitto, di un esule, ormai al tramonto. Il film, che riscontrò complessivamente un buon successo di pubblico e di critica, fu costellato da polemiche in seguito alla denuncia per plagio mosso a Simoni da Otello Pagliai, che lo accusava di avere ricavato la trama del film dalla sua opera omonima data al critico in lettura. Simoni reagì col denso opuscolo difensivo *Per un'accusa infondata di plagio*, un dossier dettagliato sulla genesi dell'opera, vincendo la causa<sup>109</sup>. L'operatività del regista sul set sembra essere stata tuttavia più di nome che di fatto: il lavoro pratico fu effettivamente assolto da Scarpelli, come attesta un episodio raccontato dall'allora giovanissimo Alberto Sordi, che vestiva nel film le vesti del capitano inglese Popleton. Sordi sostiene di aver visto Simoni porsi alla macchina da presa di fronte a Ruggeri e, stupito dell'immagine dell'attore, esclamare: «Ruggero vieni a vederti! Sei magnifico!»<sup>110</sup>.

### 3. Dalla Reale Accademia d'Italia all'epurazione dal «Corriere»

La seduta del 6 aprile 1939 della Reale Accademia d'Italia annovera tra le sue fila sei membri nuovi: il filologo Ettore Bignone nella classe delle Scienze morali e storiche; Gian Battista Bonino (chimico), Giovanni Giorgi (ingegnere elettronico) e Filippo Silvestri (zoologo) in quella di Scienze fisiche, matematiche e naturali; France-

in un film sotto la vostra ambita e preziosa direzione»; Biblioteca Livia Simoni, C.A. 6576. *Sant'Elena, piccola isola* – con soggetto di Renato Simoni, sceneggiatura di Oreste Biancoli ed Ettore M. Margadonna, scenografie di Andrea Beloborodoff e Antonio Valente, costumi di Nino Novarese – fu prodotto e distribuito da Scalera Film. Tra gli interpreti c'erano anche: Mercedes Brignone (la madre di Napoleone), Elsa de Giorgi (Betsy); Annibale Betrone (un Ammiraglio); Mario Brizzolari (Generale Montholon); Cesare Fantoni (Cipriani); Lamberto Picasso (generale Hudson Lowe); Salvo Randone (generale Gourgaud), Micaela Giustiniani, Rosetta Tofano, Armando Migliari e Silverio Pisu. Cfr. Claudio G. Fava, *Alberto Sordi*, Gremese, Roma 2003, p. 47.

<sup>108</sup> Il Nobiluomo Vidal [R. Simoni], *Napoleone*, «L'Illustrazione italiana», 1921, ora in R. Simoni, *Le fantasie del nobiluomo Vidal*, a cura di E. Possenti, Sansoni, Firenze 1953, p. 508.

<sup>109</sup> La pièce di Pagliai aveva debuttato a Milano nel dicembre del 1940. Cfr. R. Simoni, *Per un'accusa infondata di plagio. Il dramma "Sant'Elena" di Otello Pagliai e il film "Napoleone a Sant'Elena" ("Sant'Elena piccola isola")*. Risposta alla perizia extra giudiziaria di Gualtiero Guatteri e alla comparso conclusionaria dell'avvocato Mario Paone, s.n.t., p. 47; Biblioteca Livia Simoni, CR.H. 46/15.

<sup>110</sup> Fava, *Alberto Sordi*, cit., p. 47.

sco Cilea per la categoria delle Arti e Renato Simoni nella classe delle Lettere<sup>111</sup>. La nomina di Simoni Accademico viene salutata con grande entusiasmo dal mondo dello spettacolo perché segna l'ingresso dell'«uomo di teatro» più indicato a prendere il posto lasciato vacante da Luigi Pirandello nella insigne Assemblea<sup>112</sup>.

Intellettuale poliedrico e fecondo, Simoni viene celebrato per l'occasione soprattutto per i meriti di commediografo, affinché questo giovanile fermento non venisse sopraffatto dalla prevalente attività come critico teatrale:

È verissimo che, fra quanti oggi fanno critica drammatica, Simoni occupa il primo posto; è esatto che la sua mirabile cultura tecnica, la sua innamorata sensibilità e la sua esperienza pratica, da qualche tempo tempratasi anche alle prove della regia, lo fanno considerare, a ragione, il maestro di tutti. Ma questo non dovrebbe oscurare una verità troppo spesso dimenticata: e cioè, che Simoni è anzitutto un artista. È anzitutto un autore drammatico; diciamo meglio, è il maggiore fra quelli viventi in Italia<sup>113</sup>.

Sono parole di Silvio d'Amico, detentore dello scettro della critica romana, che mette in risalto sulle pagine de «La Tribuna» le doti di Simoni drammaturgo, pratica che per prestigio e valore si collocava, all'epoca, al vertice della piramide dei 'mestieri' teatrali. Le commedie di Simoni, «modelli ineguagliati di arte purissima, vere e proprie anticipazioni di gusto, per il modo con cui egli presenta e considera certi atteggiamenti spirituali»<sup>114</sup> rappresentano, a parere dei critici letterari coevi una delle poche eccezioni nel panorama del teatro dialettale, «novantotto volte su cento macchietistico e folcloristico, confinato nella ripetizione di tipi e figurette di maniera, e insomma minimo e circoscritto»; una drammaturgia quindi quella di Simoni che si eleva, per l'arte «sottile e misurata», al livello delle commedie in lingua<sup>115</sup>.

Con il prestigiosissimo titolo aumentano gli impegni istituzionali per quel che riguarda sovvenzioni, premi e iniziative culturali di rilievo; Simoni si ritrova a presidiare nuovi concorsi, commissioni, accademie, conferenze e commemorazioni: dal Premio D'Annunzio nel 1940<sup>116</sup> alle responsabilità connesse alla selezione del repertorio teatrale presso il Ministero della Cultura<sup>117</sup>. Nel luglio 1939 Biagio Pace sollecita

<sup>111</sup> *I sei nuovi Accademici che sono scelti da Duce*, «La Stampa», 7 aprile 1939, p. 3.

<sup>112</sup> *Nuovi Accademici*, «Rivista Italiana del Dramma», 3, 3, 15 maggio 1939, p. 377. Diversi i messaggi encomiastici conservati presso la Biblioteca Livia Simoni, dal concittadino Giuseppe Adami (telegramma, Milano 6 aprile 1939, CA 8) al letterato Emilio Cecchi (telegramma, Milano 7 aprile 1939, CA 515) a Italo Balbo (telegramma, Tripoli, 7 aprile 1939, CA 226).

<sup>113</sup> S. d'Amico, *Il commediografo Renato Simoni*, «La Tribuna», 14 aprile 1939.

<sup>114</sup> C. Lari, *Il teatro nell'Accademia: Renato Simoni*, «Scenario», 8, 5, maggio 1939, p. 202.

<sup>115</sup> *Nuovi Accademici*, cit.

<sup>116</sup> Cfr. la lettera autografa di Luigi Antonelli (Pescara 16 luglio 1940) dove il drammaturgo si raccomanda a Simoni in relazione alla candidatura presentata per il premio D'Annunzio; Biblioteca Livia Simoni, CA192.

<sup>117</sup> Cfr. la lettera dello scultore Tello Torelli (Napoli, 27 marzo 1940) che intercede presso Simoni affinché la commedia di suo padre *I mariti* venga inserita nel repertorio delle compagnie primarie, in quanto «italianissima». Biblioteca Livia Simoni, CA 6725.

ta al neoaccademico la promessa di un suo articolo per il numero unico di «Dioniso», pubblicazione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico per le celebrazioni dei Grandi Siciliani<sup>118</sup>; nel 1940 Simoni presiede la Commissione incaricata all'assegnazione delle sovvenzioni pubbliche<sup>119</sup> e organizza i festeggiamenti per il bicentenario di Paisiello al Manzoni di Milano<sup>120</sup>; nel 1943 è l'artefice dell'encomio che la Reale Accademia dedica a Giovanni Treccani degli Alfieri<sup>121</sup>. Non mancano, del resto, le raccomandazioni dei candidati che anelano di fare parte nella 'famiglia' dell'Accademia Reale: dal poeta Corrado Govoni<sup>122</sup> a Giovanni Gentile – Presidente della Reale Accademia d'Italia nel biennio 1943/1944 – che nel marzo del 1942 invia a Simoni il *curriculum vitae* del biologo Giuseppe Tallarico<sup>123</sup>.

L'attività registica procede con ritmi intensi e consegue vasti consensi di pubblico e di critica. L'anno 1939 si rivela ricchissimo di progetti: Simoni allestisce tre spettacoli – il 1° giugno debutta al Prato della Meridiana a Boboli l'*Aminta* di Torquato Tasso, mentre a Venezia gli allestimenti goldoniani del *Ventaglio* e del *Campiello* sono gli appuntamenti più attesi del Festival Internazionale del Teatro – e riduce per lo schermo *La vedova*, sceneggiato prodotto dalla Scalera. Adelchi, allestito nel giugno del 1940 al Prato della Meridiana, è la terza regia che il critico firma per il Maggio Musicale Fiorentino, mentre la galleria delle rappresentazioni goldoniane si arricchisce nel 1942 da *Le donne curiose* con i giovani attori della Compagnia dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma.

Si prospettano intanto grandiosi progetti editoriali volti alla salvaguardia e alla divulgazione del patrimonio linguistico e letterario italiano. Nel 1940 Luigi Federzoni, Presidente della Reale Accademia d'Italia dal 1938 al 1943, affida a Simoni la Presidenza della Commissione che avrebbe curato la pubblicazione di un corpus del

<sup>118</sup> «È inutile dirVi con quanto e con quale vivissimo piacere io abbia accolto questa Vostra promessa di collaborazione sia perché la pubblicazione acquisterà maggiore importanza figurandovi il Vostro autorevole nome, sia anche per l'argomento che intendete trattare – e cioè i raffronti fra lo spirito epicarneo e quello pirandelliano – e che oltre tutto personalmente mi interessa per i miei studi». Dattiloscritto autografo di Biagio Pace a Simoni del 9 luglio 1939 su carta intestata «Istituto Nazionale del Dramma Antico»; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>119</sup> Le sovvenzioni venivano assegnate in base a criteri ben determinati, tra cui: contratti triennali; attori e registi di provata serietà, con preferenza per le compagnie di complesso; un repertorio con maggioranza di lavori italiani e improntato a fini d'arte; reale apporto di capitale privato e dimostrata attitudine all'organizzazione del capocomico; regolarità dell'assunzione degli artisti tramite collocamento; regolarità della stipulazione di contratti tra esercenti e capocomici (con controllo da parte della Federazione degli industriali dello spettacolo, incaricata anche dell'inoltro della domanda al ministero). Cfr. *Una commissione per l'attività teatrale*, «Rivista italiana del dramma», 15 maggio 1940; *Punti sugli i*, «Il Dramma», 16, 328, 15 aprile 1940; Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 282-284.

<sup>120</sup> L'evento è organizzato dal Teatro del Popolo con artisti della Scala. Cfr. la lettera del Presidente del Teatro alla Scala Gian Giacomo Gallarati Scotti a Simoni (Milano, 9 aprile 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA 2595.

<sup>121</sup> Lettera di Treccani degli Alfieri a Simoni su carta intestata «Senato del Regno» (Milano, 22 aprile 1943); Biblioteca Livia Simoni, CA 6566.

<sup>122</sup> Lettera di Corrado Govoni a Simoni (Roma, 29 marzo 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 2623.

<sup>123</sup> Lettera di Giovanni Gentile a Simoni (Roma, 6 marzo 1942); Biblioteca Livia Simoni, CA 2680.

Teatro Italiano<sup>124</sup>. Gli altri membri della Commissione sono il drammaturgo Massimo Bontempelli e i linguisti Alfredo Schiaffini ed Emilio Lovarini. «Un filologo può essere molto utile, anche per scaricare te dalla responsabilità della ricostituzione dei testi», scrive Federzoni a Simoni nel luglio del 1941<sup>125</sup>. Il Corpus del teatro italiano non sarà realizzato per l'imminente coinvolgimento dell'Italia nel secondo conflitto mondiale. Simoni non abbandonerà del tutto l'ambizioso progetto, che tenta di attuare nel secondo dopoguerra: «Tempo fa mi scrisse da Torino l'amico Neri che in grazia tua risorgeva l'idea del Corpus del teatro italiano, ma forse le presenti difficoltà del mercato librario impediscono le imprese più belle» – gli scrive il goldonista Ortolani nel 1946<sup>126</sup>.

Nei primi anni Quaranta Simoni lavora, oltre che al progetto del Corpus incaricatogli da Federzoni, alla divulgazione dell'opera di due illustri esponenti della drammaturgia veneta: Ruzante e Carlo Gozzi, progetti patrocinati dal Ministero della Cultura Popolare. Lo scrittore padovano viene celebrato nell'anno del quarto centenario della morte con l'edizione dell'opera omnia e l'allestimento di una *Moscheta* in lingua per la regia dello stesso Simoni. «Credo che cotesta tua stupenda idea – gli scrive Federzoni nel luglio 1941 – potrà concretarsi in un risultato prezioso e importante per il recupero artistico e culturale di un patrimonio di opere oggi disperse e infruttifere. E il merito di avere pensato e voluto questo sarà tuo»<sup>127</sup>. *Moscheta* andò in scena il pomeriggio del 31 maggio 1942 nei giardini di Villa Corsini davanti a un pubblico costituito in gran parte da accademici umanisti. La traduzione in lingua di Lovarini, appena sfumata dalla cadenza veneta di Emilio Baldanello nelle vesti del protagonista, e un'interpretazione registica in chiave comica – Simoni leggeva il testo come «manifestazione della commedia rusticale e preannuncio della Commedia dell'Arte»<sup>128</sup> – ingentilirono il carattere grezzo e viscerale del capolavoro di Beolco; il tutto suggellato dalla danza finale dei fanciulli: conclusione decorativa e spettacolare che intaccò la coerenza stilistica di una messa in scena che oscillava tra gli scricchiolii dei calzari rustici, i vocalizzi lirici e i suoni d'arpa. Le esperienze registiche precedenti permisero comunque a Simoni di costruire uno spettacolo capace di soddisfare «le esigenze dello spettatore moderno: realismo, coerenza, abili sottolineature dei luoghi salienti, cura degli attacchi e dei finali»<sup>129</sup> secondo Giorgio Prosperi, seppure complicati dalla mancanza di un sipario. Ne furono artefici principali gli interpreti,

<sup>124</sup> Cfr. la lettera autografa di Luigi Federzoni a Simoni (Roma, 19 febbraio 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 2605.

<sup>125</sup> Lettera autografa di Luigi Federzoni a Simoni (Montecatini Terme, 18 luglio 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 2604.

<sup>126</sup> Lettera di Giuseppe Ortolani a Simoni (Venezia, 9 aprile 1946); Biblioteca Livia Simoni, CA 4251.

<sup>127</sup> Cfr. il dattiloscritto autografo di Luigi Federzoni a Simoni (Montecatini Terme, 18 luglio 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 2604.

<sup>128</sup> G. Calendoli, *Antefatti di una fortuna difficile*, in *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, catalogo della Mostra (Oratorio di San Rocco, Padova, 25 maggio-15 giugno 1983), Comune di Padova-Università degli Studi di Padova, Padova 1983, p. 17.

<sup>129</sup> G. Prosperi, *Spettacoli di eccezione: "Moschetta" di Angelo Beolco detto il Ruzzante*, «Il Dramma», 18, n. 380, 15 giugno 1942, p. 32.

selezionati con cura tra i migliori attori delle ribalte nazionali: Emilio Baldanello rese la parte del protagonista «con una colorita accentuazione del comico e qualche concessione al dialetto particolarmente efficace e apprezzata»; Paolo Stoppa nelle vesti del soldato Tonin «si tenne con buoni effetti scenici sul registro farsesco», Rina Morelli disegnò con fresca e invitante vivacità il personaggio di Betia; Menato fu invece Gino Cervi che «salvo qualche momento di minore accensione, superò tutti gli altri interpreti per naturalezza e misura»<sup>130</sup>.

Un'operazione più selettiva richiedeva invece il recupero della vasta opera di Gozzi, personaggio di diversa portata sia per la quantità della produzione drammaturgica che per la notorietà della vicenda personale. «Avrei bisogno di una tua parola. – scrive Ortolani a Simoni nel marzo del 1942 – Altra cosa è il Ruzante, quasi ignoto al pubblico e carico, nelle lunghe vicende del Lovarini, d'erudizione; ed altra Carlo Gozzi, del quale molti hanno letto le *Memorie* o conoscono almeno le vicende con la Ricci e col Gratarol<sup>131</sup>. Nel caso del veneziano Simoni può contare dell'appassionato impegno dell'espertissimo Ortolani, il quale lavora sulla comparazione tra i manoscritti originali delle favole e i volumi dell'edizione Colombani<sup>132</sup>.

Collaborazioni su più fronti avvicinano Simoni anche a Silvio d'Amico. I rapporti tra i due maggiori critici teatrali d'Italia si intensificano a partire dai primi anni Quaranta, periodo di fervore artistico per l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma di cui Simoni è Consigliere. Le loro corrispondenze mettono in luce la stima reciproca, le discussioni sul repertorio, le linee stilistiche delle rappresentazioni<sup>133</sup> e la selezione degli interpreti. Comune a entrambi, inoltre, l'atteggiamento scettico verso quelle forme di sperimentalismo che cercano di rivalutare l'aspetto visivo della messa in scena rispetto al testo. Nell'ottobre del 1940 l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma assegna a Simoni un premio<sup>134</sup>; nell'aprile del 1947 d'Amico si rivolge al criti-

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Lettera di Giuseppe Ortolani a Simoni (Venezia, 20 marzo 1942); Biblioteca Livia Simoni, CA 4249.

<sup>132</sup> «Così si potrà fare opera degna dell'Accademia. Aspetto le tue istruzioni, se credi di dovermene dare. Non so se per il Gozzi convenga fare propriamente diverse edizioni: cosa un po' imbarazzante perché bisognerebbe sopprimere le note a piè di pagina e rimandarle in Appendice. Credo che per certi autori l'apparato critico non sia per nulla ingombrante. Ma soprattutto urge cominciare subito la stampa: sono questi, fino a luglio, i mesi migliori, più adatti al lavoro. [...] Il mio affetto per te cresce ogni anno con la più tenera riconoscenza. Ti stringo al cuore. Bepi Ortolani.» Cfr. la lettera di Giuseppe Ortolani a Simoni (Venezia, 1 marzo 1942); Biblioteca Livia Simoni, CA 4248.

<sup>133</sup> In un dattiloscritto autografo del 5 luglio 1947, D'Amico consiglia a Simoni, con riferimento alle rappresentazioni dei *Rusteghi* e dell'*Impresario delle Smirne*, di limitare il veneto nel minimo possibile poiché «sarebbe molto più fine (e più gradito dal pubblico) che gli attori fossero non i soliti dialettali ma gli italiani». Biblioteca Livia Simoni, CA 1756.

<sup>134</sup> «In primo luogo grazie del tuo proposito - risponde Simoni -. Non so precisamente quale sia il premio a cui alludi: ma se, come certo avrai pensato, esso abbia un tale carattere da costituire una vera distinzione morale (e voglio dire che la gente non possa confonderlo coi soliti sussidi che l'Accademia profonde un po' a tutti) io te ne sarò, anzi te ne sono fin d'ora, riconoscentissimo. Tu sei - dopo Ojetti, il quale già alcuni anni fa pensò a me per altra cosa che non ebbe esito - l'unico accademico che si sia ricordato del mio nome.» Cfr. la lettera autografa di Simoni a Silvio d'Amico (Milano, 21 settembre 1945), Fondo Lucio Ridenti, ora in Buonaiuto, *Un archivio da ordinare*, cit., p. 233.

co veronese per migliorare la nuova edizione della sua *Storia del teatro drammatico* pubblicata da Garzanti – la prima, edita da Rizzoli, risale al 1939-1940 – invitandolo nuovamente a scriverne la prefazione:

Sai bene che quella I edizione uscì a dispense, e che vi sono incorse alcune inesattezze, vi sono rimaste delle lacune, e – in due o tre punti per i quali avevo fatto raccogliere informazioni e dati a giovani collaboratori – anche errori veri e propri. Ti sarei profondamente grato se tu stesso mi indicassi privatamente gli errori, inesattezze, ecc. che puoi avere notato nell'opera, dandomi qualunque suggerimento crederai opportuno<sup>135</sup>.

Nella lista delle modifiche concordate insieme a Simoni è interessante notare quelle relative agli autori e alle opere coincidenti con gli interessi di studio dell'Accademico veneto nello scorcio tra gli anni Trenta e Quaranta. Nell'elenco delle correzioni apportate al secondo volume dell'edizione Garzanti si legge: «Modificato in senso favorevole il giudizio della teatralità dell'*Aminta*» (la messa in scena simoniana della favola pastorale di Tasso è del 1939), e ancora «Rifatto interamente Ruzzante»<sup>136</sup>. Nessun approfondimento invece per quel che riguarda le culture teatrali orientali, ad eccezione di un cenno al coevo teatro giapponese.

Dopo la mancata direzione, nel 1931, della Sezione del Teatro Contemporaneo nell'*Enciclopedia* di Gentile<sup>137</sup>, Simoni collabora nei primi anni Cinquanta alla stesura di alcune voci dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, su fervida sollecitazione del suo fondatore:

Dà un'occhiata, te ne prego, all'elenco che ti unisco, e dimmi se ti sentiresti di farmi questo grande regalo. Non siamo ricchi, le spese di carta e stampa sono massacranti, e non possiamo offrire grossi compensi: la somma che l'Editore ti proporrebbe a *forfait*, sarebbe di dodicimila lire: per lui, fatta la proporzione con quanto dà agli altri, è uno sforzo; per te invece, se come ardentissimamente mi auguro dirai di sì, sarà un atto di generosa amicizia. Quello che in ogni caso ti prego, è di darmi una risposta

<sup>135</sup> Dattiloscritto autografo di Silvio d'Amico a Simoni (14 aprile 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 1763/1-4.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Tale compito fu poi affidato a d'Amico il quale, attento a non offendere la sensibilità di Simoni, gli scrive l'8 ottobre del 1930: «Carissimo, il senatore Gentile mi dice che hai rinunciato alla effettiva direzione della Sezione del Teatro Contemporaneo nell'Enciclopedia - come mai? -; e mi propone di sostituirti. Ti sarei molto grato se tu volessi scrivermi una parola in proposito. E soprattutto vorrei sapere se tu credi che la sostituzione che mi si propone possa comunque assumere, agli occhi tuoi o d'altri, il carattere d'un atto meno che delicato verso di te. [...]»; Fondo Lucio Ridenti. La sostituzione del laico Simoni con il cattolico d'Amico è dovuta anche all'intensificazione dei rapporti di Gentile con Agostino Gemelli ed altri intellettuali cattolici; in scala più larga l'evento è stato interpretato come riflesso del collegamento organico che si instaurava tra la Chiesa e lo Stato italiano. Sull'attenzione di Federico Gentile e della casa editrice Sansoni per i testi di storia del teatro cfr. Gianfranco Pedullà, *Il mercato delle idee: Giovanni Gentile e la Casa editrice Sansoni*, Il Mulino, Bologna 1986.

## Il grande eclettico

sollecita; anche perché, come vedi, alcune di queste "voci" sono urgenti. Ancora un abbraccio, e auguri, e speranze, e saluti dal tuo aff.mo Silvio d'Amico<sup>138</sup>.

La voce di Simoni sulla famiglia d'arte Benini (Gaetano e i figli Ferruccio e Italia), ottiene l'entusiasmo di d'Amico, benché esorbitasse, di volume ed enfasi affettiva, dalle norme stabilite per i compilatori, come informa una lettera del critico romano:

La fantasia e poesia dei ricordi ti ha trascinato fuori delle nostre solite cornici: ma questo succedeva anche a Shakespeare quando, a dire di Goethe, straripava dalla cornice della scena, sicché i registi hanno dovuto e debbono ridurlo: io non farò lo stesso, mi contenterò di corredare la tua prosa con qualche preliminare notizia biografica, e relative date e dati: e a suo tempo ti mostrerò il tutto<sup>139</sup>.

Nel secondo dopoguerra Simoni affianca d'Amico nel comitato di vigilanza dei programmi radiofonici della RAI presso il Ministero delle Poste<sup>140</sup>, incarico che abbandona – probabilmente per ragioni di salute – alla fine del 1948<sup>141</sup>. Continuerà comunque a collaborarvi con trasmissioni dedicate a personalità illustri dell'arte e della cultura, anche in veste di presentatore: «Abbiamo ricevuto la tua magnifica commemorazione di G. B. Shaw ed ho avuto anche il piacere di sentire la tua voce nella registrazione – gli scrive Sergio Pugliese nel 1950 –. Aggiungo che anche la tua dizione ed il tuo modo di porgere sono stati radiofonicamente perfetti»<sup>142</sup>.

Nel secondo lustro degli anni Quaranta d'Amico viene fatto oggetto di pesanti attacchi da alcuni giornalisti, tra cui Ridenti, con il quale Simoni collabora in previsione di due importanti progetti editoriali che lo coinvolgono personalmente: la pubblicazione delle *Commedie* (1949) e del primo volume dei *Trent'anni di cronaca drammatica* (1952). Simoni, mosso dalle richieste del critico romano, scrive a Ridenti:

Caro Lucio, tu che sei tanto buono e tanto giusto, pubblica, te ne prego fraternamente, la lettera che D'Amico ti ha scritto in risposta alle tue affermazioni e accuse. Devi

<sup>138</sup> Lettera di Silvio d'Amico a Simoni (21 settembre 1949), Fondo Lucio Ridenti. In una lettera del 7 dicembre 1949 d'Amico ringrazia Simoni per i testi che ha messo a disposizione dell'*Enciclopedia*; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>139</sup> Dattiloscritto autografo di Silvio d'Amico a Simoni su carta intestata «Enciclopedia dello Spettacolo» (Roma, 16 aprile 1951), Fondo Lucio Ridenti.

<sup>140</sup> Cfr. il dattiloscritto autografo di d'Amico (Roma, 8 gennaio 1948) a Simoni relativo ai tempi delle trasmissioni dei programmi radiofonici. Biblioteca Livia Simoni, CA 1758.

<sup>141</sup> «[...] intanto vorrei – anche perché non vedo più da qualche tempo la tua firma sul «Corriere» – che tu mi rassicurassi sulla natura della tua indisposizione», scrive d'Amico a Simoni il 20 dicembre 1948. Fondo Lucio Ridenti, ora in Buonaiuto, *Un archivio da ordinare*, cit., p. 234.

<sup>142</sup> Lettera di Sergio Pugliese a Simoni su carta intestata «Rai Radio Italiana – Direzione Generale» (Roma 2 dicembre 1950); Fondo Lucio Ridenti.

pur lasciargli, sul tuo giornale, il modo di scolparsi. Potrai sempre, se non ti persuade, rispondere. Scusa, caro; e fammi questo grande favore<sup>143</sup>.

Alle critiche mosse a d'Amico relative alla leadership 'dittatoriale' dell'Accademia («La sua vanità ha fatto diventare l'Accademia un centro personale come se fosse una scuola privata, sua» – scrive Ridenti a Simoni nel 1948<sup>144</sup>) e al diletantismo dei diplomati, si aggiungono quelle di «aver vigliaccamente aggredito Benelli» e «di aver insultato la memoria di Zacconi» durante una trasmissione radiofonica<sup>145</sup>. L'accusa più pesante riguarda la questione del patrimonio librario del conte Niccolò Piccolomini, del quale, secondo voci maligne, d'Amico voleva subdolamente appropriarsi. La polemica sul primato della critica teatrale in Italia che coinvolge direttamente Simoni – d'Amico afferma in diverse occasioni la venerata ammirazione per il «maestro della famiglia teatrale italiana»<sup>146</sup> – durerà invece fino ai primi mesi del 1949<sup>147</sup>. Combattuto tra due fuochi, il critico del «Corriere» cercherà di risolvere la diatriba tra Ridenti e d'Amico, ora invitando il primo a rinunciare all'attitudine polemica («Tu sai che io sono estraneo alle polemiche per gusto, per tendenza, per una certa equità che mi fa vedere che non c'è giustizia senza ingiustizia e ingiustizia senza giustizia.»<sup>148</sup>) ora mostrandosi leale e rispettoso nei confronti del critico romano: «Ti prego, caro, – scrive al fondatore del «Dramma» il 24 gennaio 1949 – non mi contrapporre a D'Amico dal quale non ho avuto che affettuosità; anzi una deferenza che non mi spetta. A me queste polemiche fanno male al cuore; e oltre che per ragioni di salute, anche per esse, ho rinunciato a regie a Venezia e a Firenze»<sup>149</sup>. Misura e accortezza che Simoni dimostrerà in tutti i campi dell'attività artistica: dalle 'bonarie' cronache drammatiche agli spettacoli popolari degli anni Trenta e Quaranta.

<sup>143</sup> Lettera di Lucio Ridenti a Simoni (7 novembre 1948); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>144</sup> Lettera di Lucio Ridenti a Simoni (11 novembre 1948); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>145</sup> Dattiloscritto autografo di Lucio Ridenti a Simoni (23 gennaio 1949); Fondo Lucio Ridenti, INV. 0147 II.2.12.

<sup>146</sup> Silvio d'Amico, *Palcoscenico girevole. Milano e Roma, ovvero il campanilismo e la cupola*, «Il tempo», 29 febbraio 1948, ora in Id., *Cronache: 1914/1955*, cit., vol. V, tomo I, p. 209. In un dattiloscritto autografo del 27 gennaio 1949 su carta intestata «Accademia d'Arte Drammatica di Roma» d'Amico ribadisce a Simoni. «Vedo che tu ti fermi a respingere l'affermazione del famoso primato: cosa perfettamente inutile, perché, come tutti sanno, esso è fuori questione; e nessuno meglio del signor Ridenti, dandosi l'aria di difenderti da un'offesa inesistente, sa di sfondare una porta spalancata.» Fondo Lucio Ridenti, INV. 0149 II.2.13.

<sup>147</sup> «Altro a me preme dirti; e bisogna pure che te lo dica; questo: che se, per un'assurda ipotesi, esistesse al mondo un periodico dove da anni, ogni quindici giorni, si svillaneggiasse e si diffamasse e si caluniasse Renato Simoni, io separerei pubblicamente le mie responsabilità da quelle del periodico, io non scriverei nelle sue pagine, io non mi farei ufficialmente amico e presentatore del suo direttore.» Cfr. la lettera dattiloscritta di d'Amico a Simoni del 27 gennaio 1949 su carta intestata dell'Accademia; Fondo Lucio Ridenti, INV. 0149 II.2.13.

<sup>148</sup> Lettera di Simoni a Lucio Ridenti (27 novembre 1948); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>149</sup> Ivi, p. 239.

## Il grande eclettico

Con la seconda guerra mondiale irrompe bruscamente nella vita privata di Simoni la dimensione politico-militare. Se durante la Grande Guerra egli aveva sofferto e insieme gioito nel curare le recite del Teatro del Soldato piuttosto che gli articoli de «La Tradotta», il secondo conflitto mondiale si rivela spietato e malinconico. Non più giovane e malato sostiene comunque i combattenti con gesti assistenzialistici: il 23 marzo 1941 il Generale Gambarà e i soldati dell'VIII Corpo d'Armata gli inviano i ringraziamenti per gli indumenti di lana spediti al fronte<sup>150</sup>.

I bombardamenti violenti del 1943 che procureranno danni ingenti soprattutto alla città di Milano<sup>151</sup>, colpiscono anche l'appartamento di Simoni in via Corridoni causando grossi danni alla collezione di marionette che, per il loro ingombro, non è stato possibile rimuovere come invece era stato fatto con il patrimonio librario. «Voglio mandarti almeno una parola», gli scrive d'Amico il 23 agosto del 1943:

che tu, e il tesoro dei tuoi libri, siate salvi, è molto; ma il sapere lo stato in cui ti trovi, è cosa che mi addolora indicibilmente, e con me Elsa, e i miei figliuoli, e tutti i comuni amici qui a Roma. [...] (io stesso posso mettermi modestamente, fra i tuoi fratelli sinistrati: la distruzione dello stabilimento Ricordi, coi clichés della mia povera *Storia del Teatro* pronti per la ristampa, mi porta via 100 o 150 mila lire...) Quando ci vedremo? Ho un grandissimo desiderio di abbracciarti, e di parlare con te. E di questo disgraziato teatro<sup>152</sup>!

Simoni passa gli anni della guerra nel suo appartamento di Milano; il motivo, si narra, è dovuto al fatto che il suo fedele cocker Ciocolo non era ammesso nei rifugi antiaerei<sup>153</sup>. Si distacca dalla molesta realtà bellica scrivendo; lavora continuamente anche quando la Storia preme prepotentemente nel quotidiano e il dolore funge da «sublimazione della umanità», come dirà commosso a un ufficiale accecato in guerra, incontrato su un vagone ferroviario nel tragitto tra Firenze e Roma<sup>154</sup>.

Il dopoguerra si rivelerà ancora più amaro: alla perdita della casa si aggiunge il congedo dal «Corriere» in seguito alla campagna di “epurazione” intrapresa in tutta Italia, il corrispettivo italiano della denazificazione tedesca. La critica teatrale del quotidiano milanese viene affidata temporaneamente a Eligio Possenti, vice di Simoni da trent'anni, il quale dimostra equilibrio e un'amicizia fedele nel difficile

<sup>150</sup> Cfr. la lettera del sottocapo di Stato Maggiore L. Cuccioli a Simoni; Biblioteca Livia Simoni, CA 513.

<sup>151</sup> I bombardamenti sulle città italiane raggiungono nel corso del 1943 la massima intensità, provocando numerose vittime civili e la distruzione totale o parziale di migliaia di edifici. Nell'agosto del 1943, 869 aerei sganciano sopra Milano 2439 tonnellate di bombe, distruggendo totalmente il 25% delle aree edificate e lesionandone il 35%, tra cui anche il Teatro alla Scala, colpito il 15 agosto da una bomba di 500 chili. Cfr. D. Bartolo *et al.*, *Le bombe di Milano*, BUR, Milano 2009.

<sup>152</sup> Fondo Lucio Ridenti, ora in Buonavita, *Un archivio da ordinare*, cit., pp. 233-234.

<sup>153</sup> Cfr. L. Simonelli, *Renato Simoni, Ciò che importa è vivere da galantuomo*, in Id., *Dieci giornalisti e un editore*, Simonelli, Milano 1997, p. 329.

<sup>154</sup> L'episodio è raccontato da U. Fascanelli, *A lui ricorsero Musco e una balia*, «Corriere lombardo», 5 agosto 1952.

momento<sup>155</sup>. Nel Fondo Ridenti del Centro Studi dello Stabile di Torino sono custodite tre lettere di Simoni alla sorella Maria, senza data ma risalenti al 1945: di contenuto analogo, sono, forse, minute di un'unica lettera in realtà mai spedita e perciò rimaste al loro autore. Simoni chiede a Maria, che si era ritirata durante gli anni della guerra nella casa di villeggiatura a Viggìù, nel Varese, di far ritorno a Milano per potere avere ufficialmente le tre stanzette in pian terreno in via Tamburini 6, che era riuscito a trovare tramite amici autorevoli. Sono lettere che ritraggono un Simoni vulnerabile, malato e ombroso – l'altra faccia del suo carattere generoso e leale – costretto a occuparsi di «piccole e umili traduzioni» per vivere<sup>156</sup>.

Il «Corriere» riprende l'attività il 14 settembre 1943 dopo una sospensione coincidente con i mesi più caldi dell'offensiva degli Alleati, pochi giorni prima, quindi, della proclamazione della Repubblica di Salò<sup>157</sup>. Già nel gennaio del 1944 si respira aria di disagio per la posizione di Simoni all'interno dell'azienda. Il collega Raul Radice lo informa in una lettera «strettamente confidenziale» di un incontro ufficiale tra Fernando Mezzasoma – direttore generale della stampa italiana presso il Ministero della Cultura Popolare, stabilitosi a Salò –, il direttore del «Corriere» Ermanno Amicucci, l'amministratore Palazzi e Simoni stesso:

Il fatto è che Mezzasoma, ieri, disse ad Amicucci di avergli spedito una lettera che riguardava anche te; lettera non ancora pervenuta. Il Direttore non sa ancora bene se la lettera riguarda la tua assenza dal giornale e specificamente «La Lettura» per la quale si teme che, in tua assenza, possano affacciarsi provvedimenti analoghi a quelli già presi nei confronti dei nostri settimanali. Provvedimenti che tanto Amicucci quanto Palazzi scongiurano sia per il desiderio (credo sincerissimo) che tu rimanga al tuo posto, sia perché in caso di crisi è logico ed evidente che essi desiderino se mai

<sup>155</sup> Ridenti, *Insieme, l'ultimo tempo*, in Id., *Ritratti perduti*, Omnia, Milano 1960, p. 124.

<sup>156</sup> Simoni soffriva di sclerosi miocardica. In una delle tre lettere scritte a Maria confessa: «Ho avuto attacchi per i quali ho dovuto già per tre volte restare a letto per giorni, col medico che veniva 4 volte al giorno a farmi iniezioni di morfina e d'olio canforato.» Delle incomprensioni tra i fratelli Simoni, che convivono dal 1914, anno della scomparsa della madre Livia, parla Ivo Senesi in *Ricordo di Renato Simoni*, cit, pp. 77-78. Interessante anche una lettera di condoglianze di Emma Gramatica a Simoni alla morte di Maria, avvenuta il 1° aprile 1951: «Mio caro caro Renato, ho saputo ora da Antonietta la fine improvvisa della tua povera sorella; tanto più povera in quanto non aveva trovato in sé quanto l'avrebbe resa una devota tenera compagna per la tua vita e avrebbe così dato uno scopo alla sua, in luogo di infelicitarla all'uno e all'altra. Che tristezza! Poiché per quanto non vi potesse essere tenerezza e comprensione fra voi, pure vi è quel legame che unisce due creature dello stesso sangue che a spezzarsi lascia ugualmente dolente il cuore e la carne. Ti abbraccio con l'affetto che gli anni hanno reso più sincero, più profondo e più puro come per tutto quello che è buono e semplice. Tua Emma». Fondo Lucio Ridenti, INV. 0280 II.14.18, ora in «Il Dramma», 41, 350-351, novembre-dicembre, 1965, pp. 75-81.

<sup>157</sup> Nel dattiloscritto autografo che il direttore amministrativo del «Corriere» Aldo Palazzi invia a Simoni il 14 settembre 1943 si legge: «Per ordine delle Autorità civili della Provincia di Milano, il Corriere riprende le pubblicazioni dei quotidiani e dei periodici. Giornalisti, impiegati e maestranze sono pertanto invitati a presentarsi immediatamente in servizio.» Biblioteca Livia Simoni, CA 4244.

## Il grande eclettico

prevenire il Ministro anziché attendere che da un giorno all'altro vengano comunicate all'azienda decisioni irrevocabili<sup>158</sup>.

Le assenze di Simoni al «Corriere» – che si trasferisce temporaneamente a Viggù in seguito al bombardamento dell'appartamento milanese – e soprattutto al mensile «La Lettura» che il critico dirigeva nuovamente dal 1940, avevano provocato l'intolleranza del Ministero della Cultura Popolare che obbligò i dirigenti degli organi di stampa ad adeguarsi alle «esigenze del momento attuale»<sup>159</sup>; imposizione che il direttore della «Domenica del Corriere» ribadì due mesi dopo a Simoni in relazione alla sua poesia *Non si può farlo sapere?* la cui ironia male s'intonava con il drammatico momento storico. I rigidi controlli che lo stato continua a esercitare sulla stampa, riflesso dell'agonia finale della Repubblica di Salò, censurano quindi anche i versi spiritosi di «Turno», nome con il quale Simoni usava firmare i suoi scritti sulla «Domenica del Corriere». «Gli spunti fino ad ora da Voi commentati ci espongono a giuste critiche che, oltre a mettere me e il giornale in spiacevoli imbarazzi, contrastano con le tassative disposizioni impartite dal Ministero – gli scrive il direttore del settimanale nel febbraio 1945 –. La cronaca di tutti i giorni offre larga varietà di spunti, ma se trovaste difficoltà nella scelta, Vi potremo mandare noi ritagli relativi agli argomenti più adatti»<sup>160</sup>.

La comunicazione dell'espulsione dal «Corriere» giunge a Simoni nell'abitazione di Viggù il 28 aprile 1945<sup>161</sup>; la motivazione ufficiale del provvedimento si esplicita in una seconda lettera del Comitato di Liberazione Nazionale Aziendale: «Accademico fascista. Privo di sensibilità politica»<sup>162</sup>. L'epurazione di Simoni dal giornale milanese, quindi il suo coinvolgimento nelle politiche culturali del fascismo, è stata influenzata soprattutto dal titolo di Accademico d'Italia, la cui nomina passava attraverso l'approvazione diretta del Duce. Tenendo presente alcuni inevitabili vincoli tra il re-

<sup>158</sup> Lettera di Raul Radice (Milano, 14 gennaio 1944) a Simoni su carta intestata «Corriere della sera»; Biblioteca Livia Simoni, CA 6753.

<sup>159</sup> Nella lettera dattiloscritta che il Ministro della Cultura Popolare invia il 29 dicembre 1944 al direttore del «Corriere», Amicucci, viene imposta la scelta di una delle tre seguenti soluzioni in riferimento alla posizione di Simoni: «1) la rivista si adegua alle esigenze del momento attuale; 2) Simoni rassegna le proprie dimissioni; 3) la rivista viene soppressa». Biblioteca Livia Simoni, CA 3926.

<sup>160</sup> Dattiloscritto su carta intestata del direttore della «Domenica del Corriere» a Simoni (Milano 28 febbraio 1945); Biblioteca Livia Simoni, CA 489. Alla lettera è affisso un ritaglio di «Stampa Sera» del 30 novembre 1944 firmato Ramperti: «Nello stesso numero del «Corriere», lo stesso proto ha dimenticato la sigla del critico drammatico sotto la recensione di Antonio Meucci, che trattandosi di un'assoluta novità italiana in gloria d'un grande italiano dimenticato, poteva e doveva essere sottoscritta da r.s. Oppure Renato Simoni, accademico d'Italia nominato da Benito Mussolini, s'era ammalato proprio quella sera?»

<sup>161</sup> «Il Comitato di Liberazione Nazionale Aziendale mi ha dato l'incarico di comunicarle per iscritto di aver deliberato la sua espulsione dall'Azienda per la sua posizione politica. Il C.L.N.A. ha pure stabilito che la corresponsione della liquidazione alle persone «epurate» venga lasciata in sospeso in attesa che siano emanate disposizioni generali in proposito. Il direttore amministrativo.» Cfr. la lettera dattiloscritta su carta intestata «Corriere della sera – Direzione amministrativa Milano» a Simoni; Biblioteca Livia Simoni, CA 486.

<sup>162</sup> Cfr. la lettera del C.L.N.A. del «Corriere della Sera» (Milano, 23 maggio 1945), Biblioteca Livia Simoni, CA 487.

gime e gli intellettuali possiamo collocare la posizione politica dell'intellettuale veronese nella categoria dell'*a-fascismo*, «fondata sulla presunta separazione tra ciò che attiene agli ambiti culturali e ciò che compete alla sfera politica»<sup>163</sup>. Su questa base Simoni aveva accettato la collaborazione tecnica con i livelli istituzionali dello Stato – diventandone anzi il regista principe di due importantissime manifestazioni culturali fondate dal Regime quali il Festival del Teatro di Venezia e il Maggio Musicale Fiorentino – isolandosi però nella torre d'avorio dell'impegno artistico. Non troviamo infatti nessun discorso adulatorio di Simoni né verso Mussolini né verso il fascismo. La sua posizione 'neutra' o «niccodemica» – la definizione è di d'Amico e si riferisce alla posizione taciuta di molti intellettuali, fascisti solo di facciata, nei confronti dello Stato<sup>164</sup> – lo confermano anche i rapporti di amicizia con due figure rappresentative nell'opposizione al regime: Roberto Bracco e Gaetano Salvemini, entrambi firmatari del manifesto degli intellettuali antifascisti.

L'epurazione di Simoni provocò un vero e proprio movimento di protesta dell'ambiente teatrale che richiedeva il ritorno del critico alla scrivania del «Corriere». La prima recensione del secondo dopoguerra, *La luna è tramontata* dello statunitense John Steinbeck, apparve sulle pagine del «Corriere d'informazione» il 4 aprile 1946<sup>165</sup>. Amici e colleghi salutarono con affetto la ripresa dell'attività giornalistica<sup>166</sup>, da Rosso di San Secondo<sup>167</sup> a Lucio Ridenti – che dedica sulle pagine de «Il Dramma» un encomiastico articolo al «maggior fra tutti i critici»<sup>168</sup> – al commediografo Giuseppe Achille, all'Ortolani che il 9 aprile gli scriveva commosso: «Non ti so dire quanta compiacenza io abbia provato quando nel «Corriere» rividi quelle due letterine minuscole: r.s., e quando potei leggermi le tue belle colonne»<sup>169</sup>.

<sup>163</sup> G. Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano*, in S. d'Amico, *Cronache: 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, vol. 5, tomo I, Novecento, Palermo 2005, p. 11.

<sup>164</sup> La riflessione di d'Amico risale all'ottobre 1943, durante la detenzione nel carcere romano Regina Coeli. Cfr. S. d'Amico, *Regina Coeli*, a cura di A. d'Amico, Novecento, Palermo 1994, p. 99.

<sup>165</sup> Il direttore del «Corriere d'informazione», Mario Borsa, confermava a Simoni, in una lettera del 7 marzo 1946, l'impegno col «Corriere» che il critico avrebbe ripreso «molto prima di quanto avevamo fissato, spero in maggio». Biblioteca Livia Simoni CA 442.

<sup>166</sup> Cfr. le lettere del commediografo Giuseppe Achille (CA 4) e dell'attore Attilio Ortolani che saluta in nome della Compagnia Benassi il ritorno di Simoni al «Corriere» (CA 4252), entrambe del 4 aprile 1946; Biblioteca Livia Simoni.

<sup>167</sup> Lettera di Rosso di San Secondo a Simoni (Roma, 5 maggio 1946), Biblioteca Livia Simoni, CA 6541.

<sup>168</sup> L. Ridenti, *Ritorno di Renato Simoni*, «Il Dramma», 22, 11, 15 aprile 1946, p. 39.

<sup>169</sup> Lettera autografa di Giuseppe Ortolani a Simoni (Venezia, 9 aprile 1946), Biblioteca Livia Simoni, CA 4251. Diverse, in questo periodo, le proposte di collaborazione da altre testate giornalistiche. Francesco Prandi, ad esempio, invita Simoni nel 1946 a scrivere per il suo bimestrale «Le scimmie e lo specchio» esperienza che, per la stessa natura del periodico in oggetto, gli permetterebbe di applicarsi a scritti di più ampio respiro rispetto al «Corriere della Sera»: «La partecipazione di Renato Simoni, e dunque del solo Nome che in Italia abbia il diritto di parlar di teatro, farebbe de «Le scimmie e lo specchio» la rassegna di ambiente più ascoltata e autorevole: tanto più, che il quotidiano il quale si ingemma della tua prosa e della tua firma non è sede adatta ad articoli d'ordine tecnico, di esplorazione della vita ardente e segreta del retroscena; onde una collana di scritti tuoi sugli attori e sulla meccanica del teatro riuscirebbe decisiva, detterebbe norma e farebbe testo, susciterebbe un interesse vasto e sonante. Pensi all'eco che desterebbe e propagherebbe la esposizione delle tue idee intorno alla regia? una tua valutazione di questo

#### 4. Il bibliofilo

Alcune foto della fine degli anni Quaranta ci mostrano Simoni ormai anziano, chino sulla scrivania del suo studio affollata di carte e giornali, piuttosto che in altri spazi del piccolo appartamento milanese tappezzato da libri: stracolme le librerie, pilastri di volumi e opuscoli se ne trovano fin nella camera da letto, sul comodino, per terra, sulle sedie. Simoni aveva costruito con la pazienza di un collezionista tenace una ricchissima biblioteca di oltre trentasettemila volumi<sup>170</sup> – una delle più vaste biblioteche private in Italia – con commedie cronache e documenti teatrali di tutte le epoche e di tutti i popoli, una serie cospicua di «opere complete», collane, saggi, biografie, collezioni preziose di cimeli, molti da lui stesso scoperti lungo i lontani itinerari di ‘redattore viaggiante’ del «Corriere della Sera». Il primo nucleo del prezioso patrimonio risale agli anni giovanili quando comprare un libro rappresentava per lui un grosso sacrificio<sup>171</sup>.

Incuriosito da tutto quel che riguarda l'espressione teatrale Simoni aveva raccolto nel corso della vita edizioni rare di tutti i tempi: dalle opere classiche agli scenari e canovacci d'Arte, volumi sui viaggi degli attori girovaghi, storie delle sale teatrali, versi e commedie dialettali, centinaia di opuscoli e libretti musicali. Possedeva le favole pastorali di Tasso, di Guarini e dei fratelli Bonarelli, la prima edizione de *La Dafne* del Rinuccini, *Il giudizio di Paride*, favola per musica di Michelangelo Buonarroti il Giovane, e ancora *Il Teatro delle Favole Rappresentative* (1611) di Flaminio Scala nella stampa veneziana di Giovan Battista Pulciani, le *Bravure del Capitano Spavento* di Francesco Andreini<sup>172</sup>, i volumi shakespeariani posseduti da Henry Irving e le *Fiabe* gozziane appartenute a Eugène Scribe. Se la sua sentita ammirazione per Goldoni è notissima, meno conosciuta è la fedeltà a Stendhal, a Shakespeare e a Goethe<sup>173</sup>.

Teatro scritto, disegnato, plasmato, invadeva l'appartamento di via Corridoni; teatro-cimelo nelle maschere incorniciate, negli Arlecchini e nei Pulcinella in porcellana di Capodimonte, nei Pantaloni lignei e in terracotta, nelle marionette e nei pupi siciliani, nei burattini bolognesi e bergamaschi, negli oggetti etruschi. Teatro nelle stampe remote, nella tabaccheria donatagli da Emilio Zago e nella spilla di Gerolamo Rovetta che portava sempre con sé, teatro tra i ricordi dei viaggi in Giappone, Rus-

o quell'attore? una tua visione di tale o tal altro problema? la proiezione di una tua indagine culturale? «Le scimmie e lo specchio» resterebbero nelle biblioteche.» Cfr. la lettera di Prandi a Simoni (Roma, 15 giugno 1946) su carta intestata «Meglio fare et pentirsi che non fare et pentirsi»; Biblioteca Livia Simoni, CA 4201.

<sup>170</sup> Cfr. G. F. Fontana, *Introduzione*, in G. Tintori e A. Fedegari (a cura di), *Museo Teatrale alla Scala*, Banca Popolare di Milano, Milano 1971, pp. 11-16.

<sup>171</sup> G. Adami, *Teatro di ieri. Banchetto a un amico che comincia*, «Stampa Sera», 18 novembre 1940.

<sup>172</sup> Cfr. T. R. Manni, *Edizioni secentesche del teatro italiano nella Biblioteca Simoni*, in G. Tintori e A. Fedegari (a cura di), *Museo Teatrale alla Scala*, cit., pp. 177-182.

<sup>173</sup> Simoni era un esperto dell'opera di Goethe. Lidia Baratto, rappresentante in Italia dell'Istituto Goetheanum, gli chiedeva nel 1949 suggerimenti sulle celebrazioni milanesi del poeta tedesco nel bicentenario della nascita. Cfr. la lettera autografa su carta intestata «Euritmia. Arte del movimento creata da Rudolf Steiner» del 1 novembre 1948, Fondo Lucio Ridenti.

sia, Inghilterra e Turchia, nel tavolo di Rovetta e nella poltrona di Gino Rocca, il suo tavolo e la sua poltrona degli ultimi anni. Ritratti innumerevoli, abiti di scena, libri autografi della divina Duse e del Vate, locandine ottocentesche, i disegni di Ferravilla, gli acquerelli di Benini, i "rusteghi" del suo amico Dall'Oca Bianca.

Palmieri rievoca il vivo entusiasmo del bibliofilo per ogni nuovo acquisto, la divertita sfida con gli amici Fraka (Arnaldo Fraccaroli) e Possenti, la felicità di vedere accrescere giorno dopo giorno la sua miniera del sapere:

Il battaglione esultante delle commedie italiane cinquecentesche (spesso, l'edizione è la prima); e il reggimento delle opere dettate dai comici dell'Arte (opere, quasi tutte, mai ristampate); e il battaglione goldoniano; e il reggimento stupefacente delle commedie introvabili, un secolo o due che son dichiarate irreperibili (poniamo: le commedie dialettali del Seicento bolognese). «Pezzi» straordinari, frontespizi ignorati talvolta dalle bibliografie più scrupolose. (Rilegature splendide, anche.) Li aveva inseguiti, molti esemplari, per molto tempo; lo aveva conquistato l'Arlecchino del Raperini con un viaggio fulmineo a Bologna. Mobilitava l'antiquariato. Vigilava, scopriva, piombava nelle botteghe. Resistergli? Impossibile. E, vittorioso, telefonava agli amici: «Inginocchiati! go comprà el Molière tradoto in genovese da Steva de Franchi. Mirabile!»; «Vuoi delirare d'invidia? Go comprà el Molière tradoto in napoletan dal barone Zezza. Incantevole!»; «Ti prego vivamente d'impazzire di gioia: son diventà proprietario dei *Suppositi* de l'Ariosto stampà a Rimini nel 1752. Un miracolo!»<sup>174</sup>.

I libri rappresentavano la più grande gioia di Simoni, «la vera ambizione della sua vita»<sup>175</sup>. Non trascurava nulla, tutte le edizioni di un'opera erano per lui importantissime. Continuava ad arricchire le collezioni anche negli ultimi anni di vita quando, impossibilitato a muoversi per via del cuore debole, frequentava solo i teatri dotati di ascensore. Telefonava, telegrafava ai librai antiquari di tutta Italia con l'entusiasmo di sempre. Amici attori e letterati lo informavano di edizioni e oggetti preziosi rintracciati nei fondi degli antiquari. Celso Salvini gli recupera presso un libraio fiorentino, nel 1946, le opere del Frittellino Cecchini<sup>176</sup>; l'attrice Wanda Baldanello accenna in una lettera del 25 luglio 1950 all'acquisto di alcune marionette che potrebbero interessargli; mentre il veronese Giuseppe Silvestri lo rassicura nel gennaio 1951: «Ho raccomandato al Lavioli della libreria Dante di segnalarti tutte le opere della sua sezione antiquaria che ti potrebbero interessare, e son certo che lo farà»<sup>177</sup>. Lo scrittore Raffaele Calzini, vincitore del Premio Viareggio nel 1934, prospetta a Simoni un baratto sugli ultimi acquisti fatti presso il libraio fiorentino Gonnelly: i ritratti di Watteau di Scaramuccia e di Mezzettino provenienti a sua volta dalla collezione Primoli, e gli «stupendi e rarissimi pezzi di un teatro d'ombre cinesi

<sup>174</sup> E. F. Palmieri, *Il trisavolo, i gozzi, i libri*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 28-29.

<sup>175</sup> E. Possenti, *I suoi libri sono ora di tutti*, «Il Dramma», 29, 184-185, 15 luglio 1953, p. 15.

<sup>176</sup> Lettera di Celso Salvini a Simoni (Trespiano, 4 giugno 1946); Biblioteca Livia Simoni, CA 6757.

<sup>177</sup> Le lettere di Wanda Baldanello (25 luglio 1950) e di Giuseppe Silvestri (21 gennaio 1951) a Simoni sono custodite presso il Fondo Lucio Ridenti.

## Il grande eclettico

comperato a Pechino»<sup>178</sup>. Patanè racconta la gioia del veronese al momento dell'ultimo raro acquisto: quindici marionette dell'Opera dei Pupi, gli ardenti paladini della *Storia di Orlando alla Corte di Carlo Magno* costruiti dal puparo Pasqualino Amico, che andavano a integrare la collezione di marionette lesionata dai bombardamenti del 1943:

Un'ebbrezza gioiosa fu quella di Simoni. Egli mi telefonò. Mi volle subito a casa sua per mostrarmi le "stupendissime marionette" (così le aveva definite). A una a una mirava le marionette, le carezzava, le scrutava, le contemplava. Poi le appese delicatamente, come fossero sacre creature di carne e ossa, delicatissimamente, alle gratine di una libreria dell'antisala. Si ritrasse, quindi, un momento per guardarle nel loro pittoresco, scintillante, abbagliante insieme, per esaltarne a gran voce la bellezza, e corse al telefono e chiamò amici e amiche perché corressero da lui a vedere, osservare, "adorare" insieme con lui, quei capolavori di una famiglia di artigiani catanesi<sup>179</sup>.

«La gioventù xe bela ma la passa; le don exe bele ma le ga i nervi; soltanto i libri exe sicuri, pazienti, eterni», usava ripetere<sup>180</sup>. Negli anni della guerra il patrimonio librario fu custodito in casse appositamente costruite e collocato fuori Milano, grazie al decisivo soccorso di Ridenti, dell'attrice Elsa de' Giorgi e di Giovanni Treccani degli Alfieri. La de' Giorgi riferisce lo stato d'animo di Simoni durante il trasferimento dei volumi: «Me paria de compor i miei putei ne la bara. Cara, lo farete anca per mio ben, ma non sapete che tortura infliggete a sto poaro vecio.» «La bara» si rivelò una cassaforte sicura. La guerra, che distrusse la casa di via Corridoni insieme a gran parte della raccolta di maschere e costumi teatrali, non intaccò minimamente i preziosi volumi. «La vita, cara, la vita, mi avete dato come mia madre. Se avessi perso i miei libri, sarei morto. Subito» – queste le parole commosse e riconoscenti del critico all'attrice<sup>181</sup>.

Nel dopoguerra Simoni, sempre più debole di cuore, continua a vigilare con attenzione il suo «esercito» del sapere. Aveva disposto che, in caso di malore, si telefonasse subito al sindaco di Milano Antonio Greppi perché mandasse due vigili che impedissero furti nella sua biblioteca: «Me racomando, quel giorno che morirò: atenzion ai libri. No se mai, co' la scusa de l'omaggio a la salma», questa l'ultima richiesta all'amico Palmieri<sup>182</sup>. Cibo quotidiano, fonte di gioia e di felicità – «I libri xe la mia cusina, el mio harem, el mio paradiso», scriveva nel 1910 per voce del prota-

<sup>178</sup> Cfr. la lettera s.d. di Raffaele Calzini; Biblioteca Livia Simoni, CA 499.

<sup>179</sup> G. Patanè, *Pirandello, Musco e i pupi di Sicilia*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, p. 61.

<sup>180</sup> Palmieri, *Il trisavolo, i gozzi, i libri*, cit., pp. 28-29.

<sup>181</sup> Cfr. Elsa de' Giorgi, *I coetanei*, cit., pp. 103-104.

<sup>182</sup> Belverde (E. F. Palmieri), *Ricordo di Simoni*, «La Notte», 3 luglio 1953. La notizia viene confermata nel diario del 21 novembre 1950 di Orio Vergani, autore della terza pagina del «Corriere della Sera» dal 1924 al 1958, dove si segnala la conversazione che Vergani ha avuto con Tatiana Pavlova, carissima amica di Simoni. Cfr. O. Vergani, *Misure del tempo: diario*, a cura di N. Naldini, Baldini & Castoldi, Milano 2003, p. 66.

gonista di *Congedo* – i libri vollero rimanergli accanto anche nell'ultima dimora. Emblematico il racconto del suo medico:

Quando Renato Simoni morì, nel luglio 1952, il giorno del funerale c'era nella sua camera una grande confusione. E mentre lo mettevamo nella bara una pila dei tanti libri che si trovavano là cadde dentro. Li tolsero subito. Ma, immediatamente dopo, altri precipitarono ancora accanto a lui. Glieli tolsi ancora. Peccato. Io li avrei lasciati lì perché sembrava che proprio non lo volessero abbandonare<sup>183</sup>.

Al 1951 risale il progetto d'inventariazione della biblioteca e la pubblicazione di un catalogo, impresa laboriosa e dispendiosa<sup>184</sup> che, se da un lato intendeva salvaguardare l'integrità della raccolta – già destinata al Teatro alla Scala – da furti e perdite, avrebbe giovato a diffondere una vasta cultura teatrale, assistendo studiosi e filoteatranti. Simoni si era rivolto al mecenate Adolfo Fila, industriale illuminato, lo stesso che pochi mesi prima lo aveva insignito del prestigioso Premio Ines Fila. Nella proposta di Simoni, Fila avrebbe avuto l'esclusiva editoriale di questo «libro ideale composto durante tutta la vita». La pubblicazione del *Catalogo* non andrà in porto. L'industriale elenca una serie di motivi che si scontrano con la realizzazione del progetto editoriale: oltre alle ragioni economiche che avrebbero aggravato la già difficile situazione finanziaria dell'azienda, si accenna a certe enigmatiche «intimazioni» dovute, probabilmente, «a una sorta di gelosia, o di campanilismo, che non vuole intrusioni»:

Da diverse parti, e per interposta persona, per vie insospettate, e ripetutamente, sono stato invitato a non occuparmi del Catalogo, e mi è stato fatto sapere che il mio intervento non sarebbe né gradito, né ben giudicato. [...] E poi il mio stesso carattere, ormai annoiato dalle polemiche, mi rende quanto mai alieno dalle contese, e poco disposto a farmi dei nemici, insospettati e gratuiti<sup>185</sup>.

Simoni donerà il prezioso patrimonio librario alla città di Milano, sua patria di adozione, con la precisa condizione di tenerla sempre aggiornata<sup>186</sup> e liberamente aperta alla consultazione. Diverse le sollecitazioni di destinarla alla capitale, piuttosto che a università, accademie straniere, istituti e teatri, in cambio di vitalizi e titoli. La Biblioteca Livia Simoni, affettuoso omaggio alla madre, si inaugura il 30 maggio

<sup>183</sup> Simonelli, *Renato Simoni. Ciò che importa è vivere da galantuomo*, cit., p. 332.

<sup>184</sup> Anche l'acquisto della carta che sarebbe servita per la catalogazione dell'imponente patrimonio librario comportava una spesa non indifferente. Simoni racconta a Adolfo Fila di aver chiesto al sindaco di Milano gli scarti dei manifesti murali per l'organizzazione delle schede. Cfr. la lettera dattiloscritta di Simoni su carta intestata «Il Nuovo Corriere della Sera/ Redazione», a Adolfo Fila (Milano, 12 giugno 1951); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>185</sup> Cfr. la lettera di Adolfo Fila a Simoni (Biella, 6 luglio 1951); Biblioteca Livia Simoni, CA 2651/1-2.

<sup>186</sup> Cfr. A. Fraccaroli, *Simoni di tutti i giorni*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, p. 42.

1954<sup>187</sup>. Il nucleo originario, unito al patrimonio documentario della Scala e arricchito negli anni da diverse donazioni e fondi privati, conserva attualmente circa centocinquanta mila volumi, assumendo una rilevante importanza a livello internazionale per gli studi teatrali e musicali.

È curioso come uno studioso e bibliofilo appassionato del livello di Simoni, autore di centinaia di articoli, di decine di saggi e di prefazioni, non abbia mai scritto un libro. Diverse le sollecitazioni a scrivere una storia del teatro piuttosto che un volume sulle Maschere dell'Arte, o sugli interpreti italiani. Bracco si entusiasma nel 1938 all'idea di un'opera simoniana sugli attori italiani: «Scrivendo la parola “perfezione” mi è parso già di vedermi dinanzi il libro che hai promesso. Un libro tuo sugli attori italiani? Perbacco! Un'opera definitiva»<sup>188</sup>. Dieci anni dopo, il noto tipografo Alberto Tallone lo sollecita: «Insisto, insisto sempre perché tu scriva quel testo sulle Maschere Italiane»<sup>189</sup>.

La ritrosia nei confronti della stesura di uno studio di ampio respiro era dovuta, oltre ai tanti impegni, a una coscienza molto alta che Simoni aveva dell'arte e dei grandi del passato che, congiunta a un'intransigenza caratteriale tesa alla perfezione – «in apparenza ottimista» ma «perennemente insoddisfatto» lo descrive Vergani<sup>190</sup> – non gli permetterà di cimentarsi nella stesura di una storia del teatro o di una monografia critica alla stregua di un d'Amico o di un Palmieri. «Il suo riposo era il lavoro», ricorda Senesi, suo collaboratore prima nella redazione de «La Tradotta», poi nella «Lettura»<sup>191</sup>: aveva da leggere i manoscritti delle commedie che autori esordienti o anche già affermati gli rovesciavano sulla scrivania per avere un suo giudizio; scrivere l'elzeviro per la terza pagina del «Corriere della sera», curare «La Lettura», il

<sup>187</sup> E. Possenti e L. Ridenti, *I libri di Simoni sono ora di tutti*, «Il Dramma», 30, 207, 15 giugno 1954, pp. 27-32. Simoni aveva inizialmente sostenuto l'idea del sindaco di Milano di trasferirsi insieme alla sua biblioteca in un appartamento della Casa di Manzoni. La morte improvvisa del critico declinò il progetto; da qui la decisione di custodire il suo patrimonio librario nel Museo Teatrale alla Scala in seguito a un vecchio testamento ritrovato a posteriori. Nel 1940 Simoni aveva scritto la prefazione del catalogo del Museo alla Scala, curato da Stefano Vittadini e stampato dal conte Giovanni Treccani degli Alfieri, mecenate e presidente del Museo. Giorgio Pecorini sostiene che l'idea di trasferire la biblioteca negli spazi annessi alla Scala, nascesse proprio in quell'occasione. Cfr. G. Pecorini, *Responsabilità verso Simoni*, «Sipario», 9, 99, luglio 1954, p. 3.

<sup>188</sup> Cfr. la lettera di Roberto Bracco a Simoni (Napoli, 10 aprile 1938); Biblioteca Livia Simoni, CA 460.

<sup>189</sup> Cfr. la lettera di Alberto Tallone a Simoni (Roma, 28 aprile 1948); Fondo Lucio Ridenti. Simoni nutriva una simpatia particolare per le maschere, le marionette e i pupi siciliani, protagonisti delle sue collezioni e di diverse pagine del «Corriere» e de «La Lettura». Nel 1905 Luigi Rasi gli rende disponibili per un articolo su «La Lettura» le immagini del suo *I comici italiani* (Cfr. la lettera di Luigi Rasi a Simoni, Firenze 8 luglio 1905; Fondo Lucio Ridenti). Diversi anni dopo D'Annunzio gli scrive da Parigi: «Conosce un qualche studio intorno alle Maschere italiane? Se ha qualche utile riferimento bibliografico, può incaricare un libraio di spedirmi le opere qui a Parigi» (Cfr. la lettera di Gabriele D'Annunzio a Simoni, 19 gennaio, s.a.; Biblioteca Livia Simoni, CA 1703/1-2). Nel 1946 è Bragaglia a chiedergli informazioni su un acquerello secentesco pubblicato in un vecchio numero de «La Lettura» (Cfr. la lettera di Anton Giulio Bragaglia a Simoni, 12 dicembre 1946; Biblioteca Livia Simoni, CA 463). Il regista romano stava elaborando una sorta di enciclopedia pulcinellesca, pubblicata nel 1953 da Casini.

<sup>190</sup> O. Vergani, *Tutto Simoni*, «Corriere della Sera», 23-24 marzo 1950.

<sup>191</sup> Senesi, *Ricordo di Renato Simoni*, cit., p. 95.

mensile del «Corriere» che sotto la sua guida visse il periodo migliore, pensare all'articolo settimanale dell'«Illustrazione Italiana» firmandosi Il nobiluomo Vidal; comporre i seguitissimi versi che puntualmente pubblicava sulla «Domenica del Corriere» e sul «Corriere dei Piccoli». A tutti questi obblighi si aggiungevano quelli imprevisi relativi alla cronaca quotidiana: gli articoli che non firma per una sorta di intrinseca umiltà. Gli accadeva di partire entusiasta con un progetto di lavoro e di dover poi rinunciare a causa dei molteplici impegni giornalistici che lo obbligavano in ufficio dal mattino alla sera. La chiave di quest'attitudine lo svela lo stesso Simoni quando, scrivendo di Giovanni Pozza, suo predecessore e maestro al «Corriere», si confessa:

Egli fu, in se stesso, quell'opera d'arte singolare che il suo ingegno gli avrebbe dato il diritto e il potere di scrivere, e che egli non scrisse, un po' per troppa idealità, un po' per tranquillo scetticismo, un po' per pigrizia ed un po' per speranza e per desiderio di altezze sempre maggiori. Ahimè non lascia che qualche migliaio di mirabili articoli sparsi in un quarantennio di giornalismo italiano. Il meglio di lui s'è perduto. [...] La sua straordinaria personalità non si raccolse, non si disciplinò mai in un unico sforzo. Fiori, scintillò, lampeggiò, si disperse in una quantità di impulsi, di lanci, di abbandoni, di desideri, di curiosità, di attitudini<sup>192</sup>.

Più che scrittore Simoni si sentiva giornalista. Anzi cronista. Autorevole testimone della vita teatrale del primo Novecento, soleva dire spesso, anche quando era famoso e autorevole: «Io non sono che un cronista. I critici drammatici non sono che cronisti. Invece di riferire di un fatto, informano di una commedia o di un dramma»<sup>193</sup>. Il suo ritmo di lavoro era forgiato dai tempi ristretti delle redazioni giornalistiche. «L'articolo urgente lo trovava sempre pronto e veloce; la brevità obbligata costituiva un alibi alla propria incontentabilità»<sup>194</sup>, osserva Possenti, uno dei pochi che è riuscito a superare l'ostinata umiltà di Simoni convincendolo a riunire in un volume gli articoli settimanali dell'«Illustrazione Italiana»<sup>195</sup>. Questo suo sentirsi strettamente e profondamente «cronista teatrale» gli ha impedito di confrontarsi con tipologie di scrittura più analitica. Lo dichiara lo stesso Simoni in una riflessione sul mestiere del giornalista:

Ma se c'è una sosta, se ci raccogliamo per un momento a pensare, se proviamo la nostra penna fluida e spuntata su un foglio che non aspetti scritte da giornale, noi ci accorgiamo che l'abitudine, che la possibilità alla lentezza ricercatrice sono perdute. Ci rendiamo conto di esser dannati alla inferiorità; e torniamo al lavoro del giornale senza neppure la serenità che avevamo prima, nella febbre inconsapevole della nostra passione; siamo pieni di scrupoli e di paure, e dobbiamo, non acquetarli che non è possibile, ma fingere di dimenticarli; sappiamo che ci distruggiamo: ma non pos-

<sup>192</sup> Simoni, *Introduzione*, in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I: 1911-1923, cit., p. XXIII.

<sup>193</sup> Cfr. E. Possenti, *Dieci anni dalla scomparsa di Renato Simoni*, «Il Dramma», 38, 310, luglio 1962, p. 7.

<sup>194</sup> E. Possenti, *L'uomo*, «Il Dramma», 38, 163-164, 1° settembre 1952, p. 15.

<sup>195</sup> R. Simoni, *Le fantasie del nobiluomo Vidal*, a cura di E. Possenti, Sansoni, Firenze 1953.

## Il grande eclettico

siamo più salvarci, innamorati di quest'arte effimera, alla quale ostinatamente sacrifico tutto»<sup>196</sup>.

Il critico veronese considerava il libro come un'opera organica e non quale raccolta di articoli scritti in momenti diversi e suggeriti da differenti occasioni; esso nasce «da un nucleo centrale che, sviluppandosi in ampiezza e profondità secondo una sua logica intima e per gli scopi prefissi, costituisca una trattazione organica di un tema»<sup>197</sup>. I pochi volumi di saggi, ritratti e di cronache drammatiche che stamperà in vita, *Gli assenti* (1920), *Cronache della ribalta: 1914-1922* (1927) e *Teatro di ieri* (1938), sono frutto dell'insistenza di editori e di amici<sup>198</sup>. La battaglia più ardua in tale direzione lo vinse Lucio Ridenti, artefice dei cinque volumi dei *Trent'anni di cronaca drammatica* che raccolgono l'imponente mole delle critiche di Simoni al «Corriere della Sera», modello che ispirò la pubblicazione di diverse raccolte di cronache teatrali negli anni successivi<sup>199</sup>. Qualche anno prima l'intervento di Ridenti era stato decisivo per la pubblicazione della *Casa Nova* di Goldoni con prefazione di Simoni (1943) e delle *Commedie* (1948) del drammaturgo veronese<sup>200</sup>.

Simoni e Ridenti si erano conosciuti nel 1924, quando il futuro direttore de «Il Dramma» scriveva *Palcoscenico*<sup>201</sup>, volume ispirato alla vita di una compagnia di prosa che l'editore Atanor avrebbe pubblicato con la condizione di una prefazione del critico del «Corriere»<sup>202</sup>. Fu l'inizio di una lunga amicizia, intensificatasi negli anni della seconda guerra mondiale – periodo molto difficile per entrambi: lo sfollamento, lutti familiari e malattie, la distruzione della casa di Simoni a Milano, l'allontanamento di Ridenti da «Il Dramma» durante la Repubblica di Salò, l'epurazione a guerra finita di Simoni dal «Corriere» – con scambi di lettere, opinioni e libri, in un fervore di rinascita. Polemico (“Termocauterio” era uno dei suoi pseudonimi ne «Il Dramma») ed elegantissimo Ridenti, affezionato al suo monocolo da sopportarne terribili irritazioni all'orbita; pacato e quasi dimesso Simoni, seppure

<sup>196</sup> Il Nobiluomo Vidal [R. Simoni], *La morte di un giornalista*, in «L'Illustrazione Italiana», 1922, ora in Simoni, *Le fantasie del Nobiluomo Vidal*, cit., pp. 591-594.

<sup>197</sup> E. Possenti, *Prefazione*, in ivi, cit., p. 1. Cfr. anche l'articolo di Possenti nel «Corriere della Sera» del 6 luglio 1952.

<sup>198</sup> Id., *Vita e opere di Renato Simoni*, in E. Ariosto e Gi. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1953, p. 27.

<sup>199</sup> La più celebre raccolta di critiche teatrali posteriore ai *Trent'anni di cronaca drammatica* è quella di S. d'Amico, *Cronache del teatro*, a cura di E. F. Palmieri e A. d'Amico, Laterza, Bari 1964. Per l'edizione ampliata e aggiornata delle cronache teatrali del critico romano cfr. *Cronache: 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, introduzioni di G. Pedullà, Novecento, Palermo 2004, 5 voll.

<sup>200</sup> «Scellerato, sei riuscito anche a farmi scrivere di me – scrive Simoni a Ridenti nel novembre 1948 con un tono bonariamente vendicativo -. Eccoti la *Prefazione* alle *Commedie*; se non ti va, cestinala. Ma a leggerla, ti voglio! Dati i miei caratteri non ti sarà facile»; Fondo Lucio Ridenti, ora in Buoniauto, *Un archivio da ordinare*, cit., p. 236. Un anno dopo Simoni ringrazia in questi termini il direttore de «Il Dramma»: «Per la prima volta in vita mia, mi dà l'orgoglio insperato di vedermi stampato come se fossi uno scrittore». Lettera di Simoni a Ridenti del 31 marzo 1949; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>201</sup> L. Ridenti, *Palcoscenico*, Atanor, Todi 1924.

<sup>202</sup> Id., *Addio a Renato Simoni*, cit., p. 8.

frequentatore delle serate galanti alla Scala e al Manzoni dei tempi gloriosi. Entrambi bibliofili e filantropi, avevano in comune l'amore per l'attore, per Goldoni e per le maschere. In un ritratto di Gregorio Sciltian del 1955 Ridenti appare come un mago della scena, elegantissimo e misterioso, circondato da cimeli e simboli dell'arte teatrale, tra cui l'immagine del critico veneto impressa sulla copertina della rivista che diresse con fervore e tenacia per quarantatré anni<sup>203</sup>. Simoni, l'«adorato maestro»<sup>204</sup>, si rivela come elemento simbolico nell'identikit di Ridenti uomo di teatro. Anche egli volle definirsi, come diversi teatranti dell'epoca, «creatura di Simoni»<sup>205</sup>.

Il primo volume dei *Trent'anni di cronaca drammatica* vide la luce nel 1951 in un'edizione pregiata della Ilte – grande formato, carta e caratteri appositamente fabbricati – arricchita da un cospicuo apparato iconografico attinto dall'archivio personale dell'autore<sup>206</sup>. Viene consegnata simbolicamente all'autore sul palcoscenico dell'Odeon di Milano la sera del 12 gennaio 1952 durante l'intermezzo della prima di *Antonio e Cleopatra* con protagonisti Renzo Ricci ed Eva Magni. A seguire la breve cerimonia c'era una platea di oltre mille spettatori<sup>207</sup>.

Simoni dedicò tre anni al lavoro di ricerca, sistemazione e trascrizione delle centinaia di critiche dei *Trent'anni*: un'opera imponente costruita in mezzo secolo di vita con impegno costante, che abbraccia esperienze, ricordi e emozioni di tre generazioni teatrali<sup>208</sup>. Rispettoso del dovere informativo e testimoniale della cronaca,

<sup>203</sup> Lucio Ridenti (1895-1973), pseudonimo di Ernesto Scialpi, iniziò la carriera attoriale nel 1914 con Ermete Novelli – recitò, tra gli altri, con grandi attori come Memo Benassi, Dina Galli, Alda Borelli e Tatiana Pavlova –, attività che dovette interrompere nel 1926 per un'improvvisa diminuzione dell'udito. Dopo una breve esperienza nella redazione della «Gazzetta del Popolo» fondò a Torino, nel 1925, il periodico di cultura e dibattito teatrale «Il Dramma», che proponeva in anteprima *pièces* nuove o versioni di commedie già note, recensioni ed articoli sul mondo del teatro e i suoi protagonisti, rappresentando per qualche generazione di italiani la più importante fonte di informazione e di approfondimento della vita teatrale. Il successo del periodico va cercato nella qualità degli interventi ospitati e nell'opera espletata dal direttore, che seppe garantire alla rivista una continuità pressoché unica nel tormentato panorama della stampa teatrale.

<sup>204</sup> L. Ridenti, *Mio maestro adorato*, in Id., *Ritratti perduti*, Omnia, Milano 1960, p. 117.

<sup>205</sup> V. Vecchi, *Un critico che era il teatro*, «Il Dramma», 34, 267, dicembre 1958, p. 96.

<sup>206</sup> Cfr. O. Vergani, *Tutto Simoni*, «Corriere della Sera», 23-24 marzo 1950.

<sup>207</sup> Il 25 gennaio 1952 Simoni riceve una lettera di ringraziamento da Renzo Ricci per la bella recensione di *Antonio e Cleopatra*: «[...] Non bastano le parole per ringraziarti del meraviglioso articolo per Antonio e Cleopatra – erano anni e anni che sogniamo ricevere da te un così profondo elogio. Dopo trentasette anni di teatro e cinquantatré di età il mio sogno è stato realizzato – e ti dico grazie – un grazie che parte dal più profondo del mio cuore. Eva ti è riconoscente come me, e ti abbraccia. Quando rientrerai in Milano ci farai passare un'ora con te. Sappi che il pubblico affolla il teatro nelle sere dell'*Antonio*, ed anche questa resa finanziaria della quale avevamo urgente bisogno la dobbiamo a te»; Fondo Lucio Ridenti. Sulla cerimonia di consegna del I volume di *Trent'anni di cronaca drammatica* cfr. [L. Ridenti], *Il "cattivo servizio"*, «Il Dramma», 40, 330-331, marzo-aprile 1964, p. 4, dove si riporta il dibattito tra Ridenti e Roberto De Monticelli, critico teatrale del «Giorno, riguardo i criteri da adottare nelle raccolte. Secondo Ridenti una raccolta di critiche teatrali doveva essere quanto più possibile completa, mentre De Monticelli sosteneva l'efficacia della selezione, sul modello del primo volume delle *Cronache del Teatro* di Silvio d'Amico.

<sup>208</sup> «È una stupenda corsa attraverso il tempo, il tempo del teatro e della vita, nella sicurezza di seguire una guida potente che sa e racconta e spiega, che illumina e insegna, con un'arte così alta e nello stesso

## Il grande eclettico

l'autore non volle 'ritoccare' o aggiornare le sue cronache, «non per presunzione dell'infalibilità [delle recensioni] – nota il collega Vergani – ma per coscienza di studioso e di documentarista che ha voluto lasciare, di tutto un tempo, una testimonianza di emozioni, simpatie, interessi genuini anche nella loro contingenza»<sup>209</sup>. La raccolta, lungi dall'essere un dizionario di repertorio, o l'enciclopedia di un'epoca teatrale, assume lo status di una colossale «opera di rielaborazione critica ed estetica». Costruita sul principio dell'ordine cronologico, essa rivela tra i tasselli delle recensioni «un suo intimo e vasto disegno compositivo, mostra di essere più che cronaca, ormai storia»<sup>210</sup>. I quattro volumi successivi delle cronache pubblicati tra il 1953 e il 1960 offrono, per risalto e sfumature, un'approfondita immagine della vita scenica di quegli anni.

tempo così misericordiosamente comprensibile da concederci il piacere grande di imparare senza fatica, con diletto grandissimo.» Arnaldo Fraccaroli saluta con queste parole l'edizione dei *Trent'anni di cronaca drammatica*. Cfr. la lettera di Fraccaroli a Simoni, 13 marzo 1952 San Remo, carta intestata «Il Nuovo Corriere della Sera/Redazione Milano»; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>209</sup> Orio Vergani, *Simoni a teatro*, «Sipario», 7, 71, marzo 1952, pp. 5-6. Nella prefazione al primo volume dei *Trent'anni* Simoni indica, con la consueta modestia, le ragioni della raccolta antologica: «Non ho illusioni sul valore di queste molte, troppe pagine, che lascerei cader nell'oblio ove tanto e tanto giornalismo si ammucchia, lasciando di sé una memoria sempre più pallida... Se questi libri non potessero servire a stabilire l'età di una commedia, le fortune o le sfortune della sua prima rappresentazione a Milano, e sempre altrove: la cronaca, insomma. [...] Non si pensi che io abbia adunato tanti articoli miei illudendomi che abbiano il diritto di superare la vita effimera del giornale. Se mai mi illudo che essi possano essere considerati una serie di racconti, inventati da altri...Perché ho avuto sempre la cura diligente di raccontare i soggetti delle molte commedie che ho dovuto ascoltare. Il giudizio critico, immediato sempre, sommario qualche volta, discutibilissimo sempre, per essere stato scritto subito dopo la fine della rappresentazione, non ha la pretesa di essere una sentenza...Se questa raccolta può avere qualche utilità, è soltanto un'utilità informativa. Questi volumi somigliano a quelli che una volta si chiamavano *La novellaia!*» Simoni, *Prefazione*, in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica, vol I: 1911-1923*, cit., p. VIII.

<sup>210</sup> Vergani, *Simoni a teatro*, cit.

## Capitolo 2

### Simoni drammaturgo tra modernità e tradizione

#### 1. Teatro dialettale e identità nazionale

Il confronto di Simoni con la scrittura teatrale è precoce. Da giovanissimo compone monologhi che recita nel cortile dell'abitazione veronese, attirando l'attenzione delle massaie dell'isolato. Lo zio Capetti sottopone uno di questi scritti ad Achille Tedeschi, direttore del «Giornale dei fanciulli», che trova il lavoro del piccolo Simoni addirittura immorale. «Le commedie virtuose sono utili, in tanta corruzione dei tempi; ma hanno una qualità che ha spesso la virtù: sono noiose»<sup>1</sup>, scriverà qualche anno dopo il pur sobrio Simoni. *La stanza del cugino*, una delle primissime sperimentazioni drammaturgiche, è rappresentata da Maria Labia a Villa Caperle nel 1893, quando l'autore ha diciotto anni.

Le commedie di Simoni destinate alla ribalta nazionale sono cinque e occupano gli anni giovanili: a *La vedova* composta in poche settimane nel 1902 seguono *Carlo Gozzi* (1903), *Tramonto* (1906), *Il matrimonio di Casanova* (scritta a quattro mani con Ugo Ojetti nel 1910) e *Congedo* (1910). Si tratta di una drammaturgia in veneto – se si eccettua *Il matrimonio di Casanova* – scelta «centrifuga rispetto al toscano nazionale»<sup>2</sup>, in un'epoca in cui il dialetto e il color locale sono considerati come sintomo della mancata unità spirituale del paese ancora riscontrabile nelle sue divisioni regionali<sup>3</sup>.

Nelle prime storie del teatro italiano scritte tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento – incentrate essenzialmente sulla storia della letteratura drammatica –

<sup>1</sup> Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I: 1911-1923, cit., p. 104.

<sup>2</sup> P. Puppa, *Benini Gallina e Bertolazzi*, in Id., *Parola di scena. Teatro italiano tra '800 e '900*, Bulzoni, Roma 1999, p. 227.

<sup>3</sup> Si veda, ad esempio, l'articolo di G. Rovetta, *Contro il dialetto*, «Corriere della Sera», 21 gennaio 1901, ora in Id., *Cinque minuti di riposo!*, a cura di P. Arcari, Baldini & Castoldi, Milano 1912, pp. 165-172. In nome della bandiera nazionalistica si assisterà, a partire dagli anni Trenta, all'epurazione della scena italiana di gran parte della drammaturgia e delle compagnie dialettali che furono escluse dalle sovvenzioni statali. I primi rigidissimi provvedimenti saranno modificati con l'integrazione di alcuni autori e artisti tra cui Carlo Goldoni e Giacinto Gallina. Cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit, pp. 205-209.

L'opera di Simoni viene annoverata tra le fila del teatro dialettale veneto<sup>4</sup>, accanto al capostipite Giacinto Gallina, fondatore del teatro veneziano moderno, Riccardo Selvatico, Luigi Sugana, Domenico Varagnolo, Giovanni Cenzato, Arturo Rossato, Alberto Colantuoni e Gian Capo, tutti drammaturghi legati a una formula verista che si sviluppa accanto al teatro naturalista fiorito in Italia nell'ultimo scorcio dell'Ottocento e nel quale comunque affonda le sue radici. L'epoca verista è in realtà il periodo finale di una linea di tendenza tutta italiana, dove verismo realismo e naturalismo convivono senza confini ben definiti. Il genere del cosiddetto verismo dialettale resiste alle nuove tendenze primonovecentesche, manifestandosi, per dirla con le parole di Cipriano Giachetti, come un «sopravvissuto: sopravvissuto anche all'unità materiale e spirituale della nazione, che la guerra e la rivoluzione dovevano definitivamente cementare»<sup>5</sup>, unità nazionale che il regime fascista tenterà di restaurare usando tutti i mezzi possibili – e con energia maggiore delle tendenze patriottiche post-risorgimentali – senza raggiungere, peraltro, i risultati sperati.

In ordine temporale la drammaturgia di Simoni segue quella di Giacosa, Enrico Annibale Butti e Rovetta; è coetanea all'opera di Praga e di Sabatino Lopez – distinguendosi da questi ultimi «per lo spirito di osservazione e per il senso della poesia drammatica, in cui è superiore a tutti»<sup>6</sup> – e anticipa il teatro dei veneti Rocca e Palmieri che forniranno le prove più ragguardevoli tra gli anni Venti e Trenta. Simoni forma insieme agli ultimi due la triade «più rilevante della drammaturgia veneta del nuovo secolo», fondata secondo Piermario Vescovo su un teatro di tipo «provinciale» che, se acquisisce una nota «acre e velenosa» nei lavori di Rocca e di Palmieri, ritrova in Simoni il «lucido praticante e teorizzatore di una linea di ulteriore “crepuscolo” provinciale di quell'esperienza»<sup>7</sup>.

Il contatto più vistoso del teatro di Simoni con la drammaturgia dialettale veneta si può rintracciare nelle affinità con l'opera di Giacinto Gallina (1852-1897) – soprattutto dell'ultimo Gallina, quello de *La Famegia del Sàntolo* e de *La base de tuto* – per i toni d'accoramento e di nostalgia che dominano alcune delle sue *pièces*. Tale tesi – sostenuta da diversi studiosi, da Guido Ruberti e Paolo Puppa<sup>8</sup> – si riferisce in particolare a *La vedova* e al *Congedo*, entrambe derivate «dai modelli classici della nostra commedia di caratteri: Goldoni e il suo *erede pensoso* Giacinto Gallina. [...] Nella negletta semplicità dell'intreccio è un vibrante calore di vita ed una sana dolce poesia»<sup>9</sup>. Simoni era uno dei più autorevoli conoscitori di Gallina: nel 1914 pubblica

<sup>4</sup> Cfr. G. Ruberti, *Storia del teatro contemporaneo*, Cappelli, Bologna 1928, vol. II, p. 571; C. Levi, *Il teatro. Guide*, I.C.S., Roma 1919, p. 42; L. Tonelli, *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Modernissima, Milano 1924, p. 405.

<sup>5</sup> C. Giachetti, *I dialettali*, in S. d'Amico (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Bompiani, Milano 1936, p. 299.

<sup>6</sup> Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 147.

<sup>7</sup> P. Vescovo, *Da Venezia al Veneto: Pilotto nel teatro dell'ultimo Ottocento*, in *Libero Pilotto: scena dialettale e identità nazionale*, atti del Convegno (Feltre, 30 luglio 2004), Bulzoni, Roma 2006, p. 17.

<sup>8</sup> Puppa, *Benini tra Gallina e Bertolazzi*, cit., p. 236.

<sup>9</sup> Ruberti, *Storia del teatro contemporaneo*, cit., pp. 578-579.

in un numero del periodico «La Lettura» *Senza bussola*, atto unico inedito del commediografo veneziano concessogli dalla vedova<sup>10</sup>; nel 1948 preside la Commissione del premio letterario a lui intitolato istituito in occasione del cinquantenario della morte<sup>11</sup>. In un articolo del 1910, stesso anno del *Manifesto contro Venezia passatista*<sup>12</sup> con cui Marinetti intende «guarire e cicatrizzare questa città putrescente dalla piaga magnifica di passato», Simoni dichiara che Gallina e Selvatico avevano già «ucciso il teatro italiano», rispondendo con un paradosso ancor più forte e sconcertante alla provocazione futurista. I due drammaturghi veneti in un primo momento avrebbero perfezionato le forme tradizionali della scrittura d'impronta goldoniana, che rimaneva pur sempre estranea al palpito della vita moderna.

Sarà sempre uno dei fenomeni più delicati e istruttivi del teatro moderno questa tribolazione che colse ad un tratto la scena veneziana. Nata ridente, ben accomodata nella sua agile gondola per compiere viaggi di breve corso dall'una all'altra riva, o dentro la limitata sinuosità dei rii, fu percorsa dal desiderio dei più remoti orizzonti. Mentre gli altri teatri dialettali facevano i loro squisiti passetti sullo stesso mattone, il teatro veneziano fu preso dall'ansia del lontano esilio, e questo amore cupido e amaro del sempre più in là, ebbe il carattere di tutti gli amori veramente focosi e disperati: anelò alla morte<sup>13</sup>.

Per Simoni i testi della maturità dei due autori veneti – come nel caso de *I morti* di Selvatico, dramma dialettale dal sapore ibseniano – avevano già incrinato il bozzettismo veneziano più di quanto non sognassero provocatoriamente di fare i futuristi.

Simoni è, inoltre, uno dei primi ad avvertire le violente verità intime dei personaggi galliniani; egli isola dall'opera drammatica del veneziano «quegli elementi di forza drammatica e di nascosta tensione morale che parevan sommersi dalla facilità postgoldoniana»<sup>14</sup> e che Ferruccio Benini – interprete assiduo della drammaturgia di entrambi i commediografi<sup>15</sup> – aveva rivelato per primo. Dopo la morte della piemontese

<sup>10</sup> Cfr. R. Simoni, *Intorno a Senza bussola*, «La Lettura», 14, 6, giugno 1914, pp. 494-495.

<sup>11</sup> Cfr. la lettera del commediografo Domenico Varagnolo a Renato Simoni (Venezia, 15 marzo 1948), Fondo Lucio Ridenti. Il progetto iniziale delle celebrazioni galliniane risale al gennaio 1947 e verte sull'idea di una manifestazione teatrale che comprendesse tre atti ricavati da altrettante commedie di Gallina, al quale avrebbero partecipato i migliori attori veneti e alcuni interpreti di eccezione quali Amelia Benini, Albertina Bianchini e Mario Gallina. A questo si aggiungeva l'affissione di una lapide sulla facciata dell'ultima dimora del drammaturgo. Cfr. la lettera di Varagnolo a Simoni (Venezia, 29 gennaio 1947) su carta intestata «Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale»; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>12</sup> 800.000 copie del manifesto futurista vengono lanciate l'8 luglio 1910 dall'alto della Torre dell'Orologio sulla folla che tornava dal Lido. La campagna che i futuristi sostengono da tre anni contro la Venezia passatista culmina con il *Discorso contro i Veneziani* di Marinetti alla Fenice.

<sup>13</sup> Le parole di Simoni sono citate in P. Vescovo, *La drammaturgia di Renato Simoni*, in P. Baggio (a cura di), *Una giornata di studi su Renato Simoni*, atti del Convegno (Teatro Nuovo, Verona), Arteen, Venezia 2010, p. 32.

<sup>14</sup> M. Apollonio, *Renato Simoni*, «L'Italia che scrive», 42, 2, febbraio 1959, p. 75.

<sup>15</sup> La compagnia veneta di Benini mise in scena tutte le commedie di Simoni, ad eccezione di *Il matrimonio di Casanova*, l'unica commedia in lingua di Simoni che debuttò al Teatro Cargnano di Torino il 25

## Il grande eclettico

tese Marianna Moro Lin, Gallina creò i testi della maturità ispirandosi alle interpretazioni beniniane dei vari Momolo e Anzolo, del Beneto della *Fôra del mondo* e di Micèl de *La Famegia del Sàntolo*, e soprattutto del Nobilomo Vidal, l'impiegatuccio municipale di nobile famiglia decaduta, povero di denari ma ricco di bontà, di buon umore e di fierezza, che Simoni scelse come alter ego negli articoli pubblicati tra il 1917 e il 1922 su «L'Illustrazione italiana»: con gli occhi del bonario e insieme tragico personaggio di Gallina osserverà il mondo che cambia sotto il trauma della Grande Guerra. Il momento in cui Benini si ritira dalle scene coincide non solo con la fine dell'esperienza propriamente drammaturgica di Simoni ma anche con il tramonto di tutta la produzione teatrale veneta, tradizione bidentaria che parte con Goldoni e passa attraverso il linguaggio scenico di Gallina, Selvatico, Fogazzaro, Rocca e Palmieri. Ad esso si accompagna la fondazione di compagnie professionali nell'Italia unita specializzate in questo repertorio: da quella di Gianfranco Giachetti agli ensemble di Cesco Baseggio e Carlo Micheluzzi, capocomici che Simoni coinvolgerà costantemente nelle regie goldoniane degli anni Trenta e Quaranta.

A ben vedere, l'atteggiamento di Simoni nei confronti di Gallina non ha le caratteristiche dell'adesione degli epigoni, assumendo piuttosto una natura critica e analitica. Appare a questo proposito illuminante una sua pagina sul drammaturgo veneziano:

Noi [siamo] usciti fuori dal pelago di quel pessimismo che, prima fu un'affettazione filosofica, e poi divenne un fiero morbo epidermico soprattutto nei cerebrali. [...] La vita arricchendosi, agitandosi, ci ha molto fortificato. Ma Giacinto Gallina veniva dalla laguna, che è una grande isolatrice, con un profondo desiderio di gentilezza e di mite poesia. Egli non era fatto per comprendere la bellezza gagliarda che c'è nella stessa lotta dei grandi interessi opposti, nel conflitto degli egoismi. [...] La sua concezione della vita era completamente sentimentale, cioè fatta di nostalgie molli del passato e di apriorismi teorici<sup>16</sup>.

Le parole di Simoni sono indicative. Egli, figlio di una nuova generazione non più isolata e stantia, ha una visione più spregiudicata della vita: prende decisamente le distanze dall'idillismo crepuscolare e dal caramelloso bozzettismo veneto che caratterizzano soprattutto la drammaturgia dell'ultimo Gallina. Accade, talvolta, che indulga ai personaggi ricordandolo effettivamente, ma, precisa Pietro Pancrazi: «Simoni ricorda Gallina quando è meno felice e più vicino a una maniera, nell'eccessivo

gennaio 1910 con protagonisti Armando Falconi e Tina Di Lorenzo. La collaborazione ricorda, per le analogie dei percorsi linguistici e drammaturgici dei due drammaturghi, il duetto Gallina-Bertolazzi mediato, anche questo, dalla folgorante carriera di Benini. Cfr. Puppa, *Benini tra Gallina e Bertolazzi*, cit., pp. 227-245.

<sup>16</sup> R. Simoni, *Gli assenti*, Milano 1920, p. 45. Simoni fa notare i toni crepuscolari, «ammalati di un pessimismo evangelico» di Gallina anche per quel che riguarda la sua ultima commedia incompiuta *Senza bussola*, rappresentata nel 1897 dalla Compagnia Goldoniana di Enrico Gallina, fratello di Giacinto, con Ferruccio Benini, Italia Benini Sambo, Laura Zanon Paladini, Amelia Benini, Albano Mezzetti, Edoardo Ferri, Vittorio Sclanizza, Luigi Sambo e dall'allora bambina Margherita Sambo. Cfr. R. Simoni, *Un commediografo di fine secolo*, «La Lettura», 49, ottobre 1950, pp. 9-11.

intenerimento che i suoi personaggi possono talvolta prendere di sé o l'autore di loro»<sup>17</sup>.

L'esclusivo confronto della drammaturgia simoniana con la tradizione dialettale veneta e con il modello letterario di Gallina in particolare si sottrae in seguito al saggio che Benedetto Croce intitola al neoaccademico d'Italia, nel 1939, e che fissa la natura poetica del suo teatro. «Simoni – scrive Croce – sta sopra [a Gallina] nelle cose sostanziali, esente com'è dell'esistenzialismo e delle *enjolivures* a cui l'altro troppo facilmente si lasciava andare, di stile più sobrio e insieme più fine e più ricco di sfumature, sempre vigilato dal buon gusto<sup>18</sup>». Verdetto che sostiene la precedente affermazione di d'Amico, che già nel 1932 precisava come Simoni non pecchi affatto di

quell'ottimismo didattico e un poco dolciastro, che vizia teneramente tanto teatro del Gallina. *La vedova* e *Congedo* non predicano; parlano, composte in un'architettura sobria, popolate di figure modeste, semplici e vive: che ne fanno due delle più belle commedie scritte in Italia, nel periodo di transizione fra il realismo caro alla fine del secolo scorso, e le predilezioni liriche con cui il nostro s'iniziò<sup>19</sup>.

Le successive analisi di Palmieri, Senesi e Zannoni distaccano le commedie di Simoni dall'ambiente galliniano, sia per quel che riguarda l'*habitat* linguistico che per le caratteristiche stilistico-tematiche. «Il linguaggio (e Verona partecipa con Venezia) è energico e immaginoso», scrive Palmieri nel suo *Teatro veneto*, proseguendo:

Non la calma sintassi galliniana ma i nervi del procedere goldoniano. E gli aggettivi e le similitudini di una tavolozza abbondante e governata con equilibrio. Originalità delle opere simoniane. Un altro segno distintivo: la violenza amorosa. Non il ruscellare idilliaco ma la brentana della passione. Non le velate parole di Giacinto ma una precisa risolutezza<sup>20</sup>.

Sul piano dei contenuti si verifica la sostituzione del pittoresco folklore locale, legato a temi intonati alla nostalgia delle tradizioni e dei luoghi nativi, con interessi nuovi, di maggiore risonanza e inquietudine<sup>21</sup>. Le commedie di Simoni non insistono sulle consuete piacevolezze gergali, le leziosità e i pettegolezzi di un piccolo mondo casalingo; riflettono invece il *modus vivendi* dei nuovi ceti piccolo-borghesi affermatasi nell'Italia del primo Novecento.

<sup>17</sup> P. Pancrazi, *Renato Simoni*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1949, ora in Id., *Scrittori d'oggi*, Laterza, Bari 1950, p. 9.

<sup>18</sup> B. Croce, *Renato Simoni*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari 1940, vol. VI, p. 232.

<sup>19</sup> S. d'Amico, *Un malinconico: Simoni*, in Id., *Il teatro italiano*, Treves-Treccani-Tumminelli, Roma 1932, p. 68.

<sup>20</sup> E. F. Palmieri, *Del teatro veneto*, in Id. (a cura di), *Il teatro veneto*, Poligono, Milano 1948, p. 49.

<sup>21</sup> Cfr. C. Terron, *Il commediografo*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 31-32.

## Il grande eclettico

Della tradizione teatrale veneta il commediografo conserva il dialogo brioso e vivace, a tratti spiritoso, che contrasta con la mestizia delle situazioni narrate ne *La vedova* o nel *Congedo*; è la leggerezza di un riso tutto in superficie che, nei momenti più felici, si vena di malinconia per quel suo accompagnarsi al dolore dei personaggi. Le commedie di Simoni sono dei quadri di vita familiare esplorata in profondità, un richiamo del mondo piccolo-borghese della provincia al quale il drammaturgo apparteneva, immaginato e vagheggiato come ritorno agli anni più dolci e sereni. Una sorta di «nostalgia di sé stesso, dunque», come scriverà Simoni, confessandosi, nella *Prefazione* a un volume di Giovanni Cenzato, nostalgia «d'una quiete spirituale che gli sembra di aver goduto allora, ed è soltanto desiderio di calma dopo la tempesta, d'una stazione d'arrivo che gli ricordi i pensieri, i sentimenti, le belle certezze di quando moveva verso la stazione di partenza»<sup>22</sup>.

Anche sul versante del contenuto possiamo individuare differenze notevoli rispetto alla drammaturgia di Gallina. Quest'ultimo è più attento al problema della giustizia, al progressivo sfacelo morale della società, al capovolgimento dei valori per il prevalere del denaro sull'amore. Per lui però, lo sfacelo non è mai completo: c'è sempre un personaggio buono, erede del buon tempo antico; accanto a Micel resta la figlia Luisa, accanto al Nobilomo Vidal ci sono la figlia onesta di *Serenissima* e il marito di lei. I personaggi di Simoni sono invece psicologicamente più reali; i torti, le debolezze e le manie li rendono più complessi e umani. Così Alessandro, segretamente innamorato della giovane nuora rimasta vedova nell'omonima opera; squisitamente grottesco e umano appare il ritratto del poeta Carlo Gozzi, così come il vanitoso avvocato Gùgole del *Congedo*. Sono personaggi intimamente tragici Adelaide, la madre de *La vedova* che difende fino all'ultimo l'estremo amore per il figlio scomparso, ma anche il conte Cesare del *Tramonto*, sindaco e marito tiranno che crolla inaspettatamente dopo aver scoperto un lontano tradimento della moglie.

I motivi nostalgici e patetici, tipici del teatro veneziano post-goldoniano, si tramutano nell'opera di Simoni in malinconia e in introspezione psicologica. Ne è esempio lampante la prima commedia, *La vedova*, storia di una giovane donna, Maddalena, che trova asilo nella dimora dei suoceri Adelaide ed Alessandro per esaudire l'ultima volontà del marito scomparso. La ventunenne porterà un soffio di freschezza nella casa della coppia, che si anima da amici vecchi e giovani, e soprattutto nella vita del vecchio padre, segretamente innamorato della nuora. Irremovibile rimarrà invece l'atteggiamento della madre, ostile e diffidente verso chi le ha portato via il figlio: troverà un'acre soddisfazione soltanto alla partenza di Adelaide innamorata di un altro uomo, quando potrà riavere tutto per sé il geloso ricordo del figlio morto lontano.

In *Carlo Gozzi* a Simoni non interessa la storia o la polemica teatrale tra il conte e Goldoni, quanto la malinconica umanità del protagonista. La commedia, composta all'epoca del primo centenario della morte del drammaturgo, disegna con amabile ironia il ritratto del poeta, nobile decaduto e drammaturgo fuori moda, diametral-

<sup>22</sup> R. Simoni, *Prefazione*, in G. Cenzato, *Piccolo mondo provinciale*, Hoepli, Milano 1946, p. VII.

mente opposto a quella delle avanguardie letterarie europee degli stessi anni. Unica opera del veronese dedicata a Venezia, la *pièce* è una successione di scene che tratteggiano le stagioni della vita del Gozzi – gran parte delle informazioni sono desunte dalle autobiografiche *Le memorie inutili* – che si ritroverà, nel quarto atto, solo e disilluso, tradito dalla famiglia che lo respinge, dall'amante civettuola, dall'arte che lo delude, dalla patria che cade in servitù e perfino dalla vecchia serva che lo deruba.

Lo stesso clima si coglie nel *Matrimonio di Casanova*, dove viene esplorato l'animo del celebre avventuriero piuttosto che le sue vicende amorose. Il titolo è un pretesto, rivelandosi l'opera come un quadro di atmosfere che di azioni: i capricci e le bizzarrie del Casanova, i suoi virtuosismi linguistici, i vapori ilari e malinconici ne costituiscono i motivi dominanti.

Il fulcro delle commedie di Simoni sta nello scrutare i sentimenti dei personaggi; l'azione esteriore è ridotta quasi a nulla. Siamo lontani, di fatto, dal congegno drammatico della *pièce bien faite* ottocentesca; l'autore non sente il bisogno di completare i personaggi con lunghe didascalie, le quali al contrario sono brevi, sobrie, presenti quanto è indispensabile. Sul piano formale ciò si traduce nella prassi di intervallare, nei momenti di maggior acume drammatico, i dialoghi con molteplici pause.

*Tramonto*, la commedia più amara di Simoni, racconta la parabola pubblica e privata di Cesare, imperioso sindaco di nobili origini, al quale un'improvvisa delazione rivela un remoto amore della moglie Eva. La scoperta fa crollare al protagonista l'esaltante immagine di sé, tanto da indurlo al suicidio.

Il monito del dolore e della pietà come antidoto allo sfacelo di una famiglia è invece il tema dominante di *Congedo*, «la più bella, complessa e armonica delle commedie di Simoni»<sup>23</sup> secondo Mario Ferrigni che lo paragona, per il comune tema del disfaccimento della famiglia, a *Come le foglie* di Giacosa. L'ultima opera teatrale di Simoni parla del sacrificio di una madre, Letizia, che nasconde una malattia incurabile per non turbare la serenità dei suoi cari, rivelandolo soltanto al figlio nella speranza di distoglierlo con quell'improvviso dolore da un matrimonio rovinoso. Cercherà di salvare dalla rovina anche il resto della famiglia composta da spendaccioni e fanfaroni isolati nella bolla del proprio egoismo: il marito Benigno Gùgole, avvocato piccolo-borghese dalle velleità politiche, e i figli Ninetta e Giulio immersi in passioni giovanili:

Tante volte me vegniva l'impeto de zigar: perché, Dio, perché? (*raddolcendo il tono della voce*) Eccolo el perché! per salvarte! Ti gavevi un dolor torbido, un dolor indegno de ti, te ne dago uno santo, più grandò, ma più bon! Te guarisso façendote pianzer, mia te guarisso. Mi so consolada, sa! Me par de darla per ti la mia vita... tuta!

<sup>23</sup> Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 143. *Congedo* fu molto apprezzato anche da Ivo Chiesa: la partecipazione sentimentale dell'autore, scrive Chiesa, vi «si traduce in una piena, profondissima commozione.» Cfr. I. Chiesa, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, «Sipario», 4, 40-41, agosto-settembre 1949, p. 42.

## Il grande eclettico

Giulio, gavaremo la pase, tuti do, mi vicin ai mii veci, e ti nela to casa piena dela poesia de sta doneta che viva no la xe gnente e morta la sarà tanto! (III, 8)

Un tema frequente delle commedie di Simoni è quello del rimpianto del passato che stride con la realtà presente, la contrapposizione tra la vecchiaia e la nostalgia della giovinezza perduta. «La vita è crudele, il mondo è opaco e sordo ed egoista, e il fiore dell'attesa, che è il divino inganno della fanciullezza, si scolorisce spesso prima di essere dischiuso», scriverà nell'*Introduzione* alla seconda edizione delle *Poesie* di Palmieri, nel 1950<sup>24</sup>. In questa prospettiva si inseriscono le passioni senili di Alessandro della *Vedova* e di Carlo Gozzi, ma anche il triste epilogo del protagonista di *Tramonto*. Cesare precipita non tanto per l'inganno ormai lontano quanto per l'umiliazione di non essere più quell'uomo incrollabile che credeva di essere. Esattamente il contrario de *La famegia del santolo*. Esaminando la sottile psicologia che sta dietro i pensieri del protagonista, Palmieri e successivamente Lanza cambieranno opinione sull'idea di un Simoni epigono di Gallina e di Giacosa.

Carlo Terron individua invece due motivi persistenti nel teatro di Simoni: «la sconfitta dell'egoismo» e «la solitudine dell'orgoglio»<sup>25</sup>. Sono temi nuovi per l'epoca che rimangono tuttavia ancorati a cronache di vita borghese. La solitudine è il dramma di Alessandro, di Carlo Gozzi, di Cesare del *Tramonto*, ma anche di Letizia, la madre del *Congedo*. Buona parte delle 'miserie' alle quali Simoni si riferisce hanno una radice comune: l'egoismo, molla prepotente che fa scattare la trama delle sue commedie. Si rimane sconfitti, nell'interpretazione del commediografo, proprio per causa dell'egoismo, declino che stride in tutta la sua violenza al crepuscolo della vita, quando si spengono definitivamente le illusioni giovanili. Quando, ne *La vedova*, Maddalena lascia la casa dei suoceri perché innamorata di un altro uomo, il vecchio padre e i suoi ospiti rimangono stupiti e delusi. «Tutta la verità vogio dirghe! – spiega la giovane donna – No xe vero che mi sia qua perché son la vedova de so fio»; per poi aggiungere:

Per lu so l'appagamento del so egoismo, l'alegria, la gioventù che lo anima, che lo scalda, che lo fa desmentegar! Lo go visto giorno per giorno, riatacarse ala vita! Per i so amici xe istesso. Chi de loro me poteva insegnar a ricordar, una volta sola al giorno, el mio Carlo? Nissun! Se gera malinconica i faceva de tuto perché tornasse allegra, unicamente perché loro i gaveva bisogno de alegria! So mugier, sì gavarìa podesto agiutarne a viver de quele care memorie! Ma no la ga volesto. Anzi, se pianzevo, sentivo che la ofendeva, come se violasse un diritto suo, esclusivo, geloso! Per ela sola son la vedova de Carlo. Ma questo xe, anzi, una ragion de risentimento. Dunque semo tuti nell'equivoco. Lu me ga averto i oci, lu m'à spià drento l'anima, e el m'à costreto a vardarghe anca mi. (II, 8)

<sup>24</sup> E. F. Palmieri, *Poesie*, Neri Pozza, Venezia 1950, p. 9 (edd. origg. 1949).

<sup>25</sup> Terron, *Il commediografo*, cit., p. 33. Cfr anche Chiesa, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, cit., p. 42.

In *Tramonto* l'egoismo è fra i principali fattori che accendono le guerriglie in casa<sup>26</sup> e ancora di più in *Carlo Gozzi*, dove vi s'intravede nel sottofondo di ogni battuta. Dice Tonina, sorella del poeta aristocratico, a proposito dei suoi familiari:

Co li vedo passar, cussì duri, cussì serii, cussì muti, come se i fusse vivi tuti per conto proprio, e no uniti, no nati per esser insieme a soffrir, a agiustarse, a consolarsse, me incorzo che, co tutto el mio amor, cusì grandò, fradelo mio, che me par dele volte che me se s'copa el cor, no posso far gnente per lori. Me son tormentata per giorni e per noti a pensar; po', finalmente, go trovà. Ne gera l'amor che li poteva far contenti: l'unico desiderio che ghi xe qua drento, in tuti, in quei che pianze e in quei che ride, xe la vita comoda, xe la tranquillità. (I, 4)

*Congedo* invece è la commedia che mette al centro il contrasto tra il sacrificio disinteressato di una madre e l'egoismo dei famigliari. «Ve comande de finirla (scatta, a un certo momento, Letizia, alzando la voce, in tono imperioso). Ve comando de finirla... per pietà de mi! Macché pietà! Vualtri non pensé che ale vostre smanie, ale vostre frenesie e par che vu disputé l'impero del mondo!»

Oltre al versante dialettale, possiamo apparentare la drammaturgia simoniana alla tradizione letteraria ottocentesca per il gusto di ispirarsi alla 'provincia' nella scelta delle tematiche e dei personaggi: una provincia di luoghi – spesso indefiniti – e di anime. Dalla provincia avevano ricavato i loro argomenti poetici e sentimentali, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, De Amicis, De Marchi e, in particolar modo, Fogazzaro; Simoni di *Tramonto*, di *Carlo Gozzi* e di alcune figure minori sottilmente comiche o patetiche, ha molti tratti in comune con alcuni loro personaggi, specialmente con quelli del vicentino Fogazzaro.

Pancrazi colloca invece il teatro di Simoni nel più ampio clima artistico dell'Italia del nord, influenzato dalla temperie culturale milanese a cavallo tra Otto e Novecento:

Le sue commedie rientrano assai bene nel quadro della letteratura generale che si svolse nell'Italia settentrionale tra il 1900 e il 1910. Della famiglia cui appartennero Fogazzaro, Rovetta, De Marchi, De Amicis, Giacosa il giovane Simoni in quel decennio fu il naturale cadetto e continuatore. Non per derivazioni dirette, che non ci sono, ma per l'aria e il colore del tempo, un lettore consapevole, leggendo Simoni, può a volte ricordare scene o tipi di *Piccolo mondo antico* (in *Tramonto*) o della *Ba-raonda* (in *Congedo*), e l'affettuosità che emanano certi personaggi suoi qualcosa pur ritiene dell'alone deamicisiano. Con una particolare cadenza e poesia e bonomia sua, Simoni è oggi tra noi l'ultimo a conservare un'eco o un'aria di quella gente<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> «Eva – Ti me ga sopressa per recitar tuto solo quel monologo eterno che xe la to vita: questo xe l'egoismo./ Cesare – Egoismo x eco se val manco e se vol detar lege a chi val de più... Egoismo pauroso!/ Eva – Egoismo fanfaron!» (II, 4)

<sup>27</sup> Pancrazi, *Le commedie di Simoni*, cit.

## Il grande eclettico

Ettore Albini, critico drammatico de «Il Tempo» e dell'«Avanti!», riconosce in Simoni, seppure nella sovrabbondanza dell'elemento sentimentale, l'unico drammaturgo tra quelli che operarono nello scorcio tra il XIX e il XX secolo – ovvero tra il mito di D'Annunzio, e i vari Benelli, Bracco, Butti, Berrini, Niccodemi, Giacosa, Rovetta e Praga – munito di «modestia e dell'impegno necessari per trascrivere le passioni dell'Italia dei primi del secolo in chiave realistica»<sup>28</sup>.

Il riferimento a un respiro compositivo che supera i confini regionali, come emerge dalle ultime considerazioni, coinvolge un discorso più ampio sul teatro dialettale e i rapporti col teatro cosiddetto nazionale. La cultura italiana dell'Ottocento e del primo Novecento non è che sporadicamente una cultura nazionale, perché articolata secondo aree geo-culturali ben definite. I poli più importanti del teatro dialettale sono la drammaturgia lombarda, quella siciliana, napoletana, fiorentina e veneta, tradizioni che non bisogna far coincidere, come avverte Sisto dalla Palma, con la lingua parlata o scritta di una determinata comunità<sup>29</sup>. Il linguaggio dialettale non assegna, automaticamente, l'appartenenza dell'opera a un ambito esclusivamente locale e regionale, raggiungendo talvolta, per la ricchezza e la qualità artistica, l'incidenza rappresentativa del teatro 'nazionale'. Le commedie di Simoni ne costituiscono un esempio emblematico, seppure non riconosciuto ufficialmente. Lo annotava Ferrigni in uno scritto del 1937:

Nel teatro italiano c'è un filone esile ma puro, onestamente tradizionalista, che è la scena dialettale di linguaggio, e nazionale (perché regionale) di sostanza: un teatro di cui il dialetto ha acuito le espressioni e ha ristretto la portata. In questo senso le commedie di Simoni che potevano avere una influenza sul teatro italiano sono rimaste chiuse nei confini del teatro dialettale, avendo tutte le qualità artistiche per assurgere ad espressioni rappresentative di un teatro nazionale. Che peccato! Anche se hanno vittoriosamente superato la prova della traduzione in lingua, perché sentite umanamente fuori da influenze di scuola e di stile, e per il colorito delle espressioni superiori a quelle del Gallina e per la fluidità della sceneggiatura vicine assai al migliore Giacosa<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> G. Bartolucci, *Ettore Albini critico contemporaneo*, in E. Albini, *Cronache teatrali: 1891-1925*, Edizioni del Teatro Stabile, Genova 1972, p. 12. In una lettera del 7 luglio 1951 Simoni accompagnava la recensione dei *10 sonetti idilliaci, eterei, vagamente verecondi* (1897) di Albini con questo commento lusinghiero: «Ma certo tu sei un gran scellerato, perché con quell'estro, con quel gusto, con quella fantasia, con quella plastica del periodo, potevi fare grandi cose. Sei uno dei più cari ingegni che ho incontrato nella mia vita», in *ivi*, p. 510.

<sup>29</sup> «La dialettalità è prima ancora che un momento espressivo, a livello verbale, qualcosa che ha a che fare con le strutture primarie delle affettività e della relazione umana, nel senso che investe il quotidiano, il mondo degli scambi familiari, gli orizzonti della oralità come si articolano all'interno delle culture analfabete e della civiltà agraria, il sistema degli archetipi e i modelli di costume che si impegnano di intenzionalità ed emozioni particolari». S. Dalla Palma, *La teatralità minore nella scena italiana e il gioco dei ruoli*, in *Libero Pilotto: scena dialettale e identità nazionale*, cit., p. 99.

<sup>30</sup> Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 148.

Altri avevano proclamato già nei primi anni Dieci la completa *italianità* delle opere teatrali di Simoni, «in qualunque lingua e dialetto siano scritte»<sup>31</sup>. La lingua del commediografo veronese è un'osmosi tra parlato e scritto, adegua il linguaggio lagunare alle esigenze di una platea che ambisce ad essere sempre meno regionale e sempre più nazionale tanto che, tra i primi critici, né Giacosa che loda molto *La vedova* e *Carlo Gozzi*, né Pozza, sentono il bisogno di mettere in rilievo una dialettalità di Simoni, collocandolo invece tra le fila degli autori italiani contemporanei. «Il dialetto è il mezzo espressivo d'un poeta – scrive Palmieri – d'un teatrante che molto insegna al teatro in lingua. (È il destino dei teatri regionali: insegnare)»<sup>32</sup>.

Ne *La vedova* l'azione si svolge in un' indefinibile e grigiastria cittadina veneta; «ed il particolare è, a modo suo, non provinciale, ma nazionale»<sup>33</sup> asserisce ancora Ferrigni in nome del nazionalismo che il fascismo va propugnando con forza in tutti i settori del vivere civile. Al pensiero di un «Simoni nazionale» aderisce anche Mario Apollonio il quale, riferendosi al debutto teatrale del veronese, afferma con energia: «Proprio la perfezione assoluta della *Vedova*, un miracolo di artigianato prerisorgimentale e preromantico, ci deve indurre a lasciar la componente cronachistica del suo venetismo»<sup>34</sup>; il venetismo di Betteloni, di Rovetta e di Barbarani quindi, ma anche quello dei colori di Dall'Oca Bianca. Già nel 1911, durante le repliche di *Congedo* si vociferava, con un tono simile al rimprovero, come Simoni non fosse abbastanza «veneto» e «locale», bensì «attuale» e «italiano», cogliendo per questo motivo il favore dell'autorevole Domenico Oliva<sup>35</sup>. Le successive letture dell'opera di Simoni mettono in evidenza l'italianità insita nel «dialetto nobilitato»<sup>36</sup>, sintomo di una sensibilità moderna, che intende sottrarre dall'isolamento la tradizione letteraria veneta<sup>37</sup>.

Nell'*Introduzione* all'ultima edizione delle *Commedie* (2003), Giuseppe Brugnoli definisce lo scrittore veronese come l'ultimo epigono di quella tradizione veneta che, iniziata con Ruzante, passa da Calmo per rifulgere con Goldoni; autori mossi da una tensione innovativa, solerti ricercatori di un mondo nuovo di fare teatro dialettale<sup>38</sup>. Le affinità con la drammaturgia di Giacosa e di Gallina altro non sono, in fondo, che riflessi della parentela con il filone goldoniano: «sono tre scrittori che non si somigliano ma che sono della stessa famiglia, la quale discende da Goldoni» scrive Ferrigni nel 1937<sup>39</sup>. Se a Gallina lo avvicina la natura sentimentale dei personaggi, i legami di Simoni con Goldoni vanno rintracciati soprattutto nel versante linguistico.

Le commedie di Simoni superano la circoscritta categoria del teatro dialettale anche perché in esse si sperimenta il passaggio dal veneziano al veneto, un'apertura

<sup>31</sup> Vernoni, *L'ineluttabile nell'opera di Renato Simoni*, «Don Marzio», 16-17 maggio 1912.

<sup>32</sup> E. F. Palmieri, *Renato Simoni*, «Sipario», 7, 75, luglio 1952, p. 4.

<sup>33</sup> Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 131.

<sup>34</sup> M. Apollonio, *Renato Simoni*, «L'Italia che scrive», 42, 2, febbraio 1959, p. 74.

<sup>35</sup> D. Oliva, *Congedo*, «Giornale d'Italia», 18 marzo 1911.

<sup>36</sup> V. Rossari, *Appunti per un saggio sul teatro di Renato Simoni*, «Drammaturgia», 2, 5-6, 1955, p. 91.

<sup>37</sup> Cfr. M. Grillandi, *Renato Simoni*, «Belfagor», vol. 18, luglio 1963, pp. 445-446.

<sup>38</sup> Cfr. G. Brugnoli, *Introduzione*, in Simoni, *Le commedie*, cit, 2003, pp. IX-XII.

<sup>39</sup> Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 147.

linguistica spontanea che contamina il vocabolario e la sintassi strettamente veneziani con i loro corrispettivi veronesi. Paolo Puppa ritrova nella produzione di Simoni un eco in minore del plurilinguismo dialettale adottato da Goldoni, ovvero l'adozione di un italiano ibrido che mescola venetismi, lombardismi, toscanismi e francesismi<sup>40</sup>. La parentela con la drammaturgia goldoniana è dovuta soprattutto all'adozione di un linguaggio nuovo, appartenente alla piccola e media borghesia provinciale, che si inserisce in quel processo di ridimensionamento mimetico del dialetto iniziato da Goldoni e sostenuto nella seconda metà dell'Ottocento dall'opera della maturità artistica di Gallina. Un vernacolo ammorbidito quindi, connaturato nell'essenza espressiva dei personaggi e prosciugato della carica antagonista e grezza di un Ruzante o dei voli fantastici del Gozzi.

## 2. Segni di un teatro intimista

Oltre al filone veneto Goldoni-Gallina-Selvatico-Fogazzaro, la produzione drammaturgica di Simoni viene imparentata con quella temperie letteraria nota come *teatro intimista* o *teatro crepuscolare*, altrove denominata *teatro del silenzio* o *teatro dell'inespresso*, variazioni di una tendenza che raggruppa alcuni drammaturghi europei che hanno operato tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento. Con la parola *intimismo*, specifica Antonio Stäuble, uno dei principali studiosi del movimento:

si è cercato di riassumere la maniera raccolta e pudica con cui vengono espressi i sentimenti ed allo stesso tempo evocare gli ambienti di grigia e malinconica realtà quotidiana in cui si svolge generalmente l'azione. Il termine «crepuscolarismo», consacrato a un preciso uso letterario, mette soprattutto in evidenza le analogie stilistiche e tecniche con i poeti «crepuscolari»: lo stile dimesso e parlato, gli affetti modesti, la poesia in tono minore; [...]. Le definizioni di «teatro del silenzio» e di «teatro dell'inespresso» richiamano l'attenzione sui procedimenti tecnici, sull'arte di celare i veri sentimenti dei personaggi ed i veri moventi dell'azione dietro un dialogo banale, che verte su altri argomenti<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Puppa, *Benini tra Gallina e Bertolazzi*, cit., pp. 227-229. Sulla questione del linguaggio goldoniano cfr. S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 42-44. Sull'influenza di Goldoni nella formazione giovanile di Gallina, oltre al citato saggio di Puppa, cfr. A. Gentile, *La giovinezza di G. Gallina*, «Ateneo veneto», 23, 1900; C. Antona-Traversi, *Ricordi e lettere di G. Gallina*, in *Studi, ricerche e bagattelle letterarie*, La Costa Azzurra, San Remo 1924; G. Gallina, *Teatro veneziano di Giacinto Gallina*, Sacchetto, Padova 1887, vol. VII, p. X ss. Per un profilo artistico del commediografo veneziano cfr. G. Damerini, *Giacinto Gallina*, Paravia, Torino 1941.

<sup>41</sup> A. Stäuble, *Il teatro intimista*, Bulzoni, Roma 1975, p. 8. Si vedano inoltre i due capitoli dedicati all'intimismo di B. Curato, *Sessant'anni di teatro in Italia: da Giovanni Verga a Ugo Betti*, Denti, Milano 1947, pp. 215-235 e di G. Pullini, *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Cappelli, Bologna 1960, pp. 44-68, ora in Id., *Teatro italiano del Novecento*, Cappelli, Bologna 1971, pp. 47-70).

In ambito europeo la drammaturgia intimista è legata principalmente all'opera di Anton Pavlovič Čechov e di alcuni autori francesi come Paul Graldy, Jean-Jacques Bernard, Charles Vildrac, Denys Amiel e Jules Renard; gli autori italiani pi rappresentativi della corrente si possono individuare in Cesare Vico Lodovici (1885-1968) e Fausto Maria Martini (1886-1931), il 'teatro interiore' dei quali rappresenta, secondo Franca Angelini, l'atra faccia del teatro mondano delle *rose scarlatte* e dei *telefoni bianchi* che popolava le ribalte italiane degli anni Trenta<sup>42</sup>. Bagliori 'intimisti' si possono cogliere inoltre nei due capolavori di Giacosa, *Tristi amori* (1887) e *Come le foglie* (1900), in cui prevalgono l'inespresso, i toni intimi e raccolti e un certo pudore nei rapporti interpersonali; ma anche ne *La Gioconda* (1899) di D'Annunzio. Preannunci crepuscolari che diventano ben pi espliciti e significativi nel teatro di Enrico Annibale Butti – particolarmente in *Fiamme nell'ombra* (1904), considerato il suo capolavoro per la finezza con cui è disegnata l'umanit dei personaggi – e di Roberto Bracco: il suo *Piccolo santo* (1910), lodato da Simoni e Oliva, ma anche da critici letterari quali Borgese e Toffan e persino da d'Amico che fino ad allora aveva stroncato la produzione letteraria del drammaturgo napoletano, è considerato uno dei testi capostipiti dell'intero teatro intimista in quanto testimonianza tangibile dell'inespresso. Dalle acque del teatro intimista nascono, secondo Giovanni Antonucci, tanto i futuristi che Pirandello e gli autori del 'grottesco', ma «mentre Marinetti, Pirandello, Chiarelli, Rosso di San Secondo, Antonelli, Cavacchioli, Bontempelli espressero la loro idea del teatro creando un nuovo linguaggio scenico, gli intimisti preferirono operare all'interno della tradizione»<sup>43</sup>.

La discrezione e il pudore dei sentimenti sono caratteristiche intimiste che possiamo cogliere in gran parte dell'opera simoniana<sup>44</sup>, ne *La vedova* (1902) anzitutto, ma altrettanto rilevanti sono *Tramonto* (1906) e *Congedo* (1910), testi che, anche nel titolo, riferiscono la peculiarit di una drammaturgia riconducibile, se non proprio ad una tecnica coscientemente intimista, almeno a uno stato d'animo che con l'intimismo e il crepuscolarismo presenta molti e non casuali punti di contatto quali:

la malinconia contenuta, il rimpianto elegiaco del passato, gli individui colti nel momento del tramonto, della delusione, del fallimento, l'abilit nel creare un'atmosfera provinciale, modesta, grigia, ed, infine, soprattutto il pudore del sentimento, il desiderio di evitare gli scoppi prorompenti di passione, nascondendo il vero tormento o la vera emozione dietro la banalit del dialogo o dello sfondo<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Cfr. F. Angelini, *Silenzio e chiacchera: dal teatro intimista ai telefoni bianchi*, in Id., *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 60-62. Sul filone del cosiddetto 'teatro dei telefoni bianchi' si rimanda a E. Maurri, *Rose scarlatte e telefoni bianchi*, Abete, Roma 1981.

<sup>43</sup> G. Antonucci, *Il teatro intimista*, in Id., *Storia del teatro italiano del Novecento*, Studium, Roma 1986, p. 95.

<sup>44</sup> A Simoni non sarebbe piaciuto la qualifica di 'scrittore intimista', tendenza letteraria che non apprezzava particolarmente. Cfr., ad esempio, la sua recensione a *Martina* di Jean Jacques Bernard, con regia di Cesare Vico Lodovici, messa in scena all'Arcimboldi di Milano il 27 gennaio del 1929, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. III: 1927-1932, cit., pp. 204-205.

<sup>45</sup> Antonucci, *Il teatro intimista*, cit., p. 22 e p. 93.

Un teatro in sordina quello di Simoni, fatto di chiaroscuri e di sfumature, in cui le passioni, dolorose e spesso violente, rimangono celate, talora per carità – come in Letizia, la madre di *Congedo* che nasconde il proprio male per non turbare la serenità dei familiari – altrove per astio: pensiamo a Cesare del *Tramonto* o a Carlo Gozzi, i personaggi simoniani più ribelli. La figura del conte Cesare – il suo progressivo franare e la catarsi finale – costituisce agli albori del secolo, un personaggio emblematico non solo del teatro intimista italiano, ma anche di quello europeo<sup>46</sup>. La dosatura dei dialoghi, l'arte di accentuare sospensioni, silenzi e reticenze, sono la parte migliore de *La vedova*, opera che anticipa in un certo modo l'intimismo. L'attenzione della critica del tempo si polarizzò sulla figura della madre, sulla sua ostilità verso la moglie del figlio morto, sulla reintegrazione dei sentimenti quando la nuora passa a seconde nozze. Ma il suocero, lui pure inizialmente ostile, che della giovane finisce per innamorarsi, è figura più moderna, anticipatrice di complessi psicologici che sono stati studiati e approfonditi venti o trenta anni dopo la composizione dell'opera<sup>47</sup>.

«Tramonto dappertutto: nella natura e nei cuori; e senso di distruzione, di trapasso», così descrive nel 1972 Luigi Maria Personè la drammaturgia di Simoni<sup>48</sup>. L'atmosfera crepuscolare, di fatto o di stati d'animo, è evocata non solo dai titoli delle commedie – *La vedova*, *Tramonto* e *Congedo* – ma anche dalle precisissime didascalie, vere e proprie indicazioni scenografiche e registiche. Gran parte delle scene avvengono all'ora di sera, la stagione è prevalentemente l'autunno – vedi, ad esempio, la didascalia del primo atto di *Tramonto*<sup>49</sup> –, l'ambientazione mostra i segni del tempo, la decadenza dello splendore passato. Le pareti e i mobili di casa Gozzi a Vicinale mostrano «un'antica opulenza, ma un presente disagio. I colori sono illanguiditi, i dipinti qua e là scrostati. Nella portiera, tutta a lunette di vetro, manca qualche vetrino, e al suo posto è stata incollata della carta». Questa l'atmosfera del primo atto in *Carlo Gozzi*; nel quarto atto lo studio del protagonista si presenta ancora «più povero, come appannato dall'invecchiare degli arredi. La scena è buia». Le didascalie del secondo e del terzo atto di *Congedo* descrivono invece una casa con «mobili di un fasto colorito e stonato» [...] «Stanza severa con vecchi mobili. [...] Tende pesanti di stoffa scura. [...] Una lucerna sospesa. Tavolo tondo. È sera alta».

L'aria autunnale, di foglie secche – che rammenta *Come le foglie* del Giacosa, lo scrittore psicologicamente e spiritualmente più affine a Simoni – che spira nella drammaturgia di Simoni a giudizio di Personè<sup>50</sup>, non viene invece percepita da Pal-

<sup>46</sup> Cfr. Grillandi, *Renato Simoni*, cit., p. 450.

<sup>47</sup> Cfr. R. Radice, *Il successo di "Tramonto" dopo la lunga attesa*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952, p. 29.

<sup>48</sup> Personè, *Renato Simoni*, in Id., *Il teatro italiano della Belle Époque*, cit., p. 215.

<sup>49</sup> «La scena rappresenta una gran sala a pianterreno di una villa. Nel fondo, porta vetrata che dà sopra il giardino. Sulla parete di destra un trofeo di armi. Un gran tavolo, sedie, eccetera. A sinistra, una porta. Appeso al muro un ritratto di Eva giovane. In questa camera si entra senza farsi annunciare, secondo le abitudini di campagna. Autunno.»

<sup>50</sup> Cfr. Personè, *Renato Simoni*, cit., pp. 215-221.

mieri, critico e drammaturgo anticonvenzionale, il quale accantona del tutto il «senso di rimpianto» dalle commedie venete di Simoni, trovando, anzi, il dialogo simoniano «ilare, fervido, spiccio, aggressivo: tutta l'opera simoniana (e quel *Matrimonio di Casanova*, scritto con Ugo Ojetti) è una festevole, prepotente celebrazione della giovinezza, della vita»<sup>51</sup>. Così Maddalena, la vedova, che riafferma i diritti della giovinezza, ma anche il misantropo Gozzi che, lungi dall'abbandonarsi alla vecchiaia e alla perdita dei suoi beni, si rifugia nell'amore per la prima attrice Teodora Ricci. Vitalità dei personaggi che esprime il carattere estroso e incandescente del loro autore e che si traduce, sul piano formale, in una scrittura ricca di aggettivi e di punti esclamativi.

L'originalità e il senso poetico dell'opera di Simoni sta nell'orizzonte spirituale dei personaggi, nel loro ruotare intorno ai moti del cuore, nel pacato e affettuoso meditare, nelle delicatezze e nelle sfumature liriche dei ricordi, in certe sospensioni della trama. Carlo Gozzi sospira:

Ah, che bisogno de afelio! Me gavé mandà via, presto, a viver da mi, a farme mi la vita. Solo! Lontan! Qua ghe giera posto per tuti, ma per mi no! Come la go sospirada la mia casa! In certi zorni scuri, de temporal, co me butava a pensar, sul mio leto, in una camera nova, senza ricordi, e sentiva fora laqua che scravazzava, la vedeva sta casa mia, serar porte e balcon per proteger quei che ghe giera drento; vedeva tuta la famegia unita, al sicuro, col gusto di esser fora de l'aqua e del pericolo, e diseva: mi no, mi no! Chi ghe pensa a mi! Nissun me vol vicin per sentirse più sicuro! (I, 11)

Venato di temi e atmosfere intimiste è soprattutto *Congedo*. Letizia, la madre che sa di avere i giorni contati, ripone negli armadi i vestiti della stagione e intanto pensa che quando gli altri li tireranno fuori, e li indosseranno, lei non ci sarà più: «Ma me consolo, sola, perché per sto lavoro che fasso ancuo sarà come se ghe fusse ancora, come se ghe la portasse mi la roba ben tegnuda, ben piegada, la so giachete de pane grosso perché no i ciapa fredo... Eco vedela, mi cerco de far sempre qualcosa che serva per dopo». (II, 4)

Ne *La vedova*, la poltrona su cui sedeva la giovane nuora diventa un delicato richiamo poetico: alla partenza di Maddalena, nel terzo atto, diventerà oggetto di malinconici ricordi degli amici che non la vedranno più. «Ah xe inutile – sospira Desiderio – me sento una certa roba... Xe quella malignaza poltrona...» (III, 1)

Alcuni finali delle commedie di Simoni sono accomunati da una sorta di crisi spirituale descritta con sottile analisi psicologica che scava, per mezzo di silenzi e indugi, il complesso e contraddittorio animo umano. «I suoi protagonisti muoiono senza cadere», scrive Ferrigni riferendosi ai protagonisti di *Carlo Gozzi* e di *Tramonto*: corpi senza vita, prigionieri di una mania o di un dolore. Il vecchio e tradito Gozzi brancola ancora verso l'ombra dell'amata commediante, così come l'altro conte, il Cesare agonizzante di *Tramonto* che, colpito nel più profondo dell'orgoglio maschi-

<sup>51</sup> Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 211.

le, non vede altra soluzione che il suicidio; in tale contesto possiamo ascrivere anche la profonda malinconia in cui sprofonda Alessandro dopo la partenza della giovane nuora ne *La vedova*.

Simoni non era apparso agli occhi della critica a lui contemporanea come un innovatore, tutt'al più risaltandovi per il profondo impegno, per una notevole abilità teatrale e per il calore sentimentale della scrittura. «La verità è alquanto più complessa – precisa d'Amico in uno scritto del 1951 –. Pur nell'angolo di provincia dove, con la grazia del suo dialetto, s'è confinato, Simoni è un esploratore del subcosciente, di ben altra delicatezza che non la più parte dei borghesi suoi contemporanei»<sup>52</sup>. Altri studiosi e critici hanno individuato nella sua opera, oltre al tessuto 'crepuscolare', echi pirandelliani, cecoviani e freudiani. «Simoni, al termine di quel costumismo (e a costumismo si ridusse buona parte del realismo italiano, e tutto il teatro cosiddetto dialettale, se se ne esclude Di Giacomo), lo interpretò non più in chiave di moralismo, ma in chiave di psicologismo»<sup>53</sup>, afferma Apollonio. Ne *La vedova* la partenza di Maddalena sprofonda nella desolazione più profonda la casa degli ex-suoceri, abbandonata ormai da tutti, e soprattutto il vecchio padre, che riconoscerà la natura del suo 'torbido' sentimento per la nuora proprio dalla moglie:

Tu ti soridevi ala vita, mi ala morte. Do strade diverse batèvimo. Mi da una parte, ti da l'altra. Mi no son stada, e no son, e no sarò altro che mama! Ti, ti pol essere tante altre cose. No rimproverarme dunque sta calma che ancuo ti me vedi nei oci! La casa che a ti te par voda, per mi la torna ancora cara e serena come una volta... Me par che lu sia tornà da un gran viaggio. Ch'el sia de là ch'el riposa... E provo una gran dolcezza a far silenzio, perché no i lo svegia. Gabi pazienza. (III, 5)

Le battute finali di Adelaide – scena madre della commedia per la sottile intensità drammatica, la spietata dolcezza e il delicato distacco – celano una profonda introspezione psicologica, anticipando di vent'anni il tema de *La vita che ti diedi* di Pirandello<sup>54</sup>. La prima commedia di Simoni è mossa da un'inquietudine nuova; inquietudine che sfiora l'intimismo dei sentimenti di un Čechov, il teatro del silenzio che arriverà nella penisola vent'anni dopo con la firma del francese Bernard, ma anche l'inconscio freudiano in un'Italia che non conosceva ancora gli studi del padre della psicanalisi. Nel disegno della pacata vita provinciale, tra il chiacchiericcio quotidiano e le acque ferme dei sentimenti consapevoli, onesti e sereni, s'insinuano inafferrabili stimoli del subconscio. Con *La vedova* Simoni supera gli schemi usuali del teatro dialettale, lambendo i territori freudiani, come intuirà per primo d'Amico:

<sup>52</sup> S. d'Amico, *Commediografo e precursore*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 3.

<sup>53</sup> M. Apollonio, *Renato Simoni*, «L'Italia che scrive», 42, 2, febbraio 1959, p. 74.

<sup>54</sup> Cfr. Zannoni, *Renato Simoni*, cit., pp. 77-84, ma anche C. Terron, *Il commediografo*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, p. 30 e G. A. Cibotto, *Teatro veneto*, U. Guanda, Parma 1960, pp. LXXXVI ss.

Tutti sappiamo che *La vedova* di Simoni potrebbe essere stata scritta oggi: se venisse fuori adesso come novità, ci si richiamerebbe per essa, oltre che all'immane Freud allora sconosciuto, a quegli intimisti e silenzisti francesi i quali in realtà fiorirono venti o venticinque anni dopo: con quell'opera Simoni fu senz'altro un precursore<sup>55</sup>.

Possiamo ravvisare nelle commedie simoniane anche una parentela spirituale con l'opera di Čechov, relativa soprattutto alla presenza di certi sentimenti intensi e indecifrabili avvolti spesso da un velo di malinconia. «Nella *Vedova* c'è già del Čechov; nel *Tramonto* c'è n'è di più – e troppo. [...] Più selvaggio e incerto il russo, più composto e cauto l'italiano»<sup>56</sup> – scrive nel 1937 Ferrigni, contrapponendo al tratto rapido e nitido della prima commedia di Simoni il dramma del superbo Cesare.

La storia di *Tramonto* richiama, inoltre, la vicenda della pirandelliana *Tutto per bene* (1920). Il conte Cesare e Martino Lori, differentissimi per carattere – prepotente egoista il primo, mite e remissivo il secondo – vivono la stessa catastrofe: quella di conoscere a un certo punto della loro vita un giovanile tradimento delle mogli, scoperta che condiziona irrimediabilmente le loro esistenze. Quando la confessione straziante della donna rivelerà a Cesare la passione per un altro uomo, egli non sarà più capace di reagire o di trovare un qualsiasi sostegno morale. In questo tragico contrappunto tra il sembrare e l'essere, tra la maschera e il volto, risiede il nucleo embrionale del teatro pirandelliano. Lo scarto che corre tra la sicurezza del sindaco-tiranno della prima parte e il disperato Cesare del finale è di una drammaticità degna del migliore Pirandello, quanto del più analitico Ibsen<sup>57</sup>. Intensissima è la scena in cui il protagonista di *Tramonto*, di fronte al vuoto disperante apertosi dopo la scoperta della passione giovanile della moglie, propone a questa un compromesso: «Bisogna indormenzarle tutte, le nostre coscienze». Ma Eva, la moglie, rifiuta. Lo vuole ingiusto e spietato come prima, per potere rimanere nella parte della vittima, come si è sempre considerata: «O meterse a maltrattarme, o son persa! No ti capissi che la giustificazion de la mia vita xe la tirannia?» (III, 5). Cerebralismo nutrito di carne e di nervi.

Riverberi pirandelliani si scorgono anche nel terzo atto di *Carlo Gozzi*, quando la commedia raggiunge l'acme drammatico anticipando il pirandelliano *Gioco delle parti*<sup>58</sup>. L'ipocondriaco e misantropo Carlo, mai guarito dalla piaga di un'infanzia senz'amore passata lontano dalla famiglia, si ritrova in una malinconica sera d'autunno scosso, intenerito e infine vinto dalle grazie della prima donna Teodora Ricci, al quale seguiranno certezze e dubbi, smanie e affanni del tradimento. Al monito di Gozzi che avverte l'amaro consorte della Ricci di aprire gli occhi – «che la te

<sup>55</sup> D'Amico, *Commediografo e precursore*, cit.

<sup>56</sup> Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 142.

<sup>57</sup> Carlo Terron è stato uno dei primi a scorgere ripercussioni ibseniane in *Tramonto*. Cfr Id., *Il commediografo*, cit., p. 34.

<sup>58</sup> Cfr. I. Chiesa, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, «Sipario», 4, 40-41, agosto-settembre 1949, pp. 41-42 e Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 139.

fa i corni. Verzi i oci? Svègite, insemenio!» – segue la veemente replica del Bartoli, ammalato e ridotto a ombra che insorge domandandogli se, dopo avergli preso la moglie, vuole anche essere difeso, per scoppiare infine in un disperato pianto: «El vada via! El vada via! (A mi el me lo conta?)» (III, 9)

La breve stagione drammaturgica di Simoni si svolge in un periodo scosso da notevoli esperienze letterarie come l'affermazione del 'teatro di poesia' di D'Annunzio – simbolico e mitico, che ribalta le tecniche e i linguaggi tradizionali –, mentre già si preannuncia l'irruzione di Pirandello, la cui rivoluzione sconfigge il dominio del repertorio borghese di matrice francese. Nelle commedie del veronese, scritte in quest'epoca di transizione, motivi e forme tipiche della commedia ottocentesca si accostano a problematiche e prospettive stilistiche prettamente novecentesche. Se la critica coeva sottolinea il carattere 'morale' e 'umano' del teatro di Simoni, le analisi dei decenni successivi mettono in evidenza le novità dei motivi freudiani e pirandelliani. Per Pancrazi Simoni è un cadetto dell'Ottocento settentrionale<sup>59</sup>, per il giovane Pullini l'opera del veneto è vergata di uno psicologismo espressionistico<sup>60</sup>. Pellizzi è stato uno dei primi a notare la modernità delle commedie simoniane, una sorta di «intimismo *avant la lettre*»<sup>61</sup>, inaugurando una linea interpretativa della sua opera che, lungi dal confino provinciale, presta attenzione a porre in risalto anticipazioni di tanta drammaturgia italiana dei decenni successivi. Terron<sup>62</sup>, e soprattutto Palmieri, negano ogni legame dell'opera di Simoni con Gallina e il crepuscolarismo, leggendovi annunci pirandelliani e venature freudiane, o almeno quel freudismo vulgato quale si diffuse negli anni Venti<sup>63</sup>. Anche d'Amico, lungi da inquadrare Simoni nell'ambito del romanticismo crepuscolare – definendolo piuttosto un «continuatore e mite innovatore d'una tradizione nostra»<sup>64</sup> – lo riconoscerà con più misura un precursore di Pirandello<sup>65</sup>. Di anticipazioni parla anche Di Giammatteo<sup>66</sup>, mentre Reborà è attento soprattutto al problema della poesia nel teatro di Simoni<sup>67</sup>. Curato invece, ignorando queste nuove prospettive, lo elenca ancora tra gli autori di tradizione veneta e avverte nelle sue commedie solo un «accento di non dimenticabile

<sup>59</sup> Cfr. Pancrazi, *Le commedie di Simoni*, in Id., *Scrittori d'oggi*, cit., pp. 3-10.

<sup>60</sup> Cfr. G. Pullini, *Cinquanti'anni di teatro in Italia*, Cappelli, Bologna 1960, pp. 48-51.

<sup>61</sup> C. Pellizzi, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Libreria d'Italia, Milano 1929, p. 199.

<sup>62</sup> Cfr. C. Terron, *Trasparenze freudiane nella "Vedova"*, «Corriere Lombardo», novembre 1950; Id., *Il commediografo*, cit.

<sup>63</sup> Le sfumature freudiane della drammaturgia simoniana traspaiono da diversi scritti di Eugenio Ferdinando Palmieri. Cfr.: *Teatro di ieri*, «Il Resto del Carlino», 22 settembre 1938; *Il teatro veneto*, a cura di Id., Poligono, Milano 1948; *La vedova*, «Il Tempo», novembre 1950; *Nemico e autore di Gozzi*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 3.

<sup>64</sup> D'Amico, *Un malinconico: Simoni*, in Id., *Il teatro italiano*, cit., p. 68.

<sup>65</sup> D'Amico conferma in più occasioni l'importanza delle commedie di Simoni nel panorama teatrale italiano del primo Novecento. «Fra i due capolavori del Giacosa e l'apparizione di Pirandello – ribadisce il critico romano nel 1951 – le commedie italiane che più contano (non parliamo quindi del teatro tragico) sono quelle del giovane Simoni». Id., *Commediografo e precursore*, cit.

<sup>66</sup> Cfr. F. Di Giammatteo, *Commedie di Simoni 50 anni dopo*, «La Fiera letteraria», 24 luglio 1949.

<sup>67</sup> Cfr. R. Reborà, *Simoni: sopra i limiti delle parole pronunciate*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951.

malinconia»<sup>68</sup>; come anche Personè il quale non individua altro nell'opera del veronese che «una certa limpidezza di concezione, una certa grazia di espressione»<sup>69</sup>. Simoni è un autore profondamente legato alla mentalità e al linguaggio ottocentesco, sostiene Vittoria Rossari: il suo pensiero scorre libero delle sovrastrutture tipiche dell'uomo moderno, il linguaggio è sorvegliato dalla misura e dal buon gusto<sup>70</sup>; «un miracolo di limpidezza» quindi, esente di «torturanti viluppi psicologici» o di «astruse atmosfere metafisiche» quindi, per dirla con le parole di Cibotto<sup>71</sup>.

L'appassionata e discordante *querelle* che accompagnerà fino almeno agli anni Sessanta la produzione drammaturgica di Simoni indica come la sua opera richiami più intuizioni, anche estranee all'autore stesso. Proprio in questo risiede la modernità del drammaturgo, nell'impossibilità di collocarlo in una determinata corrente letteraria, apparendo egli a volte epigono di Gallina, altrove ibseniano o cecoviano, piuttosto che precorritore di certo intimismo o freudismo. Tuttavia Simoni anticipò certe esperienze di carattere intimistico e d'introspezione psicologica attraverso un'operazione intuitiva piuttosto che intellettualmente elaborata. «Come tutti i veri artisti, che arrivano alla compiuta espressione del proprio mondo sentimentale, Simoni ha una fisionomia autonoma e inconfondibile» – scriverà Domenico Lanza nel 1958, fisionomia che denota l'autenticità della sua opera nel panorama letterario del primo Novecento:

Egli è forse il commediografo più poeta della sua generazione. Lo è soprattutto nei due drammi che al loro apparire non ebbero successo. La patina dolce della parlata vernacola non deve più trarre in inganno sulla natura delle sue creature. La sua indagine psicologica è ardita, mira a una conquista di verità, non a sollecitare effetti patetici; e si concreta in personaggi vivi e corposi. Nel rigore con cui i suoi personaggi si compongono, pur attraverso una sapiente orchestrazione di variazioni ridenti, e nella coscienza che alfine acquistano di sé, senti un'alta pietà che non s'illude e non vuole illudere. Non hai davanti tipi illustrativi o dimostrativi, come in tanto teatro verista, ma creature umane tuffate in una loro particolare atmosfera e colte nel vibrare di passioni in cui esse stesse alfine riconoscono con rassegnazione o sgomento il proprio destino<sup>72</sup>.

### 3. La fortuna letteraria e scenica

L'interprete privilegiato delle commedie di Simoni era Ferruccio Benini (1854-1916), figlio d'arte, il primo ad esortarlo a scrivere per il grande pubblico<sup>73</sup>. Grazie

<sup>68</sup> Curato, *Sessant'anni di teatro in Italia: da Giovanni Verga a Ugo Betti*, cit., p. 60.

<sup>69</sup> Personè, *Renato Simoni*, cit, pp. 217-218.

<sup>70</sup> Cfr. Rossari, *Appunti per un saggio sul teatro di Renato Simoni*, cit., pp. 90-97.

<sup>71</sup> G. A. Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 5.

<sup>72</sup> G. Lanza, *Renato Simoni commediografo*, «L'Osservatore politico letterario», 4, 10, ottobre 1958, p. 101.

<sup>73</sup> La compagnia veneta di Benini interpretò tutte le commedie di Simoni ad eccezione de *Il matrimonio di Casanova*.

## Il grande eclettico

alle sue sollecitazioni nasce, nel 1902, *La vedova*. «Tu solo – lo incita – puoi prendere il posto di Gallina e Selvatico. Non vedi come sono ridotto col nuovo repertorio? Rifacimenti dialettali di commedie francesi di Bisson o di commedie bolognesi di Testoni. [...] Mettiti a lavorare anche per me!»<sup>74</sup> Qualche anno dopo, nel 1908, dopo avere rappresentato in diverse piazze italiane le prime due commedie di Simoni, *La vedova* e *Carlo Gozzi*, Benini – probabilmente in attesa di un'altra opera di Simoni – scrive al giovane drammaturgo: «Ho fede grandissima in te solo. Non ti adulo e sono sincero. E ti ringrazio della tua fiducia»<sup>75</sup>.

Dopo un primo apprendistato come *brillante* nella compagnia dei genitori, Benini approda nel 1890 nella Compagnia comica goldoniana di Giacinto Gallina. Alla morte di Gallina, nel 1897, forma un *ensemble* di carattere familiare, insieme alla moglie Amalia Dondini – figlia d'arte anch'essa –, la sorella Italia, il cognato Luigi Sambo, la 'servetta' Laura Zanon-Paladini e due ottimi caratteristi quali Albano Mezzetti e Edoardo Ferri, attori che Simoni elesse a interpreti ideali del suo teatro.

Nel 1949 il drammaturgo veronese dedica l'antologia delle sue *Commedie* agli amici della Compagnia Benini. Nell'introduzione al volume Simoni isola, tra i ricordi più dolci della giovinezza, l'immagine di Benini nelle vesti del Legato di Germania: l'attore, che appariva in scena solo per fare un minaccioso discorso al primo Re d'Italia mostrandosi al pubblico di profilo, s'era incollato mezza barba soltanto alla gota che svelava alla platea. L'espedito parve al giovane Renato un'ardita e affascinante profanazione d'arte. Altre nostalgie e affetti lo legano alla Zanon Paladini, l'impetuosa serva delle commedie di Gallina, «in apparenza imbrunita» ma proprio allora «sfavillante di colorita vivacità»<sup>76</sup>; al Mezzetti, «borghesemente romantico»<sup>77</sup>; a Italia Benini Sambo con quel «grande buon senso, limpido, stupendo, irresistibilmente umano della sua recitazione appassionata»; a Conforti, il quale, «per una certa beata acquiescenza o svagata letizia della fantasia, serbava, anche maturo, una specie di adolescenza che gli permetteva di fare, a cinquant'anni, i primi attori giovani tra comici e buffi»; all'Accardi nel ruolo di seconda madre; al piacentino Ferri, «allampanato, magro nel viso lungo e nasuto, sorretto da un collo più proteso degli altri colli, con un busto appena sufficiente per quell'alta macchina che egli era, ma con due gambe massicce, due polpacci che non finivano più e che, nelle commedie goldoniane, ostentava in tutta la loro bizzarra sproporzione»; e soprattutto a Benini, il prim'attore:

<sup>74</sup> La lettera di Benini è citata nel articolo di G. Adami, *Teatro di ieri: banchetto a un amico che comincia*, «Stampa Sera», 18 novembre 1940.

<sup>75</sup> Lettera di Ferruccio Benini a Simoni (Conegliano, 13 agosto 1908), Fondo Lucio Ridenti.

<sup>76</sup> R. Simoni, *Prefazione*, in Id., *Le commedie*, SET, Torino 1949, p. VIII. Nel 1947 Simoni descriveva in questi termini la Zanon-Paladini: «dal musetto aguzzo, dalle labbra ingreppate, nelle sue serve indocili, nelle sue popolane smalziate, nelle sue borghesi antiquate, a volta a volta acidula schizzinosa ficchinosa soppiattona pettegola lesta di verbo e di mano o clamorosa»; R. Simoni, *Ombre*, «Corriere della Sera», 30 dicembre 1947. Sull'arte scenica dell'attrice veneta vedi anche C. Levi, *Laura Zanon-Paladini*, in Id., *Profili di attori. Gli scomparsi*, Sandron, Milano 1923, pp. 153-162.

<sup>77</sup> Questa e le successive citazioni del periodo sono tratte da Simoni, *Prefazione*, cit., pp. VII-VIII.

un miracolo di verità, o meglio di meravigliosa invenzione della verità; nel riso e nel dramma egualmente grande; nell'ilarità, per un sapore che egli dava a ogni battuta, inatteso, suo, eppure sì logico, che pareva unico; nel dramma, non per veemenza di scatto, ma per una intensità disperata dilaniante ch'egli sapeva raggiungere con l'energia dello spirito, non col gesto o con la voce vibrata. Sopra tutto i suoi sguardi esprimevano lo strazio intimo. Una parola, una sola parola, detta magari a mezza voce, era più potente di un'invettiva urlata. E queste che scrivo sono vane frasi, che cercano di definirmi l'arte sua. Ma l'arte sua era una verità misteriosa, una continua scoperta di poesia. Fortunati i commediografi che hanno avuto lui e Italia interpreti senza pari! Questa fortuna mi è stata concessa; e anche il prezioso dono della loro amicizia, che era mia gioia e mio orgoglio<sup>78</sup>.

Estraneo all'esibizionismo mattatoriale ottocentesco, Benini è elogiato anche da d'Amico per la sobria naturalezza e la sincerità della recitazione. Il critico romano lo considera non solo modello dell'interprete moderno, ma anche l'unico capocomico che avesse un'idea chiara e precisa dello spettacolo in quanto evento collettivo derivante dal concorso di tutti gli esecutori<sup>79</sup>. L'arte scenica di Benini risiedeva nell'armoniosa orchestrazione di ritmi e timbri, nel saper allentare o accelerare i tempi, nell'arte delle pause, nel colorire una parola sollevandola sopra le altre, nella cura del dettaglio. Le sue risorse comiche possedevano il dono di portare un soffio di gaiezza e cordialità in platea, rendendo interessante anche una commedia mediocre. «Benini – scrive Simoni nel 1910, anno di composizione delle sue ultime commedie, *Il matrimonio di Casanova* e *Congedo* – aveva quella stessa urbana finezza nella comicità, quella varietà di espressione non forzata mai, eppure sempre limpida e incisiva, e sopra tutto quella gustosa dizione, scorrevole, genialmente colorita, delicatamente musicale che un altro artista italiano, Ermete Zacconi, possiede, come lui, in sommo grado»<sup>80</sup>. La maestria grandattorica dell'attore veneto tocca vette altissime nei passaggi dal comico al sentimentale, nelle sfumature quasi impercettibili che segnano la trasformazione di una sensazione in un'altra, spesso dal sapore opposto, situazioni nelle quali lo stato d'animo del personaggio si ripercuote nella mobile mimica, nella voce che diventa lenta, malinconica, a tratti solenne, celando il dolore nel più profondo dell'animo, quasi ne avesse pudore<sup>81</sup>.

Benini era diventato celebre nell'ultimo Ottocento per le interpretazioni dei personaggi galliniani. «Benini, che grande attore! Lo avete ascoltato quando nella *Fa-*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> S. d'Amico, *Piccole riflessioni*, in Id., *Cronache del teatro*, a cura di E. F. Palmieri e S. d'Amico, Laterza, Bari 1963, vol I, pp. 49-52. Altrove d'Amico aveva definito Benini «il poeta più vero della scena italiana». Cfr. Id., *Il teatro italiano*, cit., p. 214.

<sup>80</sup> R. Simoni, *La compagnia veneziana di Ferruccio Benini*, «Natura ed Arte», 10, 9, 1910, p. 652.

<sup>81</sup> «Come la sua persona fisica, anche la sua arte era piccola, sottile, delicata: ciò che vi mancava in magniloquenza e sonorità, vi guadagnava in profondità e, per dir così, in "intimità"», scrive Cesare Levi in *Ferruccio Benini*, «Nuova Antologia», Roma, 1 giugno 1914, ora in Id., *Profili di attori. Gli scomparsi*, Sandron, Milano 1923, p. 89.

## Il grande eclettico

*megia del Santolo* di Gallina pronunciava quella famosa battuta: “Vergognosa!”<sup>82</sup>, esclama ancora nel 1950 Simoni. Memorabile l’interpretazione beniniana del Nobilomo Vidal, personaggio che Simoni scelse come alter ego negli articoli dell’«Illustrazione italiana» degli anni 1917-1922. L’attore appariva all’immaginario di Gallina, scrive Paolo Puppa,

quale un doppio insperato, il *brillante*, ossia il promiscuo, adatto ad una versatilità di parti da anti-eroe, di anime bastonate dalla vita, capaci però di un umorismo bonariamente fieloso: Benini, dal corpo deforme, dalla goffaggine sorridente e arguta, che si impossessa avidamente dei Vidal e dei Micel trovandovi un’incarnazione miracolosa per il suo umorismo, quel misto di amarezza e di cinismo, di raggelante autoriflessione e di buffoneria oggettiva che si riversano copiosamente nelle ultime *figure* di Gallina stesso.<sup>83</sup>

Forse per mancanza di tradizione, forse per incompatibilità fisica, certo per diversità di temperamento, Benini non raggiunse quasi mai nelle interpretazioni goldoniane l’eccellenza delle commedie di Gallina o di Simoni. «Certamente che il Lunardo dei *Rusteghi* e il Coadiutor delle *Baruffe* erano piacevolmente disegnati dall’attore – scrive Cesare Levi – ma non v’era grande profondità, non v’era quello studio paziente che ogni interprete di un grande carattere dovrebbe fare, non v’era forse amore»<sup>84</sup>. L’interprete migliore del Sior Carlo Goldoni era invece, parola di Simoni, Albano Mezzetti: «il buon vis, rubicondo ma non troppo, incorniciato dalla parrucca bianca, ricorda le incisioni in rame premesse al teatro goldoniano. L’avvocato Veneziano è una delle maggiori passioni dell’ottimo Albano»<sup>85</sup>.

### 3.1 *La vedova*

Simoni scrive *La vedova* pensando all’arte di Benini e dei suoi compagni di scena, commedia di chiaroscuri «tutta penombre, tutta sfumature e delicatezze»<sup>86</sup> che ben si accordava con «la incantevole musicalità delle inflessioni in sordina» dei suoi interpreti e la «nobile onestà delle loro fisionomie»<sup>87</sup>. Il debutto del 14 giugno 1902 al Politeama Verdi di Cremona è tale da replicare la commedia in diverse piazze italiane, dall’Arena di Firenze a Torino. Un vero trionfo si rivela poi la prima milanese sul palco dei Filodrammatici, il 6 marzo 1903. «Tu, Renato, cominci come molti di

<sup>82</sup> A. Maccario, *L’ultima intervista*, «La Fiera Letteraria», 13 luglio 1952, 7, 28, p. 3.

<sup>83</sup> Puppa, *Benini tra Gallina e Bertolazzi*, cit., p. 233.

<sup>84</sup> Levi, *Ferruccio Benini*, cit., p. 109.

<sup>85</sup> Simoni, *La compagnia veneziana di Ferruccio Benini*, cit., p. 655.

<sup>86</sup> A. Fraccaroli, *Verona festeggia Renato Simoni*, «L’Arte Drammatica», Milano, 53, 31, 2 agosto 1924, p. 20.

<sup>87</sup> Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p.133.

noi vorrebbero finire»<sup>88</sup> – con queste parole lo abbraccia Giacosa, pontefice massimo della vita teatrale ambrosiana del primo Novecento, durante il banchetto organizzato dal periodico «Famiglia Artistica» in onore del giovane collaboratore. D'Annunzio gli invia il suo primo libro delle *Laudi* con la dedica: «A Renato Simoni perché nel principio della sua bella impresa questo squillo di tromba gli sia augurale»<sup>89</sup>. Drammaturghi e attori lo acclamano. Diversi i biglietti celebrativi: da Praga che considera *La vedova* il «grande capolavoro di questo principio di secolo»<sup>90</sup> a Carlo Bertolazzi<sup>91</sup>, da Giovanni Pozza<sup>92</sup> a Ruggero Ruggeri<sup>93</sup>, da Ugo Piperno che auspica di «esser presto suo interprete»<sup>94</sup> a Luigi Zoncada<sup>95</sup> che gli invia l'augurio di scrivere una nuova commedia per la sua Drammatica Compagnia Italiana. Pochi giorni dopo la prima milanese, il direttore del «Corriere della Sera» Luigi Albertini propone a Simoni, su sollecito di Giacosa e dell'amministratore del giornale Eugenio Balzan, di fare parte della redazione del più prestigioso quotidiano italiano dietro il ragguardevole stipendio di 330 lire mensili<sup>96</sup>.

Diversi grandi attori e attrici si sono misurati con la prima opera di Simoni: da Ermete Novelli che nel 1915 porta la commedia in Sud America<sup>97</sup> a Cesco Baseggio, che l'allestisce nella stagione 1937-1938 con la Compagnia del Teatro di Venezia insieme a una commovente Margherita Seglin (Adelaide) e a Isa Pola nelle vesti della giovane nuora<sup>98</sup>. Nel 1950 è invece Tatiana Pavlova a vestire i panni di Adelaide, la madre gelosa del ricordo del figlio<sup>99</sup>.

<sup>88</sup> Cfr. Adami, *Teatro di ieri: banchetto a un amico che comincia*, cit. Cfr. anche Possenti, *Vita e opere di Renato Simoni*, cit., p. 26. Marco Praga che non potè partecipare al banchetto invia un telegramma di auguri all'«amico carissimo» e «collega rivelatosi maestro» (14 marzo 1903); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>89</sup> Cfr. E. Possenti, *I libri di Simoni sono ora di tutti*, «Il Dramma», 30, 207, 15 giugno 1954, p. 29.

<sup>90</sup> Cfr. la lettera di Marco Praga a Simoni del 9 settembre 1902 su carta intestata «Società italiana degli autori/Milano/Il direttore»; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>91</sup> Cfr. il biglietto d'auguri s.d. di Carlo Bertolazzi a Simoni; Biblioteca Livia Simoni, CA 353.

<sup>92</sup> Lettera di Giovanni Pozza a Simoni (Milano, 15 giugno 1902); Biblioteca Livia Simoni, CA 4238.

<sup>93</sup> «Apprendo ora successo tua *Vedova* – divido teo e con i tuoi cari felicità trionfo – anche mamma ti felicità amichevolmente», scriveva Ruggeri a Simoni in un telegramma inviato da Bologna il 7 marzo del 1903; Biblioteca Livia Simoni, CA 6697.

<sup>94</sup> Telegramma di Ugo Piperno a Simoni (Roma, 14 giugno 1902); Biblioteca Livia Simoni, CA 4170.

<sup>95</sup> Biglietto d'auguri di Luigi Zoncada a Simoni su carta intestata «Drammatica Compagnia Italiana Gemma Caimmi-Luigi Zoncada. Triennio 1903-1906» (Roma, 4 giugno 1902); Biblioteca Livia Simoni, CA 6628.

<sup>96</sup> Terron, *Il commediografo*, cit., pp. 30-31.

<sup>97</sup> Novelli aveva espresso già nel 1914 l'interesse per l'opera che pensava di mettere in scena con Alda Borelli nelle vesti della giovane protagonista. Cfr. la lettera dell'attore a Simoni (Verona, 13 dicembre 1914); Biblioteca Livia Simoni, CA 3915/1-2. Cfr. inoltre le lettere di Novelli a Simoni del 9 marzo e del 7 giugno 1915 in Q. Galli, *Un capocomico nell'Italia borghese: da lettere inedite di Ermete Novelli*, Fratelli Conte, Napoli 1979, pp. 190-193.

<sup>98</sup> Silvio d'Amico descrive Baseggio sulle colonne de «La Tribuna» del 10 febbraio 1938 come un ardente Alessandro con «qualche soverchia accentuazione».

<sup>99</sup> La Pavlova, reduce del trionfale rientro sui palcoscenici italiani con *Lo zoo di vetro* per la regia di Luchino Visconti nel 1946, «ha dimostrato tutta la sua vigorosa fantasia teatrale, sottolineando i valori poetici della commedia che segna il definitivo superamento del naturalismo e l'anticipazione dell'intimismo» scrive Raul Radice in *Il successo di "Tramonto" dopo la lunga attesa*, cit., p. 29. Ad affian-

## Il grande eclettico

Della *Vedova* fu fatta nel 1939 anche uno sceneggiato televisivo, diretto da Goffredo Alessandrini, con scene di Antonio Valente (reduce dall'avventura dell'Odescalchi di Pirandello) e protagonisti tre stelle delle ribalte nazionali: Ruggero Ruggeri che prestò al personaggio di Alessandro una «civilissima, umana casta malinconia»<sup>100</sup>, Emma Gramatica, una «salmodiante» Adelaide e la Pola nelle vesti di una «sobria e intensa» Maddalena<sup>101</sup>. Tra i personaggi minori Leonardo Cortese (Carlo, il figlio morto), Bice Pàrisi (zia della ragazza), Osvaldo Valenti (il pittore di cui si innamora Maddalena) e un «dimesso»<sup>102</sup> Baseggio nei panni di Anselmo Falerio, uno dei frequentatori della casa. «Sono lieta di essere con Ruggeri a dare vita nello schermo a una delle tue più nobili figure – scrive a Simoni la Gramatica – [...] metterò tutto il mio amore e la mia capacità per dare alla Tua [madre] una impronta non solo diversa ma il più possibilmente bella»<sup>103</sup>. Del 1964 è invece un'altra edizione televisiva della *Vedova*: questa volta Baseggio è affiancato da Wanda Capodaglio – interprete anche delle madri simoniane di *Tramonto* e *Congedo* –, Marina Dolfin (Maddalena) e Mario Valdemarini, il nuovo innamorato di Maddalena, «con tanto di bocchino e sguardi seduttori»<sup>104</sup>.

Soffermandosi sull'ultima intensa scena nella quale Adelaide svela pacatamente al marito la vera natura dei sentimenti per la nuora, Ferrigni asserisce: «Quale terribile difficoltà di recitazione: non soltanto di dizione, ma di espressione, di silenzi, di controcena, di contegno, di gesto, di posa»<sup>105</sup>. Sembra di sentire l'accorata e insieme potente interpretazione della Gramatica al Festival Internazionale del Teatro del 1952, omaggio a Simoni, indiscusso artefice della manifestazione veneziana scomparso da poco. Diretto da Anton Giulio Bragaglia, che aveva utilizzato il copione con le annotazioni di regia dell'autore, *La vedova* del 1952 si avvaleva delle scene di Renata Matassi – portatrici di «intenzioni allusive troppo gravi e risultate soltanto pesanti»<sup>106</sup> secondo Rebora – e dell'interpretazione, oltre che della Gramatica, di Luigi Cimara (Alessandro), «il migliore fra tutti»<sup>107</sup>, Gianrico Tedeschi, Mario Maldesi, della giovane Antonella Vigliani (Maddalena), e ancora di Renato Malavasi, Memo Benassi, Amelia Beretta, Cesare Polacco e Paola Borboni, ensemble che riportò la *pièce*, secondo gran parte delle cronache dell'epoca, alla sua originaria poesia. Sul palcoscenico del Festival veneziano il capolavoro giovanile di Simoni veniva accosta-

care la Pavlova, che firmava anche la regia della messa in scena, c'erano Giulio Oppi, Luigi Almirante, Renata Negri, Luciano Alberici, Armando Alzelmo, Tina Maver e Anna Luciani. Cfr. D. Ruocco, *Tatiana Pavlova: diva intelligente*, Bulzoni, Roma 2000, p. 265.

<sup>100</sup> Cfr. la voce Ruggero Ruggeri a cura di C. Pavolini, in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da S. d'Amico, Le Maschere, Roma 1961, vol. XVIII, col. 1310.

<sup>101</sup> Cfr. Paolo Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, Cierre, Verona 2003, p. 21 e nota 16, p. 30; cfr. inoltre A. Valente, *L'artefice magico del cinema*, «Corriere della Sera», 21 giugno 2006.

<sup>102</sup> Cfr. Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, cit., p. 21.

<sup>103</sup> La lettera, non datata ma molto probabilmente del 1939, è conservata presso la Biblioteca Livia Simoni, CA 2662.

<sup>104</sup> Puppa, *Cesco Baseggio*, cit., pp. 56-57 e nota 51, p. 75.

<sup>105</sup> Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p.133.

<sup>106</sup> R. Rebora, «La locandiera» e «La vedova a Venezia», «Sipario», 7, 79, novembre 1952, pp. 11-12.

<sup>107</sup> Ivi, p. 12.

to su un piano ideale alla *Locandiera*<sup>108</sup> goldoniana, altro spettacolo di spicco della manifestazione.

L'esordio teatrale di Simoni, complice Benini e i suoi compagni di viaggio, fu un trionfo tale da pregiudicare la fortuna scenica delle successive opere teatrali. Le successive commedie del veronese, seppur dotate di originali motivi umani e psicologici, colsero consensi vacui e talvolta fischi. Bisogna aspettare *Congedo*, nel 1910, per risentire un entusiasmo simile a quello de *La vedova*.

### 3.2 Carlo Gozzi

È stato l'impresario della Commenda, un modesto teatro all'aperto in fondo al corso di Porta Romana a Milano, a chiedere a Simoni un nuovo copione in veneto, nel 1903. Dopo la rivelazione della *Vedova* le aspettative per la seconda opera del giovane drammaturgo sono grandissime: «Sono stato due giorni a Parella in villa di Giacosa e Giacosa mi disse che arte e teatro erano in essi a sacchi. È questa l'impressione generale. Ma l'attesa della battaglia mi eccita i nervi, tanto più che non ho ancora finito l'ultimo atto». Tutta fermento la lettera che Simoni invia all'amico pittore Dall'Oca Bianca poco prima del debutto del 18 agosto. Gli impresari lo tempestano di richieste. «L'Olimpia m'ha dato mille lire in dono a patto ch'io assicuri a quel teatro la priorità della mia terza commedia. [...] Non si lesineranno né cure né denari». Il teatro della Commenda stabilisce anche un aumento di prezzi per la prima. Il debutto del *Gozzi* con protagonista Benini, scene di Rovescalli e costumi di Caramba, deluse invece molte ambizioni. Un motivo della tiepida accoglienza milanese va attribuito al pubblico popolare e piccolo-borghese che abitualmente frequentava la Commenda, un teatro «poco meglio d'un baraccone da fiera»<sup>109</sup>, abituato a commedie e farsette anticlericali. Antonio Libretti, giornalista del «Corriere Italiano» e cognato di Simoni, riassume così le cronache della prima di *Carlo Gozzi*: «Nonostante le conclusioni discordanti sulle reazioni del pubblico i critici trovano mancanza di misura e ricerca dell'effetto, ma concludono che l'autore ha singolari attitudini al teatro, che conosce magnificamente l'arte di sceneggiare, che è un padrone assoluto del dialogo»<sup>110</sup>.

All'estraneità del tema proposto contribuisce il singolarissimo interprete, «disadorno e potente, e umbratile ironico elegiaco tragico, e misterioso, non per insistere sulla convenzione sicura ma per rivelare passioni, per gridare disperazioni, per scagliare sarcasmi»<sup>111</sup>. Benini, del resto, non aveva accolto con entusiasmo la decisione

<sup>108</sup> Si tratta dalla celebre messa in scena di Luchino Visconti, con Rina Morelli nelle vesti di Mirandolina, Marcello Mastroianni (Conte di Ripafatta), Paolo Stoppa (Conte di Forlipopoli), Gianrico Tedeschi, Rossella Falk, Flora Carabella e Giorgio De Lullo (Fabrizio). Cfr. Roberto Rebora, «*La locandiera*» e «*La vedova a Venezia*», cit.

<sup>109</sup> E. F. Palmieri, *Ommaggio a Simoni*, «Sipario», 7, 78, ottobre 1952, pp. 6-7.

<sup>110</sup> La lettera di Antonio Libretti è allegata a quella della sorella Fulvia inviata il 21 agosto 1903; Fondo Lucio Ridenti, INV. 0698 VI.6.14.

<sup>111</sup> Palmieri, *Ommaggio a Simoni*, cit.

di Simoni di debuttare alla Commenda: «Ti dissi sempre che non mi pareva conveniente di dare la prima alla Commenda. Hai combinato l'impegno tu con Belgin – ed io me lo vidi mettere in contratto come condizione»<sup>112</sup>, risponde determinato ai lamenti dell'autore, contrariato ai tagli che il capocomico apportava al testo. Tuttavia, nel copione definitivo il primo atto si conclude con la morte del vecchio conte Gozzi, conservando quindi i cambiamenti effettuati da Benini durante le prove<sup>113</sup>. Eccezionale contaminatore di dialetti, il genovese Benini, figlio di padre romagnolo e di madre toscana, appariva sulle ribalte un autentico veneziano. Alle battute di *Carlo Gozzi* aggiungerà anche un'inflessione dalmata, esito delle sue scrupolose ricerche storiche.

L'assenza di una favola ben definita sembra avere suscitato le maggiori perplessità nei confronti di *Carlo Gozzi*. Ambientata a Venezia tra il 1745 e il 1797 la commedia si articola in quattro atti che corrispondono a quattro età diverse del protagonista, un viaggio dove lo sfacelo dell'aristocrazia di casa Gozzi va di pari passo con la decadenza della Serenissima. Gli spettatori dell'epoca stimarono maggiormente la ricreazione del clima, della società e del costume veneziano. «*Carlo Gozzi* – scrive Palmieri – riassume sapientemente il Settecento dell'esclusiva Caterina e dell'ultima fortuna pantalonesca e brighellesca. Nel palagio abitato dai fantasmi del fabulista e assediato dalla sparviera più risoluta, il declino del gran secolo è definito con sintesi maestra. Una meraviglia»<sup>114</sup>. Al goyesco primo atto – nel quale si scatena il conflitto di interessi e di autorità della famiglia Gozzi concluso con la morte del vecchio padre – segue la visita dei comici, amici del conte, e la conoscenza della nuova prima donna Teodora Ricci, moglie infedele del bolognese Francesco Bartoli, autore di *Le notizie storiche de' Comici italiani*, che l'attrice tradì prima con Carlo Gozzi e successivamente col Segretario del Senato Veneto, Pier Antonio Gratarol. Nell'ultima scena il burbero poeta si troverà vecchio e solo in un disadorno palagio veneziano, tradito da tutti, derubato persino dalla vecchia serva Lucrezia che tocca la ferita mal rimarginata dell'amore per Teodora<sup>115</sup>.

A trattare un tema come la vita di Gozzi, un curioso conoscitore della storia del teatro veneto come Simoni avrebbe potuto puntare sui conflitti fra il patrizio veneziano e il borghese Goldoni, annota d'Amico<sup>116</sup>, inserendovi, magari, l'intervento dell'abate Pietro Chiari, «pessimo e vanaglorioso emulo e contraffattore del Goldoni»<sup>117</sup>. Simoni avrebbe potuto fare dunque un'opera impostata sui retroscena del mondo teatrale, alla stregua del *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Fer-

<sup>112</sup> Lettera di Ferruccio Benini a Simoni (Vercelli, 29 luglio 1903); Fondo Lucio Ridenti, INV. 0026 I.3.9.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> E. F. Palmieri, *Nemico e autore di Gozzi*, in «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, p. 3. Cfr. anche Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, cit.

<sup>115</sup> «Le don eco le vol ben, le dà dele cortelae! ... Tute cussi! Ma co mi solo però! Co i altri no! I altri i ga la mare, la murie, la sorela, el diavolo che li strassina, qualchidun che ghe vol ben! Mi no! ... A mi mia mare no la me ga fato che del male. Mare! Mare! ... E me ne andarò senza poter dir sta parola “dona” co un poca de dolcezza.» (IV, 5)

<sup>116</sup> D'Amico, *Commediografo e precursore*, cit., p. 3.

<sup>117</sup> R. Simoni, *Prefazione*, in C. Gozzi, *Il corvo*, Academia, Milano 1949, p. 5.

rari, o del *Plauto e il suo secolo* di Pietro Cossa. La figura del conte Carlo incuriosisce invece l'autore soprattutto dal punto di vista umano: la solitudine di un nobile segnato dal mancato amore materno, il suo essere «conservatore, scontroso, solitario, rabbuffato in apparenza, sebbene si affermasse di indole allegra»<sup>118</sup>. Bisognoso di un amore che non ha conosciuto in famiglia, Carlo s'illuderà di trovarlo tra le lusinghe della procace Ricci che presto si risolveranno in un infimo tradimento.

L'unica scena metateatrale è il poeticissimo e malinconico ritorno, nel quarto atto, del celebre e ormai dimenticato Antonio Sacco, di dodici anni più anziano di Gozzi, simbolo di un mondo ormai crollato. Sacco, Truffaldino carico di fame e di vizio, recita un cavallo di battaglia del suo repertorio di fronte a Gozzi e a qualche altre nobile decaduto: sicuro di fare ridere, in principio, come ai suoi tempi d'oro, l'anziano comico si accorge che riesce a malapena ad articolare le parole; di fronte al gelo dell'uditorio, impreca e riprende a recitare con maggiore foga disperata<sup>119</sup>.

La figura di Gozzi assume un rilievo assoluto rispetto al resto dei personaggi – oltre venti tra parti secondarie e comparse – che litigano e si muovono concitatamente. Il protagonista prende il sopravvento sul dramma, s'impone agli altri personaggi, come un grande mattatore, ricordando *Il matrimonio di Casanova*, successiva commedia simoniana, dove il vitale avventuriero veneziano si eleva al di sopra della media degli altri personaggi che diventano puri elementi di contorno.

C'è anche una divertente comicità che regna nella bizzarra Casa Gozzi, quell'«ospedale di poeti» – come lo descrive lo stesso Carlo – abitato da grafomani più o meno meritevoli che nel folle inseguimento di velleità letterarie non si accorgono di andare in rovina. Con altrettanta squisite note caricaturali sono espresse la cupidigia istrionica di Sacco e la galanteria vanitosa di Gratarol.

Fischiate a Milano, *Carlo Gozzi* trionfa invece a Trieste, rivelandosi nel corso degli anni una delle opere più apprezzate di Simoni. Il 1° ottobre 1952 va in scena al Manzoni di Milano un'allestimento singolare della commedia, voluto da Ridenti e Paone per onorare la memoria del maestro scomparso. L'eccezionale messa in scena, inizialmente destinata alla Biennale Teatro di Venezia, ha infine luogo sul palcoscenico del teatro milanese con regia di Ernesto Sabbatini, scene di Giulio Coltellacci e l'interpretazione dei più importanti attori veneti e in lingua del tempo: una sorta di sintesi ideale dell'intera scena italiana che riscatta definitivamente l'opera dall'infelice debutto del 1903. Baseggio vestiva i panni del protagonista, eseguendo la volontà dello stesso Simoni, parte che l'attore dominò con «sinuosa e scattante vigenza»<sup>120</sup>. Gli altri interpreti veneti erano:

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Nell'inventiva della fame Sacchi ricrea il prototipo convenzionale del comico affamato: «Go la panza voda! Ah! Che fame! Se quel monte fusse de Polenta! se quell'aqua fusse vin! E, invece, bisogna che me strenza le lenguele dele braghesse! Povaro Trufaldin! Tordi, tordi, invece de svolar, caschème in boca, che ve magnarò, pene e tuto. Mi go da esser malà! Go fame co me svegio, fame a ora de marendà, fame a ora de cena, fame, fame! ...» (E poi, appoggiandosi a una poltrona, pallido, smorto) «Nobilomo, go fame dasseno!» (IV, 4). Cfr. anche Palmieri, *Il trisavolo, i Gozzi, i libri*, cit., pp. 26-29.

<sup>120</sup> G. Lanza, «*Carlo Gozzi* di Simoni», «Scenario», 16, 20, 15 ottobre 1952, p. 39.

## Il grande eclettico

Magnifico Sacchi Gino Cavalieri. Ottima, come sempre, la Wanda Benedetti [contessa Gozzi], che a molti, lontani dalle scene veneziane, appariva una rivelazione. Ottima Luigia Bergallo la Wanda Baldanello. La terza Wanda dello spettacolo, la Capodaglio [Teodora Ricci], disse molto bene la sua parte, anche se, forse, il suo fisico non le donava eccessiva severità e rigidità. Ottimo Gratarol il Lodovici. Vivacissima e deliziosa la Paul in una delle sorelle del Gozzi; brava e gentile la Vazzoler nell'altra che vuol farsi monaca. Ricchi di profonda sensibilità drammatica sia Gino Lazzari in Gaspare Gozzi, sia Antonio Barpi nello sventurato Bartoli, nelle loro figure di deboli e di vinti. Lode a tutti. Un'opera di grande rilievo; una interpretazione superba, un successo dell'opera ed un omaggio a Simoni, indimenticabili<sup>121</sup>.

Parti secondarie erano affidate ad alcuni dei maggiori attori in lingua, da Renzo Ricci a Sergio Tofano, Gino Cervi, Luciano Alberici allo stesso Sabbatini, che apparvero nel quarto atto come amici di Carlo Gozzi, pronunciando poche battute, o semplicemente in qualità di comparse; così come le Signore del palcoscenico italiano: Sarah Ferrati, Andreina Pagnani<sup>122</sup>, Laura Adani, Lilla Brignone, Diana Torrieri, Vivi Gioi ed Eva Magni. Tutti prestarono lo loro opera gratuitamente; gli stessi critici pagarono la poltrona alla SIAE che a sua volta rinunciò agli introiti. Il grande Ruggeri, giunto al termine della carriera (morirà l'anno dopo), diede vita nei panni del muto e paralitico Giacomo Gozzi a «una interpretazione stupenda, affranto e indomito, legato alla sedia e voglioso e odioso e disperato»<sup>123</sup>. Il compianto funebre del maestro del teatro italiano ben si intonava al clima di congedo, di «disperata rinuncia alla vita»<sup>124</sup>, del testo. Ripreso l'anno dopo a Venezia con solo interpreti dialettali, lo spettacolo registra platee semivuote. Nel 1962 *Carlo Gozzi* diventa uno sceneggiato televisivo per la regia di Carlo Lodovici con protagonista Tino Carraro<sup>125</sup>.

<sup>121</sup> G. Trevisani, *Carlo Gozzi*, «L'Unità», 2 ottobre 1952, ora in Id., *Storia e vita di teatro*, cit., pp. 353-354.

<sup>122</sup> Gli attori firmarono in ricordo della serata un biglietto personalizzato; quello di Andreina Pagnani recitava: «Parte di Pasquetta; Avemo teatro in casa? Anca mi. – nel nome e nel ricordo di Renato Simoni questa è la mia parte. Andreina Pagnani – Milano, 1° ottobre 1952». L'incasso dello spettacolo, circa cinque milioni di lire, andò a totale beneficio della Casa di riposo degli Artisti Drammatici di Bologna. Cfr. L. Ridenti, *Il poeta degli addii ha rivissuto nel suo "Gozzi"*, «Il Dramma», 28, 167, ottobre 1952, pp. 53-56; Lanza, «*Carlo Gozzi*» di Simoni, cit., pp. 37-39.

<sup>123</sup> M. Apollonio, *Renato Simoni*, «L'Italia che scrive», 42, 2, febbraio 1959, pp. 74. Eligio Possenti, invece, descrive così l'interpretazione del grande attore: «Ruggero Ruggeri nella sua fugacissima parte è riuscito egualmente a dimostrare la sua straordinaria forza interpretativa. Del personaggio di Giacomo Gozzi il nostro grande attore, ha fatto una maschera potentissima, suscitando l'ammirazione degli spettatori.» Cfr. Id., *Vita e opere di Renato Simoni*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1953, p. 32.

<sup>124</sup> L. Ridenti, *Omaggio a Simoni*, «Il Dramma», 28, 67, ottobre 1952, p. 54.

<sup>125</sup> *Ritornano i "western" e si riprende Simoni*, «Stampa Sera», 8 ottobre 1962.

### 3.3 *Tramonto*

Nell'introduzione alle sue *Commedie* Simoni ricorda con autoironia divertita la reazione di Filippo Tommaso Marinetti dopo la prima di *Tramonto*. Pare che il capofila del movimento futurista abbia commentato l'esito della rappresentazione canticchiando il famoso passaggio della *Bohème* «Hai sbagliato il raffronto, / dovevi dir / bella come un tramonto», sostituendo le ultime parole del verso con «brutta come un *Tramonto*». La caduta di *Tramonto* al Teatro Olimpia di Milano, il 9 febbraio 1906, fu clamorosa e al contempo bizzarra. Clamorosa in quanto le disapprovazioni dopo il secondo e il terzo atto non lasciavano dubbi sul malumore del pubblico; bizzarra perché a metà del secondo atto accadde un fatto insolito: una scena fu applaudita con tale calore da indurre Benini a interrompere la recita per consentire a Simoni di presentarsi alla ribalta. Erano tempi di reazioni più immediate, le platee si accendevano e si irritavano velocemente. Ma dopo quest'esplosivo entusiasmo, il pubblico d'un tratto si freddò. Alla fine dell'atto, pochi minuti dopo, applausi gelidi. Ed al terzo contrasti<sup>126</sup>. Simoni, desolato ma fermissimo, ritirò la commedia dalle scene. «Ho proprio ragione di non voler assistere alla prima degli autori a cui voglio bene – scrive Rovetta a Simoni l'indomani dell'infelice debutto –. Avrei presa ieri sera una terribile arrabbiatura, sarei stato male, e avrei mandato tutti al diavolo con la mia solita bella maniera. Ma vedo che i meriti reali, il valore grande della tua nuova commedia non sono andati perduti... e vedrai alle repliche... e quante!»<sup>127</sup> L'ipotesi di una rappresentazione della commedia nel giugno 1906 a Firenze con Emma Gramatica, viene presto accantonata dall'attrice stessa: «Qui non faremo il *Tramonto* perché in questo teatro non è affare per tante ragioni – lo rifaremo a Milano e a Trieste»<sup>128</sup>.

Esclusa dai palcoscenici, la commedia continuò ad essere discussa in sede critica. Pancrazi considera *Tramonto* opera minore di Simoni, individuando in essa artificio, caratteri appena abbozzati, macchinosità e disgregazione tra le varie parti: «Dietro la verità e verisimiglianza di tutto senti qualcosa di cercato, o voluto, o astratto, che non convince. La commedia, lì, dà scopertamente nel tragico, che non è il tono più proprio a Simoni»<sup>129</sup>. Opinione condivisa anche da Cibotto che scorge nella commedia un «senso o odore artificioso, di troppo scaltamente e accortamente architettato»<sup>130</sup>. Ma Palmieri, che la predilige persino alla *Vedova*, ne diventerà presto il paladino. Nel suo volume sul teatro veneto, dovendo scegliere tre commedie esemplari, colloca *Tramonto* tra un'opera di Selvatico e una di Gallina: «Reso omaggio all'invenzione sviluppata dalla *Vedova*, scelgo il *Tramonto* per la più ampia dramma-

<sup>126</sup> Cfr. Adami, *Teatro di ieri: banchetto a un amico che comincia*, cit.

<sup>127</sup> Lettera di Giuseppe Rovetta a Simoni del 10 febbraio 1906, ora in «Il Dramma», a. 35, 275-276, agosto-settembre 1959, p. 42.

<sup>128</sup> Lettera di Emma Gramatica a Simoni (Firenze, 6 giugno 1906); Fondo Lucio Ridenti, INV. 0283 II.15.2.

<sup>129</sup> P. Pancrazi, *Le commedie di Simoni*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1940.

<sup>130</sup> Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, cit.

## Il grande eclettico

ticità, il ritmo della sceneggiatura, il vigore fogazzariano dei rilievi comici, la straziata poesia dell'isolamento conclusivo. Scelgo il *Tramonto* per la potenza dei toni crudeli»<sup>131</sup>.

Il fiasco del debutto milanese segnò profondamente la fortuna scenica e letteraria di *Tramonto*. Occorse aspettare undici anni per vederne la pubblicazione<sup>132</sup>. Persino Simoni, attentissimo al giudizio del pubblico, aveva finito per credere legittimo il non lieto battesimo, opponendosi per trent'anni alla rappresentazione<sup>133</sup>: «Mi avevano sempre detto che era una brutta commedia», confessa con un tono misto di stupore e di candida vanità a Carlo Terron l'indomani del fortunato allestimento di Baseggio, nel 1950<sup>134</sup>. Il fiasco della 'prima', non potendolo attribuire alla bravura e alla popolarità della Compagnia Benini, fu conferito alla presunta incompatibilità tra il tema della commedia e il linguaggio dialettale. Nemmeno la versione in lingua di Flavio Andò e Maria Melato, nel 1907, diede i risultati sperati<sup>135</sup>. Il riscatto giunto dopo quarantaquattro anni dall'infelice debutto dimostra che non poteva trattarsi di una discrepanza tra il linguaggio e il carattere dei personaggi. Il motivo dell'insuccesso va cercato piuttosto – oltre a qualche ridondanza verbale, specie nel quarto atto – nella modernità dei contenuti che aggrediscono la pacata convenzionalità del teatro dialettale con una violenza insolita per l'epoca. Penetrata da una raffinata introspezione psicologica, l'opera verte sul conflitto interiore di un uomo che si crede infallibile e che viene distrutto dal suo stesso orgoglio, incapace di trovare una ragione valida per riscattarsi dalla vergogna del tradimento giovanile della moglie. Il dramma nasce e si svolge nell'anima del protagonista, Cesare, che risente echi pirandelliani, del super-uomo di Nietzsche e del potere attrattivo di D'Annunzio. «Sembra scritta oggi!» esclama Elsa de' Giorgi dopo l'interpretazione di Baseggio nel 1950<sup>136</sup>, indicando il motivo dell'incomprensione di *Tramonto* nello scarto tra i temi trattati e il clima socio-ideologico dell'epoca. L'autocondanna del borghese di provincia nietzschiano, qual è Cesare, in nome di un esame di coscienza, non poteva suscitare consensi nelle platee borghesi. Siamo in piena epoca dannunziana e imperialista: il Regno è fondato nel 1903, Nietzsche è morto da sei anni, sorgono i primi gruppi nazionalisti nel nome della ritrovata gloria romana, *Giulio Cesare* di Enrico Corradini anticipa l'omonima opera di Mussolini-Forzano. I tempi non erano maturi, forse, per un simile scarto. Né Simoni intendeva precorrerli. Il suo teatro era, più che frutto di una programmata azione intellettuale, esito spontaneo di un'intuizione.

<sup>131</sup> E. F. Palmieri, *Il teatro veneto*, Poligono, Milano 1948, p. 50.

<sup>132</sup> *Tramonto* fu pubblicato per la prima volta in «Comoedia», 3, 18, 20 settembre 1921, pp. 1-38.

<sup>133</sup> Lo dichiara lo stesso Simoni in una lettera del 1° settembre 1947 alla Direzione Generale della SIAE circa un presunto bollettino del 1935 con l'autorizzazione a tradurre in italiano *Tramonto*; Biblioteca Livia Simoni, CA 6683/1-2.

<sup>134</sup> C. Terron, *Il commediografo*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, p. 31.

<sup>135</sup> C. Antona Traversi, *Renato Simoni*, in Id., *La verità sul teatro italiano dell'800*, Istituto delle Edizioni Accademiche, Udine 1940, p. 288.

<sup>136</sup> La citazione è riportata in G. Trevisani, *Tramonto*, in Id., *Storia e vita di teatro*, cit., p. 356.

L'edizione baseggiana del 1928 e le nuove messe in scena dei primi anni Cinquanta misero *Tramonto* sotto una luce nuova<sup>137</sup>. Al ritorno trionfale, nel 1950, de *La vedova*, con Tatiana Pavlova nei panni della madre rasserenata dalla gioia di credere che il figlio morto era ancora vivo in lei e tutto per lei<sup>138</sup>, faceva eco il successo del flagellato *Tramonto*, il lavoro, peraltro, più caro a Simoni<sup>139</sup>. Ne sono artefici la regia di Cesare Vico Lodovici e gli interpreti della nuova compagnia di Baseggio<sup>140</sup>: Gino Cavalieri che diede alla parte di Don Sabino «un energico risalto comico ma di poche parole»<sup>141</sup>, il fratello Gianni colorì il timido settantenne segretario di Cesare «con sottile bravura»<sup>142</sup>, Cesarina Gheraldi fu un'autoritaria e rigida baronessa, Toni Barpi un vigoroso Don Camillo, mentre la giovane Wanda Benedetti diede vita a una sincera e commossa Eva<sup>143</sup>. Al debutto del 12 settembre 1950 all'Odeon di Milano, seguiranno ventiquattro recite consecutive solo a Milano – «applausi a scena aperta e dieci, dodici chiamate alla fine di ogni atto» registrano le cronache dell'epoca<sup>144</sup> – e ventisei al Teatro della Ginnastica di Trieste. *Tramonto* è accompagnato al Carignano di Torino, dove giunse nell'ottobre 1950, con «quattro applausi a scena aperta, unanimi e calorosi si sono poi conclusi, alla fine, con ripetute evocazioni alla ribalta degli interpreti, fra i quali Cesco Baseggio e specialmente festeggiati, Gianni e Gino Cavalieri»<sup>145</sup>.

L'interpretazione di Baseggio avrà lunghissima vita. Con lui il conte Cesare si mostra «secco e intenso»<sup>146</sup> alla scoperta della colpa coniugale, «chiuso nei toni di una tristezza antica, agra e senza sbocco» – scrive De Monticelli nel 1958<sup>147</sup> – tinteg-

<sup>137</sup> «Caro Renato io sono felice che tu sia ancora e sempre con noi. Il tuo *Tramonto* trionfa sempre e se potessi giovedì lo rappresento anche qui a Brescia. Se verrò a Milano la mia prima visita sarà per te. A Lugano i più bei successi furono *Baruffe* e *Tramonto*. [...] Ciao Renato. Ti abbraccio. Cesco Baseggio». Lettera di Baseggio a Simoni, s.d.; Biblioteca Livia Simoni, CA 321.

<sup>138</sup> La Pavlova, reduce dal trionfale ritorno sui palcoscenici italiani con *Lo zoo di vetro* diretto da Luchino Visconti nel 1946, «ha dimostrato tutta la sua vigorosa fantasia teatrale, sottolineando i valori poetici della commedia che segna il definitivo superamento del naturalismo e l'anticipazione dell'intimismo» scrive Raul Radice (Id., *Il successo di "Tramonto" dopo la lunga attesa*, cit., p. 29). Ad affiancare la Pavlova, che firmava anche la regia della messa in scena, c'erano Giulio Oppi, Luigi Almirante, Renata Negri, Luciano Alberici, Armando Alzelmo, Tina Maver e Anna Luciani. Cfr. D. Ruocco, *Tatiana Pavlova: diva intelligente*, Bulzoni, Roma 2000, p. 265.

<sup>139</sup> Lo confessa Simoni stesso in un'intervista del 1950 pubblicata due anni dopo. Cfr. Angelo Maccario, *L'ultima intervista*, in «La Fiera letteraria», 13 luglio 1952, a.VII, n. 28, p. 3.

<sup>140</sup> Baseggio aveva messo in scena *Tramonto* già nel 1944 come informa una lettera di Simoni del 1° settembre 1947 indirizzata alla Direzione Generale della SIAE circa un presunto bollettino del 1935 con l'autorizzazione a tradurre in italiano *Tramonto*. Biblioteca Livia Simoni, CA 6683/1-2.

<sup>141</sup> Si veda l'articolo senza titolo di E. F. Palmieri in «Sipario», 5, 54, 1950, pp. 25-26.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Trevisani, *Tramonto*, cit., pp. 354-357.

<sup>144</sup> Radice, *Il successo di "Tramonto" dopo la lunga attesa*, cit., p. 27. Cfr. anche A. Zajotti, *Vitalità della commedia veneta*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952, p. 142.

<sup>145</sup> «*Tramonto*» di Renato Simoni, «Stampa Sera», 31 ottobre 1950.

<sup>146</sup> E. F. Palmieri, *Sempre più vivo il "Tramonto" di Simoni*, «Epoca», 28 settembre 1958.

<sup>147</sup> Roberto De Monticelli, *Perfetti i "veneti"*, «Il Giorno», 13 settembre 1958.

giando la messa in scena di «luci livide, malinconie profonde fino al lento tragico immergersi nel dolore senza confini»<sup>148</sup>. Il mattatore veneto costruisce un personaggio la cui catastrofe è allusa da ritornelli del tipo «non sa che no so star in pie» e da segni fisici premonitori, piccoli capogiri, mancamenti appena accennati con pudore, un'interpretazione, secondo Puppa, che rimuove «la maschera dell'ottimismo vitale, dell'imperialismo da salotto e da palcoscenico»<sup>149</sup>, conferendo all'opera di Simoni sottigliezze psicologiche e una luce interpretativa moderna.

Nella cronaca della messa in scena all'Alfieri di Torino, nel gennaio 1959, si legge:

La compagnia di Cesco Baseggio l'ha messa in scena su mezzi toni, con un fraseggio familiare, qua e là vagamente retorico, che distese un velo di mestizia sui caratteri, i tipi, gli scontri, violenti anche quando sommessi, delle anime e dei destini. Il piccolo gruppo dei personaggi, pur nella diversità e nel capriccio dei temperamenti e delle sorti, ha assunto così un colore unico e temperato: e il pittoresco, pungente o morbido, e la trama dura e un po' scostante si sono fusi in un'aria eguale. Cesco Baseggio fu il conte Cesare, e alla sua duttile recitazione s'armonizzò con garbato rilievo quella dei suoi bravi compagni: Margherita Seglin, Carlo Micheluzzi, Elsa Vazzoler. Nel personaggio, patetico e comico dal segretario comunale, di quel Calisto umile, gentile e buffo che tien desta una lieve ilarità, fin che all'improvviso suscita un tremito di pianto, è apparsa particolarmente felice e comunicativo Gino Cavalieri. Il pubblico ha applaudito cordialmente ad ogni atto, chiamando più volte gli attori alla ribalta<sup>150</sup>.

Con il personaggio del conte Cesare si misura nel 1978 anche Salvo Randone in un'edizione dell'opera firmata da Mario Ferrero. Nel 1982 – ricorreva il trentennio della morte di Simoni – Luigi Squarzina sceglie come protagonisti del suo *Tramonto* Erica Blanc e Alberto Lionello, quest'ultimo reduce da una serie di fortunate regie goldoniane firmate dallo stesso regista genovese. La regia di Squarzina rifletteva sul tema della famiglia borghese in crisi, con riverberi della poetica di Maeterlinck e Poe nello «scricchiolio della casa e coi presagi del suicidio finale del protagonista»<sup>151</sup>. La presentazione dello spettacolo a Verona è occasione – come succederà nel marzo 2010 per una nuova messa in scena dell'opera – per ricordare con una tavola rotonda la figura di Simoni: tra i partecipanti ci sono Giorgio Strehler, Roberto De Monticelli, Raul Radice e il direttore de «L'Arena» Giuseppe Brugnoli. Il programma di sala dell'allestimento del 2010<sup>152</sup>, con la regia di Damiano Michieletto, riportava le parole di Silvio d'Amico:

<sup>148</sup> O. Vergani, «*Tramonto*» di Simoni, «Corriere d'informazione», 13-14 settembre 1958.

<sup>149</sup> Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, cit., p. 54.

<sup>150</sup> «*Tramonto*» di Simoni con Baseggio all'Alfieri, «La Stampa», 14 gennaio 1959.

<sup>151</sup> P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 86.

<sup>152</sup> Prodotto dal Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, Teatri Spa, La Contrada-Teatro Stabile di Trieste con la distribuzione di Arveven-Circuito Teatrale Regionale, con Giancarlo Previati (Cesare), Dorotea Aslanidis (La Baronessa), Nicoletta Maragno (Eva), Massimo Somaglino (Don Sabino), Lino Spadaro (Il Dottore/Prospero Caola), Pino Costalunga (Callisto), Michele Modesto Casarin (Ottavio/Buran), Maria

Non per una episodica commemorazione a data fissa, per un omaggio a quello che fu il Simoni drammaturgo, né per un ritorno sul sentiero ambiguo del ricordo a visitare i luoghi della memoria, tanto più affascinanti e sfuggenti quanto più lontani, ma per riportare all'attenzione e alla considerazione della gente di oggi un pezzo di teatro vero; una commedia in dialetto che non è dialettale, perché usa il dialetto soltanto come lo strumento più pronto, il bisturi più forgiato per scavare nell'anima dei personaggi, una commedia veneziana che rifugge dall'ambientazione veneziana, che è senza tempo e senza età, la cui esile semplice vicenda può essere collocata in qualsiasi altro luogo e in qualsiasi altro tempo, e che perciò almeno in questo può essere definita senza timore di cadere nel provincialismo, universale<sup>153</sup>.

### 3.4 *Il matrimonio di Casanova*

*Il matrimonio di Casanova* (1910), commedia in lingua scritta a quattro mani con Ugo Ojetti, è l'opera meno fortunata di Simoni. Portatrice degli inconvenienti tipici dei connubi artistici, soprattutto per quel che riguarda l'assenza di un'unica impronta stilistica<sup>154</sup>, alla commedia viene generalmente contrastato l'adozione di un linguaggio giornalistico. Così Cibotto, che rimprovera all'opera la «piatta, direi troppo facile, sbazzatura dei vari personaggi, ma anche il tono che serbano i fatti, le varie vicende, nel loro succedersi e avvicinarsi d'una dignitosa e calibrata linearità giornalistica, mai accesa o investita da una luce più nuova, più animata»<sup>155</sup>.

I quattro vasti atti della commedia – ognuno dei quali presenta nuovi personaggi – si collocano in sedi diverse della Serenissima del Settecento: dal palazzo Bragadin si passa al convento delle Orsoline a Murano, nel terzo atto l'azione si trasferisce nel giardino di un'osteria alla Giudecca, per concludersi in un casinò dietro la Merceria. L'avventuriero veneziano è colto in un episodio squisitamente antitetico alla sua poetica di vita, quello del matrimonio con donna Cecilia. La trama è composta da una serie di incontri, scontri, pettegolezzi, giochi d'amore, filosofie scettiche e edonistiche, tipicamente 'casanoviane', che coinvolgono un grande numero di personaggi, raccontate per mezzo di un linguaggio virtuosistico, non immemore dei capricci di Gaspare Gozzi. *Il matrimonio* ricorda ampiamente Carlo Gozzi non solo nell'ambiente e nell'epoca, ma anche e soprattutto nei toni festosi e sontuosi delle scene. Le lodi della critica si rivolgono unicamente alla pittoresca ricostruzione di una venezianità rocococheggianti – altro omaggio di Simoni alla Serenissima – e alla teatralità vivace degli episodi.

Grazia Plos (Contessa Piviotto), Andrea Pennacchi (Marasca), Eleonora Bolla (Carlino/Marianna), scene e costumi di Paolo Fantin, luci di Andrea Patron e Violato, lo spettacolo fu accompagnato da un convegno di studi su Renato Simoni, poi confluito in un piccolo volume dal titolo *Una giornata di studi su Renato Simoni*, a cura di P. Baggio, atti del Convegno (Teatro Nuovo, Verona), Arteen, Venezia 2010.

<sup>153</sup> Cfr. G. P. Savorelli, *Gli spettacoli all'aperto si possono fare solo al chiuso!*, in *ivi*, p. 17.

<sup>154</sup> Cfr. Chiesa, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, cit., p. 43.

<sup>155</sup> Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, cit. Cfr. anche Zannoni, *Renato Simoni*, cit., p. 112.

## Il grande eclettico

Ojetti – la sua prima opera teatrale, *Tutto per l'amore* (1900), aveva riscosso un tiepido successo nonostante la popolarità della compagnia Talli-Gramatica-Calabresi che la mise in scena – lavorerà alla stesura de *Il matrimonio di Casanova* per cinque anni. Nell'estate del 1905 invia a Simoni una rara edizione delle *Memorie di Casanova* in sei volumi, recuperate a Parigi<sup>156</sup>. Il progetto drammaturgico sul seduttore veneziano doveva essere affiancato da una collaborazione parallela con il collega del «Corriere»: la stesura di un libretto per Puccini che non andrà in porto<sup>157</sup>. Le aspettative lievitate intorno a *Casanova* sono altissime data la notorietà degli autori e degli interpreti coinvolti. Nel settembre del 1905 Ojetti stabilisce contatti con Talli e Ruggeri – consacrato, quest'ultimo, dal vasto successo della *Figlia di Iorio* dell'anno precedente – e già si compilava la lista delle piazze italiane che la tournée del grande attore avrebbe raggiunto: Torino, Milano, Roma, Genova, Bologna, Trieste, Venezia, Mantova, Modena, Livorno e Firenze<sup>158</sup>. Il copione di Ojetti e Simoni debutta il 25 gennaio 1910, al Teatro Carignano di Torino. Nei panni di Casanova si cimenta Armando Falconi affiancato dalla sua storica compagna di scena Tina Di Lorenzo, attrice molto amata da Simoni<sup>159</sup>. Il drammaturgo veronese segue la realizzazione dello spettacolo per mezzo delle lettere di Ojetti: si prova sette ore al giorno e gli attori, degni rappresentanti della prassi grandattoriale, non esitano di tagliare scene ritenute superflue o adattare alla propria sensibilità il testo<sup>160</sup>.

Il debutto del *Casanova* non avrà nemmeno l'onore di una replica. «Ricordo la tristezza di quella sera, la gran malinconia di pochi amici stretti intorno a Renato nel deserto caffè alla Meridiana, come se fosse morta una persona amata»<sup>161</sup>, rammenta Giuseppe Adami nel 1940. Il critico teatrale de «La Stampa» che il giorno precedente la recita dedica all'opera una presentazione di due colonne, dovrà ridimensionare l'entusiasmo nella cronaca del deludente debutto:

<sup>156</sup> Lettera di Ugo Ojetti a Simoni (Parigi, 1° luglio 1905); Fondo Lucio Ridenti, INV. 0415 IV.3.1.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> Cfr la lettera di Ugo Ojetti a Simoni (Spoleto, 14 settembre 1905); Fondo Lucio Ridenti, INV. 0415 IV.3.1. Cfr. anche la lettera di Ojetti a Simoni del 19 ottobre 1905, ora in L. Ridenti, *Il matrimonio Ojetti-Simoni complice Casanova*, «Il Dramma», 31, 227-228, agosto-settembre 1955, p. 107.

<sup>159</sup> I primi ricordi di Simoni legati all'attrice si riscontrano tra le pagine dell'«Adige» del 15 aprile 1897: «Nell'anno di grazia 1893 mi annoiavo sul teorema di Pitagora, leggevo molto Poliziano e dai banchi del liceo, nei pomeriggi primaverili, inseguivo l'ala dei sogni e costruivo i miei castelli sui verdi clivi della speranza. Quell'anno, anzi quella quaresima, avvenne sotto i vecchi chiostrini della scuola un fatto nuovo: un innamoramento. E il nume, cui ogni giorno saliva l'incenso di questi affetti liceali, era Tina Di Lorenzo, di cui tutti parlavano sospiriosi, cui tutti pensavano nelle ore di scuola, richiamando il suo viso, evocando la sua voce. Ricordo che in queste passioncelle sbocciate in loggione c'era un dolce, un sereno profumo di ingenuità; quei ragazzoni inchiodati a trasudar classicismo da tutti i pori vagavano in una nube di sapori romantici [...] Sempre così a questo modo: attorno alle cose belle c'è un'invasione di barocco.» Il passo è citato anche in Zannoni, *Renato Simoni*, cit., pp. 23-24.

<sup>160</sup> Dieci giorni prima del debutto Ojetti scrive a Simoni che Tina Di Lorenzo aveva tagliato il litigio tra Cecilia e Casanova (seconda scena del terzo atto) senza che egli potesse fare niente in contrario. Cfr. la lettera autografa di Ojetti a Simoni (Torino, 14 gennaio 1910); Biblioteca Livia Simoni, CA 341.

<sup>161</sup> Adami, *Teatro di ieri: banchetto a un amico che comincia*, cit.

Cominciata bene, con un atto accolto con vivo e largo favore, essa lo conservò ancora – se ben diminuito – al secondo atto, ma lo perdette al terzo e al quarto. [...] Ma penso, tuttavia, che nonostante i suoi difetti scenici, organici, il *Matrimonio di Casanova* possa e debba attendersi un esito migliore, e spiegare anche quelle belle qualità d'arte, che, se non hanno sempre l'appoggio delle più essenziali doti di teatro, meritano pure il pregio di ogni spirito fine ed ogni mente colta.

Ma Ugo Ojetti e Simoni hanno pur commesso alcuni errori, dai quali i quattro atti mal si possono difendere. Essi non si sono accorti, probabilmente, che il piccolo episodio amoroso di Giacomo Casanova e di Cecilia, nel quale occupano ben tre e mezzo dei loro quattro atti, non possono dare, con sufficiente larghezza e penetrazione, la varia e multiforme figura dell'avventuriero, e non possono neanche interessare largamente e durevolmente. Non basta il contorno storico e di ambiente, che è la parte più riuscita dei quattro atti, a creare dinanzi ai nostri occhi la figura dell'avventuriero, a farci immaginare sul suo volto e nella sua anima anche i tratti, che non sono visibili nell'azione della commedia. Occorre che sia il Casanova, che irradi sul contorno e sullo sfondo la luce della sua bizzarra e complicata persona<sup>162</sup>.

L'interpretazione poco convincente di Falconi e della Di Lorenzo è aggravata dalla prolissità dei lunghi quattro atti che finiranno all'una di notte, fatto «gravissimo e imperdonabile in una epoca timorata», annota Ridenti senza celare una nota certa ironia, «quando superare la mezzanotte in un divertimento che non fosse di carnevale, era deprecabile senza attenuanti di sorta»<sup>163</sup>:

Armando Falconi non riuscì a dare alla figura del Casanova quella disinvoltura, quelle sottigliezze, quella complessa e intima significazione che pur l'opera dei due autori ha raccolto intorno al loro eroe. L'interprete non gli ha prestato né il fascino acuto e profondo dongiovannesco, né l'ironia lucida e tagliente, né quella costante ed evidente presenza di spirito che è segno in lui dell'anima vigile e multiforme. Né Tina Di Lorenzo stessa (Cecilia), né il Grossi (Bragadin), né la Pinelli (Donna Lucrezia) – eccetto solo Carini (Bernis) eccellente – diedero luce e risalto alle loro parti. E tutta la recitazione si disegnò lenta, a pause lunghe, inopportune spesso, la stessa natura della commedia esigeva un'esecuzione rapida, vivace, incalzante<sup>164</sup>.

L'unico apprezzamento della critica è rivolto alla cura armoniosa della scenografia e dei costumi settecenteschi disegnati da Caramba. Il numeroso pubblico del Carignano, che annoverava tra le sue fila personaggi distinti come la principessa Letizia e l'illustre delegazione milanese composta dai due Pozza, Broglio, Fano, Ricordi, Bevacqua, Poggio, Fraccaroli, Cappa, Tedeschi, Treves e Adami, si rileverà, alla fine della serata, stanco e deluso. «Quando il sipario discese per l'ultima volta – si legge sulla «Gazzetta del Popolo» – si udirono degli zittii, qualche fischio e qualche ap-

<sup>162</sup> G. Lanza, *Il matrimonio di Casanova*, «La Stampa», 26 gennaio 1910.

<sup>163</sup> Ridenti, *Il matrimonio Ojetti-Simoni complice Casanova*, cit., p. 106.

<sup>164</sup> *Ibid.*

plauso, ma nessuno comparve alla ribalta. Il pubblico si affrettò a sfollare la sala. Mezzanotte era suonata da un'ora»<sup>165</sup>.

Il 'matrimonio' Ojetti-Simoni si spezzò quella sera di gennaio al Carignano. I tentativi di riconciliazione avanzati da Ojetti dodici anni dopo, fiducioso in una ripresa del *Casanova*<sup>166</sup>, non ottengono l'approvazione del critico del «Corriere», impegnato in altre battaglie artistiche.

### 3.5 *Congedo*

«Testo percorso da una gaiezza nuova e da una tristezza non peregrina», così definisce Palmieri *Congedo* (1910), l'ultima opera drammatica di Simoni. La giocondità della famiglia Gùgole cela retroscene amare, allusioni, rabbuffi, litigi e riappacificazioni; «effetti e contrasti scenici un po' esorbitanti» a parere di Terron il quale denota, inoltre, un mal celato coinvolgimento emotivo dell'autore alla sorte dei suoi personaggi<sup>167</sup>. L'opinione è condivisa anche da Pancrazi: «Da queste varie figure e situazioni, sempre più riducendo il violino allo strazio di una sola corda, Simoni ha tratto tutta la dolente umanità che si poteva. Ma forse, in una misura molto rigorosa dell'arte, si potrebbe dire che, in questa commedia, il patetico a un certo punto è troppo tenuto»<sup>168</sup>. Patetismo concentrato soprattutto nella figura della madre sacrificata e benedicente, il personaggio più galliniano di Simoni.

*Congedo* è la commedia più vicina alla *Vedova* per quella vena poetica, nostalgica e malinconica che ne costituisce il substrato e che contrasta con la festosità fanciullesca del vanitoso avvocato Gùgole – personaggio denso di umori e di fantasie, che nasconde il presagio della sconfitta in una straripante euforia –, così come con le sfumature comiche della relazione amorosa tra Ninetta e il fidanzato Ettore. Letizia è, lo dice lei stessa, una «doneta che no xe gnente», e che nella sua povera umiltà assurge ad una forma di eroismo stoico; probabilmente, un'ode di Simoni all'amatissima madre Livia.

La commedia debutta al Manzoni di Milano il 21 novembre 1910, riscuotendo un successo di pubblico paragonabile a quello dell'esordio rivelatore della *Vedova*<sup>169</sup>. Il Benigno Gùgole di Benini, avvocato pieno di idee grandiose e carico di debiti, chiacchierone espansivo e profondamente egoista, è colto con rara penetrazione psi-

<sup>165</sup> A. Berta, *Il matrimonio di Casanova*, «La Gazzetta del Popolo», 26 gennaio 1910.

<sup>166</sup> Ugo Ojetti invia a Simoni (Firenze, 25 gennaio 1922) una cartolina con il seguente testo: «Caro Renato, l'altra sera per caso sono andato a rileggere qua e là il nostro Casanova. Anch'io penso che varrebbe la pena di ritentare la prova. Chi te ne aveva parlato? Uno straniero o un italiano? Quando mi mandi il Gozzi per le più belle pagine? Con affetto – Ugo». Il testo della cartolina è riportato in «Il Dramma», 41, 350-351, novembre-dicembre 1965, p. 106.

<sup>167</sup> Terron, *Il commediografo*, cit., p. 33.

<sup>168</sup> Pancrazi, *Le commedie di Simoni*, cit.

<sup>169</sup> Numerosi anche questa volta gli auguri che Simoni riceve da importanti personaggi della scena italiana, da Lucio d'Ambrà (telegramma inviato da Roma il 21 novembre 1910; Biblioteca Livia Simoni, CA 1764) a Camillo Antona Traversi (cartolina autografa del 24 novembre 1910; Biblioteca Livia Simoni, CA 189).

cologica dall'attore che rimarrà a lungo affezionato alla parte, riproponendola nel novembre del 1914 a Bologna dove ritorna dopo sette anni di assenza<sup>170</sup>. Il divertente personaggio dell'avvocato dovette attrarre anche Novelli che, in una lettera dell'8 giugno 1915 a Simoni, esulta: «Bellissima. Vita! Vita! Vita vera fotografata, da un artista fine e forte!»<sup>171</sup>. La commedia aveva suscitato interesse anche oltreoceano: nel giugno del 1912 il giornalista Emil Thieben, all'epoca corrispondente di giornali esteri in Italia, propone a Simoni, per conto dell'impresario Otto Eisenschitz, di rappresentare *Congedo* nel Teatro Tedesco (Deutsches Theater) di New York<sup>172</sup>.

Nella storia delle interpretazioni di *Congedo* è rimasto memorabile Beniamino Gugole di Baseggio che calibra, registrano le recensioni del tempo, una «gamma varia di toni legati tutti da un sottofondo di malinconia» dando al personaggio «una sofferta tenerezza umana»<sup>173</sup>. Tatiana Pavlova e Giulio Stival allestiranno la commedia nel 1947<sup>174</sup>, messa in scena che sembra avere riscontrato l'indifferenza di Simoni, come testimonia una lettera dell'attrice russa all'autore<sup>175</sup>. Nella traiettoria altalenante della fortuna scenica della *pièce*, una posizione privilegiata occupa invece il fortunato allestimento in America del Sud della Compagnia di Giulio Pacuvio e Diana Torrieri. Pacuvio riferisce a Simoni il «caldo vivissimo successo» della commedia a Buenos Aires in una lettera del 29 luglio 1947:

La parte di tutta la compagnia era ottima, ma specialmente ha avuto successo Diana [Torrieri], che ha fatto quella dolente figura di madre in modo magnifico. La commedia è stata anche replicata in uno spettacolo speciale dedicato agli attori argentini: spettacolo che come qui si usa si è tenuto alla una di notte. V'era il teatro gremito con tutti gli attori di qui e dalle compagnie che attualmente recitano a Buenos Aires. È stato un successo trionfale. La critica unanimemente ha posto in luce le bellezze delicate e la severa nobiltà della commedia. E noi tutti pensavamo al nostro caro e buono amico e maestro lontano ed eravamo felici felici<sup>176</sup>.

Il 14 gennaio 1919, l'indomani della versione in lingua di *Congedo* al Valle di Roma della Compagnia Sainati (con protagonisti Bella Starace e Alfredo Sainati),

<sup>170</sup> Cfr. il messaggio manoscritto che Benini invia a Simoni da Padova l'8 novembre 1914; Biblioteca Livia Simoni, CA 367. Sull'interpretazione dell'avvocato Gugole cfr. inoltre C. Levi, *Ferruccio Benini*, cit., p. 108.

<sup>171</sup> La lettera è riportata in Q. Galli, *Un capocomico nell'Italia borghese: da lettere inedite di Ermete Novelli*, cit., p. 192.

<sup>172</sup> Cfr. il dattiloscritto autografo di Emil Thien a Simoni (Milano, 22 giugno 1912); Biblioteca Livia Simoni, CA 6558.

<sup>173</sup> M. Bonetti, *Baseggio*, in Id., *Cara gente di teatro*, Pan, Milano 1979, pp. 93-94.

<sup>174</sup> Cfr. la lettera autografa, s.d. ma molto probabilmente del 1947, di Giulio Stival a Simoni dove si menziona, accanto al progetto di *Congedo*, la rinnovata collaborazione del drammaturgo veronese con il Festival Internazionale del Teatro di Venezia; Biblioteca Livia Simoni, CA 6583.

<sup>175</sup> In una lettera autografa di Tatiana Pavlova a Simoni (s.d. ma molto probabilmente del 1947; Biblioteca Livia Simoni, CA 4243) l'attrice si mostra rammaricata per non aver ricevuto una parola di incoraggiamento dal drammaturgo «nemmeno come interprete del tuo *Congedo*».

<sup>176</sup> Lettera di Giulio Pacuvio a Simoni (Buenos Aires, 29 luglio 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 4205.

## Il grande eclettico

Vincenzo Cardarelli legge la commedia come la trasposizione letteraria della vicenda personale del drammaturgo e insieme sintomo dell'esaurimento della creatività drammaturgica del Simoni, il quale in preda a una crisi esistenziale, secondo il recensore, abbandona per sempre la scrittura scenica per abbracciare la 'modesta' pratica giornalistica della critica teatrale. Pur riconoscendo «l'esecuzione vivace e loquace», il critico de «Il Tempo» relega l'ultima opera teatrale dell'autore veneto nella cerchia del «vecchio teatro romantico e provinciale italiano», il cui sapore stantio e *demodé* sia dei contenuti che della *kermesse* strutturale, non illumina minimamente il complesso animo dell'uomo moderno:

Potrei aggiungere che questa commedia è un prodotto letterariamente ingenuo e storicamente poco rappresentativo perché è già al di là della sua epoca e non ne rappresenta che una vaga e quasi incredula nostalgia. La nostalgia e il rimpianto dell'uomo moderno in cerca di fortuna, per la casa che ha lasciato e dove sa bene che non tornerà mai più. Il ricordo della mamma che è rimasta là, sola e rassegnata, come può sorgere umanamente nel cuore di un figliuol prodigo. Materia di poesia elegiaca più che di teatro. Infatti questa commedia *diping*e poco. Quel triste e affascinante spettacolo d'un ambiente domestico che si sgretola sotto l'influenza d'una più vasta e inafferrabile trasformazione storica, che costituisce il colore predominante nelle commedie di Giacinto Gallina e serve soprattutto a dar vita ai suoi personaggi e a costituire la ragione del loro carattere e della loro solidità estetica, non esiste in questo lavoro che come residuo meramente letterario d'un genere di teatro che ha fatto il suo tempo. Il dramma in realtà è un altro ed ha assai meno sapore e possibilità di significato. Il Simoni ha fatto ciò che si direbbe oggi un dramma di anime con la mentalità e i gusti d'un vecchio commediografo borghese. Il contrasto che ne sorge mi sembra degno di essere notato perché descrive esattamente il passaggio e la degenerazione da un genere all'altro e perché forse spiega come certi autori non privi d'ingegno, che si affacciarono alla scena una quindicina d'anni fa, presi in questa crisi, smisero di produrre per il teatro e si diedero a fare che cosa? Del giornalismo, mio Dio! Anche in questo senso il *Congedo* di Renato Simoni mi sembra un lavoro molto patetico e sconcolato<sup>177</sup>.

Rimane oscura la decisione di Simoni di abbandonare la promettente carriera di drammaturgo per quella del cronista teatrale. Per molti anni la scelta veniva giustificata con la condizione impostogli dal direttore del «Corriere» sull'incoerenza di esercitare contemporaneamente il mestiere del drammaturgo e quello del critico, alibi che Simoni smentisce pubblicamente nel 1949<sup>178</sup>.

<sup>177</sup> V. Cardarelli, «*Congedo* di Renato Simoni al Valle, «Il Tempo», 14 gennaio 1919, ora in Id., *La poltrona vuota*, a cura di G. A. Cibotto e B. Blasi, Rizzoli, Milano 1969, pp. 171-173.

<sup>178</sup> «E un'altra cosa voglio aggiungere, a correzione di quanto fu più volte stampato; non è vero che Luigi Albertini, chiamandomi più tardi al «Corriere della Sera» a succedere a Giovanni Pozza, originalissimo e acutissimo maestro di critica drammatica, mi abbia chiesto di scegliere tra quella funzione e le tempestose ambizioni del commediografo. Luigi Albertini, anzi, mi ha sempre incitato a scrivere commedie; e anche Alberto Albertini, come tutti al «Corriere», a cominciare da Eugenio Balzan, che ha fatto tanto,

Pur non essendo in grado di ricostruire il motivo dominante di questa scelta possiamo immaginare che vi abbiano influito più cause. La proposta di Albertini di un impiego fisso e ben retribuito nel più prestigioso quotidiano italiano doveva essere sicuramente allettante per il giovane Simoni, sul quale pesava il peso del capofamiglia. Oltre al motivo economico non c'è da escludere una verità di fondo di natura etica rispetto a una possibile incompatibilità di ruoli, in un'epoca in cui la critica teatrale consisteva essenzialmente nel giudizio dell'opera drammatica; così come non possiamo escludere l'esaurimento della vena poetica dello scrittore di fronte alla realtà poco incoraggiante della trasposizione scenica di alcune sue commedie<sup>179</sup>. Negli anni Trenta Simoni continuerà ad esercitare la professione del critico in contemporanea con quella del regista. Siamo anche qui in presenza di un autore, quello dell'evento teatrale: i tempi sono però cambiati, sia per quel che riguarda la maturità dell'intellettuale-artista, sia per la scarsa coscienza della nuova figura nel teatro italiano.

con non pareggiabile generosità, perché entrassi nella redazione del grande giornale.» Renato Simoni, *Prefazione*, cit., p. V.

<sup>179</sup> Il teatro di Simoni viene rivalutato negli ultimi anni Quaranta grazie soprattutto al contributo critico di Palmieri che demolisce molti luoghi comuni. Nel 1949 la Società editrice Torinese pubblica la raccolta delle sue *Commedie*, motivo in più per ripensare l'opera drammatica del veronese come un organismo unitario improntato a un'autentica linea stilistica. «S'è trattato di una sorte abbastanza comune – scrive Terron nel rievocare la produzione teatrale di Simoni –, quella che tocca, più o meno, a molti anticipatori» (C. Terron, *Il commediografo*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, p. 31). Nel clima tradizionale e angusto della cultura italiana del primissimo Novecento non era facile accorgersi delle novità, sotto certi aspetti disgregatrici, di un giovane autore. Persino *Il matrimonio di Casanova*, commedia segnata dal fiasco dell'unica rappresentazione al Carignano di Torino nel 1910, ottiene nuovi ammiratori. «Mi sto innamorando del suo Casanova», scrive Giulio Confalonieri a Simoni nel biglietto di ringraziamento per il dono delle *Commedie*<sup>179</sup> (Milano, 16 giugno s.a. ma sicuramente del 1949), Fondo Lucio Ridenti.



## Capitolo 3

### Mezzo secolo di critica drammatica

#### 1. Il cronista teatrale

Per dare un'idea dell'autorevolezza che Simoni aveva raggiunto nell'ambito della critica teatrale già da giovane, basti ricordare che ne *Il giornalissimo* (1903) – rivista metateatrale attribuita ad Alfredo Testoni che riuniva un singolarissimo *cast* di celebrità che recitavano loro stessi – egli vestiva i panni del “critico drammatico”, accanto a Giacosa che è “il direttore”, Luigi Grabinski Broglio “l'amministratore”, Teresina Mariani “la filodrammatica dilettante”, Benini “Nobilomo Vidal”, Giannino Antona Traversi «l'autore drammatico novellino» e altri personaggi illustri della scena italiana agli albori del Novecento<sup>1</sup>.

Simoni era già nel 1903 l'autorevole critico teatrale del «Corriere della Sera», il più accreditato quotidiano italiano. La sensibilità dello scrittore, la chiarezza delle esposizioni, l'equilibrio dell'osservazione e la vasta cultura umanistica l'avrebbero celebrato da lì a pochi anni come il critico più popolare a livello nazionale superando, per quel particolare dono di comunicare con il pubblico, altri autorevoli colleghi del Novecento come Adriano Tilgher, Antonio Gramsci, Piero Gobetti e Marco Praga. «La critica che vale qui è la sua – scrive Gino Valori a Testoni nel 1930, pochi giorni prima del debutto della sua *Sgnera Cattareina* –. Le altre passano in secondo ordine»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La rappresentazione delle *Scenette e scenate di redazione* di Testoni, integrata con brani d'opera cantati da Francesco Tamagno e diretti da Ruggiero Leoncavallo, ebbe luogo al Teatro Lirico di Milano il 5 aprile del 1903. L'evento – i proventi del quale erano devoluti al Fondo di Previdenza dell'Associazione Lombarda dei Giornalisti e dell'Università Popolare – riscosse un grande successo soprattutto per la celebrità degli interpreti che, oltre a Simoni e lo stesso Testoni nei panni del giornalista di provincia, vedeva in scena: Laura Zanon Paladini (Rosa Piccoli, affittacamere), Romeo Carugati (il critico musicale), Enrico Annibale Butti (l'abbonato), Edoardo Ferravilla (Tecoppa, agente teatrale), Marco Praga (il fattorino telegrafico), Francesco Pastonchi (il declamatore) e Albano Mezzetti (il redattore dello «Sport»). Cfr. P. D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma 1984, vol. I, pp. 170-171. Cfr. anche A. Testoni, *Tutto per la beneficenza!*, «La Domenica del Corriere», 32, 39, 28 settembre 1930.

<sup>2</sup> La lettera di Valori a Testoni (Milano, 1930) è citata in Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, vol. II, p. 1019. Nella recensione a *La Sgnera Cattareina* – opera che Testoni aveva scritto per Maria Melato e che debuttò il 3 aprile 1930 al Teatro dei Filodrammatici di Milano – Simoni non nasco-

## Il grande eclettico

Simoni, se non possiede la capacità di Gobetti di inserire l'attore in un discorso culturale più ampio, né l'acuto occhio tecnico di Praga, ha, in compenso, una visione più organica dell'evento teatrale che nasce indissolubilmente dalle qualità del testo e dalla sua trasposizione scenica; di qui l'analisi dell'arte attoriale non esclusivamente in base al virtuosismo individuale, bensì in relazione all'esito complessivo della messa in scena. La sigla «r. s.» con la quale usava firmare i suoi articoli giornalistici diventa presto celebre in Italia e oltre: anche gli attori stranieri, passando sui palcoscenici italiani, si preoccupavano dell'opinione del critico del «Corriere»<sup>3</sup>. L'indomani della pubblicazione di *Teatro di ieri* (1949), Eugenio Bertuetti descrive gli effetti della lunga presenza di Simoni nella scena italiana in questi termini:

Quei giovani che anche adesso, nonostante certa ostentata insofferenza – frutto ispidi dei tempi – corrono all'indomani d'ogni «prima» a leggere nel Corriere il suo «pezzo», non sanno né possono sapere che cosa abbia voluto dire nella vita del teatro italiano e per il gran tempo che s'è detto quel suo «pezzo». Ha voluto dire che almeno un'intera generazione, la mia, se non più, è andata al teatro, l'ha recitato, l'ha scritto, condotta per mano da lui. Significa che ancora oggi nessuno, per quanto innovatore e sicuro di sé, s'accinge a «fare del teatro» senza porsi il problema Simoni, non foss'altro che per discuterlo nella velleità di superarlo. E anche vuol dire che mezzo secolo di teatro italiano (autori, attori, opere, critica e cronaca) è vivo tuttavia e continuerà a vivere grazie a lui<sup>4</sup>.

L'eco di Simoni critico teatrale è rimasto vivo a lungo, alimentato da quel processo di mitopie che accompagna spesso l'opera di personalità celebri dopo la morte. Lo sintetizza bene Giancarlo Vigorelli sulle colonne de «Il Giorno», in un articolo del settembre 1975: «Per i milanesi, si sa, “el gran vècio” era e resta l'incarnazione stessa del teatro: per paradosso i milanesi sono andati per anni a teatro non per vedere lo spettacolo, ma per leggerne il giorno dopo l'articolo di Simoni, dargli cieca-mente ragione, giurare su ogni sua parola»<sup>5</sup>. Un rapporto singolare e estremamente fiduciario quello fra i lettori (quindi potenziali spettatori) e Simoni, un caso limite che indica la sua indiscussa autorevolezza nel campo della critica teatrale in uno dei periodi più felici.

La critica drammatica è, di fatto, la filigrana più consistente e longeva del rapporto di Simoni con lo spettacolo. Nel 1894, appena diciannovenne, era cronista presso l'«Adige» di Verona, fondato e diretto ventinove anni prima da Ampelio Magni<sup>6</sup>, ex maggiore dell'esercito, al quale successe Antonio Libretti, cognato di Simoni. Nel quotidiano vi scrivevano alcuni amici di Simoni come Berto Barbarani e Arturo Pomello e, fino al 1885, lo zio Ugo Capetti che firmava gli articoli di critica drama-

se alcune perplessità riguardo la struttura narrativa della commedia. Cfr. R. Simoni, *La Sgnera Cattareina*, «Corriere della Sera», 4 aprile 1930.

<sup>3</sup> Cfr. Possenti, *Vita e opere di Renato Simoni*, cit., p. 29.

<sup>4</sup> E. Bertuetti, *Renato Simoni maestro di teatro*, «Il Dramma», 25, 75-76, 1° gennaio 1949, p. 154.

<sup>5</sup> L'articolo di Vigorelli è citato in A. Mariotti, *La penna trovarobe: indagine su una critica teatrale al di sopra di ogni sospetto*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1982, pp. 37-38.

<sup>6</sup> Cfr. R. Simoni, *Primavera lontane*, «Corriere della Sera», 17 ottobre 1951.

tica e musicale. Inizialmente responsabile della cronaca nera, Simoni viene rapidamente nominato, all'indomani della recensione su una recita di Teresina Mariani, titolare della cronaca teatrale. Già i primi articoli rivelano i segni di un'indagine attenta e appassionata. Emilio Zago lo ringrazia nel novembre 1897 per averli fatto giustizia con il giornale<sup>7</sup>; mentre Oreste Calabresi, dopo aver letto nel giugno 1896 i giudizi del giovanissimo critico sull'arte scenica di Ernesto Rossi, gli scrive entusiasta: «Vi assicuro che di quelli che ho letti, e sono molti, il vostro è quello che mi piace di più; è vero, sinceramente vero e come tale qualche argomento è crudo. Nella serenità del vostro giudizio, a mio credere, avete trovato la via giusta; e di ciò vi va data lode, quantunque dalla vostra anima artisticamente eletta non ci si poteva aspettare giudizio diverso»<sup>8</sup>.

La collaborazione con «L'Arena», allora diretta dal piemontese Giovanni Antonio Aymo, è la seconda esperienza giornalistica di Simoni prima di raggiungere Milano, nel 1899, per lavorare a «Il Tempo» con uno stipendio di 70 lire mensili. Nel 1902 lascia il giornale milanese in seguito al rinnovo della proprietà e dell'indirizzo ideologico: alla breve direzione di Raffaele Gianderini succede quella di Gustavo Chiesi, infine «Il Tempo» cambia profilo e orientamento politico con il socialista Claudio Treves che forma una nuova redazione. Simoni collabora allora con la «Stampa», con il giornale lirico-teatrale «Il Mondo Artistico», con «Famiglia Artistica» di Franco Fano e all'«Ars et labor» di Giulio Ricordi. Nel 1903 approda al «Corriere della Sera», sede prestigiosissima che vanta collaborazioni di alcune tra le più illustri firme del mondo economico e culturale, tra cui Luigi Einaudi e per la terza pagina Pirandello, D'Annunzio e Alfredo Panzini. Con il passare di pochi anni il quotidiano registra una rapida crescita: da ottantacinque mila copie passa prima a trecento mila poi a mezzo milione, sintomo significativo della progressiva affermazione della società di massa in Italia.

Gli anni dal 1903 al 1914 sono un crescendo di affermazioni. In questo periodo Simoni fa anche il 'giornalista viaggiante' del «Corriere» – quello che oggi chiameremmo l'inviato speciale –, dalla Spagna dove assiste nel 1904 all'esposizione dei galeoni nella baia di Vigo, all'Estremo Oriente nel 1905, all'Irlanda e all'America del Nord per seguire l'Esposizione di Saint Louis. Fra tutte le esperienze all'estero quella più rilevante riguarda il soggiorno del 1905 in Cina e Giappone, dove scrive molti articoli curiosi sulla vita di quelle società e che confluiranno nel 1929 in un volume dal titolo *Vicino e lontano*, edito da Vitagliano<sup>9</sup>. Simoni scopre con garbo, spavento e ironia un «mondo fiaba senza il meraviglioso»<sup>10</sup>, una Cina arretrata, «sorniona di-

<sup>7</sup> Lettera di Emilio Zago a Simoni (Venezia, 14 novembre 1897); Biblioteca Livia Simoni, CA 6630.

<sup>8</sup> Lettera di Ernesto Rossi a Simoni (Firenze, 8 giugno 1896); Biblioteca Livia Simoni, CA 501.

<sup>9</sup> Una seconda e ampliata edizione del volume vedrà la luce nel 1942, alla quale faremo riferimento per le prossime citazioni. Cfr. Renato Simoni, *Cina e Giappone*, con 3 stampe originali giapponesi in tricromia e con 11 illustrazioni in nero nel testo e 6 tricromie fuori testo di Ettore Cosomati, Istituto per gli studi di politica internazionale, Milano 1942.

<sup>10</sup> Ivi, p. 70.

plomatica e commerciante»<sup>11</sup> anche e soprattutto negli affari di Stato; osserva incuriosito l'affascinante linguaggio dei gesti, ma anche le superstizioni, la miseria e il dolore di questi popoli nella loro accezione etica; racconta gli incontri con uomini di Stato: il colonnello Martins (ex-fornaio che fece fortuna con la rivoluzione del 1921), il furbo Yuan-Sci-Kai (primo Presidente della Repubblica cinese, nonché ultimo ministro della Corte imperiale), l'apostolo Sun-Yat-Sen, riformatore di spicco, di formazione culturale europea, animatore della rivoluzione sociale e figura di rilievo per l'opinione pubblica, civile e diplomatica<sup>12</sup>. Memorabili rimangono le descrizioni dell'uomo-cavallo, conduttore di *rickshaw*, le pagine sul sommovimento della Cina militare (*Il nobile eroe Ma!*), o quelle sui mistici e opachi silenzi di Kyob, la città santa giapponese; articoli contraddistinti da uno spirito di osservazione curioso e sensibile, che spazia dalla strada ai silenzi reverenziali dei salotti da the. Simoni sarà nuovamente il corrispondente del «Corriere» nell'Estremo Oriente nel 1912, prima di stabilirsi definitivamente nella redazione del giornale di Via Solferino. D'ora in poi i suoi viaggi all'estero saranno legati al mestiere del cronista teatrale, che lo porteranno in Russia, Germania, Inghilterra e nel 1928 a Oslo dove segue le celebrazioni per il centenario ibseniano<sup>13</sup>.

Nella prima decade del Novecento Simoni collabora con diverse testate giornalistiche. Alla morte di Giacosa nel 1906 fino al 1924 dirige di fatto ma non di nome «La Lettura», di cui assume l'effettiva direzione nel 1940, il mensile culturale del «Corriere della Sera» che registra alla guida di Simoni il periodo aureo. Nelle prime decadi del secolo scrive spesso sotto diversi pseudonimi: è il «Nobiluomo Vidal» dell'articolo settimanale all'«Illustrazione Italiana», «Turno» dei versi apparsi inizialmente su «Can de la Scala», poi sulle pagine del «Corriere dei Piccoli»<sup>14</sup> e dal 1919 sulla «Domenica del Corriere», ma anche il salace «Nice» del «Guerin Meschino». «Turno», soprannome ispirato al cane da caccia dell'infanzia, diventa celebre per le rapide e spiritose sestine su argomenti di largo consumo e avvenimenti della vita pubblica; le sue strofe e poesie, che osarono parodiare persino la *Divina Commedia*, mettono in risalto l'agile fantasia e la padronanza della metrica di Simoni, «maestro dell'ironia, ironia cauta ed elegante, penetrante, misurata, ma decisiva, in cui esala, sfuma e si scioglie quello che in altro temperamento sarebbe acerbità in-

<sup>11</sup> Ivi, p. 48.

<sup>12</sup> Cfr. ivi, pp. 54-63.

<sup>13</sup> Cfr. R. Simoni, *Cose e fantasmi*, «Corriere della Sera», 16 marzo 1928.

<sup>14</sup> Il primo numero del «Corriere dei piccoli», il settimanale illustrato del «Corriere della Sera», fu stampato il 27 dicembre 1908. «Noi cerchiamo di raccogliere intorno al nuovo periodico – si leggeva nel «Corriere» del 15 novembre – quanti hanno una buona parola da dire ai piccini, quanti sanno le necessità intellettuali dell'infanzia, quanti sono capaci di suscitare nei bambini, con la penna e la matita, la gioia, l'interesse, la curiosità.» Il giornalino milanese vanta nei primi anni di attività le collaborazioni di giornalisti, scrittori e poeti di primo piano anche a livello internazionale come Anatole France, Ada Negri, Rudyard Kipling, Guido Gozzano, Renato Fucini, Dino Provenzal, Adolfo Albertazzi, Edoardo Calandra, Antonio Beltramelli, Luigi Barzini, Luigi Ambrosini, Guelfo Civinini, Carlo Bertolazzi, Salvatore Farina, Sto, Angiolo Silvio Novaro, Fausto Maria Martini, Adone Nosari, Carola Prosperi, Silvio Zambaldi, Piero Giacosa, Ugo Ojetti, Amalia Guglielminetti, Térésah e Arnoldo Fraccaroli.

contenibile, polemica acre, amarezza di pessimismo»<sup>15</sup>. Il raffinato umorismo di Simoni era diventato noto anche nelle pagine del «Guerin Meschino», il giornale umoristico delle «ciarle milanesi illustrate», con il quale collabora dal 1903 al 1938 scrivendovi poesie salaci e dialoghi ironici su eventi sociali e politici. Rimasero celebri, alla stregua dei dodecasillabi di Luigi Luzzatti, le sue parodie pascoliane e dannunziane che facevano sorridere anche il poeta abruzzese, ma anche i dialoghi in veneziano e quelli scritti in un italiano ricalcato sul veneziano<sup>16</sup>. Vita ancora più effimera dei versi di “Turno” e di “Nice” ebbero le poesie non firmate, nelle quali Simoni esaltava con gustose volgarizzazioni e allegorie di motivi artistici o mitologici i costumi della realtà italiana del primo Novecento<sup>17</sup>. La prassi dell’anonimato il critico lo eserciterà a lungo: «Bisogna farla finita, con questa vergogna della mancanza della tua firma in una rivista diretta da uno dei tuoi più vecchi e affezionati amici» gli scriveva nel luglio 1938 Luigi Federzoni, Presidente del Senato e della Reale Accademia d’Italia, in relazione a un suo articolo per la «Nuova Antologia»<sup>18</sup>. Alla stessa singolare modestia si potrebbe attribuire il rifiuto di compensi di alcun tipo, perfino di fronte a impegni notevoli come le regie teatrali e alcuni saggi corposi<sup>19</sup>.

Dal 26 aprile 1917 al 28 marzo 1919 Simoni si assenta dalla critica teatrale del «Corriere» per dedicarsi alle attività culturali e editoriali della Grande Guerra, quali le manifestazioni del Teatro del soldato e la direzione della «Tradotta»<sup>20</sup>. Dal 1917 al 1922 collabora con il periodico milanese «L’Illustrazione Italiana» diretto da Giovanni Beltrami e Guido Treves, dove scrive gli Intermezzi settimanali firmati “Il No-

<sup>15</sup> Sono parole di Giovanni Quintarelli pronunciate il 27 luglio 1924 nel salone della Loggia di Fra’ Giocundo a Verona, durante la serata di onorificenza dedicata a Dall’Oca Bianca, Barbarani e Simoni. Cfr. Id., *A Renato Simoni*, in *Una Triade famosa: Angelo Dall’Oca Bianca, Berto Barbarani, Renato Simoni*, cit., p. 45.

<sup>16</sup> I fondatori del «Guerin Meschino» sono i fratelli Pozza, Carlo Borghi, Guido Pisani e Luigi Filippo Bolaffio. Il periodico aveva accolto nel corso degli anni collaboratori insigni come Mascagni (che scriveva con lo pseudonimo del Cavalier Genio), Colautti, Illica, Corazzini, i due fratelli Piola, Andrea Arrivabene (felicissimo nelle pseudo-odi carducciane) e più tardi Marchi e Bertolazzi. Lo stesso Verdi fu – anche se non un collaboratore diretto – un grande ispiratore ed un amico fedele del «Guerin Meschino». L’indomani del debutto del suo *Otello*, il Maestro teneva sul suo tavolino, solo la parodia del «Guerino». Cfr. G. Rovetta, *Vita e gloria del “Guerin Meschino”*, «La Lettura», Milano, luglio 1902, ora in Id., *Cinque minuti di riposo!*, cit., pp. 313-329.

<sup>17</sup> Cfr. A. Frescura, *Ercole al bivio*, «Stampa Sera», 7 settembre 1931

<sup>18</sup> Manoscritto autografo di Luigi Federzoni a Simoni (Roma, 2 luglio 1938); Biblioteca Livia Simoni, CA. 2603.

<sup>19</sup> Simoni rifiutò ogni tipo di compenso per le sue regie teatrali. Lo testimoniano Lucio Ridenti in una nota all’epistolario di Simoni (Fondo Lucio Ridenti, INV. 0369 III.9.3) e una serie di missive degli anni 1936-1939 scambiate tra i rappresentanti istituzionali della Biennale Teatro che vertono sulla scelta del dono più adatto al maestro; Fondo Storico ASAC (Archivio Storico della Biennale di Venezia), Sezione Teatro.

<sup>20</sup> Cfr. L. Ridenti, *Chiarimento dell’editore*, in R. Simoni, *Trent’anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, cit., pp. 313-319.

biluomo Vidal”, pseudonimo ispirato al personaggio galliniano «che voleva credere nel bene a ogni costo»<sup>21</sup>.

Gli articoli di Simoni sulle pagine de «L'illustrazione italiana» – raccolte da Posenti nel 1953 in un volume intitolato *Le memorie del Nobilomo Vidal* – trattano avvenimenti grandi e piccoli in tempo di guerra e di pace, registrano fatti e persone che in quel quinquennio sono comparsi, scomparsi o riapparsi sulla scena della Storia, protagonisti di processi o di scandali sociali. Gli articoli spaziano dalla spiritosa messa funebre della carenza di dolci in tempo di guerra ai profili di Giolitti e di Filippo Turati, dalla notizia su D'Annunzio promosso maggiore ai ritratti di Cécile Sorel, Francesco Pozza e Giovanni Verga, dal commiato a Luigi Illica e Henry Bataille ai fatti del giorno riguardanti le elezioni politiche, le prerogative del Parlamento e le mobilitazioni delle donne. Tra le recensioni e i ritratti, e metà tra il burlesco e il malinconico, spicca la capacità di Simoni di rapportare la piccola realtà del palcoscenico con quella della grande scena storica europea; vi si svela inoltre un giornalista dallo spiccato senso civico, quasi politico, che osserva il mondo con lo sguardo ora canzonatorio ora pietoso o lievemente amaro del galliniano «megio de cussi no la pol andar».

Le critiche di Simoni diventano nel corso degli anni sempre più autorevoli. Si narra che una notte l'attrice Paola Borboni, finito lo spettacolo, chiamò il «Corriere» ansiosa di sapere in anteprima l'opinione di Simoni che si mostrava generalmente imperturbabile durante la messa in scena. «Il pubblico non sa» spiegò la Borboni per giustificare le sue insistenze «che noi attori siamo dei pazzi che fanno questo terribile mestiere per avere alla fine il giudizio di Simoni»<sup>22</sup>. Il dominio come critico inizia nel 1914 quando, scomparso Giovanni Pozza – titolare della cronaca drammatica del «Corriere» dal 1887 al 1914 –, Simoni assume ufficialmente la responsabilità della rubrica. Pozza era un lettore acuto di Ibsen e condusse un'importante campagna a favore dell'ibsenismo e della sua principale interprete italiana, Eleonora Duse, nel momento in cui molti «preferivano il gran cantabile fino allora imperante»<sup>23</sup>. A livello nazionale il critico milanese sostenne il filone drammaturgico di impianto natura-

<sup>21</sup> «Il Nobilomo Vidal dalla barbetta arguta e dagli occhietti miopi, dai guanti di filo consunti e dalla mazzetta che gli guizzava e saltava e roteava tra le dita; il Nobilomo Vidal che voleva credere nel bene ad ogni costo, che voleva trovare un rimedio per tutte le «malore», che disprezzava le cartelle da mille, che nella sua vita mediocre di impiegato municipale, serbava, non l'orgoglio, ma la dignità del sangue patrio; il Nobilomo Vidal che giungeva sempre di corsa, a portare una buona notizia o un buon consiglio, e, di corsa, ripartiva, per distribuire altri consigli ed altri conforti; e, tra l'arrivo e la partenza, piroettava su di sé, vecchietto arzillo, incapace di star fermo, agitando le alucce del suo logoro pipistrello. Ferruccio gli prestava gli occhi brucianti d'affetto sotto le ispide sopraciglia, la fluidità rapida e rapida del gesto, l'eloquenza delle mani nervose e gracili. Il discorso scorreva via sciolto molle e gioioso; ma, a un tratto, si impuntava sopra una parola di volontà e di dovere. Ed allora martellava gli accenti, distendeva le sillabe, drizzava la persona lievemente curva, alzava il mento sul quale la barbetta svirgolava con una rabbia generosa; ed assumeva una grandezza martoriata e serena.» R. Simoni, *Oltre i limiti del teatro dialettale*, in V. Pandolfi (a cura di), *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954, pp. 307-308.

<sup>22</sup> E. Marcucci, *Giornalisti grandi firme. L'età del mito*, Rai, Roma 1998, p. 450.

<sup>23</sup> G. A. Cibotto, *Giovanni Pozza in G. Pozza, Cronache teatrali (1886-1913)*, Neri Pozza, Vicenza 1971, p. XVIII.

lista celebrando il successo incontrastato di *Tristi amori* di Giacosa. Sul piano formale Pozza aveva portato nella critica di fine secolo l'esigenza di un resoconto meno elaborato criticamente, ma più dettagliato dal punto di vista informativo; egli sottolineava costantemente il ruolo, trascurato da altri critici, della scenografia e dei costumi e, cosa assolutamente nuova, la funzione dialettica dello spettatore all'interno della messa in scena. Simoni adottò e perfezionò il modello di recensione del predecessore<sup>24</sup> inserendovi una maggiore attenzione verso l'analisi testuale, il dettaglio informativo e soprattutto una comunicazione più affabile con i lettori. Non solo, il giovane critico del «Corriere» si sottrasse gradualmente all'impostazione ottocentesca di Pozza inserendovi un'autentica impronta stilistica. Fra l'indole dei due critici, scrive Palmieri,

fra un recensire e l'altro, c'è di mezzo l'oceano. Si ha l'impressione, con Pozza, d'una natura obbligata dalla spietatezza del caso al giornalismo; d'un giornalista costretto a occuparsi di palcoscenici. È un informatore arido, un ironista gelido. Mai un impeto, mai un richiamo ai classici, mai una similitudine. È sottile e incredulo. Vada per Simoni, che sembrava disceso, come Ermete Novelli, «dalla razza dei comici antichi, magnificientissimi»; che, persuaso di non sapere nulla, sapeva e diceva tutto; che era un prosatore eccitato, prodigo, sfavillante<sup>25</sup>.

Le cronache teatrali di Simoni evitano i preconcetti ideologici, ispirandosi piuttosto a un lucido 'impressionismo'. Ne deriva una scrittura chiara e vivace che pone l'attenzione prevalentemente alla funzione estetica dell'evento teatrale. Pur nell'inevitabile influenza crociana, il discorso simoniano scorre libero da ingombri dialettici e sofismi intellettuali<sup>26</sup>. Egli non si rivela interprete di sistemi storico-critici alla stregua di un d'Amico; affronta bensì la cronaca teatrale con effusione emotiva mantenendo tuttavia una posizione chiara e rigorosa. Sul piano della storia della critica teatrale italiana la ponderatezza dello stile di Simoni si traduce in una posizione di equilibrio tra le opposte tendenze di Praga, espressione del pubblico appartenente all'alta e media borghesia, e Gramsci, espressione della cultura socialista<sup>27</sup>.

Nel Convegno nazionale del Teatro svoltosi a Milano dal 18 al 20 giugno 1948, che riunì artisti operatori teatrali e politici, Simoni ribadisce, in risposta alla concezione 'scientifica' della critica di Mario Apollonio, il dovere informativo, divulgativo e orientativo della cronaca drammatica<sup>28</sup>. Queste erano le tre linee guida della sua

<sup>24</sup> Cfr. G. Antonucci, *Giovanni Pozza*, in Id., *Storia della critica teatrale*, Studium, Roma 1990, pp. 59-66.

<sup>25</sup> E. F. Palmieri, *Renato Simoni*, «Sipario», 7, 75, luglio 1952, p. 4.

<sup>26</sup> L'influsso principale di Benedetto Croce in ambito teatrale si collega alla centralità del testo nell'economia complessiva della rappresentazione, pensiero che dominò il teatro italiano fino almeno all'avvento della regia critica nel secondo dopoguerra, ma che non influenzò particolarmente l'attività di Simoni. Cfr. G. Calendoli, *Simoni critico è nato prima di Croce*, in «La fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.

<sup>27</sup> Cfr. G. Pullini, *Teatro italiano del Novecento*, Cappelli, Bologna 1971, pp. 158-168.

<sup>28</sup> Cfr. A. Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, Le Lettere, Firenze 2013, p. 54.

prassi lavorativa: gli spettatori hanno bisogno, innanzitutto, di essere stimolati e guidati. Le recensioni di Simoni raramente superano l'orizzonte della registrazione della cronaca teatrale. Esse si soffermano sporadicamente sul tema della funzione socio-culturale del teatro, sui nessi tra la cultura e le questioni principali dell'epoca, o tra lo spettacolo e il pubblico in una prospettiva che vada oltre la reazione di quest'ultimo nei confronti della messa in scena. Non siamo in presenza, certo, di un critico-filosofo alla stregua di Adriano Tilgher il quale, seppure ancorato a un teatro inteso come testo letterario, intendeva il recensore teatrale un mediatore tra il drammaturgo e la cultura coeva piuttosto che un cronista che media la realtà dell'evento scenico con la sensibilità del pubblico<sup>29</sup>. Esiste comunque un nesso tra il pensiero 'impegnato' di Tilgher e quello 'moderato' di Simoni: quello di porsi di fronte all'evento scenico come una sorta di co-autore; critici «collaborazionisti»<sup>30</sup> entrambi, erano capaci di spiegare al drammaturgo non tanto dove e perché aveva sbagliato, quanto perché avrebbe dovuto dire un'altra cosa. Bisogna riconoscere, del resto, che in alcuni casi le cronache di Simoni cercarono comunque, seppur timidamente, di assumere il valore d'un intervento concreto nella vita teatrale; ma ciò succedeva su un piano privato, ovvero dietro richieste precise di capocomici e attori. «Dovrò a Voi in gran parte se riusciremo a risollevare le sorti di questa infausta stagione», gli scrive nel 1940 Mario Ferrari, ringraziandolo in nome della Compagnia Italiana di Prosa per il benevolo articolo che cercava di contrastare la politica proibizionista e sanzionista – soprattutto nei confronti del repertorio straniero – adottata dal regime al coinvolgimento dell'Italia nella seconda guerra mondiale<sup>31</sup>.

Le caratteristiche che fanno di Simoni un punto di riferimento imprescindibile per la comunità teatrale del primo Novecento sono l'agile scrittura e il rigore intellettuale, temperati da una rara umiltà. «Il teatro lo seguo attraverso il "Corriere della Sera" dove con grande godimento divoro le tue critiche sempre piene di ammaestramenti» - gli scrive nel 1947 l'ormai vecchio Armando Falconi<sup>32</sup>. Nello stesso anno la Borboni gli invia queste righe «Siete il nostro severo e amoroso sostenitore della nostra povera e brillante vita di comici. Ho capito dopo un certo tempo i miei doveri verso me stessa e soprattutto verso il pubblico»<sup>33</sup>. Simoni aveva raggiunto due degli obiettivi più ardui per un critico militante: l'autorevolezza e la fedeltà dei suoi lettori.

<sup>29</sup> Cfr. A. d'Amico, *La figura del critico dal dopoguerra ad oggi: tendenze e orientamenti culturali*, in D. De Adamich e G. Ranieri (a cura di), *Il mestiere del critico*, atti del Convegno (Venezia, 28-30 settembre 1969), Bulzoni, Roma 1971, pp. 24-25.

<sup>30</sup> Ivi, p. 26.

<sup>31</sup> Lo spettacolo in oggetto è *Bugiarda* di Vincenzo Trieri rappresentato all'Eliseo di Roma il 6 settembre del 1940. Cfr. il dattiloscritto autografo su carta intestata «Compagnia Italiana di Prosa di Mario Ferrari diretta da Luigi Carini» di Mario Ferrari a Simoni (Milano, 15 ottobre 1940-XVIII); Biblioteca Livia Simoni, CA 1575.

<sup>32</sup> Lettera manoscritta di Armando Falconi a Simoni (Milano, 3 febbraio 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 1660.

<sup>33</sup> Lettera manoscritta di Paola Borboni a Simoni (Roma, 5 giugno 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 434/1-2.

La struttura di una recensione simoniana parte con una chiara esposizione del testo drammatico preoccupandosi di restituire rilievo psicologico ai personaggi e di dare riferimenti, soprattutto per i classici, di natura storico-critica; si passa quindi all'analisi dell'interpretazione – da cui l'attore «può sempre imparare qualcosa, non solo per l'arte, ma addirittura per la tecnica del suo mestiere»<sup>34</sup> – registrando infine le reazioni del pubblico, l'intensità e la durata degli applausi.

Il giudizio del critico veneto parte dal dramma: la valutazione positiva o negativa cui sottopone interpreti, autori, scenografi e registi, è spesso un riflesso suggeritogli dalla *pièce*. Il racconto è per Simoni la maniera più immediata e più naturale di avvicinarsi allo spettacolo. La penna del critico è guidata da quella del commediografo: «Simoni leggeva lo spettacolo come un resoconto novellistico che lasciava aperte tutte le strade – scrive Apollonio –, il più aperto, lui, di tutti i critici, in tempo di sopravveniente ermetismo e di critica chiusa»<sup>35</sup>. Il giudizio critico è celato tra le pieghe dell'esposizione della commedia che occupa tre quarti dello spazio a disposizione: per mezzo del racconto il cronista non solo chiarisce il testo ai lettori e agli spettatori, ma penetra nei pensieri dell'autore; ripercorrendo all'inverso il cammino della creazione, scopre la chiave del dramma e se ne impossessa. Lo dichiara lo stesso Simoni nel citato convegno milanese del 1948: «Quel che importa è anche sperimentare cosa ha voluto fare l'autore, cosa contiene la commedia, cosa dovrebbe contenere e, invece non contiene»<sup>36</sup>. Nel raccontare la trama e nel riferire sui protagonisti il critico veneto sembra quasi inventare un'idea presa dall'autore, immettendovi effetti teatrali, spesso inavvertitamente, talvolta estranei all'opera stessa; la commedia altrui diventa spesso pretesto di una narrazione personale<sup>37</sup>. Osserva Palmieri: «La critica simoniana ha, [...] per limite, – un limite invidiabile, d'accordo – la felicità straripante e soverchiatrice degli umori inventivi: non analisi, ma costruzione su un'idea – o spunto – altrui. E vibra e rifugge una scrittura apportatrice di sostanza fantastica. Una critica, insomma, che è una sorta di commedia dell'arte»<sup>38</sup>.

Sarebbe comunque errato sostenere il dominio dell'invenzione sulla descrizione oggettiva. Simoni non tradisce il dovere di cronista nemmeno nei momenti più creativi, presenta invece il testo in una prospettiva teatrale che non sempre prende luce alla ribalta; il critico non altera quindi l'argomento delle commedie, la dialettica delle situazioni, o il carattere dei personaggi: mette piuttosto in risalto un passo del testo o un gesto dell'interprete che ha colpito particolarmente la sua sensibilità. È così che alcune parti del lavoro drammatico, quelle che il critico giudica più valide, assumono nella narrazione della vicenda scenica una prospettiva particolarmente rilevante.

<sup>34</sup> S. d'Amico, *Renato Simoni ritrattista e regista*, «Nuova Antologia», 16 novembre 1938, p. 3.

<sup>35</sup> Apollonio, *Renato Simoni*, «L'Italia che scrive», cit., p. 74.

<sup>36</sup> A. Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, cit., p. 54.

<sup>37</sup> È questa una peculiarità della scrittura simoniana notata da molti suoi colleghi. Cfr., tra gli altri, Palmieri, *Renato Simoni*, cit.; Calendoli, *Simoni critico è nato prima di Croce*, cit.; F. Bernardelli, *Un uomo di teatro*, «La Stampa», 21 febbraio 1952.

<sup>38</sup> Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 214.

## Il grande eclettico

«Aveva la tendenza istintiva di presentare le commedie nel miglior modo – scrive Ferrigni –, qualcuno gli rimprovera anzi di abbellirle nel raccontarle, e c'è parecchi nel pubblico che si lamenta che andando al teatro sulla fede della critica di Simoni si trova dinnanzi a una commedia che vale molto meno di quanto aveva creduto leggendo la critica»<sup>39</sup>. L'esposizione 'creativa' delle scene coincide in realtà con il giudizio del critico, giudizio che si completa con poche righe finali sulla cronaca della serata.

Simoni era preciso ed esigente verso se stesso e con i collaboratori, minuto e persino pedante nelle ricerche dei dati storici e nella scelta dei vocaboli, scrupoloso nell'armoniosa orchestrazione dei periodi<sup>40</sup>. Era tanto impetuoso e disordinato nel vivere quanto pacato nello scrivere; la sua perpetua irrequietezza, in contrasto con l'aspetto affabile e la limpida e gaudente prosa, si placava soltanto davanti alla carta bianca. Ecco come lo descrive Ugo Ojetti al lavoro:

Si mette alla scrivania disperato, accende una sigaretta, s'assicura d'averne lì davanti un bel pacco, pensa che per ore e ore non potrà muovere, tanto è il lavoro, prosa e versi, tutto urgente; soffia, si spettina, guarda la finestra come se da là dovesse finalmente entrare e liberarlo l'angelo col miracolo. Non arriva. Arriva la prima idea, arrivano le prime parole, ed egli le ferma, anzi le schiaccia sulla carta con la sua scrittura illeggibile che poi si decifra a tratti, allontanandola e avvicinandola come fanno i pittori coi loro paesaggi dipinti. E va e va, cancellando venti volte, con fregghi pesanti e paralleli quasi a tracciare i binari dove la frase giusta finalmente possa correre, e quando trova due aggettivi di quei suoi, freschi, coloriti, profumati, magari s'alza e fa quattro passi nella gabbia, che sono quattro salti<sup>41</sup>.

È il 15 ottobre 1929. Ojetti è ospite nella casa di campagna di Simoni, a Viggù, dove vi aveva fatto costruire «una stanzetta linda e lustra, sonora come una cassa armonica, verniciata di verde, illuminata di verde che la luce filtra dal frondame del bosco. Sulla tavola, libri carte calamaio e telefono<sup>42</sup>». Lavorava sempre, anche in vacanza, quando tra i boschi e le colline di Varese andava a caccia di fringuelli e tordi. La mole dei suoi scritti documenta una straordinaria operosità. Se si potesse allineare tutto ciò che Simoni ha scritto tra cronache di viaggi, studi critici, poesie, relazioni ed elzeviri, la sua prolifica attività di scrittore e giornalista supererebbe anche i fecondissimi critici francesi dell'Ottocento. Le sue cronache teatrali raccontano la storia del teatro italiano di oltre mezzo secolo colta nei dettagli dei singoli episodi, che assumono il valore di una vasta enciclopedia di poetiche, gusti estetici e tendenze.

L'eccezionale vigore lavorativo di Simoni ha assunto nel corso degli anni un'aurea proverbiale: arrivava al giornale la mattina presto, dopo aver consegnato

<sup>39</sup> Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 155.

<sup>40</sup> Cfr. E. Possenti, *L'uomo*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, p. 15; A. Fraccaroli, *Simoni di tutti i giorni*, ivi, p. 40.

<sup>41</sup> U. Ojetti, *Simoni*, in Id., *Cose viste: 1921-1943*, Sansoni, Firenze 1960, pp. 1008-1009.

<sup>42</sup> *Ibid.*

nelle prime ore della notte la recensione quotidiana, e ci rimaneva ininterrottamente fino quasi alle otto della sera per poi seguire lo spettacolo di turno<sup>43</sup>. Un mestiere, quello del giornalista, affascinante e insieme logorante: alienante e abitudinario per la forma che impone il formato redazionale, stimolante per quella stessa lotta contro il tempo, per la nervosa agilità che pongono le regole del gioco. Simoni tratteggia una visione realistica e poco romantica del mestiere in un articolo in ricordo di Francesco Perotti, capo redattore de «Il secolo» morto suicida nel 1922. Vi descrive luci e ombre di una pratica di scrittura veloce che impedisce la possibilità di riflessioni, che non permette di maturare le *parole* in *idee*; accade quindi spesso che la «divina potenza di creare» si esaurisca e porti a una sorta di «fissità dell'anima e dell'ingegno»:

La carta bianca è crudele con tutti; con noi è crudelissima. Da noi richiede obbedienza cieca e pronta; non ci consente lo sforzo pacato, ma ci comanda lo sforzo impetuoso, l'improvvisazione disperata, la corsa che toglie il fiato. Il minuto è la nostra unità di tempo. Non ci sono permesse né le esitazioni, né i pentimenti. Ci son tolte la solitudine e la meditazione. Vorremmo divenire; e dobbiamo sprecare in boccio quello che poteva essere fiore e frutto. Non ci stanchiamo di noi; delle nostre *parole*, che non han più tempo di rimutarsi, di prender la foggia delle *idee*; del nostro inchiostro, che scorre via senza freno, torbido e carico di detriti; del nostro cervello che obbedisce ai nostri ordini, e non ci porta mai via, dietro ai suoi capricci. [...] Si muore ogni giorno, nell'anima nostra. [...] Ci pare di aggiungere dei congegni nuovi alla macchina; ed è la macchina che afferra, ci travolge, ci sbatte dentro i suoi ingranaggi; e la nostra personalità perde ogni forma. Siamo capaci anche d'essere felici di questo. Chiamiamo questo essere non mai nostro ma di tutti, «sentimento del nostro tempo, vibrazione giornalistica.» [...]. E il vero male comincia, non quando una precoce vecchiezza diminuisce la nostra vivacità e la nostra rapidità; ma assai prima, quando sentiamo che siamo ancora forti, capaci, utili; ma che c'è in noi impossibilità di essere nuovi. [...] Ah! Chi può dire la desolazione di lasciar scorrere parole senza freschezza, risciacquature di pensieri scaldati e riscaldati! Questa è la vera malinconia di noi giornalisti, se non siamo o vanitosi, o futili<sup>44</sup>.

Eppure le insidie della scrittura giornalistica non intaccarono nei oltre cinquant'anni di pratica la freschezza espressiva di Simoni, che il critico rinnovava ogni sera con inesauribile entusiasmo. «È possibile» – si chiede d'Amico – che la vocazione «lo trovi sempre alacre e pronto, così verso le labili mode come verso i mutamenti profondi, fedele al proprio gusto e tuttavia non fossilizzato, superiore ai pettegolezzi, non logoro dalle esperienze, non spossato dagli autori che gli portano i copioni, né dagli attori che gli chiedono consigli, non inaridito mai?»<sup>45</sup> L'eccezionale capacità di

<sup>43</sup> Cfr. Possenti, *L'uomo*, cit., p. 16.

<sup>44</sup> Il Nobiluomo Vidal [R. Simoni], *La morte di un giornalista*, in «L'Illustrazione italiana», 1922, ora in Id., *Le fantasie del Nobiluomo Vidal*, cit., pp. 591-594 (la citazione è in pp. 152-153). Cfr. anche *Congedo*, 1922, in *ivi*, pp. 614-616.

<sup>45</sup> D'Amico, *Renato Simoni ritrattista e regista*, cit., p. 3.

## Il grande eclettico

rigenerarsi trasparente nella motivazione del Premio Ines Fila – del valore di un milione di lire – conferitogli il 28 marzo 1951, due mesi dopo la nomina a Presidente del Circolo della Stampa. «Una vita interamente spesa per l'arte», questo il sottotitolo della quarta edizione del Premio accordatogli da una Commissione presieduta da Francesco Flora e composta da Adolfo Fila, Emilio Cecchi, Marino Moretti, Mariano Bernardi, Leonida Repaci, Leonardo Borgese, Michele Saponaro e Orio Vergani<sup>46</sup>, con la seguente motivazione:

Conoscitore delle scene antiche e moderne come forse nessun altro, alla sua operosa memoria, innanzi ad opere che più sembrano aggressive di presunta novità, può ricorrere consapevole il ricordo dell'Ecclesiaste: che niente è nuovo sotto il sole. Ma per quella sua cordiale virtualità drammatica, che in ogni lavoro gli fa scoprire un qualche spunto o accento positivo, Renato Simoni sa come tutto possa essere nuovo sotto il sole, e come anche il sole sia sempre nuovo ad ogni alba<sup>47</sup>.

## 2. Un critico 'buono'?

«I suoi ritratti! Quei suoi ritratti di scrittori e di attori, quei visi e quei modi, quelle bizzarrie e quei significati, nell'ardore e fra le astuzie d'una prosa fluente. Come dire oggi di Rovetta o della Duse, di Giacosa o di Ferravilla, di Novelli o dei due Benini, di Sbodio o di Calabresi, di Giovanni Pozza o di Flavio Andò, senza ripetere Simoni?»<sup>48</sup>. Così Palmieri evocava nel 1952 Simoni ritrattista di comici, letterati e artisti del passato e del presente<sup>49</sup>, ritratti che venivano esposti, spesso, in occasioni celebrative o commemorazioni pubbliche che era sovente invitato e patrocinare<sup>50</sup>.

Alcune tra le più belle pagine dell'opera critica di Simoni sono quelle dedicate agli attori scomparsi, spesso dialettali, maestri e compagni di viaggio: da Ferravilla a Benini, da Laura Zanon Paladini a Emilio Zago; pronipoti di quei comici dell'arte che trovano nel critico veneto un convinto e felice apologeta<sup>51</sup>. «Parlare dei nostri

<sup>46</sup> Cfr. la lettera riservata di Orio Vergani a Simoni del 18 febbraio 1918, su carta intestata «Il Nuovo Corriere della Sera/Redazione», nella quale gli preannuncia la decisione della giuria; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>47</sup> La motivazione del Premio è riportata in *Il Premio Ines Fila a Simoni*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952, p. 26.

<sup>48</sup> Palmieri, *Renato Simoni*, cit., p. 3.

<sup>49</sup> I ritratti di Simoni sono raccolti in quattro volumi: *Gli assenti* (Vitagliano, Milano 1920), *Ritratti* (Edizioni Alpes, Milano 1923), *Teatro di ieri: ritratti e ricordi* (Fratelli Treves, Milano 1938), *Uomini e cose di ieri. Discorsi e celebrazioni* (Edizioni di «Vita veronese», Verona 1952).

<sup>50</sup> Tra i tanti discorsi pubblici di Simoni ricordiamo quello in memoria di Puccini durante la cerimonia di tumulazione del compositore a Torre del Lago il 29 novembre 1924, i discorsi commemorativi all'inaugurazione del busto della Duse al Manzoni di Milano nel febbraio 1927 e a quello di Emilio Zago al Teatro Goldoni di Venezia; il 21 maggio 1939 Simoni ricorda Alfredo Panzini nelle commemorazioni organizzate della Reale Accademia d'Italia, il 10 ottobre 1939 rende omaggio a Pirandello al Teatro Margherita di Agrigento.

<sup>51</sup> Cfr. la recensione di Emilio Barbetti al volume di Renato Simoni, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, cit., in «Rivista italiana del dramma», 3, 5, 15 settembre 1938, p. 234.

attori! Per chi, da numerosi decenni, vive molto con essi e ha conosciuto anche i predecessori dei loro predecessori, può essere un modo di raccontarsi la propria vita», si confessa Simoni in un saggio sugli attori italiani apparso su «Scenario»<sup>52</sup> nel 1949.

Nel 1938 la casa editrice Treves pubblica *Teatro di ieri*, raccolta di venti ritratti e ricordi dei protagonisti del teatro italiano tra l'Otto e il Novecento, diciassette dei quali sono attori<sup>53</sup>. «La mia ammirazione ha superato le mie legittime previsioni – si congratula con Simoni il drammaturgo napoletano Roberto Bracco –. Vere gemme. In ognuna un'assoluta perfezione di sintesi con una coloritura e un disegno contenenti una immensa ricchezza di psicologia, una profonda compiuta conoscenza della vita, dell'arte, dell'anima, dell'esteriorità e dell'interiorità dei tipi ricordati e ritrattati»<sup>54</sup>. Nella galleria dei ritratti di *Teatro di ieri* troviamo Flavio Andò, «l'innamorato dell'amore»<sup>55</sup>; Ermete Novelli, «sceso dalla razza vagabonda dei comici antichi, magnificentissimi; di pane e di gloria famelici; senza focolare e senza silenzio»<sup>56</sup>; la minuta Italia Benini Sambo: «l'ultima servetta» del teatro italiano<sup>57</sup>; «l'eloquenza della passione» di Virginia Reiter<sup>58</sup>; Virgilio Talli, capace di «fondere in un vasto accordo» gli estri creativi di grandi interpreti, da Dina Galli a Lyda Borelli, da Oreste Calabresi a Irma Gramatica e Ruggero Ruggeri<sup>59</sup>. Il primo capitolo è dedicato a Eleonora Duse che Simoni conobbe durante il Teatro del Soldato nel 1917: l'attrice è descritta come un'anima tormentata, messaggera di un'arte straordinaria<sup>60</sup>. Il segreto dello stile goldoniano di Zago lo definisce «un segreto d'amore. Una specie di cura e tenerezza filiale per i personaggi rappresentati; un compiacersi non di sé, ma di essi, un guardarsi dall'intimo e godersi quasi»<sup>61</sup>; Ferravilla è evocato come straordinario inventore di personaggi che «più che esporsi, facevano capolino. [...] Il loro discorso rotto e breve accennava, non esauriva; incideva, non ritagliava»<sup>62</sup>. Simoni celebra, inoltre, Ettore Petrolini per l'accortezza di non rinnegare mai le origini, anche quando famosissimo e richiestissimo ricordava «gli spiriti caldi e irriverenti del suo primo vaga-

<sup>52</sup> R. Simoni, *I nostri attori*, «Sipario», 4, 40-41, agosto-settembre 1949, pp. 7-16.

<sup>53</sup> Antonio Valenti descrive così la prosa di *Ritratti e ricordi*: «Scrittore all'antica, sia pel modo di presentare gli argomenti, sia pel piglio sicuro e veloce, sia pel suono delle parole: la nota colorita, il particolare umano, la faconda meraviglia, l'esclamazione a piena gola, il richiamo di un passato un po' nostalgicamente idealizzato, affollano le sue pagine. [...] Cert'è che un capitolo di Simoni ricorderà ai posteri l'arte di un attore meglio di ogni ragionamento sillogistico, perché esso ne farà veramente rigodere la impalpabile, inclassificabile e perduta vita». Id., *Teatro in volume. Nostalgie di Renato Simoni*, «Il Dramma», 14, 296, 15 dicembre 1938, p. 31.

<sup>54</sup> Manoscritto autografo di Roberto Bracco a Simoni (Napoli, 10 aprile 1938); Biblioteca Livia Simoni (CA 460); ora in «Il Dramma», a. 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 76-77.

<sup>55</sup> Simoni, *Teatro di ieri: ritratti e ricordi*, cit., pp. 113-118.

<sup>56</sup> Ivi, pp. 91-112.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 47-52.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 119-126.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 127-139.

<sup>60</sup> Cfr. ivi, pp. 1-14.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 39-46.

<sup>62</sup> Ivi, pp. 61-74.

bondaggio di guitto improvvisatore»<sup>63</sup>, e Angelo Musco: «potente per stupende consapevolezza, e superante la propria potenza per meravigliose inconsapevolezze e misteriose aspirazioni»<sup>64</sup>.

I ritratti di Simoni – i cosiddetti “medaglioni” che costituirono la gloria di tanta parte del saggismo francese nell'Ottocento – vertono sull'uomo-artista. Il critico osserva gli attori nella quotidianità del vissuto e del palcoscenico, entra nell'intimo della loro vita e vi raccoglie episodi che illuminano l'arte e le tecniche sceniche. Il dato apparentemente minore è parte fondamentale dell'espressione artistica, dalla scrittura alla costruzione dei personaggi, sulla pagina così come sulla scena. Il saggio sulla Duse dimentica l'attrice per rivolgersi alla complessità della donna: il segreto della divina risiede, secondo Simoni, nell'inscindibilità dell'arte dal vissuto, nella fusione dell'intelletto con la sensibilità poetica e malinconica.

I personaggi simoniani sono pittoreschi e vivi, sebbene accumulati da un alone di malinconia, percepibile nella descrizione della vecchiaia e della decadenza fisica che non permette più di fare certe parti, mentre lo spirito è ancora pronto ed agile. I suoi ritratti partono spesso dal crepuscolo della vita per ripercorrere a ritroso i successi e l'euforia della gioventù. A questo sentimento nostalgico è dovuto, forse, il sentito racconto del vagabondaggio dei comici, il loro calvario glorioso con le sue stimmate (miseria, fame e malattie), le lunghe e dure attese (la povertà integerrima di Laura Zanon Paladini, «costretta a lesinarsi il cibo con un pasto al giorno»<sup>65</sup>) coronate dal successo, dietro la quale sta comunque in agguato la delusione o la morte. Una vita, quella dei comici erranti, che assomiglia molto all'universo comico di Ferravilla, «il mondo delle mezze anime» come lo definisce Simoni, espressione di una società «già ammuffita e non ancora putrefatta»<sup>66</sup>, che può spingere ai compromessi, ma nella quale il critico non vede che dedizione e lealtà. I valori morali sono un perno della scrittura simoniana, talvolta un sottinteso continuo e consolante, altrove una dichiarazione esplicita. La Duse ritorna al teatro per affermare la religiosità di un voto al pubblico e all'arte scenica; Benini trionfa con una di quelle interpretazioni che rivelano «non solo la sapienza di un attore, ma anche la bellezza di un'anima»<sup>67</sup>; la splendida bellezza di Tina Di Lorenzo è soprattutto riflesso della sua probità<sup>68</sup>.

Altrettanti racconti sono i suoi profili di scrittori: movimentati, sottili, sfaccettati, condotti per allusioni e rapidi accenni tra le pagine de *Gli assenti*. Vi troviamo il ritratto dell'«ottimistico» Rovetta<sup>69</sup>, quello del «limpido e misurato» Giacosa<sup>70</sup>, il «fraterno» Edmondo De Amicis<sup>71</sup>, la «tempestosa poesia» di Antonio Fogazzaro<sup>72</sup>,

<sup>63</sup> Ivi, pp. 167-173. Cfr. anche R. Simoni, *Petrolini e la critica*, «Scenario», 5, 8, agosto 1936, pp. 382-383.

<sup>64</sup> Simoni, *Teatro di ieri: ritratti e ricordi*, cit., pp. 183-189.

<sup>65</sup> R. Simoni, *Italia Benini Sambo*, in Id., *Teatro di ieri: ritratti e ricordi*, cit., p. 50.

<sup>66</sup> Cfr. Id., *Edoardo Ferravilla*, in ivi, pp. 119-134.

<sup>67</sup> Id., *Ferruccio Benini*, in ivi, p. 87.

<sup>68</sup> Cfr. Id., *Tina Di Lorenzo in "Romanticismo"*, in ivi, pp. 141-148.

<sup>69</sup> Id., *Gli assenti*, Vitagliano, Milano 1920, pp. 5-20.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 21-40.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 59-72.

Arrigo Boito «ombroso maestro»<sup>73</sup>, il «pittorresco» Luigi Illica<sup>74</sup> e «l'ingegnoso» Victorien Sardou<sup>75</sup>.

Un intaglio preciso coglie uomini e situazioni in momenti essenziali. Il giudizio è implicito nelle descrizioni minuziose e colorite che spiano la quintessenza della presenza scenica dell'attore esaminato, così come il giudizio sul personaggio è implicito nella narrazione dello scrittore. Ci sembra che in questa fusione di vita e arte risieda la peculiarità stilistica di Simoni ritrattista. È grazie alla naturale sovrapposizione della fisionomia morale dell'uomo a quella estetica dell'interprete che permane in mente l'immagine di Zago con la «densa e morbida pasta del suo faccione largo, che, spianata e arrubinata alle guance, esprimeva l'ariosa ilarità o la letizia riposata o la galanteria gioviale»<sup>76</sup> o quella della Zanon Paladini «un fiore fra i capelli, un po' di scollatura e un grembiuletto, sempre in baruffe con le mani... Putta da bene, ma nemica delle mosche sul naso»<sup>77</sup>.

Simoni non si mette di fronte all'artista per giudicarlo, gli è impossibile un distacco completo dall'oggetto in esame. È solito accostare alla chiarezza e alla fluidità del suo pensiero, alla ricchezza della lingua, piuttosto che alla competenza culturale, un atteggiamento «indulgente» nei confronti dell'argomento trattato. Il clima 'benevolo' e 'comprensivo' dei suoi scritti hanno divulgato la fama di Simoni 'critico buono', privo di spirito aggressivo. Emilio Barbetti denuncia nei saggi biografici di *Teatro di ieri* l'assenza di uno spirito d'indagine «sospettoso e intransigente» che dovrebbe invece caratterizzare il 'critico di razza'. Simoni non sottopone ad «un esame diffidente la profondità e solidità dell'arte dei personaggi osservati»<sup>78</sup> in modo da porre in ugual luce tanto le debolezze quanto le vittorie, osserva Barbetti; ama piuttosto «dipingerti con sorridente serenità, ritrarre le loro maschere con tenera confidenza, sorvolare indulgentemente sulle lacune e le banalità, traendo invece dall'ombra e ponendo in valore i lampeggiamenti originali, gli elementi brillantemente positivi, le energie fattive e realizzatrici»<sup>79</sup>.

Quasi mai corrosivo e maligno Simoni, bensì sempre cauto e temperato nell'esprimere un giudizio negativo; evitava il mordente polemico per un certo 'timore' innato e acuito nel tempo dal peso della responsabilità della tribuna moderata del «Corriere della sera». Consapevole di scrivere sul più influente quotidiano italiano, stabiliva le distanze dicendo: «Non so se abbiate ragione. So che quando voi stroncate un autore quell'autore ne avrà dispiacere, ma difficilmente ne sarà danneggiato. Se io invece, elogiandolo, comincio il periodo conclusivo con un 'tuttavia',

<sup>72</sup> Ivi, pp. 73-98.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 99-116.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 243-250.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 202-230.

<sup>76</sup> Id., *Emilio Zago*, in *Teatro di ieri: ritratti e ricordi*, cit., p. 39.

<sup>77</sup> Id., *L'ultima «servetta»*, in *ivi*, p. 55.

<sup>78</sup> Cfr. Barbetti, *Teatro di ieri: ritratti e ricordi*, cit., pp. 232-234.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

## Il grande eclettico

quell'avverbio è sufficiente a distruggerlo»<sup>80</sup>. La sua critica, infatti, «se arrivava, perfino troppo frequentemente, nel corso della discussione, alla lode, escludeva nella norma la stroncatura cattiva, violenta ed irrispettosa»<sup>81</sup>. Simoni era cosciente del potere che esercitava sugli umori del pubblico, capace di decretare la riuscita o la sconfitta di una messa in scena al pari di un Sarcey in Francia<sup>82</sup>, incidendo quindi l'esito artistico di un testo, piuttosto che la stessa sussistenza delle compagnie teatrali.

Nel corso della prima metà del Novecento la critica teatrale andava conquistando un potere significativo che, se da un lato orientava i gusti e le scelte del pubblico, determinava la fortuna scenica dell'opera e la carriera dei suoi interpreti. In una lunga lettera aperta apparsa nel luglio 1941 su «Scenario», l'ormai vecchio Ermete Zacconi ritiene fondamentale il ruolo che la critica riveste nell'esistenza stessa dell'arte teatrale:

Tutto il male, tutta l'insincerità di certa critica non deriva sempre da disonesto spirito di utilità a vantaggio proprio o di amici, ma da colpevole leggerezza. Dal non comprendere e non sentire la grave responsabilità della missione cui essa è chiamata. Il critico che sa di dare un giudizio non giusto, non è meno colpevole del magistrato che condanna per antipatia l'accusato della cui colpevolezza è dubbioso. [...] Oh! I sicari della penna, quale sventura per l'Arte drammatica<sup>83</sup>.

Conscio della sua posizione intellettuale Simoni evitava i giudizi drastici, mantenendo comunque un rigore professionale che non intaccava l'obiettività dell'analisi e la legittimità delle conclusioni, anche se, tali conclusioni risultavano più dal contesto dell'articolo che da una formulazione perentoria. Simoni aveva del teatro una concezione sentimentale; nella critica quotidiana come nel lavoro registico seguiva soprattutto «gli impulsi e i trasporti del suo animo verso il teatro, verso un'idea di teatro inteso come costante frequentazione e ammirazione»<sup>84</sup>. In questo consisteva il suo credo teatrale. Nell'assistere fedelmente al quotidiano rito scenico, nel recensire gli spettacoli da 'elemento interno' della messa in scena, «smusando le punte critiche, nascondendo tra le righe il malcontento o la disapprovazione»<sup>85</sup>, egli sentiva di esercitare onestamente la sua funzione di critico e di contribuire così al miglioramento dell'edificio teatrale, di cui non sempre riusciva a cogliere i profondi malesseri e le radicate ragioni di crisi.

Simoni aveva, inoltre, la capacità di salvare anche le commedie più infelici, e spesso occorre leggere con molta attenzione tra le righe per cogliere la critica vera e

<sup>80</sup> L. Simonelli, *Renato Simoni: ciò che importa è vivere da galantuomo*, in Id., *Dieci giornalisti e un editore*, Simonelli, Milano 1997, p. 328.

<sup>81</sup> Damerini, *Il critico drammatico*, cit., p. 20.

<sup>82</sup> Francesco Bernardelli accostava Simoni a Francisque Sarcey per la dedizione appassionata che dimostrò durante tutta la vita per l'arte teatrale. Cfr. Id., *Un uomo di teatro*, «La Stampa», 21 febbraio 1952.

<sup>83</sup> E. Zacconi, *L'arte drammatica di ieri e di oggi*, «Scenario», 10, 7, luglio 1941, pp. 286-292 (la cit. è in p. 291).

<sup>84</sup> Cfr. la voce *Renato Simoni*, a cura di C. Pavolini, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., col. 1954.

<sup>85</sup> R. De Monticelli, *Quel palcoscenico che era la sua pagina*, «Corriere della Sera», 1 maggio 1982.

propria, rivolta al lettore più avvertito. Infatti più che “criticare” il critico veronese amava rivivere e far rivivere il processo della creazione dell’opera teatrale. «Non era un giudice, ma un collaboratore e un partecipe – scrive Possenti del suo maestro –. Criticando l’opera finiva col volerle bene e, se la doveva biasimare, se ne addolorava e si sarebbe messo egli stesso a rifarla per trasformare in vitale un esserino gracile e per infondere sangue denso nelle anemiche vene»<sup>86</sup>. Il sano “buon senso” del veronese, la sua fede idealistica nelle virtù lo apparentano al Nobiluomo Vidal, lo pseudonimo che lo rappresenta meglio degli altri. Anche Simoni come il personaggio galliniano tendeva di «trovare un rimedio per tutte le malore» e molte volte «si è doluto di non aver potuto dare quello che avrebbe dovuto. Avrebbe desiderato faticare di più»<sup>87</sup>.

In un’epoca in cui la competenza del critico si valutava anche in base alla sua capacità di “stroncare”, il caso Simoni dovette fare scalpore. «Lei (inoltre) è molto generoso ed indulgente, qualità queste che oggi sembrano quasi andate perdute»<sup>88</sup> - gli scrive nel 1951 Alessandro Cervellati in occasione di una sua pubblicazione sullo spettacolo circense e l’avanspettacolo. Palmieri, noto per l’irruenza dello stile graffiante, nel chiedere a Simoni una segnalazione di un suo libro – si tratta molto probabilmente de *La frusta cinematografica* (Bologna, Poligrafici «Il resto del Carlino», 1941) come dimostra la carta intestata della redazione del giornale bolognese – scriveva: «Ora, io non oso chiedere le sue sigle. So che il libro non è placido»<sup>89</sup>.

Distante dalla severità di un Ettore Albini, critico dell’«Avanti!», o del satirico Marco Ramperti<sup>90</sup>, titolare de «Il Secolo», Simoni divergeva anche dai cauti eppur perentori giudizi di un Giovanni Pozza, suo predecessore al «Corriere», così come da quelli di Marco Praga<sup>91</sup>. La sensibilità della scrittura di Simoni, l’intuizione estrosa e

<sup>86</sup> Possenti, *Vita e opere di Renato Simoni*, cit., p. 28.

<sup>87</sup> Con queste parole si chiude l’articolo di congedo di Simoni dall’«Illustrazione Italiana» nel 1922, ora in Id., *Le memorie del Nobiluomo Vidal*, cit.

<sup>88</sup> Lettera di Alessandro Cervellati a Simoni (Bologna, 16 settembre 1951); Biblioteca Livia Simoni, CA 531.

<sup>89</sup> Lettera di Eugenio Ferdinando Palmieri a Simoni (Bologna, 6 dicembre 1940) su carta intestata «Il Resto del Carlino. Stabilimenti Poligrafici. Editori Bologna. Redazione»; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>90</sup> Si veda, per esempio, la lettera che Sem Benelli invia a Simoni il 7 novembre 1940 dove lo mette in confronto con il titolare della critica drammatico de «Il Secolo»: «Caro Renato, ti ringrazio tanto e ti ringrazio in particolar modo di come hai detto il tuo pensiero, cercando di non danneggiarmi. Hai raccontato la commedia, poi, da maestro. Grazie, grazie! Oh, se ti pigliassero ad esempio tanti critici vandali e quelli che somigliano il vanesio mattoide come Ramperti che ieri sera sbrattava villanamente ed eccitava una combriccola di ragazzi che erano venuti col fischio e sapevano da lui, che era venuto a far le manovre a Como, i punti dove molestarmi. Ma non accostiamo a queste tentennanti e luride ombre la tua schietta e saggia persona! Ti abbraccio. Sem Benelli»; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>91</sup> In una lettera s.d., ma molto probabilmente del 1924, Praga racconta a Simoni l’astio dimostratogli da Giovacchino Forzano in seguito a una sua recensione pungente l’indomani del debutto de *I fiordalisi* (1924). Anche Ugo Ojetti raccontava a Simoni le sue incomprensioni con Praga in una lettera del 18 luglio 1920: «Oggi son di cattivo umore perché ho letto in quell’insulso libro di Marco Praga *Anime a nudo* una novella nella quale per cinquanta pagine mi dà del *radoteur* e dell’attaccabottoni. Nessuno conosce i propri difetti; ma vedo tanta poca gente e la trattengo tanto poco che di tutto credevo poter essere accu-

## Il grande eclettico

passionale, la vivacità della cronaca, si discostavano anche dall'indagine metodica dell'analitico d'Amico: il critico del «Corriere» non raggiunse mai la posizione radicale del collega romano nonostante le numerose affinità di pensiero. Ecco come mette a confronto Palmieri le due imponenti colonne della critica teatrale italiana della prima metà del Novecento: «Simoni canta, d'Amico parla. Simoni è un immaginoso e prodigioso coloritore, un vibrante ricostruttore di personaggi, un ispirato e sapiente 'aggettivo'; d'Amico è un freddo (freddo non significa insensibile) e cauto e implacabile indagatore: con quella scrittura spoglia, fatta di sostantivi»<sup>92</sup>.

Il «bonario» Simoni si rivela però, quando è necessario, garbatamente incisivo: le sue critiche negative sono rivolte in gran parte al repertorio borghese di cui molti continuano a considerarlo un difensore. Nel 1923, ad esempio, non esita di riferire all'amica Pavlova alcune riserve sull'interpretazione della *Signorina Giulia* di Strindberg<sup>93</sup>. Una dura critica di Simoni doveva risultare più fatale per la sorte di una commedia o di un attore proprio grazie alla sua consuetudine all'incoraggiamento. È interessante, a proposito, la reazione del drammaturgo Gherardo Gherardi riguardo il «tono inequivocabilmente ostile» di una critica simoniana. La lettera che invia a Simoni nel gennaio 1942 è interessante perché svela l'opinione diffusa sulle sue critiche:

Tu scrivi sempre col cuore in mano, animato sempre dall'amore del teatro, dal rispetto per quelli che vi consacrano la vita, trovi parole calde per tutti, anche per quelli che non prediligi. [...] Ma quando si tratta di me cambi metro. Che non ti piaccia il mio teatro niente da dire. Tu hai il tuo modo di vedere e hai diritto di giudicare di conseguenza. Ma chiunque abbia letto il tuo articolo su La fuga dal castello in aria, ha sentito tra le righe una freddezza, una lontananza che un tempo non si sentiva nei tuoi articoli per me e non è a dire che io ti sia mai piaciuto. Hai registrato il successo con fatica, mentre per tutti coloro che godono le tue simpatie, ti affretti a registrare fin dalle prime righe l'esito della serata, salvo poi a dire, in seguito i tuoi pensieri critici. [...] Posso avere fallato, d'accordo, ma tu hai sempre avuto tanto cuore da perdonare ben altri errori. Non si tratta dunque di ostilità artistica, di scarsa valutazione dell'opera mia. Queste cose non hanno mai generato, in te, freddezza e disprezzo. Dunque ci deve essere in te, nei miei riguardi, qualche altra cosa che non va<sup>94</sup>.

È sintomatica, inoltre, tra i numerosissimi ringraziamenti indirizzati al critico da drammaturghi e teatranti, la dura lettera del 1941 di Elsa Merlini, dai toni particolarmente indignati: l'attrice si mostra turbata per via delle considerazioni che l'«Eccellenza Simoni» ha espresso nella recensione al suo *Gioco pericoloso*, rappresentazione che riscosse scarsa accoglienza, trasportata in pellicola nel 1942:

sato da questo ex presidente inacidito, fuor che di rompere le scatole ai miei rari interlocutori.» Entrambe le lettere sono custodite nel Fondo Lucio Ridenti, INV. 0404 IV.1.2.

<sup>92</sup> Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 171.

<sup>93</sup> Cfr. Trevisani, *Storia e vita di teatro*, cit., p. 300.

<sup>94</sup> Lettera autografa di Gherardo Gherardi a Simoni (Roma, 16 gennaio 1942); Biblioteca Livia Simoni, CA 2600.

[...] Con me, non ne so le ragioni, siete stato sempre molto rude, ma io ho un rispetto sacrosanto per le opinioni altrui e poi Vi dirò francamente Eccellenza che a chi usa dare dell'insigne ad un attorcucolo di provincia e canti le lodi alle obbrobriose espressioni d'arte di vecchie "baldracche" sono felice di ispirare il contrario. Voi vi vantate di fare del bene all'arte, vi atteggiate a buono papà degli attori. Errore! Nessuno ci crede e nessuno oserà dirvelo in faccia, solamente io, una donna solo (e poi lo sapete bene) una donna senza nessuno alle spalle, così importante per voi a quanto sembra, solamente io oso dirvi che non siete né buono né generoso né scrupolosamente onesto. Avete indignato tutti con la critica a *Gioco pericoloso*. Non è stato onesto finire l'articolo con la frase "il terzo atto è finito fra contrasti"! Pur zittii molto sommessi non vi davano il diritto di scrivere questa menzogna. Oramai il gioco è scoperto Eccellenza Simoni! Io lavoro onestamente, cerco di dar vita al teatro in quest'anno difficile, ho speso una somma rispettabile senza incassare nemmeno il costo della compagnia e voi vi accanite<sup>95</sup>.

Dopo il grande successo riscosso negli Stati Uniti («Caro Renato, un milione in due recite di *Locandiera*. Ti sono grata di avermi fatto amare Goldoni»<sup>96</sup>, scriveva l'attrice al critico l'anno precedente) la Merlini trova in Italia platee semivuote. La sua 'sfuriata', che assume le connotazioni di un'opinione diffusa seppure taciuta nei confronti del giudice principe del teatro italiano, stride con l'immagine del "padre buono" della critica italiana<sup>97</sup>. Più trattenuto l'atteggiamento di Memo Benassi, *l'enfant terrible* della scena italiana, che si rassegna con queste parole di fronte a un giudizio di Simoni non particolarmente positivo: «Dite bene di tutti. [...] Perché non lo siete con me? Pazienza! Non mi resta che di mandarvi il mio saluto e il mio augurio senza rancore»<sup>98</sup>. Gli esempi riportati sono tuttavia casi isolati, esito, talvolta, di un carattere istintivo, incline a rapide ire<sup>99</sup>, che apparivano, talvolta, più agri del dovuto grazie all'abituale 'affettuosità' delle critiche simoniane.

«Imputeremo al pubblico la docilità del suo giornalismo?» si chiede Mario Apollonio<sup>100</sup> in un saggio del 1959 dedicato al critico veneto; ipotesi pertinente se teniamo in considerazione il destinatario degli scritti di Simoni: il lettore borghese del «Corriere della Sera», che ha assimilato il teatro e ne ha fatto un elemento canonico del proprio consumo teatrale e intrattenimento social-mondano. Il moderatismo teatra-

<sup>95</sup> Lettera autografa di Elsa Merlini a Simoni su carta intestata «Albergo Europa Bertolini, Milano» del 5 marzo 1941; Biblioteca Livia Simoni, CA 4075/1-2.

<sup>96</sup> Cfr. la cartolina con un'immagine degli Stati Uniti che la Merlini invia a Simoni da Genova, il 6 aprile 1940; Biblioteca Livia Simoni, CA 4079.

<sup>97</sup> Le tensioni tra il critico e l'attrice si sciolsero negli anni successivi. Nel 1947 Simoni pose come condizione principale per la messa in scena de *I rusteghi* la presenza di Elsa Merlini, che immaginava nei panni della vivace Signora Felicia, moglie di Canciano.

<sup>98</sup> Manoscritto autografo di Memo Benassi a Simoni (Milano, s.d.); Biblioteca Livia Simoni, CA 403.

<sup>99</sup> Rievocando le prove delle recite goldoniane del 1936, dirette da Simoni, Maria Damerini ricorda un'accesa discussione tra il regista e l'attore Augusto Marcacci, interprete del Barone del Cedro. Cfr. Maria Damerini, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, presentazione di M. Isnenghi, Il Poligrafo, Padova 1988, pp. 195-197.

<sup>100</sup> Apollonio, *Renato Simoni*, cit., p. 75.

le di Simoni è, in fondo, l'altra faccia del moderatismo politico del quotidiano milanese. La voce del critico del «Corriere» – talvolta diffidente verso le espressioni dell'avanguardia alla cui astrattezze preferiva la presunta verità della ricostruzione storica – diviene lo strumento con il quale la piccola e media borghesia metropolitana e provinciale esprime la sua idealità. Non è improbabile quindi che parte della 'docilità' critica di Simoni fosse esito della sua aderenza all'*establishment* del giornale, la cui impostazione formale mirava a un'immediatezza comunicativa di tipo conformistico e a un'ampia compartecipazione dei lettori ai fatti dello spettacolo recensito. «La critica drammatica può anche essere, per eccezione, ma il caso si dà, una sorta d'apostolato – scrive d'Amico del collega veneto – tanto più difficilmente austero, quanto più le sue apparenze debbono essere facili e brillanti; e allora anche il più lento pubblico borghese riconosce il maestro»<sup>101</sup>. Non bisogna quindi fare coincidere la natura delle sue 'limpide' cronache teatrali con il ritratto di maniera del recensore che asseconda i gusti "borghesi" di quella fascia di spettatori che concepiscono il proprio rapporto con la scena esclusivamente in termini ludici e di disimpegno intellettuale. Simoni, al contrario, non sostenne mai gratuitamente il teatro gastronomico, egli non caldeggiò, ad esempio, il fortunatissimo genere della *pièce bien faite*; cercò bensì di trovare un punto di equilibrio fra il teatro come divertimento e il teatro come «occasione di riflessione e di autocritica, sulla direttrice che da Ibsen conduce a Shaw e arriva a Pirandello»<sup>102</sup>. Fu anche grazie alle sue nitide recensioni che questi drammaturghi finirono per diventare popolari presso quella borghesia cittadina che il critico del «Corriere» contribuì a educare.

### 3. Intuizioni e rivelazioni

Simoni è uno dei principali interpreti del suo tempo, epoca di transito che vedeva il tramonto del grande attore ottocentesco e la necessità di un rinnovamento estetico, organizzativo e produttivo del sistema teatrale italiano. La scena italiana dei primi due decenni del Novecento mostra un teatro sostanzialmente variegato: forte è la presenza del repertorio francese imitato da molti drammaturghi, i futuristi conducono i loro esperimenti, mentre una sparuta minoranza lavora per un "teatro di poesia" (pensiamo alle esperienze di Gabriele D'Annunzio e di Sem Benelli). Se si osservano attentamente le cronache teatrali di Simoni si scopre un critico aperto a tutti i generi, sempre attento a cogliere gli echi delle esperienze del passato e del presente, italiane e straniere, ma cauto a non scambiare l'ansia di novità per rinnovamento. Si tratta comunque di 'aperture' inquadrare in una visione del teatro come interpretazione testuale; le correnti estetiche del teatro europeo venivano quindi valutate e giudicate sul metro della maggiore o minore rispondenza a questa funzione interpre-

<sup>101</sup> D'Amico, *Renato Simoni ritrattista e regista*, cit., p. 3.

<sup>102</sup> F. Malara, *Una professione inedita: il critico teatrale*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, II. Il grande teatro borghese: Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, p. 928.

tativa. La modernità del critico del «Corriere» è ravvisabile soprattutto nei confronti del fortunato repertorio francese, da Henry Bernstein al teatro *boulevardier*, portato in Italia dal principale importatore dei copioni l'Oltralpe, l'impresario torinese Adolfo Re Riccardi. Si trattava per di più di commedie brillanti e *pochades* dagli intrecci sorprendenti che agivano sul pubblico «con la precisione dell'orologio, eppur non prevedibile dagli spettatori, facendo scattare la risata con una infallibile novità d'effetto»<sup>103</sup>; generi cosiddetti 'leggeri' che riscossero negli anni della Grande Guerra particolare richiamo, proprio per il conforto di una distrazione dal flagello bellico<sup>104</sup>. Malgrado – anzi, complice – la tragica congiunzione storica, «la frenesia del divertimento»<sup>105</sup> invade un po' tutti in questi anni: il pubblico, costituito in buona parte dalla classe degli esonerati, affolla tanto i *tabarins* quanto le sale teatrali e cinematografiche.

Basta qualche esempio per cogliere le reazioni, spesso spregiudicate, di Simoni di fronte alle tendenze drammaturgiche francesi d'inizio Novecento. Ecco una folgorante definizione di quel Sacha Guitry che era prediletto da Gramsci: «Genere Guitry, si dice. Ma che cos'è questo genere Guitry? Si riduce a vedere tutti gli uomini e tutte le donne sotto la specie di bamboccioni che posano ad essere straordinari.»<sup>106</sup>; o un sarcastico giudizio su uno dei tanti successi dell'appauditissimo Henry Bataille: «*La falena* è una romanticheria di cattivo gusto, fastosa e lacrimante, tutta scintillante di quelle conterie, di quei cristallizzi, di quelle paste di vetro che piacciono ai selvaggi, ai bambini e alle cameriere». Nella cronaca de *Lo sparviero* di Francis de Croisset, superbamente reinventato da Ruggeri, il critico sottolinea con rigore il carattere commerciale e superficiale del testo: «Se ci poniamo dal punto di vista di questa letteratura teatrale tutta muscoli e senz'anima, tutta effetti e senza audacia, tutta esteriorità e senza impronta, *Lo sparviero* è fatto benissimo. Ma se si ha da chiedere al teatro qualche cosa di meglio di un saggio di abilità, qualche cosa di più d'una novellina raccontata con scaltrezza, allora le commedie come questa diventano un fatto commerciale»<sup>107</sup>. Ciò non gli impedì, peraltro, di giudicare positivamente i testi che, anche nei loro limiti, raggiungevano dei risultati, com'è il caso, ad esempio, delle *Due virtù* di Alfred Sutro: «Graziosissima commedia: futile, dolcetta, con una quantità di vecchi elementi sbattuti per bene con molta vaniglia, con molto latte, con molto leggero e schiumoso chiaro d'uovo, ma il risultato è una crema delicata, presentata in un piatto lucido e nitido»<sup>108</sup>. Posizione che contrasta con l'immagine di un

<sup>103</sup> R. Simoni, *Teatro straniero e parodie*, «Corriere della Sera», 20 maggio 1914, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I: 1911-1923, cit., p. 63.

<sup>104</sup> Cfr. M. Ferrigni, *Annali del teatro italiano*, vol I: 1900-1920, L'eclettica, Milano 1921, p. 159; L. Ridenti, *Teatro italiano fra le due guerre: 1915-1940*, Dellacasa, Genova 1968, p. 90.

<sup>105</sup> R. De Angelis, *Caffè-concerto. Memorie di un canzonettista*, S.A.C.S.E., Roma 1940, p. 248. (ed. nuova e aggiornata Id., *Caffè-chantant. Personaggi e interpreti*, a cura di S. De Matteis, La casa Usher, Firenze 1984.)

<sup>106</sup> R. Simoni, *La mantellina scozzese*, «Corriere della Sera», 9 giugno 1914, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I: 1911-1923, cit., p. 68.

<sup>107</sup> Id., *Lo sparviero*, «Corriere della Sera», 16 maggio 1914, ora in ivi, p. 56.

<sup>108</sup> Id., *Le due virtù*, «Corriere della Sera», 6 febbraio 1915, ora in ivi, p. 150.

Simoni conservatore e maldisposto alle novità, come talvolta hanno fatto pensare le sue critiche moderate.

Uno degli aspetti più rilevanti dell'attività critica di Simoni è la scoperta di attori alle prime armi e di drammaturghi 'contestati' del primo Novecento, da Pirandello a Rosso di San Secondo allo statunitense Thornton Wilder. Le sue cronache hanno più volte determinato la carriera artistica di un attore: quella di Angelo Musco anzitutto, ma hanno anche consacrato la celebrità di Tatiana Pavlova<sup>109</sup> e di Ruggero Ruggeri<sup>110</sup>.

Per Musco, l'occasione fu la rappresentazione di *U Parainfinu* di Luigi Capuana nella primavera del 1915, giudizio confermato pochi mesi dopo dall'interpretazione di Don Cola Duscio ne *L'aria del continente* di Nino Martoglio (Teatro Filodrammatici, 28 novembre 1915) dove Simoni affianca la comicità «quasi primitiva tanto è impetuosa e traboccante» dell'attore siciliano all'arte dei comici di professione<sup>111</sup>. Le occasioni per parlare di Musco furono ancora numerose: ricordiamo le interpretazioni del professor Agostino Toti, sorridente e dolente protagonista di *Pensaci Giacomo*, che Musco disegnò con «finezza squisita»<sup>112</sup> e della *Liolà* pirandelliana nel 1917 che entusiasmò anche Croce<sup>113</sup>. «La sua arte prepotente, avventurosa, appresa dappertutto» – scriveva nel 1937 in memoria dell'attore scomparso da poco – «era non uno staccarsi dai modi della sua vita quotidiana ma un sovraccitarli, infervorarli e colorarli di più. Le tavole del palcoscenico non interruppero mai il suo vitale contatto con la terra nativa»<sup>114</sup>. A Musco lo lega un episodio divertente che rende la cifra del senso dell'etica e della correttezza professionale di Simoni. L'attore siculo portava in dono al “maestro” che decretò la sua fortuna un tipico carretto siciliano trainato da un bell'asinello. Il regalo provocò la rabbia di Simoni che ordinò all'attore di riportarsi via tutto, preoccupatissimo che qualcuno potesse pensare che lui si faceva corrompere dagli attori<sup>115</sup>. L'onestà era per Simoni una regola di vita assolutamente inderogabile; non fece uno strappo nemmeno per la danzatrice Jia Rùskaia, moglie del direttore del «Corriere» Aldo Borelli, che reclamava la sua presenza allo spettacolo inaugurale del Teatro Nuovo di Milano. «Io vado soltanto per la prosa e quello è

<sup>109</sup> Cfr. Damerini, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, cit., p. 120.

<sup>110</sup> Ruggeri fu imposto definitivamente all'attenzione del pubblico anche grazie ai giudizi di Simoni nella primavera del 1906, all'epoca del sodalizio artistico con Emma Gramatica. Cfr. R. Simoni, “*L'artiglio*” di *Bernstein*, «Corriere della Sera», 21 aprile 1906.

<sup>111</sup> Id., *L'aria del continente*, «Corriere della Sera», 28 novembre 1915, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I: 1911-1923, cit., pp. 226-228 (la cit. è in p. 228).

<sup>112</sup> Id., *Pensaci Giacomo*, «Corriere della Sera», 30 dicembre 1916, ora in *ivi*, pp. 282-284 (la cit. è in p. 284).

<sup>113</sup> «Liolà fu deliziosamente recitata da tutta la Compagnia: in special modo dal Musco, che interpretò la figura del protagonista con una misura, una intensità di espressione, una gaiezza fresca e serena, ma piena di pensosi sottintesi». R. Simoni, *Liolà*, in *ivi*, p. 291.

<sup>114</sup> Cfr. la critica del 7 ottobre 1937 del «Corriere della Sera», ora in G. Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, cit., p. 67.

<sup>115</sup> Cfr. Simonelli, *Renato Simoni: ciò che importa è vivere da galantuomo*, cit., p. 331.

balletto» rispose il critico. Borelli dovette girare l'invito a un altro giornalista per accontentare l'inquieta consorte<sup>116</sup>.

La carriera artistica di una protagonista degli anni Trenta e Quaranta quale Andreina Pagnani deve molto all'attenzione e al sostegno del critico del «Corriere», grazie al quale compì il salto di qualità dalle filodrammatiche romane alle platee nazionali. Simoni salutava così l'esordio della Pagnani nel teatro professionale: «Per la delicatezza dolce ed espressiva della recitazione, aggraziata e sicura, ella ottenne i più favorevoli suffragi del pubblico. Avremo l'opportunità di vederla e di giudicarla in una serie di interpretazioni che ne riveleranno più compiutamente la personalità. In quella di ieri sera ha superato la prova con un applauso a scena aperta»<sup>117</sup>. L'attrice interpretava Rosanna, la protagonista femminile de *La moglie saggia* di Goldoni, in scena al teatro Eden di Milano nel dicembre 1928.

Nel 1943 Paola Borboni esprimeva la profonda riconoscenza al maestro in questi termini: «Caro Simoni, sono beata! Ecco l'unica parola che ho trovato per dirvi la mia gioia per le vostre parole. Un certo consenso mi aveva accolto, ma senza la vostra approvazione nulla è a punto. Voi lo sapete. Quest'ultimo articolo firmato da voi, che parla anche di me, lo considero orgogliosamente il primo della mia carriera»<sup>118</sup>.

Nelle regie teatrali degli anni Trenta e Quaranta Simoni tenne a battesimo diversi giovanissimi attori che avrebbero fornito le prove della maturità artistica nei decenni successivi: da Laura Adani – la Candida del *Ventaglio* (1936) e la Gasparina del *Campiello* (1939) – a Rina Morelli, che sostituì l'Adani nella ripresa del *Ventaglio* nel 1939; Aroldo Tieri, eccezionale Malatestino nella *Francesca da Rimini* (1938); Marcello Moretti, il futuro Arlecchino di Strehler, mosse i primi passi sulla scena nelle *Donne curiose* del 1940; e ancora Tino Carraro, Vittorio De Sica (il Cruscarello nell'*Impresario delle Smirne* del 1947), Giorgio De Lullo ed Edda Albertini, i tragici amanti shakespeariani dell'ultima regia teatrale di Simoni, nel 1948, spettacolo che accolse nel prestigiosissimo cast alcuni dei futuri talenti della scena italiana quali Vittorio Caprioli e un giovanissimo Nino Manfredi nelle vesti di Paride.

Il tono critico che accomuna le *Cronache della ribalta: 1914-1922*, prima selezione delle critiche simoniane edite da Barbera nel 1927, è ravvisabile nel giudizio del veronese di fronte all'impeto innovatore che travolgeva la scena italiana del primo dopoguerra. Simoni, se non approvava del tutto alcune sperimentazioni truccate di simbolismo o futurismo – che nel tentativo di demolire il vecchio schema del dramma borghese si limitavano a ridurre il grande dramma della vita allo «spasima-

<sup>116</sup> Marcucci, *Giornalisti grandi firme. L'età del mito*, cit., p. 450.

<sup>117</sup> R. Simoni, *La moglie saggia*, «Corriere della Sera», 29 dicembre 1928.

<sup>118</sup> Lettera di Paola Borboni a Simoni (Milano, 27 maggio 1943); Biblioteca Livia Simoni, CA 435. In una seconda lettera che l'attrice invia al critico da Agrigento il 10 dicembre 1946 si legge: «Caro R. Simoni, se per questa occasione sono qui, è a voi che lo devo. Le vostre lodi del 1943 sono state il mio titolo di merito. Grazie.»; Biblioteca Livia Simoni, CA 436.

## Il grande eclettico

re di anime deformi e di corpi malati»<sup>119</sup> –, sostenne, seppur con alcune riserve, l'avvento della figura dominatrice di Luigi Pirandello<sup>120</sup>. Simoni fu uno dei primi ad intuire – insieme a Adriano Tilgher e a Piero Gobetti – la modernità e l'originalità dell'autore più rappresentativo dei miti e delle ansie della nuova era industriale, anticipando di diversi anni il riconoscimento del genio pirandelliano da parte di d'Amico<sup>121</sup>. Egli metteva in relazione il sostrato pirandelliano con la drammaturgia di Euripide e, sotto un altro aspetto, con la poetica di Gorgia di Leontini, fino a proclamare il futuro Premio Nobel come il «creatore della tragedia moderna»<sup>122</sup>. Già nel dicembre 1916 richiamava all'attenzione del pubblico *Pensaci Giacomino!*, senza nascondere tuttavia una punta di dissonanza tra la ricca «sensibilità» dell'argomento e lo scarso «ragionamento» che le sta dietro:

Qui c'è arte a ogni scena: c'è umanità toccata con un rispetto accorato, con una franchezza pensosa. E c'è quella magrezza nel dialogo, sì bella sempre e originale nel Pirandello, interrotta da immagini la cui novità è come un più acceso fiorire della spontaneità. Questo teatro senza scene vere e proprie, ma tutto scorci, è delizioso e degno d'attenzione e d'amore<sup>123</sup>.

Nel 1917, in occasione della prima milanese di *Liola*, il critico del «Corriere» scrive: «E la commedia alla fine lascia la bocca amara a tutti. Ma è piena di varietà e di grazia, e guizza via, scarna ma colorita, interessando, divertendo e facendo sempre sentire la presenza d'un ingegno creatore che ha quasi la tristezza dell'opera che crea, e una superiore e ironica pietà dei personaggi che egli fa ridere»<sup>124</sup>. *Tutto per bene* lo definì un'opera «tutta lampeggiante d'ingegno; arida e ardente; secca e piena di volontà di espressione; e originale, non per l'invenzione, o per ostentazione, ma nel pi-

<sup>119</sup> R. Simoni, *L'ospite desiderato*, «Corriere della Sera», 14 aprile 1921, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, cit., p. 456.

<sup>120</sup> Già negli articoli di *Cronache della ribalta*, osserva Baldo Curato, «l'autore riconferma, nelle sue pagine più impegnative, quelle sue doti di sottile e penetrante esplorazione critica, di finezza d'analisi psicologica (anche se qualche volta un po' troppo di sé compiaciuta) che gli sono poi state largamente riconosciute; e, a riprova della solidità del gusto estetico del Simoni, giova porre in rilievo che a noi sembrano ancor oggi valide – e tra le più persuasive tra quelle scritte fino ad oggi – le pagine che il Simoni dedicò, all'indomani della prima rappresentazione, ad opere di difficile interpretazione quali *I sei personaggi in cerca d'autore* e *l'Enrico IV* di Luigi Pirandello.» Cfr. Curato, *Sessant'anni di teatro in Italia: da Giovanni Verga a Ugo Betti*, cit., p. 356.

<sup>121</sup> «Io, dalla mia confessata 'riverente diffidenza' (che non m'aveva però impedito di riconoscere sempre in lui l'apportatore di un nuovo stile, né di definire "perfetta" *Così è, se vi pare*) – ricorda d'Amico in un articolo del 1948 – giunsi alla comprensione e all'ammirazione con un articolo di cui non posso non precisare la data, 11 ottobre 1921 («Idea Nazionale»), in cui proclamavo senz'altro Pirandello l'autore "più singolare, più nuovo, più interessante" tra tutti quelli del mondo contemporaneo.» Cfr. S. d'Amico, *Palcoscenico girevole. Pirandello, Bontempelli, e la critica drammatica*, «Il tempo», 15 febbraio 1947, ora in Id., *Cronache: 1914/1955*, cit., vol. V, tomo I, p. 207.

<sup>122</sup> Cfr. Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, cit., p. 68 e Senesi, *Ricordo di Renato Simoni*, cit., p. 90.

<sup>123</sup> Simoni, *Pensaci Giacomino*, cit.

<sup>124</sup> Id., *Liola*, «Corriere della Sera», 14 gennaio 1917, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, cit., p. 291.

glio e nel verbo, perché questo autore è sempre solo, nelle sue bellezze e nei suoi errori, perché il suo teatro è d'un artista e d'un filosofo»<sup>125</sup>. Simoni fu, inoltre, tra i pochi ad entusiasinarsi del debutto milanese dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, opera per il quale gli scontri a teatro assumevano una tale violenza da provocare persino sfide a duello: «Ci troviamo di fronte a un'opera che ha il respiro delle belle, difficili e ardimentose altezze. *I sei personaggi* siamo tutti noi che non riusciamo mai a rappresentarci con precisione agli altri e dare agli altri un giusto senso di noi»<sup>126</sup>. Il critico del «Corriere» continuò fino alla morte di Pirandello (e anche dopo, in occasione di ogni ripresa dei suoi testi) a seguire con grande attenzione il cammino, spesso irto e difficile, del suo teatro. Lo fece con molta disponibilità, ma anche con fermezza, quando vide che il drammaturgo siciliano, dopo i *Sei personaggi* e *Enrico IV*, sembrava aver smarrito il fermento iniziale<sup>127</sup>. Ma non è una cosa seria l'accoglie con riserva sia sul piano contenutistico che su quello formale, nonostante l'ottima interpretazione di Emma Gramatica: «In fondo, mezzo del secondo atto è superfluo – scrive in conclusione della recensione – fatto di parole che acquisteranno per noi senso solo quando avremo udita tutta la commedia»; mentre di *Vestire gli ignudi* criticò «la tecnica imperfetta»<sup>128</sup> di composizione. L'opera pirandelliana che lo lasciò più perplesso fu invece *L'uomo la bestia e la virtù*: l'indomani del debutto all'Olimpia di Milano il 2 maggio 1919, ad opera della Compagnia di Antonio Gandusio, paragonò l'opera a «un vecchio in maschera, che s'è messo delle guance di carta pitturata, lustre e gonfie e rubiconde, ma mostra alle tempie i cernecci grigi e, non riuscendo a fingere la baldanza della giovinezza, non sa più neppur mostrare i bei pensieri dignitosi dell'età matura»<sup>129</sup>. Il pubblico borghese, e ancor prima di questo Simoni, reagì infastidito alla

rude materialità della commedia non mai spiritualizzata da una ilarità di delicato sapore. [...] Se mai, ci fu sfoggio di una ricerca faticosa e vana d'una originalità, non mai sostanziata, ma tutta esteriore, di episodi verbali che erano vere e proprie pause

<sup>125</sup> Id., *Tutto per bene*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1920, ora in ivi, p. 393.

<sup>126</sup> Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, «Corriere della Sera», 28 settembre 1921, ora in ivi, p. 497. La prima milanese dei *Sei personaggi* fu rappresentata al Teatro Manzoni il 27 settembre del 1921 dalla compagnia di Dario Niccodemi, diversi mesi dopo il tempestoso debutto assoluto del 10 maggio al Valle di Roma.

<sup>127</sup> *Ma non è una cosa seria* non convinse del tutto Simoni, nonostante la straordinaria interpretazione di Emma Gramatica: «In fondo, mezzo del secondo atto è superfluo – scrive il critico in conclusione della recensione – fatto di parole che acquisteranno per noi senso solo quando avremo udita tutta la commedia». Cfr. R. Simoni, *Ma non è una cosa seria*, «Corriere della Sera», 27 novembre 1921, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, cit., pp. 521-524. Sul rapporto di Simoni con il teatro pirandelliano cfr. G. Antonucci, *La critica e il teatro di Pirandello (1910-1922)*, «Il Veltro», 1-2, 1968, pp. 125-162; Id., *Storia della critica teatrale*, cit., pp. 143-145.

<sup>128</sup> R. Simoni, *Vestire gli ignudi*, «Corriere della Sera», 10 gennaio 1923, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, cit., pp. 635-637.

<sup>129</sup> Id., *L'uomo la bestia e la virtù*, «Corriere della Sera», 6 maggio 1919, ora in ivi, p. 344.

## Il grande eclettico

nella commedia, e ne ritardavano il movimento e ne appesantivano il passo tediando il pubblico<sup>130</sup>.

Sostenne invece senza mezzi termini *Il berretto a sonagli* e definì «una ossessiva tragedia moderna» *Non si sa come*<sup>131</sup>.

Simoni approvò, in seguito, altre battaglie, non solo letterarie, di Pirandello. Nel 1926 sostenne, ad esempio, il progetto suo e dell'impresario Paolo Giordani per la creazione di un Teatro Drammatico Nazionale, un progetto artistico personalizzato e finanziato dal mecenatismo statale<sup>132</sup>.

Il progetto del Teatro di Stato, come lo presenta, con generosa passione, Luigi Pirandello è molto attraente. È già un fatto nuovo e grande che lo Stato rivolga al teatro la sua attenzione e si mostri disposto ad aiutarlo e a proteggerlo. Sarà un passo importante per creare nel pubblico il convincimento che il teatro non è frivolo passatempo serale, ma una espressione alta e significativa della vita nazionale. [...] È bello andare con giovanile audacia verso l'avvenire, ma è giusto che la conoscenza del passato sia più diffusa. Sarebbe un gravissimo errore addormentarsi nella pigra o grigia tradizione: camminare con la vita è necessario, ma sarebbe un errore altrettanto grave misconoscerla o, peggio ignorarla<sup>133</sup>.

Simoni si trovava inoltre d'accordo con Pirandello nella rivalorizzazione dell'opera di Goldoni; entrambi intendevano recuperare il suo prezioso patrimonio drammaturgico per mezzo di messe in scena ripulite dalle sclerotizzazioni e dai manierismi accumulatisi negli anni; operazione che Simoni cercò di realizzare praticamente con le regie goldoniane allestite per il Festival Internazionale del Teatro a Venezia negli anni Trenta e Quaranta. Nell'*Introduzione alla Storia del Teatro Italiano* di d'Amico, Pirandello sottolinea con convinzione: «qual peccato commettiamo noi lasciando giacere inerte e dimenticata tanta ricchezza, che farebbe, ripresa con uno

<sup>130</sup> Ivi, pp. 343-344.

<sup>131</sup> R. Simoni, *Non si sa come*, «Corriere della Sera», 19 febbraio 1936, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. IV: 1933-1945, cit., pp. 277-279.

<sup>132</sup> Agli albori del Novecento in molti avvertirono la necessità di salvaguardare la qualità artistica del repertorio delle compagnie dagli interessi monopolistici del Consorzio dei proprietari di teatri. Diversi i tentativi di dare vita, pur con scarso successo, a un teatro stabile. Tra il primo esperimento di Ermete Novelli nel 1900 alla fondazione del Teatro d'Arte di Roma nel 1925 si registrano variegiate forme di stabilizzazione delle compagnie volte a rivalutare il teatro d'autore e la sperimentazione dei linguaggi scenici. Il critico e scrittore drammatico Edoardo Boutet, alias 'Caramba', fonda, nel 1905 la Stabile Romana dell'Argentina di Roma; nel 1912 Marco Praga si occupa di prima persona della direzione della Compagnia del Manzoni di Milano; nel 1922 Anton Giulio Bragaglia crea a Roma il Teatro degli Indipendenti; Gherardo Gherardi e Lorenzo Ruggi inaugurano a Bologna nel giugno del 1922 il Teatro Italiano Sperimentale (TIS); nel 1923 Lucio d'Ambra e Mario Fumagalli fondano il Teatro degli Italiani con sede all'Eliseo di Roma.

<sup>133</sup> R. Simoni, *Come funzionerà il Teatro di Stato. Un colloquio con Pirandello*, «Corriere della Sera», 2 dicembre 1926.

spirito rianimatore del tutto legittimo nel Teatro, la gloria e il decoro nostro in questo campo»<sup>134</sup>.

Durante una cena del luglio 1936 a Venezia – uno di quegli episodi privati che assumono l'aura di incontri epocali di cui spesso è fatta la storia dello spettacolo – sembra che il Premio Nobel abbia esaltato in questi termini la prima regia teatrale di Simoni, *Le baruffe chiozzotte*, alla quale assistette: «E se fosse così tutto il teatro? Ma bisognerebbe che tutta la vita fosse sempre e fosse solo quella dei buoni pescatori di Chioggia!» Il drammaturgo siculo era all'epoca alle prese con *I giganti della montagna* e pare, secondo quanto testimonia Giuseppe Patané, che abbia proposto a Simoni in quell'occasione la messa in scena della sua opera testamentaria<sup>135</sup>. La prima assoluta dei *Giganti*, per la regia di Simoni, ebbe luogo al Prato Verde della Meridiana di Boboli il 7 giugno 1937 e inaugurò la solida collaborazione del veronese con il prestigioso Maggio Musicale Fiorentino. Fu Simoni a scrivere, l'11 dicembre del 1936, l'articolo di commiato a Pirandello; il turbamento per l'improvvisa scomparsa di un uomo che fino a poco prima era «dritto, elastico, sfavillante, senza la stanchezza dei vecchi» erompe da ogni riga dell'accorato articolo del «Corriere». Nell'ottobre del 1939 è sempre il critico veneto a pronunciare il discorso commemorativo del drammaturgo al Teatro Margherita di Agrigento, dove evidenziò con forza l'universalità e la sicilianità dell'arte di Pirandello.

Il rapporto ventennale che legò Simoni a Pirandello non fu tuttavia del tutto sereno. Nel 1914 lo scrittore siciliano mandava a «La Lettura» il romanzo *Si gira* che Simoni si rifiuta di pubblicare, pregando l'autore di rimetterci mano. Al che il futuro Nobel si sfoga con Ojetti: «Non mi pare di meritarmi un siffatto trattamento. Sono stato umile e remissivo, tanto con il «Corriere» quanto con «La Lettura» [...] non mi son mai avuto a male, se mi hanno rimandato qualche novella... Ma che vogliano fare così anche con un romanzo, no per Dio!»<sup>136</sup>. Tredici anni dopo l'agrigentino confiderà ad Ojetti la «perfidia» delle recensioni di Simoni, «arma subdola di cui solo un vile nemico sa mostrarsi capace»<sup>137</sup>. Dimostrazione di discredito ribadita in occasio-

<sup>134</sup> L. Pirandello, *Introduzione al teatro italiano*, in S. d'Amico (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Bompiani, Milano 1936, p. 25.

<sup>135</sup> Cfr. Patané, *Renato Simoni e la Sicilia*, cit., pp. 68-69.

<sup>136</sup> La lettera di Pirandello a Ojetti è citata in A. Torno, *Il testo di Pirandello bocciato dal «Corriere»*, «Corriere della sera», 11 novembre 2011, p. 50.

<sup>137</sup> Nella lettera ad Ojetti del 31 gennaio 1927 il giudizio di Pirandello sulla «perfidia» di Simoni, responsabile dei «giudizi sugli attori», si inserisce all'interno di un discorso teso a mettere in evidenza la scarsa considerazione in cui il drammaturgo sarebbe tenuto dal «Corriere della Sera». Il quotidiano di via Solferino – accusa Pirandello – «cestina la corrispondenza» della critica estera relativa ai successi e ai festeggiamenti pirandelliani di oltreconfine. In realtà Eligio Possenti, vice di Simoni al «Corriere», riporta sulle colonne del quotidiano milanese la seguente dichiarazione del ministro della Pubblica Istruzione ungherese a Pirandello: «L'Ungheria e il pubblico ungherese vi ammirano e vi amano non solo per voi e per la vostra genialità, ma anche perché siete italiano». Cfr. E. Possenti, *Un volo di Pirandello*, «Corriere della Sera», 5 gennaio 1927, ora in I. Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 351-353. La lettera di Pirandello ad Ojetti si può invece leggere in L. Pirandello, *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, «Quaderni dell'Istituto di studi pirandelliani n. 2», Bulzoni, Roma 1980, pp. 223-224 (cfr. anche pp. 101-104).

ne di un articolo non sufficientemente elogiativo sull'interpretazione di *Madame Le-gros* dell'amata Marta Abba. Il pezzo, che secondo Pirandello «non poteva essere peggiore per chiamare gente a teatro», viene invece apprezzato dalla stessa Abba<sup>138</sup>. In una lettera che Pirandello inviava all'attrice nel 1929, il «pauroso» Simoni viene messo a confronto con il dirompente Telesio Interlandi – fondatore e direttore del romano «Il Tevere» sulla terza pagina del quale firmava spesso i suoi articoli lo stesso Pirandello – sempre «pronto a sferrare un attacco a fondo», sulla determinazione del quale il Premio Nobel sente di poter fare affidamento nella battaglia che va conducendo contro il monopolio del Giordani<sup>139</sup>. La polemica di Pirandello nei confronti del «Corriere» con il quale, peraltro, collaborava frequentemente dal 1909, era esito di una complessiva disistima nei confronti della stampa italiana, argomento su cui lo scrittore torna in modo insistente nell'epistolario con Marta Abba: «Tranne rarissime eccezioni, [...] è inquinata, in mano a bestie presuntuose, ignoranti e in malafede, corrotte e servili, a cui con niente si può far dire bianco il nero e nero il bianco»<sup>140</sup>. Denigrazione spesso occultata dalla diplomazia pirandelliana che in un'intervista del 1935 a Goffredo Bellonci giudica «fine» l'altrove bistrattato Simoni<sup>141</sup>.

Oltre al rapporto con Pirandello è degno d'interesse il giudizio di Simoni verso gli autori della cosiddetta “nuova scuola” italiana. Nei confronti di Rosso di San Se-

I rapporti di Pirandello con il «Corriere della Sera» registravano precedenti di migliore intesa: solo un lustro prima, infatti, il drammaturgo si era rivolto al giornale milanese con una lettera aperta contro Domenico Lanza, che aveva stroncato il suo *Ciascuno a suo modo*, evento che suscitò una vera e propria scissione all'interno dell'ambiente giornalistico. L'Associazione della Stampa Subalpina, dove Lanza era iscritto, si era dichiarata offesa per l'ospitalità offerta dal «Corriere» ai rancori pirandelliani. Per giunta la pièce veniva poi disertata da una parte dei giornalisti corrispondenti per protesta contro Niccodemi che non ne aveva favorito l'ingresso a teatro. Per i risvolti polemicici della lettera a Lanza cfr. L. Ridenti, *Contributi pirandelliani: «Ciascuno a suo modo»*, in *«Ciascuno a suo modo» di Pirandello e il teatro totale delle avanguardie*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 44-47. Sui rapporti tra Pirandello e il «Corriere della Sera» si veda anche *Pirandello e il «Corriere»*, fascicolo del «Corriere della sera» a cura di M. Collura, Mondadori, Milano 1986.

<sup>138</sup> Cfr. L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, pp. 559-562. Delle 'calde' reazioni del padre, che si acuiavano particolarmente se il pezzo giornalistico turbava l'attrice prediletta, ne dà testimonianza il figlio Stefano in una lettera a Valentino Bompiani del 6 ottobre 1939, parzialmente riprodotta in E. Providenti, *Pirandello impolitico: dal radicalismo al fascismo*, Salerno, Roma 2000, p. 9. Ne è ulteriore prova l'attacco mosso nel 1931 a Eligio Possenti, colpevole, secondo Pirandello, per aver fornito informazioni incomplete nel suo 'Notiziario teatrale' sulla tournée in America della Compagnia di Marta Abba. Cfr. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., pp. 712-715, 720, 723-724. La dura lettera di rimprovero dell'attrice a Pirandello si legge in M. Abba, *Caro Maestro...: lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di P. Frassica, Mursia, Milano 1994, p. 158.

<sup>139</sup> Cfr. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 295. Sul rapporto di Pirandello con i giornalisti e i cronisti teatrali dell'epoca cfr. I. Pupo, *Introduzione* in Id. (a cura di), *Interviste a Pirandello*, cit., pp. 62-66.

<sup>140</sup> Cfr. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 424.

<sup>141</sup> «Non mancano certo critici che per educazione letteraria e per esperienza della scena, non solo italiana ma anche straniera, sono pronti a comprendere le nuove forme del teatro italiano, dal D'Amico al Bernardelli, dall'Antonelli a quel fine Simoni che è autore di commedie così diverse dalle mie.» Cfr. G. Bellonci, *Pirandello ci parla del nuovo teatro italiano e dei compiti che hanno oggi gli attori e i critici*, «Il Giornale della domenica», 29-30 dicembre 1935, ora in I. Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello*, cit., pp. 570-573.

condo – autore che, nonostante alcuni successi di pubblico, suscitò molte diffidenze tra i critici –, dopo l’iniziale posizione negativa verso chi gli appariva la quintessenza di un teatro che «aveva paura della bella chiarezza e della sanità»<sup>142</sup>, il critico acquistò in seguito una visione più equilibrata e positiva del mondo espressivo dello scrittore siciliano. Ecco allora cogliere con lucidità il senso di certe atmosfere che gli erano inizialmente apparse solo patologiche. Basta leggere al riguardo le cronache di *La scala* e de *Lo spirito della morte*, due fra i testi migliori dell’ultimo Rosso. Nella prima, Simoni individua splendidamente il nucleo del dramma: «Quello che conta ne *La scala* è lo spirito. Il Rosso è sempre stato un efficace e spesso originale creatore d’ambiente, e per ambiente intendo l’aura, il colore delle cose. Nella sua *Scala* c’è veramente il senso di una inquietudine entro la quale l’angoscia dei personaggi acquista novità, e si dilata. In certi momenti, iersera ho pensato allo Strindberg»<sup>143</sup>. Nella seconda scrive una pagina tra le più illuminanti per cogliere la natura ‘espressionista’ del drammaturgo<sup>144</sup>. «Ti assicuro che la tua amicizia (la quale mi auguro non sia soltanto di riflesso) ha portato una nuova luce nella mia vita. Anche di questo ti accorgerai, quando sentirai la commedia nuova», scrive a Simoni nel 1927 l’autore di *Marionette che passione!*<sup>145</sup>.

Un atteggiamento meno disponibile e in qualche momento diffidente ebbe, invece, per gli autori del grottesco – genere teatrale in cui la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo – e per Bontempelli, ma, anche in questo caso, distinse volta per volta, guardando i singoli risultati. Così se giudicò con oggettivismo e persino con simpatia *L’uccello del paradiso* di Enrico Cavacchioli<sup>146</sup>, stroncò senza mezzi termini *Chimere* di Luigi Chiarelli, definendolo «l’errore inesplicabile di un giovane d’ingegno»<sup>147</sup>. Quanto alla produzione drammaturgica di Bontempelli, «scrittore secco e nervoso»<sup>148</sup>, rimase perplesso davanti a *La guardia alla luna*, favola inadatta

<sup>142</sup> R. Simoni, *L’ospite desiderato*, «Corriere della Sera», 14 aprile 1921, ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, cit., pp. 455-456. Nel maggio del 1923 scrisse a proposito di *Amara* «Io confesso d’aver i miei dubbi che il teatro disumandosi così, possa diventare più umano. In tutti i tentativi di questo genere, invece del bagliore di una più alta verità, vedo brio di parole e tremolio di forme indecise». Cfr. *ivi*, pp. 674-676.

<sup>143</sup> R. Simoni, *La scala*, «Corriere della Sera», 17 novembre 1925, ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica, vol. II: 1924-1926*, cit., p. 262.

<sup>144</sup> «Egli (l’autore) condensa intorno a Lena, a Rosetta, a Camorengo una cupezza incorporea, entro la quale essi si agitano perduti. Se non vaporasse intorno ad essi quel vapore di perdizione, se i pensieri, le voci, non fossero tutti sommessi e soffocati, quegli uomini e quelle donne ci sembrerebbero patologici o insensati. Ma Rosso scolora per essi la vita, rende squallide le cose, li chiude in un cerchio di spettri immaginari che li fa apparire travolti, non da un loro male inevitabile, ma da un universale naufragio. E questo non è artificio; è arte.» Id., *Lo spirito della morte*, «Corriere della Sera», ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica, vol. IV: 1933-1945*, cit., p. 557.

<sup>145</sup> Lettera di Rosso di San Secondo a Simoni (Meina, 15 giugno 1927); Biblioteca Livia Simoni, CA 6542.

<sup>146</sup> Cfr. R. Simoni, *L’uccello del paradiso*, «Corriere della Sera», 20 giugno 1919, ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, cit., pp. 355-357.

<sup>147</sup> R. Simoni, *Chimere*, «Corriere della Sera», 26 febbraio 1920, ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, cit., p. 382.

<sup>148</sup> R. Simoni, *Nostra Dea*, «Corriere della Sera», 10 novembre 1925, ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica, vol. II: 1924-1926*, cit., p. 255.

alle scene<sup>149</sup>, e sottolineò puntigliosamente i limiti di fondo, la disorganicità soprattutto, di *Nostra Dea*<sup>150</sup>. Su un altro terreno, quello del “teatro di poesia”, Simoni espresse un deciso consenso per i risultati più alti del teatro dannunziano, del quale intuì subito la funzione rinnovatrice; considerò con alterni giudizi il ruolo di Sem Benelli, si dimostrò invece spesso severo nei confronti di Nino Berrini.

Simoni dimostrò spesso una straordinaria lucidità nel cogliere le novità straniere che spesso giungevano sulle scene italiane con molti anni in ritardo: è questo il caso di Cechov, ad esempio, che il critico apprezzava soprattutto per le violente passioni celate sotto una mestizia compressa<sup>151</sup>. «Sono molto ammirato, caro Amico, della Sua analisi dell’opera di Cècov e dello spettacolo della Compagnia Tatiana Pavlova – gli scriveva nel 1933 un critico della statura di Vladimir Nemirovic Dancenko –. Ho spedito il Suo articolo a Mosca, al Teatro d’Arte, per la lettura e la conservazione di esso nel Museo del teatro»<sup>152</sup>. Il critico veneto analizzò con finezza anche il teatro di George Bernard Shaw, intuì l’originalità di John Millington Synge, individuò acutamente le caratteristiche dell’austriaco Arthur Schnitzler.

Gli anni Trenta lo videro, inoltre, cronista attento della commedia brillante-sentimentale «delle rose scarlatte e dei telefoni bianchi» che giudicò con una giusta dose di severità, ma senza i moralismi e le ambiguità di alcuni colleghi. Le pagine dedicate ad autori come Sergio Pugliese e Guido Cantini hanno la stessa finezza e il rigore intellettuale di quelle dedicate a commediografi di maggiore respiro come Ugo Betti, Cesare Vico Lodovici o Stefano Landi. E come trascurare le straordinarie analisi, per nulla logorate dal trascorrere del tempo, di autori del livello di Giraudoux e Achard, spesso sottovalutati da altri recensori? Simoni osservò con curiosità anche Raffaele Viviani autore e attore; se all’interprete dalla «spontaneità inesauribile» dedicò elogi generosi<sup>153</sup>, non nascose una certa ritrosia nei confronti del commediografo, dove tuttavia apprezzò l’intuizione di una drammaturgia colta in strada e nel folclore.

Il critico del «Corriere» fu tra i fautori principali della riscoperta italiana di Shakespeare – uno dei pochissimi autori stranieri risparmiati dal nazionalismo fascista – esprimendo, ad opinione di Vittorio Vecchi, «il più penetrante giudizio italiano» dell’epoca<sup>154</sup>. La competenza in materia lo testimonia anche Piero Rebora, esperto di letteratura inglese, il quale chiede a Simoni nel 1947 un commento per un suo volume su Shakespeare, fondamentale per porlo all’attenzione del mondo editoriale: «Lei è uno dei pochissimi che può capire la somma di lavoro che quella mia opera com-

<sup>149</sup> R. Simoni, *La guardia alla luna*, «Corriere della Sera», 16 marzo 1920, ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica*, vol. I: 1911-1923, pp. 384-385.

<sup>150</sup> R. Simoni, *Nostra Dea*, cit., pp. 255-258.

<sup>151</sup> Possenti, *L’uomo*, cit., p. 14.

<sup>152</sup> Dattiloscritto autografo di Nemirovic Dancenko a Simoni (Milano, 21 gennaio 1933); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>153</sup> Cfr. l’entusiasmatrice recensione di Simoni a *La morte di carnevale*, «Corriere della Sera», 5 gennaio 1930, ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica*, vol. III: 1927-1932, cit., p. 289.

<sup>154</sup> V. Vecchi, *Un critico che era il teatro*, «Il Dramma», 34, 267, dicembre 1958, p. 95.

porta, ed il suo significato spirituale, di questi tempi! Per questo tengo tanto a una sua parola»<sup>155</sup>.

Simoni giudicò con cautela il linguaggio anticonformista di alcuni eventi scenici che suscitavano scalpore all'epoca. La messa in scena dei dialoghi di Platone (*Apologia di Socrate*) dell'ottantaduenne Ermete Zacconi, nel 1939, – pensata come un commiato alle scene del mattatore – non lo persuase del tutto; ciò si doveva a una sorta di stupore di vedere per la prima volta sulle ribalte i precetti filosofici che gli pare evadessero, con il loro sentenzioso e tragico argomentare, dalle leggi della scena. Nel generale entusiasmo che suscitò la disinvolta messa in scena viscontiana de *I parenti terribili*, nel 1945, la sua voce cauta e controcorrente si isola accanto a quella di d'Amico. Mentre quest'ultimo attribuiva il successo degli scandalosi *Parenti* a un «fortunato equivoco»<sup>156</sup>, il critico veneto riconosceva dietro i letti disfatti, gli incesti e i suicidi di Cocteau la stoffa sentimentale di diverso teatro del passato<sup>157</sup>.

Le bizzarrie di natura espressionista non lo convincevano del tutto, così come la tautologia di certa erudizione bibliografica in voga nel secondo dopoguerra; lo stesso atteggiamento il critico del «Corriere» l'aveva dimostrato anche nei confronti delle esasperazioni interpretative di certa avanguardia d'inizio secolo che straniavano l'autenticità del teatro. «Le sue preferenze andavano a un teatro-azione in cui la parola non avesse mai un compito veramente esornativo e in cui tutto fosse limpido, caldo, solare, sano, mediterraneo – scrive Achille Fiocco in un ricordo di Simoni del 1952 –. Ha odiato il teatro nebuloso sovraccarico di significati, e ancor più il teatro che si attarda nelle bassure dell'anima e negli equivoci della falsa avanguardia»<sup>158</sup>. Fu sospettoso verso la drammaturgia di Leonid Nikolaevič Andreev, senza peraltro svalutarla, mentre solo di fronte a Frank Wedekind, e in particolare a *Lo spirito della terra*, restò decisamente negativo. Le idee innovative di Edward Gordon Craig, «l'innamorato del teatro che finì col desiderare degli attori supermarionette», le lesse come «scontentezze non molto concludenti»<sup>159</sup>. Questo comportamento critico verso gli aspetti radicali delle sperimentazioni di certa avanguardia non impediva comunque a Simoni di valorizzarne gli elementi più autentici, come nel caso de *La rappresentazione di Santa Uliva* di Copeau, quando concluse la recensione con un'affermazione rivelatrice: «C'è dunque una verità teatrale più perspicua e persuasiva della naturalezza?»<sup>160</sup>.

In Simoni una *forma mentis* ottocentesca si fonde con tensioni espressive tipiche del secolo nuovo, talvolta in sordina, altrove con una tensione espressiva più cosciente. Nella sua produzione drammaturgica, critica e registica caratteristiche di ti-

<sup>155</sup> Manoscritto autografo di Piero Rebora a Simoni (Pratovecchio-Arezzo, 8 agosto 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 6639.

<sup>156</sup> S. d'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, ERI, Torino 1953, vol. I, pp. 14-16.

<sup>157</sup> Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. V: 1946-1952, cit., pp. 20-21.

<sup>158</sup> Fiocco, *Ricordo di un maestro*, cit., p. 3.

<sup>159</sup> R. Simoni, *I nostri attori*, «Sipario», 4, 40-41, agosto-settembre 1949, p. 14.

<sup>160</sup> R. Simoni, *Rappresentazione di Sant'Uliva*, in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. IV: 1933-1945, cit., p. 51.

po tradizionale si mescolano con aspetti moderni a livello strutturale e tematico. Ottocenteschi erano certi atteggiamenti diffidenti verso il progresso tecnologico: il telefono, per esempio, gli sembrava innaturale e pare che alle macchine preferisse la carrozza<sup>161</sup>. La nostalgia del passato non gli impediva però un atteggiamento favorevole a un'arte scenica al passo coi tempi<sup>162</sup>. Nel corso degli anni mantenne infatti una posizione aperta alle novità; da giovane si entusiasma per Gallina e da uomo maturo per Čechov, talvolta si sentì illuminare dall'arte di Ferravilla, altrove da quella di Stanislavskij<sup>163</sup>. Le sue commedie, ascrivibili alla letteratura dialettale veneta, accostano un bozzettismo provinciale di stampo galliniano a echi intimisti e freudiani, anticipando le atmosfere dei drammi cecoviani e un'inquietudine pirandelliana. Analogamente, le cronache teatrali alternano atteggiamenti conservatori con aperture anticonformiste. La nostalgia che pervade i ritratti degli attori del passato e la rievocazione dei comici girovaghi rendono l'idea di un borghese ancorato a una visione retriva del teatro. Su un altro piano, le sue recensioni si proponevano come mezzi di intervento reale e concreto nella vita teatrale: non proiezioni soggettive e velleitarie dello scrittore-intellettuale, bensì mezzi di informazione e divulgazione dello spettacolo in funzione del rapporto interprete-messa in scena e dell'educazione del pubblico. Nel campo della regia Simoni è stato uno dei primi a esercitare responsabilmente la funzione della nuova figura professionale, che stentò di stabilirsi nel sistema teatrale nazionale. Gli spettacoli di Simoni vanno intesi come un punto di intersezione tra la tradizione grandattoriale e le istanze di cambiamento profondo della scena a livello artistico e produttivo verificatesi dopo la Grande Guerra.

La modernità di un 'tradizionalista' come Simoni è evidente soprattutto per come accoglie *Piccola città* di Thornton Wilder: il testo è basato su un'esile trama che racconta le pacate vicende quotidiane della cittadina di Grover's Corners. Al debutto

<sup>161</sup> L'immagine di un Simoni 'passatista' si evince da un saggio di Vittoria Rossari del 1955. Cfr. Id., *Apunti per un saggio sul teatro di Renato Simoni*, in «Drammaturgia», 2, 5-6, 1955, pp. 90-97.

<sup>162</sup> Simoni aveva meno di venticinque anni quando scrive: «Finchè, nel secolo dell'analisi, nel secolo dell'indagine positiva, l'arte della recitazione sacrificherà eroicamente tutte quelle sue deliziose viziature, tutta quella carezzevole esuberanza, per divenire esatta fino allo scrupolo e talvolta fino alla esagerazione, chi vorrà negare che essa, unita alla scienza e alla filosofia, non scruti in sé, non cerchi il nuovo vero, non volga gli occhi verso la luce nuova? Evoluzione dunque. Abbiamo pazienza. Forse nessuno di noi ci sarà in quella benedetta ora: forse toccherà ai nostri figli la gioia di riposare del nostro disagio intimo e profondo, di gioire dell'arte nuova, di quella che compendierà tutto il passato nell'avvenire. Ma in qualunque tempo, o davanti a noi o davanti alla nostra tomba, essa fiorirà di bellezza e di grandezza. Abbiamo pazienza. *Ça ira.*» Il passo è citato in Zannoni, *Renato Simoni*, cit., pp. 46-47.

<sup>163</sup> Simoni non sdegnò nemmeno le ardite sperimentazioni di Anton Giulio Bragaglia – bersaglio di diverse critiche di d'Amico – la cui attività al Teatro delle Arti si distingue nell'atmosfera di stasi e normallizzazione del primo Novecento. Avvalendosi di una buona compagnia di complesso – fra gli interpreti c'era Diana Torrieri, e più tardi, Anna Proclemer; fra i registi: Enrico Fulchignoni, Giulio Pacuvio e Roberto Rebora – il Teatro delle Arti si distinse per l'eccezionalità del repertorio che comprendeva, accanto a riesumazioni di opere antiche, contemporanei poco rappresentati in Italia, come O' Neill e Wilder. Cfr. A. C. Alberti, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Bulzoni, Roma 1978. Sul dibattito tra Bragaglia e d'Amico cfr. A. Mancini, *Tramonto e resurrezione del grande attore*, Titivillus, Corazzano 2009.

romano al Teatro delle Arti di Bragaglia seguì, il 28 marzo 1940, la burrascosa replica milanese con la compagnia Merlini-Cialente che divise il pubblico in due fazioni avverse. Il pubblico 'conservatore' presente in sala reagì violentemente a ciò che accolse come una pura provocazione, tanto da approdare, all'inizio del terzo atto in una vera e propria rissa terminata con l'allontanamento dei «disturbatori», fra cui Paolo Grassi e Remigio Paone, quest'ultimo finito in questura per avere offeso i fischiatori gridando «Voi, se non vedete i cornuti in scena non siete contenti»<sup>164</sup>. Il pubblico rimasto, 'gli entusiasti', tributarono nel finale un'ovazione commossa alla compagnia, richiamandola oltre trenta volte alla ribalta e invadendo le scene<sup>165</sup>. La moderna messa in scena di Enrico Fulchignoni<sup>166</sup> – che rese «furiosamente di moda la regia teatrale»<sup>167</sup> – fece scalpore per certi bagliori simbolisti e futuristi<sup>168</sup> e il sapore minimalista della messa in scena. Sulla scena nuda, che ricordava il *tréteau nu* di Copeau, tutto era affidato alla recitazione degli attori i quali, in totale assenza di oggetti reali, mimavano, ad esempio, la presenza di bicchieri e tazzine simulando l'azione di dissestarsi. Fu l'unica volta che Simoni applaudì in teatro, commentando l'evento con queste parole:

Veramente bella, veramente alta e pensosa commedia. Messa in scena con un'arte fresca, immaginosa, ingegnosa e già esperta del giovane Enrico Fulchignoni, recitata in modo ammirabile da tutta la Compagnia: da Elsa Merlini che, di scena in scena, è ascesa dalla trepida grazia giovanile alla dolorosa e religiosa poesia dell'ultimo atto con semplicità e spontaneità magnifiche; dal Cialente che aveva la parte più ingrata della commedia e l'ha animata di sobri coloriti e di accenti assai patetici alla fine [...]<sup>169</sup>.

<sup>164</sup> P. E. Poesio, *La nascita del teatro di regia*, in C. Nuzzi (a cura di), *Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria de Matteis*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 1979), Vallecchi, Firenze 1979, p. 63.

<sup>165</sup> Cfr. *Riprese*, «Il Dramma», 16, 328, 15 aprile 1940, p. 39; Corrado Pavolini, Un successo tipico, in «Primato», 1, 15 maggio 1940; A. S., *Thornton Wilder, L'autore di piccola città*, «Scenario», 8, 8, agosto 1939, p. 355; G. Afeltra, *Per la "Piccola città" volarono pugni e calci*, «Corriere della sera», 25 marzo 1986. Cfr. inoltre Meldolesi, *Tre modelli*, in *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., pp. 43-47; P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 26-30; Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 296.

<sup>166</sup> Dopo un primo apprendistato al teatro universitario di Messina, Fulchignoni giunge a Roma dove realizza varie regie con risultati disomogenei. Si interessa a ogni forma di spettacolo, dal teatro dei burattini al cinema, lasciando anche una vasta opera critica sulle pagine di «Cinema», «Scenario» e «Corrente». Nel 1939 affiancherà Simoni nella regia dell'*Aminta* di Tasso al Giardino di Boboli.

<sup>167</sup> A. Perrini, *Registi del teatro gulf*, «Via consolare», aprile 1941, cit. in Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., p. 43.

<sup>168</sup> In una replica romana del 1941 Marinetti, presente in sala, rivendicava la base futurista dell'interpretazione registica di Fulchignoni. Il finale della 'prima' milanese aveva assunto, del resto, le sembianze di una serata tardofuturista con le continue interruzioni dello spettacolo, i tumulti e le ovazioni del pubblico. Cfr. P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Mursia, Milano 1977, pp. 100-101.

<sup>169</sup> R. Simoni, *Piccola città*, «Corriere della Sera», 29 marzo 1940, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. IV: 1933-1945, cit., p. 211.

## Il grande eclettico

Non solo in *Piccola città*, ma anche in altri testi di Wilder come *Un lungo pranzo di Natale*, *Felice viaggio*, *La carrozza Pullman Hiawatha*, Simoni colse la poesia e l'originalità di uno degli autori più innovativi di quegli anni.

Nel secondo dopoguerra il critico del «Corriere» seppe adeguarsi agevolmente ai profondi mutamenti della drammaturgia e della scena italiana. Simoni dede il giusto risalto ai testi di Eduardo de Filippo, autore che osservava fin dal decennio precedente, e a quelli di Betti e del nuovo gruppo di autori attratti dai “processi morali” capeggiati da Diego Fabbri. Egli fu, inoltre, tra i primi ad intuire le eccezionali doti interpretative dei De Filippo – «Fine, illustre ed appassionato amico dell'anima napoletana» lo acclamava Vincenzo Scarpetta nel 1925<sup>170</sup> – e principalmente di Eduardo<sup>171</sup>, che apprezzava per l'eccezionale tecnica che si celava sotto l'apparente improvvisazione. «Voglio che tu sappia come mi sento orgoglioso del consenso che hai dato alla mia commedia *Questi fantasmi!* Lasciati baciare la mano e cerca di sentire nel tuo cuore la stessa gioia che sento io nel baciartela», gli scriveva commosso l'autore partenopeo l'indomani dell'entusiasta critica alla sua nuova commedia<sup>172</sup>.

Un'attitudine ancora più aperta Simoni dimostrò verso la nuova generazione dei letterati italiani, da Valentino Bompiani a Leopoldo Trieste, da Vittorio Calvino a Corrado Alvaro fino a Gian Paolo Callegari. Quanto a Diego Fabbri, fin da *Inquisizione* lo considerò «una delle più belle forze nuove del teatro»<sup>173</sup>. Sorprendente è, anche, l'entusiasmo con cui accolse Il teatro dei Gobbi, cogliendone perfettamente le nuove prospettive drammaturgiche e il talento di Franca Valeri, Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci.

L'apertura verso la drammaturgia italiana, la cui funzione ritenne essenziale nel rinnovamento dell'intera cultura nazionale, non gli impedì di guardare con pari attenzione a ciò che succedeva all'estero, e non solo in Europa. Particolare cura dedicò al teatro americano, allora egemone sui palcoscenici della penisola, pronto, tuttavia, a smorzare gli entusiasmi ingiustificati e a distinguere meriti e limiti. *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller gli apparve un risultato di grande rilievo e una delle più emblematiche opere della nuova drammaturgia, mentre di *Zoo di vetro* di Tennessee Williams colse con grande finezza i meriti, ma anche certi vizi d'origine, che *Un tram che si chiama desiderio* avrebbe esplicitamente rivelato. Simoni ebbe il merito di porsi di fronte al teatro statunitense con assoluta disponibilità, ma senza gli entusiasmi programmatici di altri suoi colleghi. Certo gli americani rappresenta-

<sup>170</sup> Manoscritto autografo di Vincenzo Scarpetta a Simoni (5 gennaio 1925); Biblioteca Livia Simoni, CA 6577.

<sup>171</sup> Gli apprezzamenti della critica per il teatro di Eduardo divennero quasi unanimi a partire dal 1947. Cfr. a proposito Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., pp. 165-166.

<sup>172</sup> Lettera manoscritta (Milano, 18 maggio 1946); Biblioteca Livia Simoni, CA 1773/1-2. Pandolfi vide in *Questi fantasmi* la presenza di uno «sguardo sgomento» e l'intuizione di «qualcosa di definitivo». Cfr. Id., *Teatro di Eduardo: un terreno sconvolto*, «Il Dramma», 22, 16-17, luglio 1946, pp. 10-12.

<sup>173</sup> Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. V: 1946-1952, cit., p. 140.

vano una preziosa boccata d'aria per la scena italiana, ma proprio per questo si trattava di distinguere fra l'originalità e la maniera.

Un atteggiamento assai simile Simoni sostenne nei confronti del miglior teatro francese che, in quegli anni, dopo tanta autarchia nazionalista, ritornò nuovamente sulle ribalte italiane. Basta leggere, fra le tante, le pagine scritte sui gravi limiti di *Le mani sporche* (1948) di Sartre, un testo e un autore allora accettati acriticamente e spesso solo per ragioni ideologiche. La stessa vigilanza e cautela la esercitò nei confronti di Jean Anouilh, pronto a entusiasmarsi per i testi migliori, ma anche a dare giudizi assai critici per le opere di solo mestiere, dove l'artigianato, pur di gran classe, prevaleva sulle ambizioni dell'artista.

Sebbene non condividesse in pieno certe sperimentazioni radicali delle avanguardie, Simoni sostenne anche i più giovani e irrequieti talenti che avrebbero costituito la nuova drammaturgia italiana negli anni Sessanta-Settanta. «Niente mi aiuta più a vivere e a scrivere che i suoi consigli e le sue critiche che nascono da una così profonda e lunga consuetudine col teatro – gli scriveva nel 1948 il venticinquenne Giovanni Testori –. Se non la disturbo non mancherò di portarle di volta in volta le mie opere: sono sicuro che le sarò ancora e sempre tanto grato da seguire con il suo illuminante consiglio»<sup>174</sup>.

<sup>174</sup> Lettera di Giovanni Testori a Simoni (Milano, 15 gennaio 1948); Biblioteca Livia Simoni, CA 6555.



## Capitolo 4

### Un'idea di teatro

#### 1. «Un caso a parte»

Nell'articolato panorama registico del secondo dopoguerra l'esperienza teatrale di Simoni è definita da Giulio Cesare Castello come un «caso a parte», che si differenzia sia dal filone dei «registi importanti» quali Gualtiero Tumiati, Sergio Tofano, Pietro Sharoff e Tatiana Pavlova, che dall'attività di Anton Giulio Bragaglia, Guido Salvini e Enzo Ferrieri – i «maestri italiani» secondo Castello – così come dalla categoria dei cosiddetti «epigoni» alla stregua di Giulio Pacuvio<sup>1</sup>. Un «caso a parte», quello simoniano, dovuto probabilmente all'impossibilità di inserirlo in tendenze poetiche o prassi sceniche canoniche, ma anche alla singolarissima esperienza di un autodidatta, già massimo critico teatrale, che firma la prima regia all'età di sessantuno anni e che nel corso di pochissimo tempo è celebrato come un Maestro dell'arte drammatica italiana. Anche Bragaglia aveva definito singolare il caso Simoni; in un articolo del 1937 che polemizza con l'atteggiamento avverso delle compagnie italiane nei confronti del regista professionista, scriveva: «Il fenomeno Simoni è un fatto d'eccezione; e il suo prezioso caso eccezionale non può fare regola»<sup>2</sup>. La singolarità dell'esperienza registica di Simoni lo dichiara due anni dopo anche Lucio Ridenti: congratulandosi con la promozione di Gino Cervi a direttore della compagnia semi-

<sup>1</sup> Castello raggruppa i registi citati nella classe della «vecchia guardia». Una seconda grande area è costituita dalla «regia eclettica» i cui maggiori esponenti sono, secondo Castello, Corrado Pavolini e Gerardo Guerrieri e che comprende prevalentemente i registi gufini come Venturini, Meloni e Fulchignoni. La terza categoria conta tra le sue fila i diplomati dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma: Costa, Gianini, Brissoni, Pandolfi, e ancora Landi, Celi, Squarzina, Salce e Lucignani. Nella classifica di Castello c'è anche la cosiddetta «regia della nuova spettacolarità» di Visconti e Strehler, volta a rivalorizzare l'arte scenica italiana; l'ultima area individuata dal critico è quella «dei piccoli teatri» di Bolchi, Galloni, Guglielmino e De Bosio. Rimane fuori queste grandi categorie il caso di Fersen. Cfr. G. C. Castello, *Vent'anni di regia*, «Sipario», 4, 40-41, agosto-settembre 1949, pp. 25-31. Cfr. anche Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., nota 21, p. 270.

<sup>2</sup> A. G. Bragaglia, *Variazioni sulla regia*, in Id., *Sottopalco: saggi sul teatro*, I. Barulli & Figlio, Osimo 1937, pp. 48-49. Bragaglia, pur apprezzando i risultati dei primi spettacoli goldoniani di Simoni, nel 1936, dovuti in gran parte alla fertile collaborazione con un regista professionista come Guido Salvini, non assurge il suo caso a modello esemplificativo dell'avvento della regia italiana. Interessante il pensiero di Salvini il quale definiva regista colui che «fa della regia la sua esclusiva attività e ne ritrae i mezzi di sostentamento.» G. Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, «Scenario», 5, 1, gennaio 1936, pp. 3-6.

stabile dell'Eliseo, il fondatore de «Il Dramma», convinto che a dirigere una compagnia possa essere solo un attore e non un regista, scrive: «Il regista (quando non si tratta di un grande artista come Renato Simoni, le cui possibilità per natura, cultura ed esperienza sono eccezionali e formano vanto di una Nazione) non può portare alla direzione di una Compagnia regolare un contributo di perfezionamento in profondità»<sup>3</sup>. Nel 1952 è sempre Castello a collocare Simoni fra i principali innovatori della scena italiana affiancandolo a Strehler<sup>4</sup>; l'anno successivo il giovane Vito Pandolfi sottolinea ne *Lo spettacolo del secolo* l'importanza delle esperienze registiche di Simoni degli anni Trenta e Quaranta inserendolo nella classe dei «migliori registi dell'epoca» accanto a Talli, Reinhardt, Dullin e Pitoëff<sup>5</sup>.

La rilevanza che l'intellettuale veronese aveva guadagnato in vita si è però progressivamente ridimensionato, come dimostrano le storie del teatro pubblicate nel corso del secondo Novecento dove il nome di Simoni regista appare sporadicamente. Lo stesso Pandolfi, ad esempio, nel 1961, scrivendo *Regia e registi nel teatro moderno*, non lo menziona nemmeno nei capitoli dedicati al teatro italiano pur presentando nell'inserito fotografico un'immagine del *Campiello* simoniano allestito a Venezia nel 1939 per il Festival Internazionale del Teatro<sup>6</sup>. Altrettanto significativo è l'esile spazio dedicatogli da Claudio Meldolesi nel monumentale *Fondamenti del teatro italiano*, dove Simoni – citato soprattutto come critico – viene considerato un regista 'tradizionalista' che poco o niente ha a che fare con la «regia critica» fiorita nel secondo dopoguerra e che porrà le basi del nuovo teatro italiano<sup>7</sup>.

Questa esclusione – sulla quale pesa probabilmente un giudizio di tipo ideologico nei confronti di un protagonista anche a livello istituzionale del teatro italiano nell'epoca fascista – è attribuibile, in parte, alla 'trasparente' poetica simoniana, attenta soprattutto all'esito collettivo piuttosto che all'affermazione del regista in quanto autore principale e riconoscibile dell'evento scenico. Dall'altro lato è opportuno mettere in relazione il graduale ridimensionamento della figura di Simoni con la particolare congiunzione storica italiana che vede fiorire nell'immediato secondo dopoguerra una generazione di registi che avrebbe modificato profondamente il panorama teatrale italiano: da Costa agli esperimenti di Giannini, Brissoni e Pandolfi, alle prime prove rivelatrici di Visconti e di Strehler.

Nella polimorfia artistica di Simoni la pratica registica, concentrata negli anni 1936-1942, assume un rilievo importante. Sin da giovane, quando si occupava dei filodrammatici, il critico veronese attribuiva il loro diletterismo all'assenza di un maestro, di una guida diversa dal capocomico che concertasse e armonizzasse i di-

<sup>3</sup> L. Ridenti, *Copertina. Gino Cervi*, «Il Dramma», 15, 311, 1° agosto 1939, p. 3.

<sup>4</sup> G. C. Castello, *Le conquiste critiche della regia italiana*, «Teatro-Scenario», 16, 11, 1 giugno 1952, pp. 6-8.

<sup>5</sup> V. Pandolfi, *Spettacolo del secolo: il teatro drammatico*, Nistri-Lischi, Pisa 1953, p. 215.

<sup>6</sup> Id., *Regia e registi nel teatro moderno*, Cappelli, Bologna 1961. Nella premessa al testo l'autore, del resto, precisa che «il nostro esame si è soffermato soprattutto sui registi che hanno una poetica ben definita».

<sup>7</sup> Cfr. Meldolesi, *L'ambito della regia critica*, in *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., pp. 262-263.

versi elementi della messinscena<sup>8</sup>; ruolo che sostiene con maggiore convinzione nel secondo dopoguerra quando imperversava il dibattito della costituzione dei teatri stabili sovvenzionati dallo Stato: nel convegno milanese del 1948 – che vide la presenza di gran parte degli intellettuali, artisti e politici dell'epoca quali d'Amico, Apollonio, Costa, Fabbri, Strehler e De Pirro – Simoni ribadisce l'assunto damichiano della necessità di una collaborazione stabile e duratura tra una compagnia e il suo regista<sup>9</sup>.

È curioso, del resto, come nella disputa degli anni Venti e Trenta attorno alla nascita della regia, la voce di Simoni sia pressoché assente. Egli non partecipa al dibattito sulla funzione della nuova figura che, pur segnato da prevedibili prudenze e ritrosie, aveva trovato ampio spazio nei principali periodici teatrali dell'epoca; così come non formula nessuna teoria o adesione a un sistema recitativo, avvicinandosi piuttosto alla pratica scenica in modo empirico e istintivo, anche se sempre sorretto da una grande cultura teatrale. È indicativo inoltre il fatto, apparentemente paradossale, che una figura intellettuale come quella di Simoni, che non nasce come regista e che non teorizza alcun tipo di regia, firmi a pieno titolo spettacoli prestigiosi, avvalendosi della collaborazione dei maggiori professionisti del settore.

Orazio Costa, uno dei più attivi registi diplomati all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, tentava nel 1939 una definizione della figura del regista. La distinzione tra il 'vecchio' direttore o capocomico, corago o *meneur de jeu* che dir si voglia, e la nuova figura sta principalmente, scrive Costa, nella differenza che corre tra «l'organizzatore dell'unità materiale dello spettacolo» e colui che «crea alla rappresentazione una coscienza spirituale, che ne fa una cosa viva ed attuale»<sup>10</sup>. Il regista, «fenomeno tipicamente moderno, rivoluzionario, passeggero», seppur indispensabile, è essenzialmente colui che appronta allo spettacolo «una comune concezione della vita e del bello», ovvero uno «stile» e un «tono»<sup>11</sup>. Si tratta, in altri termini, di un'unità di tipo religioso, politico, estetico e morale che debba derivare dalla parola dell'autore: «solo così eviteremo arbitrarie imposizioni, che, mentre hanno il fascino dell'originalità, hanno il demerito di deformare l'opera d'arte»<sup>12</sup>, conclude Costa. Se spogliamo la concezione costiana dell'aura misticheggiante vi ritroviamo in buona parte l'idea di Simoni – benché non definita teoricamente – in materia di costruzione dello spettacolo, fondata cioè sulla preminenza del testo e dell'attore. L'interprete incarna, per entrambi, il verbo dell'autore che a sua volta lo comunica al pubblico attraverso due mezzi espressivi fondamentali, la voce ed il movimento, e al quale sono di aiuto alcuni sussidi quali l'ambientazione scenografica, il costume e il trucco<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Cft. Zannoni, *Renato Simoni*, cit., p. 46.

<sup>9</sup> Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, cit., p. 106.

<sup>10</sup> O. Costa, *La regia teatrale*, in «Rivista italiana del dramma», 3, n. 4, 15 luglio 1939, p. 12.

<sup>11</sup> Ivi, p. 13.

<sup>12</sup> Ivi, p. 18.

<sup>13</sup> Ivi, p. 25.

## Il grande eclettico

Le affinità poetiche tra Simoni e Costa non vanno tuttavia attribuite soltanto alla temperie culturale, quanto a una diretta influenza di genere maestro-discepolo. L'allievo prediletto di d'Amico era stato nel 1939 aiuto regista di Simoni nella realizzazione dell'*Aminta* per il Maggio Musicale Fiorentino, lo spettacolo che consacrò il successo di Simoni regista. «È forse giunto per me il momento di provare che le vostre lezioni mi sono penetrate nello spirito ed ho saputo farne idea delle mie idee» – scrive Costa a Simoni nell'ottobre 1940. Il giovane regista romano lavorava all'epoca su *La locandiera* di Goldoni con Andreina Pagnani protagonista, messa in scena affidatagli da Simoni che non andò tuttavia in porto. Ecco allora a chiedere consigli al Maestro delle messe in scena goldoniane: «Sono certo che aiuterete anche questa volta il vostro discepolo (il più antico e il più attento, se non altro!) e che lo conforterete ad affrontare questa prova che per grazia vostra potrà essere decisiva. Vi chiederò consigli su tutto naturalmente. Sulla impostazione scenografica; sulla distribuzione delle parti; sulla loro interpretazione»<sup>14</sup>. Non solo d'Amico e Copeau quindi gli artefici del percorso teatrale di Costa: se i primi due influenzarono soprattutto la formazione spirituale del giovane regista, Simoni radicò in lui i fondamenti pratici del mestiere.

In una lettera dell'ottobre successivo, riferita questa volta al mancato allestimento della *Francesca da Rimini* di D'Annunzio che Costa avrebbe dovuto realizzare con la Compagnia Ricci-Pagnani, si legge:

Credo che dopo una prima sgrossatura fatta da me e dopo la vostra successiva intensa rifinitura, sempre così efficace e feconda di risultati insperati, lo spettacolo avrebbe raggiunto un suo clima e un suo decoro più che notevoli vista anche l'intenzione vostra, che io mi preparavo a seguire fedelmente, di liberare lo spettacolo di tutte le frange descrittive ed esuberanti di colore cronistico per ridurlo alla sua più intima realtà e immediata violenza di accese passioni espresse in lirica furia<sup>15</sup>.

L'episodio è utile per individuare alcuni nodi della poetica di Simoni; «l'intensa rifinitura» esprime l'accuratezza e l'armonizzazione dell'insieme, l'eliminazione delle «frange descrittive ed esuberanti» indica un atteggiamento schivo verso la ridondanza retorica; «la lirica furia» denota invece l'attenzione al ritmo del verso e dell'azione scenica.

Tutti i collaboratori di Simoni, famosi e meno famosi, da Costa a Enrico Fulchignoni, Corrado Pavolini e Giorgio Strehler, serbarono per lui un ricordo misto di affetto, riconoscenza e ammirazione. Strehler – pur non considerando Simoni un vero e proprio regista, piuttosto «un qualcosa a metà tra il direttore all'italiana e il critico che parla agli attori sul palcoscenico, invece che sulla pagina» – l'ha definito

<sup>14</sup> Lettera di Orazio Costa a Simoni (Roma, 15 ottobre 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA 506.

<sup>15</sup> Lettera di Orazio Costa a Simoni (Roma, 30 ottobre 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 506. L'allestimento dell'opera dannunziana non andò in porto in seguito a «un timore non del tutto ingiustificato della Signora Pagnani – scrive Costa a Simoni – che ha ritenuto che la Compagnia non fosse all'altezza di spettacolo di così grande mole».

«maestro di qualcosa che a molti sfuggiva»<sup>16</sup>. I ricordi di Strehler sono legati soprattutto all'allestimento di *Romeo e Giulietta* nel 1948, o meglio alle serate nelle osterie e nei caffè veronesi dopo le prove al teatro romano, dove Simoni intratteneva i giovani collaboratori del suo ultimo spettacolo teatrale con discorsi pieni di «cose importanti, mai sentite, realmente nuove, come importazione mentale, come disegno critico»<sup>17</sup>.

L'approdo di Simoni alla regia, ultimo e maturo stadio della sua attività teatrale fu graduale, quasi per processo naturale, frutto di una lunga e ininterrotta familiarità con platee e ribalte di ogni tipo. Inoltre, uno sperimentatore curioso come lui, attento a tutte le espressioni artistiche – dalla rivista alla librettistica al cinema – non poteva non confrontarsi con il nuovo mestiere il cui concetto andava tratteggiandosi negli anni Trenta. La lunga frequentazione dei palcoscenici e dei suoi protagonisti avevano avvicinato Simoni alla realtà dei linguaggi scenici, alle esigenze e alle difficoltà materiali del mestiere, al segreto di dirigere un complesso drammatico, tassello fondamentale nella costruzione dello spettacolo, che presuppone una duttilità psicofisica di lunga e minuta tessitura.

Un'attitudine 'registica' – di selezione, interpretazione e invenzione dello spettacolo – s'intravede anche nelle critiche teatrali: nel gusto di raccontare le commedie e, tramite il racconto, reinventarle e migliorarle. All'esercizio cinquantennale della critica teatrale si devono le conoscenze dei linguaggi e delle tecniche sceniche, delle convenzioni che dominano la comunicazione fra il palcoscenico e la platea, il senso del dialogo, dell'armonia, e dell'azione scenica. La dettagliata descrizione del personaggio – dalle caratteristiche fisiche all'interpretazione – è una costante della poetica di Simoni critico che si traduce con la stessa meticolosità nella prassi scenica. Basta leggere alcune sue recensioni per capire non solo come lo spettacolo viene presentato ma anche come poteva essere realizzato. Certe sue cronache sono di per sé una rappresentazione, «cronache in piedi»<sup>18</sup>, dove il critico fonde la fantasia con la memoria teatrale degli studi e delle esperienze passate.

La costante osservazione e la valutazione critica dello spettacolo avevano sviluppato inoltre in Simoni la conoscenza intuitiva degli umori della platea, gli elementi che la facevano scaldare o assopire. Come spettatore il critico del «Corriere» non ha mai tenuto un atteggiamento esteriore e distaccato: nell'intervallo fra un atto e l'altro non resisteva alla tentazione di andare dietro le quinte; non soltanto perché con gli attori aveva solidi rapporti capaci di resistere alle sue critiche, ma anche per compiere un percorso “dentro” la commedia che si stava rappresentando, per capire quali fossero stati i problemi della scrittura scenica<sup>19</sup>. Con Simoni inizia a plasmarsi,

<sup>16</sup> G. Strehler, *Nasce da lui il mio amore per Goldoni*, «Corriere della Sera», 1 maggio 1982.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> La definizione è di F. Bernardelli, *Un uomo di teatro*, «La Stampa», 21 febbraio 1952.

<sup>19</sup> Gianfranco De Bosio ricorda con affetto un incontro avuto con il critico del «Corriere» nel 1951, al Piccolo di Milano, durante la prima della sua *Moscheta* nel capoluogo lombardo: «Qual era l'abitudine di Renato Simoni per le prime milanesi? Di ricevere a parte il regista, o il primo attore nel caso specifico: grazia volle che ricevesse me, e poi, a parte, la prima attrice. E infatti Giuliana [Lojodice] fu ricevuta da

## Il grande eclettico

seppure inconsapevolmente e in sordina, quella figura intermedia fra l'attore, lo spettatore e il critico, intuiva da Strehler già nei primi anni Cinquanta e avvalorata nei decenni successivi da Dario Fo<sup>20</sup>.

L'esperienza del Teatro del Soldato nell'estate 1917 è il primo confronto diretto con la prassi scenica, dove Simoni sperimenta la costruzione dello spettacolo su più livelli: dalla gestione logistica ai rapporti di natura artistica con gli interpreti e il testo. La sua esperienza di regista matura, nel corso degli anni, nell'assistere alle prove degli spettacoli, nel soccorrere capocomici, direttori e mattatori con un suggerimento o un indizio. Baseggio testimonia come durante le prove di un suo *Mercante di Venezia* nell'estate del 1927 Simoni si era mostrato inizialmente osservatore attento e scrupoloso, poi, sempre più preso dal gioco scenico,

si era tolta la giacca, e, in piedi, quasi aggrappato alla ribalta approvava, rideva, batteva il tempo... Io credo che da quel momento ed in tal modo sia nato il regista. Per un uomo della sua cultura, del suo ingegno, della sua maturità in tutto ciò che riguardava il Teatro, mancava soltanto quello che egli trovò in quell'afoso luglio del 1927: provarsi! E Simoni provò. Trovare le parole per spiegare e convincere; ed egli le trovava subito: chiare, facili, comprensibili<sup>21</sup>.

Il critico Ermanno Contini lo ricorda alle prove di *Ippolito*, seduto sulla gradinata del teatro greco di Siracusa: ad un certo punto, insoddisfatto dell'azione scenica, Simoni abbandona la poltrona dello spettatore per interagire con gli attori e partecipare direttamente nella costruzione dello spettacolo:

Balzò in piedi alzando le braccia come se lo slancio in cui sembrava raccolto si fosse finalmente liberato, batté il piede con violenza, gridò qualche cosa, si precipitò giù per la scaletta, traversò di corsa l'orchestra, si fermò dinanzi al proscenio, apostrofando gli attori. [...] La prova s'interruppe mentre gli esecutori principali accorrevano verso di lui con allarmato sgomento. Riunì tutti intorno a sé, parlò a lungo gesticolando e alla fine fece ricominciare la scena serrando i tempi; da quel momento rimase vicino agli attori correndo dall'uno all'altro, incitandoli, riprendendoli, regolando il contrappunto dei gesti e delle voci, suggerendo le intonazioni, precisando i movimenti. [...] Simoni smaniava, sbuffava, gridava con pittoresca esuberanza veneta, facendosi ora paterno e persuasivo, ora rabbioso e perentorio. Ogni volta che la prova riprendeva si tirava da parte, indietreggiando passo passo come fanno i pittori per riavanzare di scatto appena qualche nuovo suggerimento gli balenasse in mente. Gli attori lo ubbidivano pronti ascoltandolo con riverenza<sup>22</sup>.

Renato Simoni con pasticcini, con una deliziosa indimenticabile *verve* di seduttore. Questo episodio di Simoni, mi commuove ancora oggi». Cfr. G. De Bosio, *Un ricordo di Renato Simoni*, in P. Baggio (a cura di), *Una giornata di studi su Renato Simoni*, cit., p. 23. Cfr. anche Simonelli, *Renato Simoni: ciò che importa è vivere da galantuomo*, in Id., *Dieci giornalisti e un editore*, cit., p. 327.

<sup>20</sup> Cfr. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., p. 262.

<sup>21</sup> L'episodio è raccontato da Ugo Zannoni in Id., *Renato Simoni*, cit., pp. 51-52.

<sup>22</sup> E. Contini, *Simoni, il regista*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.

Nell'epistolario di Simoni custodito presso la Biblioteca Livia Simoni troviamo decine di inviti da parte di attori, drammaturghi e capocomici che chiedono il suo sostegno, anche solo di assistenza a una prova; richieste che aumentano negli anni successivi alla prima regia veneziana del 1936. Fra i tanti ricordiamo Dino Buzzati, collega al «Corriere», che gli invia il suo primo copione, desideroso dell'opinione di Simoni anche in relazione a «eventuali tagli o possibili modifiche che possano riuscire vantaggiose»<sup>23</sup>. Corrado Pavolini, assistente di Simoni in diversi spettacoli, che nel 1943 si accinge di mettere in scena *Salomè* di Wilde, testo da lui stesso tradotto, gli scrive:

È uno spettacolo di grande impegno, sia per me che per la protagonista, e per la spesa di fatica che vi si è fatto. Non sto a dirti quanto saremmo felici, Laura [Adani] ed io, di vederti il lunedì alla prima generale, per ascoltare le tue impressioni e i tuoi preziosi consigli. Oso chiederti tanto perché so che non rifiuti il tuo aiuto a chi te lo chiede con sincerità di cuore nell'interesse di un fatto teatrale importante. Abbiamo cercato di fare del nostro meglio: ma sentiamo di non poter fare a meno della tua esperienza e del tuo gusto, in questa occasione<sup>24</sup>.

L'attrice Wanda Fabro auspica la presenza del critico del «Corriere» alle prove della ripresa di *Tre sorelle* a Milano, per avere «quel vostro aiuto e consiglio, che voi donate con tanta generosità agli artisti di buon volere»<sup>25</sup>. Domenico Varagnolo avanza nel 1940 la timida speranza di vederlo regista del suo *Pitor del Paradiso*, opera ispirata alla vita di Tintoretto, con Ermete Zacconi protagonista<sup>26</sup>. Il drammaturgo Vincenzo Tieri immagina «quale vantaggio caverebbe dalla sua grande sapienza e maestria» l'ensemble degli attori prossimi a mettere in scena la sua commedia *La parte di marito*<sup>27</sup>; nel novembre 1941 è sempre Tieri a domandare la presenza di Simoni ad una prova della sua *Battaglia del Trasimeno* con protagonisti Evi Maltagliati e Guglielmo Giannini, debutto che «certamente avrà da giovare da una vostra sia pur rapida occhiata»<sup>28</sup>. Ugo Betti gli rinnova, nel 1941, l'invito di dirigere una sua opera<sup>29</sup>; Giuseppe Bevilacqua chiede un parere al critico nel 1944 in riferimento a

<sup>23</sup> Cfr. la lettera autografa di Dino Buzzati a Simoni (Milano, 14 ottobre s. a.); Biblioteca Livia Simoni, CA 475.

<sup>24</sup> Cfr. la lettera autografa di Corrado Pavolini a Simoni (Bergamo, 22 aprile 1943); Biblioteca Livia Simoni, CA 47.

<sup>25</sup> Cfr. la lettera autografa di Wanda Fabro a Simoni (Milano, 7 marzo); Biblioteca Livia Simoni, CA 1651.

<sup>26</sup> Cfr. la lettera autografa di Domenico Varagnolo a Simoni (Venezia, 4 gennaio 1940; carta intestata «Archivio Storico d'Arte Contemporanea, Venezia, Palazzo Ducale»); Biblioteca Livia Simoni, CA 6665.

<sup>27</sup> Cfr. la lettera autografa di Vincenzo Tieri a Simoni (Roma, 12 aprile 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 6729.

<sup>28</sup> Cfr. la lettera autografa di Domenico Varagnolo a Simoni (Roma, 7 novembre 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 6733.

<sup>29</sup> Cfr. la lettera autografa di Filippo Scelzo a Simoni (Roma, 22 aprile 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 342.

uno snodo cruciale del nuovo dramma al quale lavora<sup>30</sup>; mentre Elsa Merlini lo ringrazia per i preziosi suggerimenti ricevuti per *Casa di bambola*, da lei recitata quasi senza prove a causa di una caviglia rotta<sup>31</sup>.

Gli interventi occasionali nelle prove sono i primi segni di una pratica registica in sordina che Simoni affronterà ufficialmente dal 1936, ma anche l'espressione della gioia di recitare, di immedesimarsi con i personaggi. L'eclettico veronese non si limitava, di fatto, a dare suggerimenti sui tempi delle entrate e delle uscite, sull'affinamento di una dizione, come dosare un ritmo o colorare un'atmosfera; interveniva sovente anche sul testo consigliando un taglio o una modifica che sostenesse meglio l'azione scenica. La capacità registica di Simoni «nonostante pochi possano vantare un'erudizione vasta e approfondita quanto la sua, proviene dall'inclinazione meglio che dalla cultura, dall'entusiasmo meglio che dall'intelletto»<sup>32</sup> – scrive Ermanno Contini nel 1951; che è quanto Giovanni Calendoli affermerà un anno dopo sulle pagine di «Scenario»: «La sua non è una regia professionale, ma una regia di vocazione»<sup>33</sup>.

Simoni giunge alla regia teatrale in un periodo in cui l'esaurimento della tradizione dei 'figli d'arte', il progressivo disgregarsi del sistema capocomicale, la Grande Guerra e l'avvento dei nuovi mezzi d'espressione, avevano indebolito il sistema produttivo e organizzativo nazionale. Mentre nel primo Novecento si avvia il percorso del rinnovamento del teatro europeo, l'Italia rimane ancorata alla tradizione del sistema capocomicale-mattatoriale basato sul nomadismo delle compagnie e la sua divisione in ruoli. La regia teatrale si propaga timidamente nella penisola, con un grande ritardo rispetto agli esperimenti francesi russi e tedeschi del primissimo Novecento; esperienze che vengono percepite, in parte, come innovazioni da accogliere e imitare al fine di adeguarsi agli standard europei, ma quasi sempre osservate, soprattutto dai 'conservatori', con scetticismo. Il cosiddetto «ritardo»<sup>34</sup> – o l'"anomalia" italiana – legato appunto alle difficoltà di adottare nuove modalità di organizzazione e di produzione dello spettacolo, è ravvisabile soprattutto nell'indugio ad accogliere la figura del regista in quanto autore principale dell'evento teatrale. Ancora nei primi anni Quaranta – quando il mestiere del regista sembrava essere definito in quanto mente creatrice e armonizzatrice della messa in scena e un'istituzione come la Reale Accademia d'Arte Drammatica di Roma formava le prime leve a partire dal 1934 – persisteva una scarsa abitudine della funzione registica. Com'è noto, si disputava perfino sul nome, nonostante il linguista Bruno Miglio-

<sup>30</sup> Cfr. la lettera autografa di Giuseppe Bevilacqua a Simoni (Milano, 10 luglio 1944); Biblioteca Livia Simoni, CA 428.

<sup>31</sup> Cfr. la lettera autografa di Elsa Merlini a Simoni (Roma, s.d.; carta intestata «Albergo Bologna»); Biblioteca Livia Simoni, CA 4078.

<sup>32</sup> Contini, *Simoni, il regista*, cit., p. 4.

<sup>33</sup> G. Calendoli, *Renato Simoni regista*, «Teatro Scenario», 16, 17-18, 15 settembre 1952, p. 19.

<sup>34</sup> Sul concetto del «ritardo italiano» si rimanda a M. Schino, *Sul "ritardo" del teatro italiano*, «Teatro e Storia», 3, 1, aprile 1988, pp. 51-72.

rini ne avesse coniato il termine nel febbraio 1932 sulle pagine di «Scenario»<sup>35</sup>. Vocaboli quali *apparitore*, *corago*, *mettinscena*, *régisseur* giravano tra cartelloni e scritti; critici e attori li accoglievano diffidenti mentre gran parte del pubblico ne ignorava il significato<sup>36</sup>. L'Italia, unico paese al mondo, conia una parola nuova per denominare una «teoria forte nata in assenza di una pratica»<sup>37</sup>. Bisognerà aspettare il secondo dopoguerra per assistere a una maggiore consapevolezza delle funzioni del regista teatrale e della sua definizione pratica<sup>38</sup>, quando cioè si prendono maggiormente le distanze dal protagonismo mattatoriale e dalla preminenza del testo. Lo spettacolo assumerà a tal punto la dignità di un evento creativo autonomo che si avvale di una serie di elementi divenuti col tempo sempre più specialistici e accordati all'impronta personale del regista.

Negli anni Venti si registra una presenza del nuovo teatro europeo sulla scena italiana, anche se non si spinge mai più a sud di Roma. Importanti furono soprattutto gli spettacoli dei russi: da Vachtangov<sup>39</sup> – che tanta importanza avrà per la giovane regia italiana del secondo dopoguerra, basti pensare a Pandolfi e Squarzina – a Nemirovič-Dančenko e Tairov. Nella decade successiva le più significative esperienze registiche italiane sono ancora firmate, non a caso, da maestri affermati della scena europea: gli spettacoli shakespeariani di Max Reinhardt da un lato – *Sogno di una notte di mezza estate* (1933) a Boboli, *Il mercante di Venezia* (1934) al Campo San Trovaso a Venezia –, e le messe in scena all'aperto di Jacques Copeau per il Maggio Musicale Fiorentino, il Mistero medievale di *Santa Uliva* nel chiostro di Santa Croce nel 1933 e il *Savonarola* di Rino Alessi in piazza della Signoria nel 1935. Queste esperienze, accusate talvolta di esterofilia, erano esempi di altissima qualità per la ricerca creativa, l'attenzione interpretativa e la cura dell'insieme; modelli che i teatranti italiani colsero e svilupparono solo parzialmente, guardandoli, non raramente, come bizzarrie sorrette da scelte estreme. Colui che aveva abbracciato maggiormente gli stimoli provenienti dalle avanguardie teatrali europee a cavallo tra i due secoli, almeno in direzione di un maggior spirito di sperimentazione, era Anton Giulio Bragaglia. I suoi spettacoli, prima al Teatro degli Indipendenti poi al Teatro delle Arti a Roma, affermano la supremazia della messa in scena sull'opera drammatica: il regista deve operare un giudizio critico sul testo, sosteneva Bragaglia, tesi che si oppone-

<sup>35</sup> Il termine 'regista' – originariamente proposto da Enrico Rocca – fu utilizzato per la prima volta da Migliorini nel commento a uno spettacolo di Tatiana Pavlova. Il contributo di Migliorini venne ripubblicato nel volume *Saggi sulla lingua del Novecento*, Sansoni, Firenze 1941, pp. 200-211.

<sup>36</sup> Cfr. S. d'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, Belardetti, Roma 1947, pp. 9-23.

<sup>37</sup> M. Schino, *La parola regia*, in S. Mazzoni (a cura di), *Omaggio a Siro Ferrone*, Le Lettere, Firenze 2011, p. 501.

<sup>38</sup> In realtà, come specifica Mirella Schino, la trasformazione del teatro italiano che si concluse nel secondo dopoguerra portò a compimento molti degli elementi di innovazione emersi a partire dal 1915. Cfr. Schino, *Sul "ritardo" del teatro italiano*, cit., pp. 51-57.

<sup>39</sup> Nel settembre 1929 fu ospitato nel teatro di Riccardo Gualino a Torino, poi al Manzoni di Milano, uno spettacolo di Vachtangov. Cfr. il dossier curato da M. Schino, *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, «Teatro e Storia», 22, 29, 2008, pp. 83-84.

## Il grande eclettico

va radicalmente alla linea di pensiero di d'Amico il quale voleva l'elemento spettacolare subordinato alla parola dell'autore<sup>40</sup>. Le precedenti esperienze di Talli, Pirandello e Niccodemi rappresentano rilevanti segnali premonitori, anche se la loro attività si colloca a metà strada tra la tradizione direttoriale e la moderna concezione di regia<sup>41</sup>.

Nel corso degli anni Trenta si afferma in Italia un'idea di regia che contrasta con quella del regista demiurgo che si imponeva in Europa: magico inventore di scene e di originali interpretazioni sulla stregua di un Reinhardt o un Craig, oppure maestro di nuovi sistemi di recitazione alla maniera di Stanislavskij o Copeau. La tendenza italiana nasce dalla forte influenza di d'Amico che intendeva la regia come fonte chiarificatrice e armonizzatrice dei componenti della messa in scena; il regista è essenzialmente colui che traduce il testo in spettacolo ponendo attenzione alla definizione psicologica del personaggio e al ritmo dell'insieme<sup>42</sup>. In questa concezione ideale si collocano anche le esperienze registiche di Simoni. Gli spettacoli del veronese si focalizzano sull'analisi del testo al fine di svelarne la verità implicita per mezzo dell'arte attoriale. Trattandosi di un teatro basato sull'interprete inteso come espressione della parola vivente del testo, la scenotecnica viene relegata – almeno sul piano teorico – a mero sussidio del rapporto testo-attore.

Il lavoro sul campo e il confronto diretto con le leggi della scena sono le fondamenta della pratica teatrale di Simoni, atteggiamento empirico che sostenne costantemente sia negli interventi pubblici che negli scritti teatrali. Al IV Convegno della fondazione Alessandro Volta, svoltosi a Roma dall'8 al 14 ottobre 1934 col patrocinio della Reale Accademia d'Italia, Simoni invitava gli autorevoli partecipanti – rappresentanti importanti della scena europea, da Pirandello che presiedeva il Convegno, a Craig, Maeterlinck, Hauptmann e Tairov – alla proposta di soluzioni concrete affinché il teatro superasse la crisi strutturale in cui versava in seguito all'affermazione dei nuovi mezzi di intrattenimento di massa:

Abbiamo udito precise e acute analisi delle diverse condizioni del teatro, della radio, del cinematografo; da tutti c'è stato detto che il teatro è in condizioni d'inferiorità, ma non può morire e non morrà. Liete e care affermazioni, ma poiché la sua malattia

<sup>40</sup> Sulla polemica tra Bragaglia e d'Amico, vista come reviviscenza storica di quella tra la Commedia dell'Arte (e quindi Gozzi) e la riforma goldoniana cfr. L. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht: pensiero teatrale e azione scenica*, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 375 ss.

<sup>41</sup> Nel corso degli anni Venti si erano verificate tendenze di interpretazione critica dei testi da parte di compagnie dirette da capocomici-autori. Il 1923 fu un anno storico per la molteplicità delle esperienze verificate in tale direzione: il primo marzo nasce per l'iniziativa di Lucio d'Ambra e Mario Fumagalli il Teatro degli Italiani con sede all'Eliseo di Roma; nello stesso mese debutta la Benelliana di Sem Benelli; dalle ceneri della Compagnia Nazionale (fondata nel 1921) nascono, durante la Quaresima, gli ensemble di Alda Borelli, Ruggero Ruggeri e Virgilio Talli; nel mese di maggio viene fondata a Bologna la Compagnia Dialettale di Alfredo Testoni; settembre è il mese della Brillantissima fiorentina di Renato Lacchini diretta dal commediografo Augusto Novelli; a ottobre si assiste al debutto della Pavlova-Capozzi al Valle di Roma. Cfr. L. Ridenti, *Teatro italiano fra due guerre: 1915-1940*, Dellacasa, Genova 1968, pp. 53-54.

<sup>42</sup> Cfr. Euclione, *Necessità della regia*, «Sipario», 2, 13, maggio 1947, p. 14.

è stata copiosamente descritta, chiedo se non sia utile passare a un esame dei possibili rimedi, passando dalla teoria alla pratica. Gli autorevoli uomini di teatro che sono qui, dovrebbero esporre le loro esperienze, far proposte concrete<sup>43</sup>.

Una via da percorrere era, a parere del critico del «Corriere», la diminuzione degli oneri finanziari che gravavano sul teatro, al fine di agevolare l'affluenza del pubblico nelle sale teatrali. Anche sul fronte delle scuole teatrali – argomento molto discusso tra le due guerre – Simoni proponeva un'attitudine pragmatica. Egli sosteneva come l'eccessiva attenzione alla riflessione teorica potesse danneggiare l'effettiva vita teatrale. Pur riconoscendo il valore della formazione, affermava perentorio: «Scuole, sì, scuole – e più ce ne saranno e meglio sarà – ma per ora la nostra più grave crisi è quella della scuola dopo la scuola: la nostra povertà è quella dei maestri di recitazione pratica»<sup>44</sup>. Altrettanto scettico il suo atteggiamento verso il teatro 'intellettualistico': «ho una tal paura che il teatro per voler diventare culturale lo diventi troppo!», esclamava dopo l'ambiziosa relazione di d'Amico sul tema delle sovvenzioni e dell'istituzione dei Teatri stabili nel convegno milanese del 1948<sup>45</sup>. A una personalità poliedrica ed empirica come Simoni, che omologava il teatro essenzialmente alla sua prassi scenica, dovette sembrare pericolosa la maniera 'cerebrale' con cui la generazione nata negli anni Venti tentava la rinascita della civiltà teatrale italiana, col rischio di cadere in un «dilettantismo intellettuale» che secondo il critico avrebbe dato «amari frutti se i giovani non si accorgeranno in tempo che il teatro, oltre che ingegno, vuole esperienza e non solo esperienza della scena»<sup>46</sup>. In un altro intervento dello stesso convegno Simoni si dissocia dalla proposta di Mario Apollonio sull'istituzione di un insegnamento «scientifico» delle discipline teatrali nelle scuole e nelle università. La didattica storico-critica non porterebbe, secondo il pensiero del critico, a un esito concreto quale la composizione di una commedia o l'allestimento di una messa in scena, per concludere con una dichiarazione che testimonia chiaramente il suo punto di vista: «Più il teatro è libero, rivoltoso, scanzonato, tanto meglio per lui»<sup>47</sup>. La stessa tensione verso la materialità della scena traspare nella costruzione degli spettacoli, fondati, non su un metodo particolare, ma sulle suggestioni provenienti dagli attori e dal lavoro collettivo delle prove<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> *Il teatro drammatico: convegno di lettere (8-14 ottobre 1934-XII)*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, p. 56.

<sup>44</sup> La dichiarazione di Simoni risale ai primi anni Quaranta ed è citata in A. Cattoli, *Teatro che passione. Dodici polemiche ad armi corte con una dedica "A Renato Simoni" e un'appendice "Il teatro bolognese"*, Sab, Bologna 1952, p. 122.

<sup>45</sup> Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, cit., p. 119.

<sup>46</sup> R. Simoni, *I nostri attori*, «Sipario», 4, 40-41, agosto-settembre 1949, p. 16.

<sup>47</sup> Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, cit., p. 52; cfr. anche *Incontri di teatranti al Convegno di Milano*, «Sipario», 3, 26, giugno 1948, p. 9.

<sup>48</sup> «Che meraviglioso maestro, se avesse la pazienza e il metodo – osserva Mario Ferrigni, per correggersi subito dopo –, ma già se avesse un metodo non sarebbe più lui, e non avrebbe quella travolgente poesia dell'artista in cui la meditazione profonda non soffoca la vivacità della improvvisazione immediata nelle

## Il grande eclettico

È solito un approccio emotivo nei confronti di Simoni, che lo inserisce nella definizione generica dell'«artigiano prestigioso e pieno di fantasia»<sup>49</sup>. L'attitudine bonaria e spontanea, la versatilità artistica e la formazione autodidatta collocano il critico veronese in un empirico a sé, staccato dalle correnti del pensiero primonovecentesco. In effetti Simoni non aveva mai dato cenno di appartenere a una definita corrente estetica, preferendo al pensiero teorico la conoscenza pratica dell'arte drammatica. Con i suoi spettacoli, inoltre, egli non costruisce una teoria registica organica e non giunge a una rottura linguistica innovativa; persegue piuttosto con coerenza e sapienza quella saldatura, sul piano estetico, tra parola e immagine, che diverrà un caposaldo della regia critica del secondo dopoguerra. Le regie di Simoni si fondano su una scrittura scenica che privilegia la ricerca filologica e l'accuratezza formale. Evitava gli effetti facili e di maniera, auspicando una controllata espressione dei sentimenti e una costante ricerca di poesia, che traspare soprattutto dalle pause sapienti; tutto sotteso a quello che Pavolini chiama «il metodo del buon senso, del gusto discreto, della non sopraffazione»<sup>50</sup>, alla ricerca di un Teatro che fosse essenzialmente popolarmente umano.

Esiste una poetica simoniana? Possiamo tracciare una linea stilistica riconoscibile o una dichiarazione di metodo del Simoni regista? I suoi tredici spettacoli, gli scritti, le recensioni, o i discorsi pubblici stesi in oltre cinquant'anni di attività artistica sono a questo proposito fondamentali. Una prima enunciazione la cogliamo nel 1912, nella recensione a due libri di Domenico Oliva:

Il teatro ha sempre cercato affannosamente il nuovo; ha voluto essere filosofico, moralista, dimostrativo e banditore di veri sociali; talvolta è stato anche – la definizione è vecchia e per questo autorevole – lo specchio della natura. In verità, non può essere che il regno della fantasia. Tutto il resto è mobile, è importante, ma è transitorio; è il riflesso dell'ora che suona e passa; è il segno dell'attualità, ma anche della caducità<sup>51</sup>.

Qui c'è già, anche se in embrione, un primo assunto del modo di concepire il teatro, che non può essere fotografia dei credi sociali, artistici, filosofici che si susseguono, perché la drammaturgia è sempre trasfigurazione fantastica. Il concetto viene così approfondito:

C'è per gli autori teatrali un modo semplice e divino di invecchiare lenti e morire tardi: è inventare. Inventare senza che la mente sia divenuta astiosa, parteggiando per l'una o per l'altra morale, inventare senza cadere nel vaniloquio o nella nebulosità per la superbia di parere profondi, inventare senza sforzo e corrugazione di ciglia, per ostentazione di originalità: inventare quasi con franchezza infantile, immaginare

prove di scena, nel concertato, nel ragguglio o nell'espedito ingegnoso, suggerite dalle circostanze dell'allestimento». M. Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 156.

<sup>49</sup> P. Della Giusta, *Un'estetica simoniana?*, «Il Dramma», 38, 314, novembre 1962, p. 7.

<sup>50</sup> Ivi, p. 14.

<sup>51</sup> Cfr. R. Simoni, *Due libri di Domenico Oliva*, «Corriere della Sera», 27 marzo 1912, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I: 1911-1923, cit., pp. 25-28.

uomini e cose con abbondante libertà, con gioconda sorpresa, commedie che abbiano pienezza e semplicità di sviluppi, varietà di avvenimenti, logica, precisione, chiarezza. [...] Il teatro è espressione, non spiegazione, è proiezione di luce, non ricerca di spirituali penombre, ed aborre dal vacuo più della natura, ed ha poco spazio, un'aria infiammata che avvizzisce presto i colori troppo delicati. Ha in sé un po' di rozzezza sostanziale che è possibile attenuare, non sopprimere<sup>52</sup>.

Il concetto di fantasia e d'invenzione che sta alla base dello scritto – riferito qua alla drammaturgia, ma applicabile anche alla messa in scena – era, del resto, una predisposizione dell'uomo. Da giovane Simoni si diletta di intravedere nei tratti somatici di viandanti sconosciuti personaggi illustri della scena e delle lettere italiane; e continuava quel gioco anche da adulto quando si credeva discendente di uno scrivano di Goldoni chiamato Giovanni Simoni. La ricerca degli pseudonimi, il Nice del «Guerin Meschino», il burlesco Turno de «La Domenica del Corriere» e il Nobilomo Vidal dell'«Illustrazione italiana», è un ulteriore sintomo di questa vena ludica. «Tanto fervore avevo visto soltanto in Pirandello che si estasiava del gioco scenico, qualunque fosse, fino ad esserne rapito in una specie di perdita esaltazione nella quale riviveva, quasi farneticando, le vicende della recita»<sup>53</sup>, scrive Ermanno Contini nel 1951.

Il teatro rappresentava per Simoni una sintesi e una sublimazione della vita nella sua vasta molteplicità. Tra teatro e vita c'è un continuo processo di osmosi: la ribalta necessita della dialettica dei sentimenti, dell'intensità e dell'urto delle passioni. Il vuoto che si avverte in alcuni spettacoli è spesso dovuto, secondo il regista, a una carenza di umanità che è l'elemento universale del gioco scenico nel quale tutti gli uomini si riconoscono: i personaggi, invece di essere illuminati da vicende interiori, vengono schiariti da luci esterne, giochi di colore e costumi ben foggiate. Il concetto viene espresso chiaramente anche da Corrado Pavolini – che firmò con Simoni diverse regie degli anni Trenta – in un volume del 1944, una sorta di trattato sull'arte della messinscena ispirato al lavoro di Simoni, al quale l'opera è dedicata:

Tra una folla di intellettualissimi maniaci dello “spettacolo”, lui solo ha un modo spirituale sul serio di far regia: dall'interno verso l'esterno. [...] Facende strettamente registiche: aggruppamenti di figure, messinscena e scenotecnica, costumi, truccature, luci, non lo interessano che sul concludere, quando già l'opera attraverso gl'interpreti da lui guidati respira e si muove. Prima di ogni altra cosa e sopra ogni altra cosa egli insegna ai comici a vivere la finzione; a renderla “natura” attiva, armoniosa. Non parte, come tutti gli altri, da una visione dello spettacolo per includervi una recitazione, ma dalla maturità della recitazione per condizionarne lo spettacolo<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>53</sup> Contini, *Simoni, il regista*, cit., p. 4.

<sup>54</sup> C. Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, Ticci, Siena 1944, p. 9.

## Il grande eclettico

Non che Simoni riservasse una scarsa attenzione all'aspetto scenotecnico: i suoi spettacoli si sono sempre avvalsi di scenografi, pittori e architetti di primo livello: da Guido Salvini, Andrea Calvo e Duilio Torres nelle regie goldoniane, al pittore Pietro Aschieri e all'architetto Virgilio Marchi per le messe in scena fiorentine degli anni 1937-1940. La scenografia – che Simoni considerava prima di tutto «un'arte pittorica»<sup>55</sup> – e la parte visiva dello spettacolo in generale rappresentavano tuttavia la cornice, l'arricchimento decorativo di un contenuto 'interiore' suscitato dal testo e dall'attore<sup>56</sup>. «Era sua massima convinzione che nell'arte nostra l'«essenziale» sia la parola, la maniera di dire, l'intenzione dell'intonazione» – scrive Baseggio in un ricordo del maestro<sup>57</sup>. Per Simoni la recitazione doveva innanzitutto restituire la musicalità della parola e del verso, elemento che a sua volta modellava il ritmo dell'azione: la declamazione drammatica doveva contenere valori musicali, ciò che il critico chiama «ebbrezza suprema del ritmo»<sup>58</sup>, che rifuggono egualmente dal realismo e dall'enfasi accademica. Di Goldoni amava soprattutto la verità musicale che cercava di rendere tangibile in scena. Nei ricordi degli spettatori delle recite veneziane ricorrono infatti quegli episodi sostenuti dal ritmo e da una riconoscibile musicalità: la corsa indiatolata intorno all'albero nel campo di San Zaccaria che chiude il secondo atto del *Ventaglio* (1936), la coralità cadenzata delle *Baruffe chiozzotte* e il cicaleccio di sottofondo del *Campiello* (1939), «un miracolo di sottigliezza d'orecchio»<sup>59</sup>.

## 2. Il binomio testo-attore

Simoni riconosceva i valori dell'arte scenica nell'attore e nella parola in quanto suo strumento principale. Nell'idea di teatro del veronese l'interprete è il soggetto che mette in comunione il pubblico con un testo; di quest'incontro il regista è il mediatore che traduce sulla scena la forma oggettiva del dramma. L'opera drammatica è intesa non tanto come microuniverso di linguaggi, quanto, sulla base di concezioni tardo-ottocentesche, fermento dotato dei caratteri organici della vita che si concretano e si qualificano nell'incontro con l'attore. La centralità del testo e l'interpretazione attoriale relegano quindi, almeno concettualmente, le altre linee

<sup>55</sup> Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, cit., p. 148.

<sup>56</sup> Tale interpretazione della prassi registica era un'idea diffusa dell'epoca. Eugenio Ferdinando Palmieri scriveva nel 1933: «Dei libri fastosamente stampati noi diffidiamo, naturalmente, temendo che la finissima carta e gli eleganti caratteri, abbagliando, vogliano ingannarci sul contenuto. I primi registi, da noi furono i burattinai allestiti *La scoperta dell'America* e i marionettisti rappresentanti *L'augellin belverde* del noiosissimo Gozzi.» Cfr. Id., *Tatiana Pavlova, attrice teatrale*, «Scenario», 2, 8, 1933.

<sup>57</sup> C. Baseggio, *Il regista*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, p. 52.

<sup>58</sup> R. Simoni, *Uomini e cose di ieri: discorsi e celebrazioni*, Edizioni di Vita Veronese, Verona 1952 (ed. orig. 1948), p. 50.

<sup>59</sup> Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 16.

linguistiche dello spettacolo in piani marginali. Tale concezione registica emerge da Corrado Pavolini, assistente di Simoni in diversi spettacoli:

Il lato visivo della recita non lo impegna che all'ultimo momento; e solo per quel tanto che valga a rilevare il miracolo, da una parte, della Parola creativa, e il dono, dall'altra, di presenze fisiche operanti in schietti termini teatrali. Verbo-Attore è il suo binomio; il resto per lui è contorno, decorazione; e lo lascia risolvere volentieri agli aiutanti<sup>60</sup>.

Nella discussione sollevata da Strehler nel 1948 sull'esiguo spazio che l'evento spettacolare occupava nelle cronache teatrali rispetto ai «valori letterari e psicologici» del testo – rapporto che il regista del Piccolo quantifica nelle misure del 20 e dell'80 per cento – Simoni non solo ribadisce la centralità dell'interprete nell'economia complessiva della messa in scena, ma sottolinea come la sua interpretazione possa sopperire anche alle lacune di una commedia mediocre: «Penso che l'attore abbia un'importanza enorme ed è ingiusto e inutile che certe volte si voglia impedire all'attore di recitare una brutta commedia, se può lui creare un'opera d'arte interpretativa. L'importanza degli attori è enorme»<sup>61</sup>.

Nell'idea teatrale di Simoni l'attore è eletto a forza dominante del fatto rappresentativo. La verità sulla scena si raggiunge tramite la sua spontaneità interpretativa: egli diventa l'artefice di una finzione che ha tutte le apparenze e la suggestione della vita. Il teatro di Simoni non è, tuttavia, naturalista: la rappresentazione, illusione di una realtà vissuta e non raccontata, ricava dal quotidiano il timbro della verosimiglianza e i termini di paragone, ma tutto è determinato dall'arte e dal genio creativo dell'attore che potenzia e moltiplica la risonanza del testo, senza per questo tradire il senso intimo dell'opera. Da qui le riserve di Simoni sugli apparati spettacolari fastosi o il decorativismo delle luci, nonostante la cura di scegliere i migliori scenografi e costumisti dell'epoca.

Il rapporto *testo-scrittura scenica* è una delle questioni calde degli anni dell'assestamento della regia teatrale in Italia. Il teatro italiano nell'epoca fascista e soprattutto negli anni Trenta è caratterizzato da quella che Gigi Livio ha definito come «scrittura drammaturgica forte», e cioè da una particolare rilevanza attribuita al copione come sostrato fondamentale della messa in scena<sup>62</sup>. La teoria prevalente è quella damichiana che vede il regista come figura che disciplina e modera gli eccessi dell'attore: quest'ultimo deve porsi al servizio del testo e non soverchiarlo con interpretazioni soggettive o, peggio ancora, con quelle ostentazioni mattatoriali che, come l'intellettuale romano segnalò ripetutamente e con chiarezza, furono il principale ostacolo al rinnovamento della scena italiana del primo Novecento.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>61</sup> Cfr. Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, cit., p. 57.

<sup>62</sup> Cfr. G. Livio, *Il teatro degli anni Trenta: drammaturgia e spettacolo*, in M. Verdone (a cura di), *Teatro contemporaneo*, Lucarini, Roma 1981, vol. I, pp. 350-385.

## Il grande eclettico

A partire dagli anni Trenta e soprattutto nell'immediato dopoguerra iniziò a maturare l'idea che invece dell'autore il creatore dello spettacolo fosse il regista, mentre veniva discussa sempre di più la questione della fedeltà al testo e l'autonomia dello spettacolo. Il dilemma "regia-testo" o "regia-spettacolo" animava le discussioni di registi, drammaturghi, attori e critici, soprattutto dei giovani diplomati dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Nel 1947 Luciano Lucignani aveva sollevato nelle pagine di «Sipario» un'inchiesta sull'annosa disputa che intendeva stabilire se il regista aveva il diritto o meno di interpretare liberamente la parola dell'autore. Dalle dichiarazioni dei partecipanti si desumono due distinte prese di posizione. La maggioranza, composta principalmente da drammaturghi – i quali sentivano nel sopravvento creativo del regista un nuovo rischio, dopo quello rappresentato dagli attori, per la propria supremazia culturale e morale – e critici, difende con convinzione il necessario atteggiamento filologico degli attori e registi nei confronti dell'opera drammatica: da Arrigo Benedetti<sup>63</sup> a Ermanno Contini<sup>64</sup>, da Orazio Costa a Stefano Landi, che attribuivano la crisi teatrale all'eccessiva libertà del regista<sup>65</sup>. Soltanto una piccola minoranza rappresentata da Bragaglia e Strehler rivendica al regista l'autorialità dello spettacolo, quindi l'autonomia interpretativa di «prendere spunto dove meglio crede»<sup>66</sup>.

In seno alla discussione di «Sipario» è sintomatica l'atmosfera di una delle riunioni indette dal Teatro dell'Università di Roma, come racconta Lucio Chiavarelli, che vedeva:

da un lato d'una lunga tavola Orazio Costa, pallidissimo e ascetico, reduce da poco dal pellegrinaggio al santuario parigino di Jacques Copeau, sosteneva che la regia doveva essere una interpretazione, il più possibile esatta e fedele, del testo, tanto da rispettarne religiosamente persino gli errori (o "le cadute", come si diceva in quei tempi di conformismo al barocchismo imperante del critico Carlo Bo), dall'altro Enrico Fulchignoni avrebbe voluto bruciare vivi tutti coloro che non condividevano i suoi furibondi – etnici davvero – entusiasmi per le interpolazioni, gli adattamenti, le fantasiose invenzioni e le brucianti contaminazioni dei "veri" registi<sup>67</sup>.

Achille Fiocco e Enrico Rocca sostenevano il pensiero di Costa, mentre Giulio Pacuvio limava gli angoli più acuti della tesi di Fulchignoni. «Purtuttavia – conclude

<sup>63</sup> A. Benedetti, *Infedeltà polemica e provvisoria*, «Sipario», 2, 11-12, marzo-aprile 1947, p. 12.

<sup>64</sup> Contini argomenta il suo pensiero tramite l'esempio del teatro sovietico, il quale «per quanto ammirevole e progredito nella tecnica rappresentativa (e forse anche per questo) non è riuscito a dare in venticinque anni non dico una sola opera poeticamente vitale, ma un solo rifacimento di testi classici che possa vivere al di fuori del particolare ambiente per il quale, in un particolare momento, è stato elaborato». Cfr. Id., *Contini assolutamente per l'autore*, «Sipario», 2, 13, maggio 1947, p. 11.

<sup>65</sup> Speculare il pensiero di Luigi Pirandello sulla funzione del *metteur en scène*, quando si domandava nel 1935 se «la diminuzione dei nostri grandi attori non dipenda appunto dalla supremazia data al regista». Cfr. Id., *La diminuzione dei nostri grandi attori dipende dalla supremazia data al regista?*, «Il Dramma», 11, 213, 1 luglio 1935, p. 4.

<sup>66</sup> A. G. Bragaglia, *Bragaglia dice "a ognuno il suo"*, «Sipario», 2, 13, maggio 1947, p. 13.

<sup>67</sup> L. Chiavarelli, *Testo e spettacolo. Alternative di una discussione*, «Sipario» 2, 9-10, febbraio 1947, p. 10.

Chiavarelli – la regia teatrale resta un commento, una interpretazione, una traduzione: non può e non deve varcare tali limiti, non può e non deve sostituirsi arbitrariamente o totalmente al testo da commentare, interpretare, tradurre in spettacolo».

Se Simoni avesse partecipato alla discussione avrebbe aderito, quasi sicuramente, al pensiero moderato dei sostenitori del Verbo del Poeta, distanziandosi dalla posizione radicale di Landi. L'intellettuale veronese vedeva la messa in scena come completamento e valorizzazione dell'opera drammatica. L'opera d'arte teatrale è dunque lo spettacolo inteso come insieme armonico di svariate componenti dove il testo assume un peso rilevante, senza per questo impedire all'autore della rappresentazione, ovvero al regista, di intervenire quando lo ritenga necessario. «Il regista qualche volta prescinde dalla intenzione della commedia, prevale sulla commedia, qualche volta la svia»<sup>68</sup>, dichiara Simoni nel 1948. L'attore modifica, a sua volta, con la propria interpretazione il testo dell'autore: «Che l'arte della recitazione non sia soltanto esegesi del personaggio, mi pare indiscutibile» – afferma nel 1949, al termine della sua fertile stagione registica.

Che anche l'attore più minuziosamente studioso del testo, alteri, sia pure involontariamente, questo testo, è del pari indiscutibile. Si sa bene che, chi recita, per quel tanto d'autonomia e di differenziazione che sono le qualità dell'ingegno, e l'ardore e il colore del suo spirito, e il modo particolare che ha la sua voce di foggiare le parole, compone, recitando, una sua buona o cattiva opera d'arte, che è uno dei complementi possibili di quella che egli recita; e alla vita del personaggio aggiunge qualche cosa che appartiene inseparabilmente alla sua vita, l'eccesso stesso delle sue buone qualità, la stessa forza modellatrice dei suoi propri difetti<sup>69</sup>.

Le parole di Simoni, se oggi potrebbero risultare ovvie o addirittura scontate, non lo erano affatto in tempi di definizione della figura del regista. Esse dichiaravano che anche i più grandi testi drammatici falliscono sulle tavole del palcoscenico se non sono sostenuti da un'efficace espressione attorica. Non solo: il critico evidenziava la necessità di scendere dalla superficie logica e sintattica dello schema letterario alla trama minuta delle risposdenze emotive degli interpreti.

Nell'attività teatrale di Simoni riconosciamo l'esigenza di rivalorizzare l'arte drammatica italiana nella sua migliore tradizione artigianale. In un'epoca come quella dell'immediato secondo dopoguerra, in cui era facile scambiare sperimentalismi azzardati per innovazione, quando tra i giovani registi si propugnavano slogan come «il mestiere è squallido», «il conformismo noioso», «la prepotenza una virtù», «la libertà temeraria» e «i classici abbastanza robusti da sopportare tutte le prove»<sup>70</sup>, Simoni auspicava che il rinnovamento teatrale italiano avvenisse per mezzo dell'appropriazione di una tradizione perduta che cogliesse le radici essenziali

<sup>68</sup> Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, cit., p. 104.

<sup>69</sup> Simoni, *I nostri attori*, cit., p. 8.

<sup>70</sup> A. Cattoli, *Patti chiari e amicizia lunga* (1949), in Id., *Teatro che passione!*, cit., p. 55.

## Il grande eclettico

dell'arte teatrale; ambiva, in altri termini, intonare il vecchio al passo dei tempi. Lo dichiara espressamente nella prefazione a un volume di Possenti, dove confronta il passato «del quale molto pubblico ha un'idea generica» con l'ansia del nuovo esplosa dopo le restrizioni del ventennio fascista e le atrocità del secondo conflitto mondiale, novità che sono talvolta «travestimento del vecchio o ansia indefinita di superare il teatro, cioè di uscirne<sup>71</sup>». E ancora, quando parla della maestria di Talli: «Talvolta, quando, in un attore che venne formato da lui, scopro, d'improvviso, un riflesso dell'arte e fin della voce di Ermete Novelli, penso non solo a questo grande artista, ma a tutta la storia del nostro teatro. E mi piace che la fronda nuova sia ricca dei succhi dell'albero antico<sup>72</sup>». Nostalgico Simoni, ma anche paladino convinto di un'idea di rinascita dalle esperienze grandattoriali del passato, che avrebbe potuto condizionare positivamente la trasformazione del teatro italiano. C'è in lui la fiducia nelle capacità negromanti dell'attore che, superate le vanità mattatoriali, possa richiamare l'attenzione di un pubblico vasto ed eterogeneo. Da qui la costante osservazione e gli intensi rapporti con una vasta gamma di attori: dai rappresentanti dell'ultima stagione grandattoriale come Eleonora Duse, Oreste Calabresi, Gustavo Salvini (figlio del grande Tommaso e zio del regista Guido Salvini che ha co-firmato le prime regie di Simoni) e Emilio Zago, alle nuove leve del teatro italiano<sup>73</sup>.

Il vecchio Zacconi<sup>74</sup> – «rappresentante di un'arte superata» che pensava fosse possibile tenere in vita la tradizione italiana in un contesto di consuetudini e modi di produzione mutati<sup>75</sup> – aveva ideato un progetto rivolto ai giovani che vedeva il critico veronese in prima persona: «Io sognai un tempo, se ti ricordi, di avverti meco alla

<sup>71</sup> R. Simoni, *Prefazione*, in E. Possenti, *Guida al teatro*, Academia, Milano 1949.

<sup>72</sup> R. Simoni, *Nella tradizione del teatro italiano*, in V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954, p. 288.

<sup>73</sup> Tra le numerose lettere inviate a Simoni da attori della vecchia e della nuova generazione custodite presso la Biblioteca Livia Simoni, citiamo un messaggio di Diana Torrieri dei primi anni Quaranta, allora agli albori della carriera teatrale: «Tra le gioie più grandi che il teatro potrà darmi resterà certo più viva e più vera quella della vostra approvazione, del vostro incoraggiamento affettuoso e generoso – ambito perciò di tante fatiche – certo ora più che mai sento il bisogno di migliorarmi in quest'arte che da quattro anni è tutta la mia passione e la mia vita. La lotta per riuscire non è facile. Vi ringrazio con tutto il mio cuore: da oggi ogni mia energia, tutta la mia fede viene illuminata dalla speranza che voi credete si possa riporre in me». La lettera, scritta su carta intestata «Albergo Europa Bertolini Milano» non è datata, ma molto probabilmente del 1942, se consideriamo che l'attrice debuttò nel 1938 con la compagnia di Guglielmo Giannini; Biblioteca Livia Simoni, CA 6570.

<sup>74</sup> Simoni aveva conosciuto Ermete Zacconi ai tempi di Corrado di *Morte Civile* e di Osvaldo degli *Spettri*, interpretazioni della maturità artistica dell'attore, dove egli rendeva con un inedito naturalismo gli effetti clinici delle malattie dei personaggi. «Gli attori, che con Zacconi, studiavano e interpretavano clinicamente i personaggi, non cercavano a mio parere, l'assoluto della verità, ma una nuova, cupa poesia, le leggi incertamente scrutabili di un nuovo destino – scriveva il critico in un saggio del 1949 –. [...] E la precisione patologica del grande Zacconi carico d'anni, era il prodotto di una speranza e d'una fede che erano poesia [...] L'arte di Zacconi in quegli anni fu semplicemente meravigliosa; io ne ho un ricordo di tremendo rapimento e insieme di animazione della materia scenica. E non poca parte della recitazione moderna si deve a quel tempo.» R. Simoni, *I nostri attori*, «Sipario», 4, 40-41, agosto-settembre 1949, p. 10.

<sup>75</sup> Schino, *La parola regia*, cit., p. 511.

direzione di una grande compagnia – scrive a Simoni nel 1941 –. Tu alla scelta dei lavori ed all'esame dei procedimenti esecutivi, io all'insegnamento del dire e dei mezzi d'esteriorizzare le interpretazioni, credo che avremmo ottenuti nobili successi»<sup>76</sup>.

La Duse, che Simoni aveva conosciuto durante le recite del Teatro del Soldato, gli rammenta, nel 1917, «la reciproca promessa di lavoro»<sup>77</sup>; mentre nel 1921, anno dell'attesissimo ritorno dell'attrice sui palcoscenici internazionali, si consulta con lui sul rinnovamento del repertorio. La scelta dell'introspeffiva drammaturgia ibseniana, *La donna del mare* prima e *Spettri* in seguito, fu l'approdo di una serie di proposte e inviti da parte di drammaturghi, attori e impresari che cercavano di partecipare in qualche modo alla riapparizione della divina sulle ribalte. Non avrebbe appagato l'attesa del grande pubblico *Noi* di Gino Rocca, commedia «di una tessitura mite, semplice – secondo la Duse –, il che, anche potendo essere un pregio, non dovrebbe giovare alla rappresentazione», che l'attrice invia a Simoni curiosa di conoscere la sua impressione<sup>78</sup>.

Un'altra protagonista delle ribalte italiane tra l'Otto e il primo Novecento come Virginia Reiter, chiede a Simoni consigli sul ritorno alle scene dopo cinque anni di assenza: «Caro Simoni, è alla nostra amicizia fatta di affettuosa sincerità che io faccio appello per un consiglio» – scrive nel luglio 1920 in una lettera «riservatissima»<sup>79</sup>. L'attrice voleva che fosse Simoni a dare notizia della tournée che avrebbe riportato in tutta Italia le sue maggiori interpretazioni. «Se la cosa si deciderà – se gli accordi potranno essere raggiunti – tu sarai il primo a saperlo. E ti dirò che conto su te perché tu lo annunci in modo degno di me e di te»<sup>80</sup>. Un'altra apparizione sulle ribalte nazionali che auspica l'intervento di Simoni è quella di Romano Calò, che con la Reiter aveva stretto un sodalizio triennale nel 1912; l'attore chiede al critico veneto consigli per un suo probabile ultimo ritorno alle scene, dopo una sospensione decennale<sup>81</sup>.

Simoni stesso era un capocomico inventivo come i suoi attori prediletti, padroni indiscutibili dell'evento scenico. Alle prove risolveva le situazioni con prontezza d'intuito, recitando egli stesso davanti a colossi come Ruggeri, Ricci e Cervi, suggerendo un'intonazione o una sfumatura, immedesimandosi appassionatamente nella parte. «Sarebbe stato, pensiamo, un attore eccellente: un creatore, non un interprete – scrive Palmieri sull'estro performativo del veronese, paragonandolo, poco dopo, ad

<sup>76</sup> Lettera di Ermete Zacconi a Simoni (Viareggio, 30 luglio 1941), Biblioteca Livia Simoni, CA 6672/1-3. Sul rapporto di Zacconi con la tradizione comica ottocentesca si veda il suo *Ricordi e battaglie*, Garzanti, Milano 1946, in particolare pp. 95-105.

<sup>77</sup> Telegramma di Eleonora Duse a Simoni (Viareggio, 22 maggio 1917), Biblioteca Livia Simoni, CA 1743.

<sup>78</sup> Cfr. la lettera del 10 ottobre 1921 di Cesare Dondini – direttore della Scuola di recitazione presso l'Accademia di Santa Cecilia di Roma – a Renato Simoni, dove gli chiede la cortesia di riferire a voce a Rocca l'opinione dell'attrice; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>79</sup> Lettera di Virginia Reiter a Renato Simoni (Firenze, 11 luglio 1920); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>80</sup> Lettera di Virginia Reiter a Renato Simoni (Firenze, 20 luglio 1920); Biblioteca Livia Simoni, CA 6660.

<sup>81</sup> Lettera di Romano Calò a Renato Simoni (Lugano, s.d. ma probabilmente del 1951); Fondo Lucio Ridenti.

## Il grande eclettico

attori del livello di Novelli -. Come i comici antichi, «magnificentissimi», come Ermete Novelli, Simoni attore sarebbe stato infedele al testo delle commedie non tanto per mancanza di disciplina, ma per quella fertilità dei comici vecchi, che erano anche autori, che animavano, chiarivano, davano valore al più informe e scolorito canovaccio»<sup>82</sup>.

Il critico veneto esigevo dagli attori un impegno totale e la massima serietà. In una lettera del maggio 1936 raccomandava a Baradel, responsabile delle recite goldoniane alla Biennale di Venezia, che gli attori da lui scritturati risiedessero vicino al luogo di lavoro: «Voglio che si provi sul serio, senza distrazioni di gioco e di mondanità, e non intendo trovarmi nella necessità d'interrompere la sera, troppo presto le prove, perché è giunta l'ora dell'ultimo vaporino per il Lido<sup>83</sup>». Simoni sapeva soggiogare e nello stesso momento coinvolgere con il suo istrionico entusiasmo anche i veterani della scena. Francesco Bernardelli lo rammenta alle prove dell'*Aminta*, nel giardino di Boboli,

aitante, accalorato arguto, aggressivo, le braccia levate al cielo, le disperazioni improvvise, l'invettiva, la carezza maliziosa, il prorompente elogio, mentre gli attori dominati ne subivano il fascino, sa che cosa sia uno spettacolo intero ridotto ad una persona sola. «Ma no, fiol caro, ma no, no se dise così, se dise...» E dalla sua bocca deliziosamente vernacola le parole dell'*Aminta* uscivano in un fraseggio civettuolo, arrubinate, rotonde, leziose e leggere, con un gusto, un profumo di erbe rare, di fiori nascosti<sup>84</sup>.

Simoni sapeva raccogliere in una voce unitaria le interpretazioni individuali senza offuscare l'arte scenica del singolo attore. Scrive Luigi Cimara:

La presenza di Renato Simoni in palcoscenico, ad una prova per esempio, aveva qualcosa di magico: immediatamente tutto diventava teatro, teatro nel senso più vero e più bello della parola. Dopo una prova con Simoni tornando a casa, ti sentivi fiero della tua professione, e ringraziavi Dio di averti dato quel dono. Ed è appunto quel dono che lui sfruttava nell'attore! Lui sapeva benissimo che non tutti gli attori potevano avere una grande cultura, ma sapeva che la sensibilità, l'intuito, l'emotività in un attore sono più sviluppati; ed era là dove lui contava. Per Simoni la base del teatro era il cuore, il sangue, l'umanità<sup>85</sup>.

Negli allestimenti curati per il Festival veneziano di prosa e il Maggio Musicale Fiorentino, Simoni diresse varie tipologie di attori: capocomici del livello di Zacconi, Ruggeri e Baseggio, interpreti provenienti dalle file dei filodrammatici - in seguito protagonisti indiscussi della scena italiana fra cui Andreina Pagnani, Renzo Ricci e Gino Cervi - esponenti dei teatri Guf (giovani universitari fascisti) quali Enrico Ful-

<sup>82</sup> Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 213.

<sup>83</sup> Lettera autografa di Simoni a Baradel (Milano, 5 maggio 1939); ASAC, sezione Teatro anno 1939.

<sup>84</sup> Bernardelli, *Un uomo di teatro*, cit.

<sup>85</sup> L. Cimara, *Con gli attori*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, p. 54.

chignoni e Giorgio Venturini e giovanissimi capostipiti del nuovo teatro italiano del secondo dopoguerra come Aroldo Tieri, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Vittorio De Sica, Marcello Moretti, Edda Albertini e Giorgio de Lullo. Diversi erano gli attori dall'impostazione capocomicale, depositari di una lunga tradizione di tecniche espressive e gestionali, l'arte scenica dei quali male si conciliava con la figura 'coordinatrice' e direttiva del regista che spesso si sovrapponeva «non solo alla interpretazione dell'attore, ma anche al testo stesso»<sup>86</sup>. Nel menzionato convegno milanese del 1948 Baseggio interviene in difesa della creatività dell'attore che mai deve essere limitato da niente e da nessuno: alla relazione di Strehler intitolata *Condizioni del regista e della regia in Italia*, volta al riconoscimento sociale e professionale della nuova figura, il comico replica con la performance di uno dei suoi cavalli di battaglia, rivendicando la legittimità interpretativa dell'attore<sup>87</sup>. Il mattatore italiano non assecondava il potere totalizzante dei registi o, ancor peggio, dei neo-registi diplomati. «L'attore italiano non è abituato alla regia; la subisce, ma ne soffre»<sup>88</sup>, dichiarava senza mezzi termini nel 1946 Lucio Ridenti, in un'epoca in cui la prassi registica sembrava essere diventata un dato acquisito.

La concezione italiana della regia teatrale – plasmata da peculiarità nazionali e riflessi dei registi demiurghi europei – andava spesso spogliando l'attore dell'autonomia e della spontaneità creativa. Simoni invece, da sempre favorevole all'arte attoriale, modellava lo spettacolo senza inibire la loro espressività. Con i suoi spettacoli egli ha contribuito alla rivalutazione dell'attore nell'economia complessiva dello spettacolo moderando i protagonismi mattatoriali in favore dell'esito complessivo della messa in scena. Simoni nutriva sin da giovane una stima e un affetto particolari per gli attori. Da anziano ricorderà con nostalgia gli spettacoli semi-dilettanteschi all'aperto e le recite dei drammoni popolari dei Benini. Alcune tra le sue più belle pagine critiche sono dedicate ai capocomici che avevano operato tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento: Benini, Giovanni Emanuel, Virgilio Talli, ma anche Paolo Ferrari e Ermete Novelli, gli ultimi due a capo della Compagnia Nazionale; modelli che avevano foggato la sua idea di teatro. Di Emanuel, «uomo ricco di alti pensieri, pronto alle nobili collere», maestro di interpreti celebri quali Zacconi e la Reiter, apprezzava la dedizione e la capacità di rendere chiari anche i personaggi più aggrovigliati<sup>89</sup>. Di Novelli apprezzava l'estro dell'improvvisazione e la tecnica teatrale che plasmava i tipi dall'interno all'esterno: «teatralità limpida, vivacemente composta o spiritosamente scomposta, simulante mirabilmente la spontaneità, con un rifluire argutamente rammodernato di ordinata nitidezza goldoniana»<sup>90</sup>, elementi che Simoni cercò di adottare nelle sue regie degli anni Trenta e Quaranta. Da Ala-

<sup>86</sup> Lo afferma un mattatore verace come Cesco Baseggio, protagonista di quasi tutti gli spettacoli goldoniani di Simoni. Cfr. Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, cit., p. 131.

<sup>87</sup> Cfr. M. Dursi, *Riconciliazione degli avversari*, «Il Giornale dell'Emilia Romagna», 22 giugno 1948.

<sup>88</sup> L. Ridenti, *Ritorno di Renato Simoni*, «Il Dramma», 22, 11, 15 aprile 1946, p. 39.

<sup>89</sup> Simoni, *I nostri attori*, cit., p. 11.

<sup>90</sup> Id., *Nella tradizione del teatro italiano*, cit., p. 282.

## Il grande eclettico

manno Morelli, nonno di Rina, che «riformò, con l'esempio e la propaganda, la recitazione in Italia», aveva appreso l'importanza del peso espressivo della parola:

Questo consiglio è buono per tutti i tempi, anche per quelli nei quali pare si insegni a tacere o a deviare con le parole delle labbra l'intuizione delle oscure sillabe dell'anima. "Parlare" vuol dire, non già, o non soltanto, imitare le chiacchiere conversative, ma dare alle parole il peso mentale e psicologico che hanno, chiudere in esse i gelosi misteri; e non già rigonfiare le passioni, declamarle, ridurle a vuoto e sonante verbalismo. "Parlare". Il consiglio del grande e dimenticato Morelli, è sempre più vero; e parlano appunto, nel senso che andiamo sempre più dando a questa parola, le attrici e gli attori che oggi stimiamo di più<sup>91</sup>.

Un esempio insuperabile rappresentava ai suoi occhi il sodalizio artistico della Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, nella quale Ruggeri era il primo attore, la Galli la prima attrice giovane, Vestri il caratterista e Ugo Piperno il secondo carattere; attori che diedero prove artistiche di alto livello e di raro affiatamento artistico, grazie anche a un uomo di teatro estremamente moderno qual era Talli, regista *anti litteram*, che rinnovò il repertorio della compagnia con testi d'avanguardia e abolì i ruoli per dare il giusto rilievo ai giovani talentuosi. «Se esiste una "Poetica" della recitazione, bisogna dire che Talli l'ha arricchita e ammodernata»<sup>92</sup> dichiara Simoni, per poi descriverlo al lavoro con gli attori in questo termini:

Le prove d'ogni commedia cominciano, come si sa, con la lettura. Ogni attore ha la parte in mano e legge le sue battute, quando è la sua volta. Anche a questa prima lettura Talli voleva che si incominciasse a disegnare le interpretazioni. [...] Poi la commedia andava, man mano componendosi nell'esecuzione. Talli si trovava, davanti ad essa, senza idee preconette. Non aveva premeditato il quadro. Lo cercava egli stesso, servendosi dei suoi attori. [...] Faceva e rifaceva. La sua arte era tutta sperimentale. [...] Interpretava tutte le parti. Balzava dalla sua seggiola alla ribalta, recitava lui, afferrava gli attori, li atteggiava, scatenava tutta la sua passione. Ire rapide, compiacenti fugaci, attività costante<sup>93</sup>.

Ancora una volta Simoni, descrivendo gli altri, dipinge se stesso. Anch'egli, come Talli, iniziava le prove senza un quadro premeditato: tutto nasceva e si costruiva insieme agli interpreti, a partire dalle loro peculiarità interpretative e fisico-somatiche. Lo testimonia Pavolini, assistente regista di Simoni in *Francesca da Rimini* di D'Annunzio, spettacolo che inaugurò la stagione teatrale del Teatro Argentina di Roma, il 29 ottobre 1938:

È regola che i registi giungano in palcoscenico portandosi sotto al braccio un testo preziosamente lardellato di note, di appunti e di schizzi, dove lo "spettacolo" è già

<sup>91</sup> Simoni, *I nostri attori*, cit., p. 15.

<sup>92</sup> Ivi, p. 13.

<sup>93</sup> Id., *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, cit., p. 137.

previsto in tutti i suoi più minuti particolari. È anche regola che, avanti d'iniziare il lavoro, il regista raduni i comici intorno a sé, e illustri loro il carattere che intende imprimere all'esecuzione, la natura dei diversi personaggi, ecc. ecc. Simoni invece arrivò all'Argentina senza libro, e non tenne nessuna conferenza preliminare. Sfoderò semplicemente cinque o sei pacchetti di macedonia, chiese una caraffa d'acqua e un bicchiere, e fumando come un turco incominciò direttamente: atto primo, scena prima, prima battuta. Invitato, l'attore legge la frase d'attacco; e subito Simoni interrompe. I suoi interventi, le sue correzioni investono, fin dal principio, tutti gli aspetti: impostazione della voce, intensità del tono, chiarezza di dizione, naturalezza espressiva, musicalità, psicologia del personaggio, gesto, messa in valore della parola scritta. Battuta per battuta, attore per attore, così Simoni lentamente, con un brio di fantasia che sbalordisce, passando senza tregua da argomenti di alta poesia ad altri di pura tecnica teatrale, dal frizzo umoristico alla rampogna dura all'incoraggiamento affettuoso, modifica, raddrizza, chiarisce, con un mestiere minuto quasi di mosaicista, che da vicino par trito e privo di sintesi, ma che rivelerà più tardi, illuminato dalla ribalta, la sua unitaria coerenza<sup>94</sup>.

Se dalla testimonianza di Pavolini emerge un Simoni regista-demiurgo, dal temperamento istintivo e creativo, in uno scritto di qualche anno dopo Ridenti si sofferma sull'intrinseco rapporto che corre nella pratica scenica del veneto tra l'esecuzione attoriale e l'approfondita analisi del testo:

Sui doni spontanei dei nostri attori, Renato Simoni regista ha un influsso sorprendente, essendo egli un completo uomo di teatro. La sua regia parte immediatamente verso l'interno, cioè verso la vita della finzione che è data soprattutto dalla parola scritta. Per renderla viva ed armoniosa, egli vi porta prima l'umanità, la poesia e l'artigianato; poi tutte le faccende strettamente registiche che lo spettacolo completano, e vanno dalla messinscena alla scenotecnica, ai costumi, alle luci, ecc. Ma la finzione scenica – ogni opera teatrale, in qualunque lingua e sotto qualsiasi clima sta a dimostrarlo – è soprattutto parola creativa. La regia di Simoni, è mirabile proprio in quel continuo rilevare dalla «parte» la profondità essenziale del verbo attore. La sua direzione è perciò, sempre, una lezione; le sue impostazioni investono immediatamente, fin dalla prima scena, dalla prima battuta, i vari aspetti della parola scritta: naturalezza espressiva ed impostazione della voce, psicologia del personaggio, gesto e tono, chiarezza ed intensità. Mosaicista incomparabile, tutto cesella e chiarisce, e del mestiere indispensabile – tanto proprio, come degli attori – si vale con esperienza di tecnica teatrale, affinché al privo di responsabilità giunga improvvisa ed illuminata la creazione, all'incerto subentri la certezza, al disorientato giunga la coerenza. A questo punto gli attori sentono che qualche cosa di inconfondibile è già avvenuto, dal momento che la parola, col suo significato ultimo, è diventata succo, e solo perché resa essenza, potrà essere ripetuta e diventare eterna<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> C. Pavolini, *Simoni regista*, «Scenario», 8, 9, agosto 1939, p. 344, ora in Id., *Lo spettacolo teatrale*, cit., pp. 11-12.

<sup>95</sup> Ridenti, *Ritorno di Renato Simoni*, cit., p. 39.

Secondo quanto emerge dalla testimonianza di Ridenti il testo rimane nell'esperienza scenica di Simoni l'elemento di base, nei confronti del quale il regista si comporta come un maestro concertatore colto e sensibile; pensiero che non si distanzia molto dal concetto, consueto all'epoca, del regista come «interprete naturale», esploratore dell'*unica* verità insita nelle parole dell'autore<sup>96</sup>. La parola dell'autore deve prevalere su tutto ciò che costituisce la *materialità* della scrittura scenica; scenografia, luci, costumi e trucco assumono un ruolo secondario nell'economia complessiva della messa in scena<sup>97</sup>. La costruzione del personaggio deve partire dal testo drammatico e non da speculazioni di tipo 'cerebrale', per cui gli altri elementi che lo denotano non sono che la fase finale di questo processo.

È sintomatico l'atteggiamento di Simoni nei confronti del metodo mimico che Orazio Costa presentò in anteprima al Convegno nazionale del 1948<sup>98</sup>. Pur apprezzando l'idea di fondo, il critico veronese si dimostrò scettico sull'effettiva validità del sistema, considerandolo astratto e «metafisico», in quanto rende l'interprete incline a «una certa ricerca che è lontana da quei focolari di accensione che deve avere

<sup>96</sup> La linea di tendenza della regia italiana tra gli anni Trenta e Quaranta lo sintetizza chiaramente Pavolini in uno scritto del 1941: «Insomma *Spettri* può benissimo essere inteso come lo intendeva Zacconi: come il dramma di Osvaldo; oppure come lo intendeva la Duse: il dramma della signora Alving. Tuttavia è impossibile non credere che esista una terza soluzione: l'universale, *l'unica possibile*, da un punto di vista superiore. Si tratta di trovarla: e questo spetta appunto al regista. In altri termini: egli non dovrà essere né un interprete "letterale" né un interprete "eccezionale": ma un interprete "naturale".» C. Pavolini, *Conclusioni sulla regia*, «Scenario», 10, 1, gennaio 1941, p. 4. Il testo, scrive Aldo Cattoli in un saggio di dieci anni dopo, è «il solo elemento necessario atto a creare quella realtà interiore che resta la prima ed unica ragione di essere di tutti i teatri». A. Cattoli, *Schermaglie. Da Talli ad Anton Giulio Bragaglia* (1951), in Id., *Teatro che passione!*, cit., p. 109. Paolo Puppa parla di «grado zero» della messa in scena, «tutta virtualmente prevista e risucchiata nel copione». Cfr. Id., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., p. 25.

<sup>97</sup> «Il teatro drammatico è regno dei poeti; e sono i poeti che vi debbon comandare. A tutti gli interpreti, siano *régisseurs* siano attori, spetta *servire*», scriveva Silvio d'Amico sulle pagine di «Comoedia» nel 1926. Cfr. Id., *Quello che mette in scena*, «Comoedia», 8, 20 aprile 1926, p. 14. Sul piano dell'ideologia fascista tale tesi rispondeva all'assunto del Duce che in un appunto del 27 maggio 1932, in risposta al progetto di Bottai sulla costruzione di un nuovo teatro a Roma, suggeriva che non sarebbero stati la meccanica e i nuovi impianti moderni a salvare il teatro di prosa: «È l'eterna confusione fra l'estrinseco e l'intrinseco. Le creazioni degli Autori salveranno il teatro richiamandovi il pubblico, e non in macchinismi più o meno complicati e indovinati della ingegneria di teatro, sala, palcoscenico, camerini, ecc.». Cfr. P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Bari 1975, p. 364, nota 24.

<sup>98</sup> Il Metodo Mimico di Orazio Costa si basa su una rifondazione della preparazione attoriale di matrice copeauiana per mezzo della fantasia e del recupero dell'istintività infantile, che permette all'interprete di adeguarsi a qualsiasi oggetto del mondo esterno. Dalla vasta bibliografia inerente l'argomento segnaliamo il volume di G. Colli, *Una pedagogia dell'attore: l'insegnamento di Orazio Costa*, Bulzoni, Roma 1996 (ed. orig. 1989) e gli studi di Maricla Boggio pubblicati da Bulzoni: *Il corpo creativo: la parola e il gesto in Orazio Costa* (2001), *Mistero e teatro: Orazio Costa, regia e pedagogia* (2004), *Orazio Costa maestro di teatro: lezioni in Accademia* (2007).

l'attore»<sup>99</sup>. La formazione dell'attore deve ispirarsi a canali più immediati e concreti, auspica Simoni, se l'interprete vuole avvicinarsi alla sostanza umana.

La particolare attenzione nei confronti del rapporto testo-interpretazione attoriale ha mostrato sotto una nuova luce opere ritenute poco adatte alla trasposizione scenica. In tal senso furono esemplari gli allestimenti dell'*Aminta* di Tasso e dell'*Adelchi* manzoniano, operazioni che aldilà dell'esito artistico, vanno considerati come contributi critici alla conoscenza di testi fondamentali della letteratura teatrale italiana.

### 3. L'opera di Simoni nell'Italia fascista

Una delle espressioni tipiche della demagogia fascista fu l'incoraggiamento delle rappresentazioni all'aperto, espressione di un teatro di massa volta al più vasto consenso ideologico. Il suo significato intimo risiedeva nella scoperta e nella valorizzazione delle bellezze architettoniche e naturali dell'Italia come mezzo di autopromozione politica e motivo di gloria nazionale. L'idea dello spettacolo all'aperto<sup>100</sup> non è però una prassi nata nel periodo fascista. In Italia funzionavano da anni numerosi teatri all'aperto con manifestazioni basate prevalentemente sulla drammaturgia greca e latina. Tra il 1912 e il 1914 il teatro romano di Fiesole aveva ospitato una serie di rappresentazioni della classicità antica e moderna tra cui *Edipo re*, *Le baccanti*, *l'Oreste* di Alfieri e *l'Aminta* di Tasso; spettacoli che posero le basi di un'altra iniziativa a Siracusa da cui verrà fondato nel 1921 l'Istituto Nazionale del Dramma Antico.

Al concetto di teatro all'aperto il regime fascista sovrappone quello del 'teatro di massa', quale strumento di consenso ideologico<sup>101</sup>. Nel corso degli anni Trenta in Italia, come precedentemente in Francia, Russia e Germania, il termine "massa"

<sup>99</sup> Cfr. Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, cit., pp. 67-70; V. Tranquilli, *La crisi del teatro di prosa all'esame del Convegno di Milano*, «Giornale di Trieste», 27 giugno 1948.

<sup>100</sup> Per la costruzione formale degli spettacoli all'aperto un esempio suggestivo proveniva dalla Germania, dove venivano organizzati i *Thingspiele* (dal termine germanico indicante il tribunale degli uomini liberi). Si trattava di imponenti manifestazioni all'aperto, legate alla storia, alla leggenda e alle feste locali, che dovevano rappresentare, nelle intenzioni di Goebbels, il nuovo teatro tedesco. Per esse Wilhelm von Schramm giunse a elaborare uno schema che contrapponeva il vecchio teatro borghese (intimista, individuale, con protagonisti in lotta con se stessi, rappresentato in luoghi chiusi) al teatro nazista (corale, popolare, con eroi drammatici, cori, rituali, pubblico di massa, rappresentato in luoghi aperti). Caratteristiche degli spettacoli erano essenzialmente la netta contrapposizione tra capi e gregari, l'accuratezza delle messe in scena (con masse di comparse, architettura e scenografia molto curate, impressionanti effetti visivi e sonori), il richiamo diretto all'ideologia nazista (tramite bandiere, simboli e attori rigorosamente di 'pura razza ariana') e al misticismo. «L'autosuggestione così creata provocava un'identificazione di gruppo – osserva Emanuela Scarpellini – facendo percepire tangibilmente agli spettatori l'appartenenza a un'unica collettività e razza.» Cfr. Id., *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 243.

<sup>101</sup> Sulle sfumature politiche del teatro di massa estese anche al contesto francese si rimanda a *EROI e massa*, Patron, Bologna 1979.

## Il grande eclettico

venne spesso usato come equivalente di “popolo” con l’implicito richiamo al binomio popolo/nazione mutuato dalla rivoluzione francese, poi diffusosi nell’Europa dell’Ottocento. In realtà, come osserva Gianfranco Pedullà, il concetto di popolo «non può essere immediatamente assimilato a quello di “massa” poiché esso appare direttamente connesso con le formazioni sociali dotate di sistemi di produzione e consumo di massa affermatesi soltanto nel Ventesimo secolo»<sup>102</sup>. Il teatro di massa trova in Italia la massima, seppur infelice espressione, nella messa in scena di *18 BL* (il nome dell’autocarro assunto a simbolo della vittoria italiana nella Grande Guerra): il mastodontico allestimento diretto dal giovane Alessandro Blasetti fu rappresentato il 29 aprile 1934 su un palco di 250 metri situato sulla riva sinistra dell’Arno fiorentino, con la partecipazione di circa duemila comparse e ventimila spettatori<sup>103</sup>.

Gli spettacoli all’aperto dai connotati propagandistici si affermano in tutta Italia nella seconda metà degli anni Trenta e sono allestiti in scenari naturali di particolare suggestione: dai teatri antichi ai ruderi della Magna Grecia o dell’antica Roma, dai giardini ai chiostri dei palazzi patrizi, dalle piazze agli stadi, in riva al mare o lungo la sponda dei laghi. Erano luoghi capaci di contenere le ventimila persone auspiccate da Mussolini durante il Convegno Volta del 1934 al fine di unire *l’autore* con *le masse* per mezzo di un’immediata aderenza dell’arte alla vita e alla natura. «Sotto i cieli stellati delle notti estive – si legge in un articolo promotore delle attività culturali dell’estate 1939 alle Terme di Caracalla –, nella superba “cavea romana” circondata da una cornice stupenda di fiaba, nel fantastico gioco di colori e luci, il popolo in tripudio, cui tanto godimento spirituale viene profuso, inneggerà a Colui che ha saputo creare spettacoli di tanta magnificenza»<sup>104</sup>. Gli spettacoli all’aperto superano la loro natura artistica, la rappresentazione teatrale diventa raffigurazione del vanto nazionale e ritorno alla «gloriosa tradizione» italiana<sup>105</sup>. Non solo, il teatro all’aperto, per la

<sup>102</sup> G. Pedullà, *Il teatro di massa in Italia durante il fascismo*, contributo al Convegno di studi *Le Théâtre de masse: une expérience européenne. La France et l’Italie* (Avignone, 14-16 ottobre 2009) di prossima pubblicazione. Ringrazio l’autore per la gentile concessione.

<sup>103</sup> Gli autori dello spettacolo erano Alessandro Pavolini, Corrado Sofia, Giorgio Venturini, Luigi Bonelli, Raffaele Melani, Sandro De Feo, Gherardo Gherardi e Luigi Lisi. L’oggetto scenico principale, che dava il titolo alla rappresentazione, era un autocarro da trasporto, il Fiat 18 BL, che inizialmente attraversava le trincee carico di giovani fanti. La seconda scena ricostruiva gli scontri in occasione di uno sciopero ‘rosso’ e la fine del Parlamento avvenuta attorno a un grande tavolo che veniva successivamente travolto dal 18 BL, mentre un aereo sorvolava la scena lanciando migliaia di copie del «Popolo d’Italia» con l’annuncio della formazione del governo Mussolini. Il terzo tempo si svolgeva in epoca fascista: aperta da una coreografica esibizione di centinaia di giovani atleti, la rappresentazione proseguiva con scene di lavori di bonifica e di costruzione della strada per Littoria. Il logoro autocarro, dopo essere servito anche a tali realizzazioni, veniva infine accantonato. La critica dell’epoca, da Guido Salvini e Silvio d’Amico, misero in evidenza i numerosi limiti della messa in scena tra cui l’inefficacia espressiva, per poi riconoscere come quel primo tentativo indicasse comunque le «grandi possibilità per gli spettacoli a venire». Cfr. S. d’Amico, *Spettacolo di masse e teatro politico*, «Il Popolo d’Italia», 17 marzo 1934; G. Salvini, *Spettacoli di masse e ‘18 BL’*, «Scenario», 3, 5, maggio 1934. Su questo episodio cfr. anche J. T. Schnapp, *18 BL. Mussolini e l’opera d’arte di massa*, Garzanti, Milano 1996.

<sup>104</sup> *Gli spettacoli alle terme di Caracalla*, «Scenario», 8, 7, luglio 1939, p. 293.

<sup>105</sup> Cfr. il trafiletto dedicato al volume di M. Corsi, *Il teatro all’aperto in Italia*, Rizzoli, Milano-Roma 1939 in «Comoedia», 21, 7, 15 luglio 1939, p. 314.

sua congenita simbiosi con la natura, si prefigurava come una forma artistica che anelava all'«essenza dell'eternità»<sup>106</sup>, più «pura e genuina» rispetto alla convenzionalità degli spettacoli al chiuso, avvezzi a degenerare nello «spettacolo, nel gusto della scenografia e in una sorta di fastoso secentismo», come scrive De Pirro nella presentazione della seconda stagione dell'Estate Musicale Italiana (EMI)<sup>107</sup>: «Sotto il cielo e con l'immediato e impegnativo confronto del vero in natura, il senso dello spettacolo non viene soffocato, come si potrebbe a tutta prima pensare; viene anzi esaltato nella esigenza di maggiore grandiosità, ma nello stesso tempo viene mantenuto sano ed elementare, fuori d'ogni imbarocchimento del gusto»<sup>108</sup>.

Il teatro di massa voluto dal Duce si basava su alcuni principi di fondo quali la costruzione di allestimenti imponenti affidati ad artisti rinomati e destinati a vaste platee ricavate, spesso, in ambienti di alta suggestione scenica, prezzi modesti in modo da essere accessibili a tutte le categorie di spettatori, un repertorio prevalentemente classico perché noto alle masse e più affine alla loro sensibilità<sup>109</sup>. Con il passare del tempo l'Opera Nazionale Dopolavoro (OND) contribuì efficacemente alla diffusione degli spettacoli di massa, pubblicizzandoli e predisponendo viaggi e altre facilitazioni in occasione di ogni ciclo di rappresentazioni. La legge 397, varata il 2 febbraio 1939, ristrutturò profondamente l'Istituto Nazionale del Dramma Antico al fine di farlo diventare un reale centro propulsore per la divulgazione del teatro classico in tutto il paese. L'evoluzione del teatro – dapprima destinato ai ceti nobili e in seguito alle classi borghesi, con i complicati drammi psicologici e le sue introspezioni liriche – doveva andare nella direzione del pubblico di massa, secondo il pensiero fascista. La presa di posizione più significativa venne dallo stesso Mussolini. In occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione della SIAE, il 28 febbraio 1933, il Duce pronunciò forse il più importante discorso riguardo il teatro. Dopo

<sup>106</sup> E. Bertuetti, *Appunti per un invito all'aperto*, «Scenario», 8, 7, luglio 1939, p. 297.

<sup>107</sup> L'EMI, l'impegno più grandioso a livello organizzativo, finanziario e propagandistico assunto dal regime in fatto di spettacolo dal vivo, fu fondato nel 1937 dal ministero della Cultura Popolare su preciso invito di Mussolini. Dai 56 centri del primo anno, le manifestazioni dell'E.M.I. si estesero in 101 siti nel 1939, le rappresentazioni da 444 diventarono 601, mentre gli spettatori aumentarono da 1.865.000 a 2.200.400. Il primo dato che emerge dalle statistiche è la preponderanza dell'attività lirica rispetto alla prosa (nel 1938 si contano 392 eventi musicali contro 52 di prosa). Ciò a conferma del fatto che la tradizione musicale – oltre a riscuotere un favore maggiore presso il pubblico – si prestava di più a spettacoli di massa con gran numero di comparse, sia per la tipica struttura del melodramma ottocentesco che per il carattere stesso del linguaggio musicale. Cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 252-253. Due dei maggiori eventi lirici degli anni Venti erano: *Cavalleria Rusticana e Pagliacci* in piazza San Marco nel luglio del 1928, entrambe dirette da Pietro Mascagni. Cfr. M. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, cit., p. 217; *Il grandioso spettacolo lirico nella piazza di San Marco di Venezia*, «Il Popolo d'Italia», 24 giugno 1928.

<sup>108</sup> Cfr. N. De Pirro, *E.M.I. – anno XVII*, «Scenario», 8, 10, ottobre 1939, p. 439.

<sup>109</sup> S. Savarino, *Spettacoli di prosa all'aperto*, «Il Dramma», 16, 324, 15 febbraio 1940, p. 23. «Un Teatro del Fascismo non potrà essere che un Teatro per le masse – scrive Pavolini nel 1936 – che raccoglie attorno a sé il respiro unanime delle folle: il che si spiega con la storia stessa d'Italia, dove permane sì attraverso ogni tempo un miracoloso sentimento sotterraneo dell'unità.» C. Pavolini, *Per un teatro di domani*, in S. d'Amico (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Bompiani, Milano 1936, pp. 364-367.

## Il grande eclettico

aver rilevato come eventi quali la guerra e la rivoluzione fascista avrebbero dovuto essere la migliore ispirazione per il genio artistico, dichiarò:

Ho sentito parlare di una crisi del teatro. Questa crisi c'è, ma è un errore credere che sia connessa con la fortuna toccata al cinematografo. Essa va considerata sotto un duplice aspetto, spirituale e materiale. L'aspetto spirituale concerne gli autori; quello materiale, il numero dei posti. Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere 15 o 20 mila persone. [...] La limitazione dei posti crea la necessità degli alti prezzi e questi allontanano le folle. Invece il teatro, che, a mio avviso, ha più efficacia educativa del cinematografo, deve essere destinato al popolo, così come l'opera teatrale deve avere il largo respiro che il popolo le chiede. Essa deve agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini. Basta con il famigerato 'triangolo', che ci ha ossessionato finora. Il numero delle complicazioni triangolari è ormai esaurito. Fate che le passioni collettive abbiano espressione drammatica, e voi vedrete allora le platee affollarsi. Ecco perché la crisi del teatro non può risolversi se non sarà risolto questo problema<sup>110</sup>.

Nella politica culturale fascista il teatro avrebbe ricoperto un ruolo privilegiato, facendosi interprete dei sentimenti autentici e profondi dell'intera comunità. In questo senso è comprensibile come non solo ci si opponesse alla monotona ripetizione del tema del 'triangolo' amoroso ma anche non ci si riconoscesse nelle correnti d'avanguardia, dai futuristi a Pirandello, dai grotteschi ai crepuscolari, per chiedere invece all'opera teatrale – secondo le parole di Mussolini – di «agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulle scene quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini». Non un teatro portatore di dubbi e negazioni dunque, ma un teatro in grado di affermare certezze, di celebrare quasi una sorta di rito collettivo.

Era necessario quindi creare un repertorio adeguato, «lontano dalla prosaica quotidianità del teatro borghese, in grado di interpretare i miti e le idealità dell'epoca moderna»<sup>111</sup>. I nuovi valori poetici e la ritrovata socialità del mezzo teatrale sarebbero stati le fondamenta di una rinnovata concezione estetica. E sarebbe spettato all'Italia, secondo tale ottica, assumere nuovamente il ruolo di guida spirituale, seguendo un'antica vocazione civilizzatrice. Nell'ideale richiamo a una «nuova classicità», espressione che doveva unire le gloriose tradizioni del teatro occidentale con le necessità del mondo contemporaneo, molti scorgevano il reale significato politico e artistico del teatro nell'era fascista<sup>112</sup>. Non mancarono autorevoli proposte per for-

<sup>110</sup> Mussolini parla agli scrittori, «Nuova Antologia», 68, 1466, maggio-giugno 1933, p. 191.

<sup>111</sup> Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 245. Cfr. anche *Trentacinque teatri*, «Scenario», 7, 8, agosto 1938, pp. 403-404; C. Vico Lodovici, *Le sacre rappresentazioni italiane*, in ivi, 11, 6, giugno 1942, pp. 207-209. Cfr. anche Scarpellini, *La funzione della cultura popolare*, in Id., *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 241-245.

<sup>112</sup> Cfr. G. Gherardi, *Teatro per il popolo a un congresso internazionale di teatro*, «Scenario», 7, 8, agosto 1938, pp. 420-421; N. De Pirro, *Teatro anno XVII*, ivi, 8, 1, gennaio 1939, p. 3.

mare un repertorio basato su opere divenute da secoli patrimonio della cultura occidentale (tragedie greche, drammi sacri, commedie elisabettiane e spagnole del Cinquecento e Seicento e commedie italiane del Cinquecento), prediligendo, ovviamente, la valorizzazione del repertorio italiano. Si è constatato inoltre che la tanto lodata commedia italiana cinquecentesca non sempre risultava «adatta alla semplicità delle masse popolari, la quale deve essere salvaguardata dai rischi d'inquietudini e di dubbi come la più grande e gelosa ricchezza della razza»<sup>113</sup>. La rinascita del repertorio classico voleva affermare la propria continuità storica e ideale con il glorioso passato dell'impero romano. Ma non mancavano altri motivi propagandistici, come la volontà di diffondere i valori e la concezione etica presenti nelle tragedie greche per stimolare e «infiammare l' uomo nuovo fascista», come notavano gli stessi contemporanei:

Portando le grandi masse fuori dalle chiuse sale degli spettacoli quotidiani a respirare questa atmosfera d'arte e di prodigio, si compie dunque non solo opera squisitamente culturale e artistica, ma si realizza anche un'idea politica, poiché, suscitando nell'animo delle folle il senso eroico e religioso della vita, si esaltano i valori dello spirito che, come nell'antica Grecia, debbono essere curati con ogni amore perché costituirono e costituiranno sempre le forze indomabili di una Nazione che vuol progredire<sup>114</sup>.

Le rievocazioni classiche si moltiplicarono nel corso degli anni; a Siracusa, Fiesole, Ostia, Taormina, Paestum, Erba, Asolo, si aggiunsero altre località, fra cui Pola e Sabratha in Libia, dove Mussolini aveva fatto restaurare il teatro romano. I lavori, iniziati nel 1928 dall'archeologo Giacomo Guidi, furono conclusi nel biennio 1936-1937 da Giacomo Caputo. Il restaurato teatro di Sabratha si inaugurava nel marzo 1937 con la rappresentazione di *Edipo re* di Sofocle e la partecipazione del Duce in persona. La messa in scena rientrava nel novero delle 'recite straordinarie' promosse dal regime per celebrare l'egemonia civilizzatrice dell'Impero nei paesi occupati: simbolo le personificazioni di Roma e Sabratha in atto di stringersi la mano nell'abside centrale del palcoscenico, poste fra due scene di sacrificio<sup>115</sup>. Il nuovo teatro rappresentava, nella sua accezione simbolica, un ponte ideale «tra la più sacra antichità e il più vivo avvenire», scriveva Simoni nel gennaio 1937 in un articolo encomiastico sull'imponente opera restauratrice avviata dallo Stato, che aveva trasformato le «pure forme del teatro greco» in «imperiali architetture»<sup>116</sup>.

L'Ispezzione del teatro aveva predisposto per l'inaugurazione del Teatro di Sabratha un complesso drammatico d'eccezione composto da Annibale Ninchi (Edi-

<sup>113</sup> N. De Pirro, *Ritrovamento di valori essenziali*, «Scenario», 8, 3, marzo 1939, p. 99; cfr. inoltre *E il teatro drammatico?*, ivi, 7, 8, agosto 1938, p. 421; *Spettacoli all'aperto per il popolo*, «Rivista italiana del dramma», 15 novembre 1938.

<sup>114</sup> Corsi, *Il teatro all'aperto*, cit., p. 102.

<sup>115</sup> G. Caputo, *Il teatro romano di Sabratha*, «Rivista italiana del dramma», 1, 2, 15 marzo 1937, p. 161.

<sup>116</sup> R. Simoni, *Sabratha*, «Corriere della Sera», 14 gennaio 1937.

po), Irma Gramatica (Giocasta), Corrado Racca (Sacerdote), Carlo Ninchi (Creonte), Gualtiero Tumiati (Tiresia), Edoardo Toniolo (Nunzio Da Corinto), Enzo Biliotti (Servo di Laio), Carlo Lombardi (Nunzio della Casa) e due registi come Guido Salvini e Renato Simoni, reduci dai successi goldoniani del Festival di Venezia. Salvini vantava precedenti allestimenti classici, tra cui *Le Coefore* (1935) e *I sette a Tebe* (1937), rappresentati entrambi all'Olimpico di Vicenza<sup>117</sup>. «Ho avuto parole di gran lode per te – scrive Carlo Conestabile a Salvini i primi di aprile 1937 – visto che il successo è dovuto più specialmente all'opera tua»<sup>118</sup>. L'autorialità della regia di *Edipo re* è ambigua; nel manifesto dello spettacolo Salvini viene indicato come regista, mentre Simoni assolve le veci del direttore artistico<sup>119</sup>. In realtà il sodalizio Simoni-Salvini continuava la linea d'indirizzo degli spettacoli goldoniani a Venezia secondo il quale il figlio d'arte curava la parte scenotecnica della messa in scena, mentre il critico veneto svolgeva funzioni più propriamente registiche, come la selezione degli attori e del profilo interpretativo della messa in scena. Fu Simoni, infatti, a scegliere il testo della rappresentazione, su indicazioni precise di Italo Balbo, Governatore Generale della Libia, che voleva per l'inaugurazione del teatro un'opera «tragica e greca»<sup>120</sup>. Il capolavoro di Sofocle, lo stesso che nel 1585 aveva iniziato la gloriosa stagione teatrale dell'Olimpico di Vicenza<sup>121</sup>, viene analizzato ampiamente da Simoni in un elzeviro del 16 marzo 1937: opera d'azione più che di carattere, *Edipo re* è, essenzialmente, la tragedia del destino di un uomo dalla «psicologia complessa e unitaria»<sup>122</sup>.

Le preparazioni per l'allestimento inaugurale del rinnovato teatro romano iniziano nel novembre 1936, quando Simoni visita Sabratha in una spedizione organizzata da Balbo insieme a Pompeo Borra, Leo Longanesi, Emma Gramatica e la pittrice Felicita Frai, incaricata di dipingere gli angeli nella cupola della nuova chiesa di San

<sup>117</sup> Giulio Cesare Castello colloca gli spettacoli greci di Salvini nell'Olimpo delle messe in scena del primo Novecento, per avere restituito il clima originario della tragedia antica. Cfr. Id., *Le conquiste critiche della regia italiana*, «Teatro-Scenario», 16, 11, 1 giugno 1952, p. 7.

<sup>118</sup> Lettera di Carlo Conestabile a Guido Salvini (Roma, 2 aprile 1937); ASAC, sezione Teatro anno 1937.

<sup>119</sup> Paolo Emilio Poesio attribuisce a Simoni l'autorialità della regia di *Edipo*. Cfr. la voce Guido Salvini nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., 1961, vol. VIII, col. 1448.

<sup>120</sup> Lettera di Ugo Ojetti a Simoni (Firenze, 19 maggio 1936); Biblioteca Livia Simoni, CA 4265. Per l'inaugurazione del teatro di Sabratha si era inizialmente pensato alla messa in scena di una commedia di Plauto, richiamo ideale della classicità romana, come testimonia una lettera precedente di Ojetti a Simoni: «Caro Renato, ieri a Roma Italo Balbo mi chiedeva con quale rappresentazione dovrebbe inaugurare a novembre il restaurato Teatro di Sabratha. Credo sia qualcosa di simile al teatro di Taormina. Io non ho pensato a quel che tu hai detto mesi addietro in Consiglio Superiore; e ho detto: con una commedia di Plauto. Ora scrivimi quale. Con affetto, Ugo» (Firenze, 10 maggio 1936; Biblioteca Livia Simoni, CA 4256). L'idea della commedia plautina fu abbandonata in favore di una tragedia dal respiro più ampio.

<sup>121</sup> Per una storia del Teatro Olimpico di Vicenza e dello spettacolo che lo inaugurò nel 1585 si rimanda a S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria*, Le Lettere, Firenze 1998.

<sup>122</sup> R. Simoni, L'«*Edipo re*» di Sofocle, «Corriere della sera», 16 marzo 1937. «Leggo suo veramente magnifico articolo su Teatro Sabratha. Bravo Simoni le sono tanto grato e la saluto affettuosamente in attesa rivederla presto», scrive Balbo a Simoni in un telegramma del 16 gennaio 1937 inviato da Tripoli. Biblioteca Livia Simoni, CA 222.

Francesco<sup>123</sup>. Balbo preannuncia a Simoni l'importanza istituzionale della messa in scena:

In linea confidenziale le posso dire che la visita del Duce in Libia assumerà un'importanza anche maggiore di quella prevista. Il culmine delle grandiose manifestazioni per il Duce sarà costituito dall'inaugurazione del teatro romano di Sabratha. Occorre quindi che ci mettiamo subito al lavoro per creare un miracolo di perfezione. Sono certo che lei, caro Simoni, col suo grande impegno e con le sue superbe esperienze di uomo di teatro, saprà organizzare una squisita rappresentazione destinata a lasciare un ricordo incancellabile non solo in Libia, ma nella Nazione e forse nel mondo<sup>124</sup>.

Furono scelti, per l'occasione, il testo nella traduzione di Ettore Romagnoli e i cori musicati da Andrea Gabrieli per l'allestimento all'Olimpico del 1585, trascritti dalla incompleta edizione originale, integrati e orchestrati da Fernando Liuzzi. Gabrieli, il maggiore polifonista veneziano dell'epoca e maestro nella Cappella di San Marco, musicò per intero quattro grandi stasimi, ognuno della durata di circa dieci-undici minuti, collocati nel testo drammatico al principio degli atti, come informa Liuzzi in una lettera a Simoni del 14 ottobre 1936<sup>125</sup>. Un quinto ed ultimo coro, più breve e stupendo, chiudeva, «in un 'pensoso' clima di catarsi», la tragedia.

Tecnica e stile della composizione sono ammirevoli: anzi eccezionali anche in uno dei sommi maestri del Cinquecento. L'opera è insieme calma e viva, grandiosa e profonda, austera e potente. Nessun gioco di contrappunto: le voci volte sempre a scolpire la parola e a potenziarne il senso, si stringono e si dilatano insieme, in unità d'accenti, di frasi, di cadenze. Intense e ardite le armonie, generose, plastiche, incisive, alate le frasi melodiche. Ma soprattutto mirabile è "l'orchestrazione" corale: voglio dire la trattazione dialettica delle voci che si alterna da "assoli" concisi e strutture di 2, di 3, di 4 o più parti fino agli imponenti finali a 6 voci; dando luogo a un succedersi di masse ora più ora meno compatte, ora addensate in registri gravi ora sciolte in timbri tenui e leggeri. La varietà insomma dei colori e dei timbri produce effetti di movimento drammatico veramente stupendi. Invocazioni, descrizioni, apostrofi, commiserazioni, son rese di volta in volta con energia maschia e solenne, con accenti nervosi e squillanti, con raccoglimento doloroso: sempre con profonda comprensione del movimento poetico, con immediatezza ispirata e – pregio forse ancora più raro – con prodigiosa intuizione della pregnante e filtrata semplicità onde la musica poteva rendersi degna della tragedia<sup>126</sup>.

Le composizioni corali di Gabrieli oltre a evocare e riallacciare i contatti con un periodo aureo dell'arte italiana, offrivano, secondo Liuzzi, un'elevata qualità musica-

<sup>123</sup> G. Borgese, *Addio Felicità Frai pittrice delle donne*, «Corriere della Sera», 15 aprile 2010, p. 57.

<sup>124</sup> Lettera dattiloscritta di Italo Balbo a Simoni (Tripoli 26 novembre 1936) su carta intestata «Il Maresciallo dell'Aria Governatore Generale della Libia»; Biblioteca Livia Simoni, CA 227.

<sup>125</sup> Biblioteca Livia Simoni, CA 3904/1-4.

<sup>126</sup> *Ibid.*

le, nonché suggestioni interpretative di natura mimica e coreografica. La musica e le azioni sceniche ad essa ispirate influenzarono di fatto notevolmente la messa in scena di Simoni e Salvini. Per l'istruzione vocale del coro, composto da cento elementi, erano predisposti i maestri Fidelio Finzi e Roberto Gaggiano affiancati da Loris Cavazzi, terzo 'maestro sostituto'; la coreografa Carla Strauss si occupava invece delle azioni sceniche del coro, vere e proprie danze di carattere rituale dirette dal Corifeo Giulio Tempesti<sup>127</sup>.

L'allestimento di *Edipo re* fu una delle tante occasioni che vedevano Simoni regista di spettacoli d'eccezione. Il 29 ottobre 1938 la sua messa in scena della *Francesca da Rimini* di D'Annunzio inaugura la stagione dell'Argentina di Roma davanti a «un pubblico tutto pieno di decorazioni»<sup>128</sup>. Simoni volle costruire un'edizione moderna ed equilibrata che riscattasse l'opera dannunziana dal fiasco della 'prima' al Costanzi di Roma, nel 1901, diretta dallo stesso poeta, con la Duse e Gustavo Salvini nelle vesti dei cognati amanti. Il regista veronese alleggerì l'aulico apparato scenografico del debutto, così come il fasto recitativo tipico del teatro dannunziano, preferendo la naturalezza del discorrere al lirismo declamatorio. La messa in scena risaltò comunque nella sua valorizzazione figurativa: dalle imponenti scene di Virgilio Marchi<sup>129</sup> alla cura dei costumi d'epoca. Furono tuttavia i talentuosi interpreti – Andreina Pagnani (Francesca), Sandro Ruffini (Gianciotto), Filippo Scelzo (Paolo), Carlo Ninchi (Ostasio), Nella Maria Bonora, Lina Tricceri, Franco Scandurra, Franco Coop. Loris Gizzi, Ennio Cerlesi, Augusto Mastrantoni, Olinto Cristina e il giovanissimo Aroldo Tieri, neodiplomato dell'Accademia di Arte drammatica di Roma, che riscosse un importante successo personale nell'ardua parte di Malatestino<sup>130</sup> – a decretare il successo dell'allestimento. La serata inaugurale del cartellone dell'Argentina ebbe anche una consacrazione ufficiale nella medaglia d'oro che il ministro Alfieri consegnò a Simoni durante un intermezzo della rappresentazione.

Un imponente spettacolo patrocinato dallo Stato e funzionale ai rapporti politico-culturali tra l'Italia e la Germania doveva essere anche l'allestimento del *Faust* di Goethe con la regia di Simoni, progetto che il filologo germanista Vincenzo Errante consegnava al Duce nel giugno 1941: «Se sarà accolto – nel settore *pratico* e non *verboso* dei rapporti culturali italo-germanici – forze importanti finanziarie e artistiche saranno mobilitate. Confido non abbia a spiacervi se, nell'interesse di una *grande*

<sup>127</sup> Cfr. la lettera di Italo Balbo a Simoni (Tripoli, 30 gennaio 1937); Biblioteca Livia Simoni, CA 223.

<sup>128</sup> S. d'Amico, *La "Francesca da Rimini" all'Argentina*, «La Tribuna», 1 novembre 1938, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, vol. IV, tomo II (1937-1941), Novecento, Palermo 2005, p. 403.

<sup>129</sup> Si notino le riserve alla costosa scenografia espresse da Corrado Alvaro, *Adelchi di Manzoni, al Teatro Verde in Boboli*, «Il Popolo di Roma», 5 giugno 1940, ora in Id., *Cronache e scritti teatrali*, a cura di A. Barbina, Abete, Roma 1976, pp. 171-176.

<sup>130</sup> «Quale attore, ha mai avuto, fino ad oggi – si legge sulle pagine della «Rivista Italiana del Dramma» – la possibilità di accoppiare queste due doti indispensabili alla perfetta interpretazione di Malatestino: autentica gioventù, da un lato, e, dall'altro, intelligente e solida maturità d'arte? Cfr. *Simoni e la "Francesca" di D'Annunzio*, «Rivista Italiana del Dramma», 2, 6, 15 novembre 1938, p. 371.

prova d'arte *italiana*, tutta *italiana*, io mi permetterò di esprimere al Duce il voto: che la Regia sia vostra. Non voletemene male!<sup>131</sup>».

Ma il contributo più significativo e duraturo nel campo della regia Simoni lo apportò al Festival di prosa di Venezia e al Maggio Musicale Fiorentino, inaugurati rispettivamente nel 1934 e nel 1933, rassegne che occupavano una posizione privilegiata nel panorama culturale dell'epoca. L'idea che ispirò il Festival Internazionale del Teatro di Venezia era quella di mettere in rilievo i classici di soggetto veneziano e la bellezza architettonica e naturale della laguna: la manifestazione adottava una formula culturale dove la valenza artistica degli eventi si integrasse con un esperimento di turismo culturale, nel quadro di una strategia che univa il Porto Marghera al centro storico<sup>132</sup>. Assai rilevante era anche il ciclo degli eventi scenici del Maggio Fiorentino: ideato da Carlo Delcroix, il festival passò rapidamente sotto l'egida del Ministero della Cultura Popolare. Entrambe le rassegne, vetrine culturali ed artistiche dello Stato, si distaccavano tuttavia dalla retorica del teatro di massa per la qualità degli allestimenti e il prestigio degli artisti coinvolti, ma anche per la dimensione internazionale – nella manifestazione veneziana la vocazione cosmopolita era programmaticamente espressa dalla denominazione del Festival – e d'élite<sup>133</sup>.

Le prove di maggiore qualità delle prime edizioni di questi festival furono gli spettacoli di Max Reinhardt e di Jacques Copeau. Del primo divennero celebri gli allestimenti shakespeariani di *Sogno di una notte di mezza estate* al Giardino di Boboli nel 1933 e del *Mercante di Venezia* in campo San Trovaso nel 1934; del pedagogo francese ricordiamo *La rappresentazione di Santa Uliva* (1933) nel chiostro della chiesa di Santa Croce con musiche di Ildebrando Pizzetti (lo spettacolo fu promosso da Silvio d'Amico che tentava di riproporre l'antico dramma sacro quale mezzo propizio della sua visione etico-religiosa del teatro), il *Savonarola* (1935) di Rino Alessi con musiche di Mario Castelnuovo Tedesco in Piazza della Signoria e *Come vi garba* nel 1938<sup>134</sup>. Sul fronte delle prime regie italiane d'arte particolare rilevanza assumono gli allestimenti di Simoni al Prato Verde della Meridiana, nel Giardino di Boboli: *I giganti della montagna* (1937), prima assoluta dell'ultima e incompiuta opera di Pirandello, l'*Aminta* (1938) di Tasso e l'*Adelchi* di Manzoni nel 1940. Ambientati in scenari suggestivi come il Prato della Meridiana a Boboli, i campielli e i rii veneziani, questi spettacoli ottennero un grande successo di pubblico e notevoli risultati artistici. Negli spettacoli all'aperto del Festival veneziano di prosa e del Maggio Fiorentino

<sup>131</sup> Lettera di Vincenzo Errante a Simoni (Milano, 7 giugno 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 1650.

<sup>132</sup> Cfr. L. Trezzini, *Una storia della Biennale teatro: 1934-1995*, Marsilio, Venezia 1999, p. 20.

<sup>133</sup> Cfr. C. Alberti, *Panorami di sentimento, di favole: le rappresentazioni all'aperto nei primi anni della Biennale-Teatro (1934-1941)*, «Venezia arti», 4, 4, 1990, p. 115.

<sup>134</sup> Per una ricostruzione del *Savonarola* di Copeau cfr. M. I. Aliverti, *Regia e regime. Il caso Savonarola*, «Quaderni di Teatro», 3, 9, agosto 1980, pp. 64-75; Mercurio, *Intorno al "Savonarola"*, «Scenario», 4, 6, giugno 1935, pp. 294-295. Sugli spettacoli di prosa del Maggio Fiorentino negli anni 1933-1935 cfr. *Registi celebri al Maggio musicale fiorentino*, «Il Popolo d'Italia», 14 gennaio 1933; *Il 'Maggio musicale fiorentino'*, ivi, 28 aprile 1935; *Panorama del terzo Maggio musicale fiorentino*, ivi, 27 aprile 1937; *Le rappresentazioni in Boboli*, «Scenario», 3, 8, agosto 1934.

## Il grande eclettico

si misurano i primi passi della regia moderna, con ospitalità a maestri di fama internazionale, come Reinhardt e Copeau appunto, che, pur nel loro carattere di eccezionali 'feste' teatrali dedicate ad pubblico eletto, assumono un'importanza decisiva per il teatro italiano del Novecento.

La scena a cielo aperto affascinava molto Simoni. Alla prima visione del teatro di Siracusa, nell'aprile 1914, il veronese esalta così la bellezza spirituale del luogo:

Questi teatri greci sono una meraviglia che nessuna architettura posteriore ha superato. Una rappresentazione data così tra gli aromi della campagna, fra il digradare della luce verso la sera, con i venti leggeri e morbidi che vengono dal mare, con qualche rondine che traccia, stridendo una corda aerea sopra l'arco della cavea, costituisce davvero una festa semplice, sana, liberatrice di ogni tedio. Tutti ci siamo sentiti felici per un'ora<sup>135</sup>.

Nel 1939 il critico scrive la prefazione a *Teatro all'aperto in Italia*, il corposo volume di Mario Corsi (350 pagine e 150 illustrazioni) edito da Rizzoli che prendeva in rassegna tutti i più importanti teatri antichi d'Italia: dal teatro greco di Siracusa a quello romano di Fiesole, dagli spettacoli allestiti nel Giardino di Boboli per il Maggio Musicale Fiorentino al Teatro Internazionale di Prosa di Venezia, alle esperienze itineranti dei Carri di Tespi.

Gli spettacoli di Simoni – se escludiamo la dannunziana *Francesca da Rimini* del 1938 e *Le donne curiose* di Goldoni (Teatro Alfieri di Torino, 3 novembre 1940) – si inseriscono nella categoria dei maestosi spettacoli all'aperto, eventi eccezionali che si avvalevano di complessi drammatici e artisti di primissimo ordine. Ciò che gli spettatori dell'epoca apprezzavano maggiormente delle sue messe in scena era l'esaltazione della bellezza scenografica già presente nell'ambiente architettonico o naturale – teatri antichi, piazze, calli e giardini – per mezzo della quale anche l'opera drammatica acquisiva vigore. L'immagine della città è assunta come valore estetico assoluto e come un'eccellente "scena naturale"; ciò che è bello s'identifica con il reale, che a sua volta diventa emblematico dell'Italia, osserva Quirino Galli, che individua in Simoni il regista simbolo della scena dell'Impero mussoliniano<sup>136</sup>. È la stessa tautologia che si manifestava nella riproduzione della città ideale nella scena del teatro rinascimentale: l'ideale cinquecentesco che vedeva in Roma la città perfetta si tramuta, nel caso degli spettacoli di Simoni, nella bellezza decadente della Serenissima.

Diverse sono, in realtà, le occasioni di collaborazione di Simoni con il regime: dalla committenza di spettacoli 'straordinari' che si avvalevano degli artisti più in voga dell'epoca ai buoni rapporti personali instaurati con i più alti funzionari fascisti quali Alessandro Pavolini, ministro della MINCULPOP, Luigi Federzoni, Presidente del Senato del Regno dal 1929 al 1936 e della Reale Accademia d'Italia negli anni 1938-1943 e Nicola De Pirro – direttore generale del teatro per conto di diversi mini-

<sup>135</sup> Patanè, *Pirandello, Musco e i pupi di Sicilia*, cit., p. 59.

<sup>136</sup> Cfr. Q. Galli, *La scena dell'Impero. Seguendo Renato Simoni regista*, Ellemme, Roma 1991.

steri, carica che manterrà anche nel secondo dopoguerra<sup>137</sup>. L'altissimo riconoscimento come Accademico d'Italia nel 1939 – l'unica carica istituzionale che Simoni accettò – e l'epurazione dal «Corriere» nel 1945 argomenterebbero ulteriormente la sua implicazione con la politica culturale promossa dal regime.

Se si osserva attentamente l'attività di Simoni precedente il ventennio fascista si evincono diversi punti di incontro con la cultura istituzionale. Egli è stato uno dei più fedeli collaboratori di Marco Praga, Presidente della Società Italiana degli Autori (SIA)<sup>138</sup>, nelle sue battaglie del primo Novecento contro i monopoli delle società di Adolfo Re Riccardi e della Suvini-Zerboni. Nel settembre 1903 è tra i venti membri dell'Assemblea milanese – insieme a Giacosa, Rovetta, Bracco, Giannino Antona Traversi, Butti, Lopez, D'Ambra e Pozza – convocata da Praga; nel luglio 1907 affianca i commediografi Antona Traversi, Bracco, Lopez, Oliva, Rovetta e Testoni nel cosiddetto 'Comitato dei sette'; dopo l'allontanamento dalle file della S.I.A. di Re Riccardi (il 31 dicembre 1907) e di Butti, Simoni è insieme a Sabatino Lopez il nuovo membro della Commissione per l'Arte drammatica per l'anno 1908, dove sostiene vivamente la diminuzione della tassa dei diritti d'autore che affligge le compagnie<sup>139</sup>; nel 1913 lo troviamo invece nelle fila della Commissione finalizzata a individuare i mezzi opportuni volti all'incentivazione della drammaturgia nazionale<sup>140</sup>.

Il neo-segretario alle Belle Arti Giovanni Rosadi istituisce, nel 1920, insieme a Silvio d'Amico, vero stratega dell'impresa, una Commissione Straordinaria per la Musica e le Arti Drammatiche formata da sei autori – Praga, Benelli, Niccodemi, Novelli e Pirandello – e da Virgilio Talli, unico rappresentante degli attori-capocomici<sup>141</sup>. Obiettivo esplicito della Commissione – la cui nascita sembra sancire la fine della lunga inerzia statale nei confronti del teatro – è quello di regolamentare

<sup>137</sup> Simoni dedica a De Pirro la ristampa delle cronache orientali *Vicino e lontano*, edito da Vitagliano nel 1942. Interessante, a proposito dei rapporti di Simoni con personalità politiche del regime fascista, l'invito che il Governatore delle isole italiane dell'Egeo, Cesare Maria De Vecchi, gli invia da Rodi, il 5 marzo 1939, per la festa di fidanzamento della figlia con il tenente di artiglieria Roberto Ventura. Biblioteca Livia Simoni, CA 1751.

<sup>138</sup> Simoni scrisse un sentito ricordo di Praga, morto suicida alla fine del 1928, in un'epoca in cui le veline dei ministeri romani vietavano che si parlasse di suicidio. Cfr. R. Simoni, *Addio Praga*, «Corriere della Sera», 1 febbraio 1929, ora in M. Praga, *Cronache teatrali 1928*, Treves, Milano 1929, pp. IX-XV.

<sup>139</sup> Lo scontro tra la S.I.A. e la società di Re Riccardi continuerà fino all'arresto di quest'ultimo, nel febbraio del 1918, e il conseguente assorbimento del suo repertorio ricco di commedie francesi dalla S.I.A. Sulle dinamiche tra il braccio di ferro instaurato tra Praga e Re Riccardi cfr. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, cit., vol. I, pp. 305-364.

<sup>140</sup> Gli altri membri della Commissione sono i drammaturghi Sabatino Lopez, Giannino Antona Traversi, Luciano Zuccoli e Arnaldo Fraccaroli. Cfr. «Sipario», 2, 11-12, marzo-aprile 1947, p. 17.

<sup>141</sup> Nel primo dopoguerra si chiede l'intervento del Governo per la crisi teatrale generata non solo dalle oggettive difficoltà del momento, ma anche dalla concorrenza del cinematografo, le incertezze della produzione in rapporto a un numero eccessivo di compagnie spesso improvvisate e prive di una fondata base artistica. Già nel novembre del 1920 si approvava il progetto legge dell'onorevole Giovanni Rosadi, sottosegretario alle Belle Arti, riguardo una maggior rappresentanza dell'arte drammatica presso il Consiglio Superiore. Cfr. S. d'Amico, *Cenerentola a Palazzo Venezia*, «Comoedia», 4, 10, 20 maggio 1922, pp. 433-438.

l'arbitrio mattatoriale nei confronti dell'autorità del poeta drammatico<sup>142</sup>. Divenuta permanente e provvista di uno specifico finanziamento nel 1921, la Commissione – formata per la sezione drammatica da Praga, Pirandello, e, per volere di d'Amico, Simoni; per la sezione musicale da Puccini, Mascagni, Enrico Bossi e Nicola d'Atri – ha la possibilità di intervenire concretamente nell'organizzazione teatrale e di affrontare il problema che appare più grave e urgente, ovvero quello del deterioramento della qualità delle compagnie che, dopo la prosperità degli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, sono cresciute in maniera esponenziale e si sono molto spesso rivelate talmente scadenti da non poter «svolgere degnamente un programma d'arte»<sup>143</sup>. La Commissione propone di utilizzare il fondo di 120.000 lire per finanziare una compagnia che abbia una direzione solida, composta da elementi di prim'ordine associati in forma cooperativa e con un repertorio di qualità costituito per almeno la metà da opere italiane. Tali condizioni furono trovate nella Compagnia Nazionale Talli-Ruggeri-Borelli, primo ensemble interamente sovvenzionato da fondi pubblici e costituito su un preciso disegno artistico. «Ebbene, caro Simoni, possiamo, a quattr'occhi, vantarci del nostro successo – scrive soddisfatto Praga pochi giorni prima della costituzione ufficiale della Compagnia –. Perché questa formazione è proprio un successo nostro: cioè una conseguenza di ciò che noi abbiamo ideato e deliberato a Roma. La compagnia farà molte stagioni a Milano: e noi potremo tornare a frequentare il teatro – speriamolo – senza disgusto, forse con interesse e con diletto»<sup>144</sup>. Le aspettative lievitato attorno alla «grande Compagnia di complesso» del momento – come lo chiama Praga nella lettera citata – decadde nell'inverno del 1923, quando la troupe fu definitivamente sciolta<sup>145</sup>. Nella stagione 1924-1925 Simoni è parte, sempre a fianco di Praga e Pirandello, della Commissione centrale per le antichità e le belle arti, incaricata di ripetere l'esperimento dei sussidi statali del 1921.

Tra le due guerre mondiali l'influenza di Simoni nel teatro italiano tende ad aumentare soprattutto in una direzione più specificatamente artistica: la sua attività registica, se si escludono le tre messe in scena del secondo dopoguerra, si concentra negli anni 1936-1942, in un periodo caratterizzato da un intenso interventismo statale in tutte le organizzazioni ricreative e culturali. La disattenzione del fascismo ver-

<sup>142</sup> Cfr. M. Schino, *La crisi teatrale degli anni Venti*, in L. Martinelli (a cura di), *Uno nessuno: rimozione e fissazione in Pirandello*, Japadre, L'Aquila 1992, p. 139.

<sup>143</sup> Ivi, p. 153. Nel corso del 1921 si sciolgono almeno 14 formazioni (la Compagnia del Teatro Moderno diretta da Luigi Antonelli, la Bolognesi-Pettinelli-Biliotti-Lambertini, la Borelli-Carminati, la D'Amora-Orlandini, la Farulli-Gobbi-Cella, la Compagnia di Micio Grasso, la Lombardi, la Murolo-Bovio, la Compagnia diretta da Pilotto, la Pizzigati, la Compagnia Rosaspina, la Compagnia di Bella Starace Sainati, la Compagnia dell'Ars Italica diretta da Virgilio Talli, e quella del Teatro Eldorado di Napoli diretta da Ettore Vitale).

<sup>144</sup> Lettera di Marco Praga a Simoni (S. Pellegrino – Bergamo, 15 agosto 1921); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>145</sup> Cfr. *Per l'incremento del Teatro italiano*, «Corriere della Sera», 3 luglio 1921; *Per risolvere la crisi. Un bando lirico e un bando drammatico. Elogio di Giovanni Rosadi*, in M. Praga, *Cronache teatrali 1919-1928*, cit., vol III, pp. 152-159, in particolare p. 156; Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 58.

so il teatro drammatico negli anni Venti, soprattutto in direzione della mancata realizzazione di un moderno Teatro stabile e finanziato dallo Stato, si tramuta negli anni Trenta in un rigido controllo. Nel 1929 viene fondata la Corporazione dello spettacolo e la 'spettacolarità itinerante' dei Carri di Tespi ispirata all'esperienza del Teatro Ambulante promosso dall'attore e regista francese Firmin Gémier nei primi anni Dieci; nel gennaio 1931 viene varata la nuova legge sulla censura dei testi drammatici; nel 1934 si istituisce il sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda diretto da Galeazzo Ciano, elevato l'anno successivo al rango di ministero; nel 1936 nasce il Sabato teatrale – iniziativa rivolta alle categorie sociali più deboli, alle quali veniva offerto un biglietto al costo massimo di due lire e minimo di mezza lira – e, a partire dal 1937, vengono incentivati il "teatro dei ventimila" e le grandiose messinscena all'aperto. Negli anni Trenta si consolida la costituzione di quello che è stato definito lo «Stato culturale»<sup>146</sup>, pronto a sostenere e finanziare la cultura in tutti i suoi aspetti, ritenendola sempre più centrale nella costruzione dell'identità nazionale; l'interventismo statale raggiunge l'acume dal biennio 1936-1937 con una maggiore attenzione all'educazione politica del popolo, soprattutto della classe piccolo-borghese, mediante una 'rivoluzione culturale' che incidesse a fondo nella realtà del paese. Tale campagna politico-culturale fu guidata da Dino Alfieri, a capo del Ministero della Cultura Popolare dal maggio 1937<sup>147</sup>; principio informatore fu quello di una vigilanza sempre più diretta e rigorosa su ogni manifestazione collettiva.

Il debutto registico di Simoni si colloca in questo decisivo momento storico. I primi spettacoli veneziani del 1936, *Il Ventaglio* e *Le Baruffe chiozzotte* di Goldoni, coincidono con l'inaugurazione delle sovvenzioni pubbliche alle compagnie<sup>148</sup> e seguono di due mesi la fondazione dell'Impero, proclamato nel maggio 1936 dopo l'invasione dell'Etiopia. Non solo, Simoni incarnava il modello del *regista teatrale italiano*: personalità equilibratrice e creatore di forme drammatiche essenziali, per mezzo delle quali si doveva arrivare al rinnovamento della scena. Egli doveva distanziarsi dalla figura dell'alchimista teatrale, «magico inventore di scene, di meccanismi e giochi elettrici», alla stregua delle avanguardie europee di inizio secolo, scrive De Pirro nel 1940, precettando subito dopo:

<sup>146</sup> Cfr. M. Fumaroli, *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris 1991, trad. it. *Lo Stato culturale: una religione moderna*, Adelphi, Milano 1993. Sul concetto dello «stato culturale» fascista cfr. anche Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 11.

<sup>147</sup> Ivi, pp. 205-207.

<sup>148</sup> Cfr. N. De Pirro, *L'attività teatrale nelle discussioni della Camera e del Senato*, «Bollettino», 1, 7, 1936, p. 28, ora in Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 153. Inizialmente stanziato esclusivamente per le nuove produzioni delle compagnie primarie, il contributo, col passare del tempo, servì a finanziarne l'attività complessiva: nel corso dell'anno 1936-1937, per esempio, alla Compagnia Tofano-Maltagliati-Cervi vengono offerte 5000 lire per l'allestimento di *Minnie la candida* di Bontempelli, altri 5000 per *Daniele fra i leoni* di Cantini e ben 15.000 lire per la messa in scena del *Ratto d'Europa* di Giorgio Oltremare. Sono esclusi dai sostegni statali i complessi drammatici minori, quelli dialettali e, dal 3 febbraio 1936, anche i generi del varietà e dell'avanspettacolo.

## Il grande eclettico

Il nostro bisogno, tutto latino, di una più pacata armonia dello spettacolo, il nostro scanzonato sospetto, latinissimo, verso tutte le forme di superficiale esterioresità, per piacevoli che siano, ci dà del regista una opinione forse meno appariscente, ma più sostanziosa ed intima; quella cioè di un artista che concreta sulla scena, nella sua unità essenziale e formale, l'opera e la penetra battuta per battuta, parola per parola e si fa mediatore di ogni momento poetico, posto nella sua giusta luce, nella sua giusta evidenza. A questa sua opera di penetrazione e di scavamento accumuna l'attore, chiarendo e fissando in lui ogni atto del personaggio e arricchendolo di notazioni che ne precisino il disegno; e dell'opera coglie soprattutto un ritmo concretato nelle pause, nelle concitazioni, nelle vibrazioni drammatiche e nelle note comiche, nella precisa articolazione insomma del complesso e dell'insieme. [...] In fondo si potrebbe dire che il regista è, e deve essere, fondamentalmente, per formazione culturale e spirituale, un autore; magari un autore potenziale, che non ha mai scritto una battuta di un dramma, ma che dell'autore ha la cultura teatrale, l'intuito e la *forma mentis*, per dirla con una frase, accoppiate alla facoltà critica e analitica<sup>149</sup>.

Simoni riassumeva tutte le caratteristiche che il buon regista italiano doveva possedere secondo i dettami nazionalistici del direttore generale del teatro: un passato da commediografo valente, spiccata facoltà critica e una vasta cultura letteraria e teatrale, alle quali unisce «dedizione e una idealità»<sup>150</sup>. È anche grazie a questa corrispondenza ideologica che viene eletto regista principe di spettacoli importanti al Festival del Teatro di Venezia e al Maggio Musicale Fiorentino, rassegne create, sovvenzionate e controllate dal Ministero per la Stampa e la Propaganda. Le sue regie dovevano, quindi, aderire necessariamente ai principali requisiti dell'arte fascista: «l'italianità» del testo per primo, perentoria risposta del regime al predominio del repertorio straniero. L'incentivazione della rinascita di una drammaturgia nazionale e le sanzioni impartite alla rappresentazione delle opere straniere costituiscono un *leitmotiv* politico-culturale degli anni Trenta: preoccupazioni di tipo nazionalistico venivano e saldarsi a interessi economici e corporativi. Tali provvedimenti si rivelarono fallimentari, data la scarsità di nuove produzioni italiane di qualità. Dominata da una nuova forma di commedia italiana (altrimenti nota come il teatro dei *telefoni bianchi*) che raccoglie l'eredità della *pochade* francese, la scena nazionale degli anni Trenta assiste alla nascita di pochissime opere di valore artistico<sup>151</sup>. Alla sollecitazione di una drammaturgia nazionale fascista veniva affiancato il recupero dei capolavori del passato che evocassero i tempi aurei della storia e dell'arte italiana quali

<sup>149</sup> N. De Pirro, *Nascita della regia in Italia*, «Scenario», 9, 1, gennaio 1940, p. 7. Anche Gino Rocca, critico del «Popolo d'Italia» – organo del PNF –, che nel 1934 inaugurò il Festival teatrale di Venezia con la messa in scena della goldoniana *Bottega del caffè*, sosteneva la via della regia 'all'italiana' tracciata da De Pirro inserendolo in uno schematismo più grossolano. Rocca considera la nuova figura professionale come «una forma di attività puramente accessoria e decisamente nazionale», che è «aiuto, commento e collaborazione fraterna allo spirito del testo», mentre il regista ideale «logicamente dovrebbe essere sempre l'autore». G. Rocca, *Utilità di una regia italiana*, «Comœdia», ottobre 1934, p. 3.

<sup>150</sup> De Pirro, *Nascita della regia in Italia*, cit.

<sup>151</sup> Cfr. C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spredate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, p. 11.

l'Impero romano, il Rinascimento e il Risorgimento. L'ideologia culturale del ventennio che intendeva richiamare un ritorno della tradizione italica mediante l'incattivazione della supremazia del testo e di un moderato stile realistico, si legge bene nelle messinscene simoniane. Gli autori richiamati per celebrare la gloria della cultura italiana sono in gran parte quelli che ritornano nella sua attività registica: Goldoni prima di tutti, ma anche Tasso, Manzoni, D'Annunzio e Pirandello.

Nonostante abbia raggiunto l'apice dell'affermazione istituzionale e artistica negli anni Trenta e non abbia mai dimostrato una posizione ideologica dichiaratamente antifascista, Simoni non aderì mai in modo fazioso alla politica culturale del regime. Nell'ambito teatrale risultano scarsi, del resto, gli atti e le scelte contrarie, come limitate appaiono le possibilità realistiche di posizioni alternative, se non nell'emarginazione socio-culturale. Non si nota comunque nell'attività artistica del veronese nessuna preoccupazione nazionalistica o propagandistica, alla stregua di un Forzano o di un De Stefani. Simoni, se si adeguò al potere dominante come la maggior parte degli intellettuali e artisti che operarono in Italia nel ventennio fascista (salvo importanti eccezioni come Piero Gobetti e Antonio Gramsci, e per altri aspetti Roberto Bracco) non lo sostenne mai pubblicamente. Il suo nome non risulta, ad esempio, tra i firmatari del Manifesto degli intellettuali fascisti dove troviamo, oltre ai convinti Marinetti, D'Annunzio, Bragaglia e Forzano, anche Niccodemi, Fausto Maria Martini, Pirandello, Bontempelli, Rosso di San Secondo e, fra gli attori, Viviani e Petrolini<sup>152</sup>. Simoni non accettò, del resto, nessuna carica politica e non scrisse mai nelle testate editoriali espressamente fasciste, non annoverandosi quindi fra i giornalisti sovvenzionati direttamente dallo Stato<sup>153</sup>.

La collaborazione con la Biennale teatro e il Maggio Fiorentino implicava, inoltre, una cooperazione stretta e attiva con artisti dichiaratamente schierati e con le associazioni teatrali dei Guf (Giovani Universitari Fascisti): negli spettacoli goldoniani e all'esperienza di Sabratha del biennio 1936-1937 Simoni è affiancato da Guido Salvini, Segretario del nuovo Sindacato Fascista degli Scenotecnici dai primi anni Trenta; nelle regie fiorentine è assistito da Corrado Pavolini – fratello del ministro della Cultura Popolare dal 1937 al 1943 –, Giorgio Venturini – uno degli autori del *18 B.L* (1934), poi direttore generale dello spettacolo durante la Repubblica di Salò – e Enrico Fulchignoni, gli ultimi due registi del Teatro Sperimentale Guf di Firenze con sede in via Laura. Simoni appariva agli occhi di questi giovani teatranti il rappresentante principe del nuovo teatro italiano. Dopo il primo Convegno Teatrale or-

<sup>152</sup> Cfr. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 81.

<sup>153</sup> Fra i giornalisti sovvenzionati primeggiano: per la prosa Gino Rocca, commediografo di successo e critico teatrale del «Popolo d'Italia», con 100.000 lire; per il campo lirico e musicale Alceo Toni con 144.000 e il compositore Alfredo Casella (40.000 lire); seguono Mario Corsi (63.000 lire), Federico Zardi (53.000 lire), la ballerina Jia Ruskaja (26.000 lire) e Giorgio Prosperini (5.300 lire). Infine tra i registi e gli impresari di teatro notiamo Remigio Paone (50.000 lire), Enrico Fulchignoni (12.000 lire) e Guido Salvini (3000 lire). Cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 201-202.

ganizzato a Milano nel gennaio 1940, Carlo Colombo, capofila del Gruppo Fascisti Universitari Ugo Pepe, scriveva al critico del «Corriere»:

Voi non potete immaginare con quanta gioia vi abbiamo ascoltato e seguito, con quanta devozione ognuno degli artisti, dei collaboratori del I° Convegno Teatrale mi ha manifestato, non avendo osato farlo direttamente a voi, il commosso piacere di avervi potuto avere vicino<sup>154</sup>.

Erano gli anni di *Francesca da Rimini* (1938), dell'*Aminta* (1939), del *Campiello* e del *Ventaglio* goldoniani (1939), spettacoli fortunatissimi che celebravano la figura di Simoni Maestro dell'arte scenica italiana.

Nella campagna propagandistica intensificata nel secondo lustro degli anni Trenta, il regime dedicò particolare attenzione all'attività svolta dai giovani universitari nelle 'sperimentali' sorte in varie accademie italiane, che ebbero comunque natura meno politicizzata di quanto sarebbe legittimo sospettare<sup>155</sup>. Il teatro fiorentino diretto da Venturini era una delle realtà più consolidate della rete dei teatri Guf, un'officina sperimentale che ospitava sul suo palcoscenico i copioni migliori dei partecipanti ai Littorali nazionali<sup>156</sup>, dotata di una scuola di recitazione che formò attori che avrebbero asceso da lì a pochi anni le ribalte nazionali, tra cui Maria Melato, Paola Borboni, Letizia Bonini, Salvo Randone, Adolfo Geri, Raffaello Niccoli, Kiki Palmer, Lina Volonghi, Roberto Villa e Carlo Minellono; tra i registi ricordiamo Alessandro Brissoni, Celestino Celestini, Raffaello Melani e Nino Meloni.

Paradossalmente, fu proprio dalle fila dei giovani teatranti fascisti formati in seno alle organizzazioni dei Guf che nacquero i primi fermenti antifascisti. Claudio Meldolesi rilegge l'esperienza di questi teatri, piuttosto che quella dei giovani attori e registi dell'Accademia romana, come un fallimento dello stesso regime, poiché, a suo parere, essi sfuggirono all'indottrinamento politico e culturale, quindi al conformismo generalizzato auspicato dal regime<sup>157</sup>. Dai carteggi consultati emerge che Simoni instaurò un rapporto esplicitamente artistico con i giovani assistenti, scevro da accenti politici, proteso a un atteggiamento che intendeva separare l'arte dalla politica. Egli non sostenne mai, ad esempio, la politica segregazionista del regime verso le compagnie dialettali, escluse dal finanziamento pubblico in quanto espressioni di un teatro "minore", cercando, invece, di intervenire a loro favore. Simoni aveva dimo-

<sup>154</sup> Lettera di Carlo Colombo a Simoni (Milano, 16 gennaio 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA. 545/1-3.

<sup>155</sup> Cfr. Poesio, *La nascita del teatro di regia*, cit., p. 62.

<sup>156</sup> I Littorali rappresentavano il momento culminante di tutto il movimento intellettuale e artistico sviluppato dai Guf locali, vetrine nazionali ai quali potevano partecipare, dopo una cavillosa selezione, i migliori rappresentanti della gioventù fascista universitaria. Il primo Littorale si svolse nel 1934 a Firenze dopo una forma sperimentale avvenuta nel 1933. La seconda edizione ebbe luogo a Roma nel 1935 in concomitanza con l'inaugurazione della nuova città universitaria. Negli anni successivi la manifestazione toccò le principali città italiane: Venezia, Napoli, Palermo, Trieste e Bologna.

<sup>157</sup> Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., pp. 51-54; cfr. anche F. Pompei, *I giovani e il teatro*, in G. Tassani, F. Pompei e U. Dante, *Una generazione in fermento. Arte e vita a fine ventennio*, Palombi, Roma 2010, pp. 74-75.

strato fede nel teatro regionale e popolare sin da giovane, a differenza, ad esempio, di d'Amico che nel suo *Il teatro italiano* dichiarava perentorio: «Malgrado ogni presuntuosa affermazione in contrario, al Novecento, come spirito, il dramma dialettale finora non ha dato nulla»<sup>158</sup>. Nell'Italia tra le due guerre mondiali si approfondisce la spaccatura fra il teatro dialettale e quello in lingua. La politica fascista avversa il “regionalismo” in tutti i suoi aspetti ed espressioni, nel modo di vivere, di pensare o come espressione di un costume sociale. L'appello che richiama gli italiani al «nuovo, concreto, rivoluzionario stile di vita» mal si concilia con la «rinunciataria, meschina, disfattista provincia»<sup>159</sup>. Interrogandosi sulla legittimità dell'esistenza delle compagnie dialettali, Simoni argomenta in uno scritto del 1940 come le drammaturgie regionali e i dialetti abbiano sempre giovato alla formazione di un teatro e di una lingua nazionale – «Non sono riccamente fiorentine le più importanti commedie italiane del Cinquecento?, si chiede il critico –, in quanto «inesauribili miniere» dalle quali trarre e scegliere «i metalli buoni»<sup>160</sup>. È interessante notare come l'articolo sia stato pubblicato nello stesso anno di una lettera ricevuta del capocomico Micheluzzi, marito della Seglin, che denuncia a Simoni le pesanti sanzioni inflitte alle compagnie venete, chiedendo il concorso autorevole dell'Accademico d'Italia<sup>161</sup>. La rivalutazione del teatro popolare accomuna il pensiero di Simoni con quello di Craig: il riformatore inglese aveva provocato al Convegno Volta, nel 1934, un dissenso profondo fra le posizioni ufficiali degli organizzatori e la sua rivalorizzazione del cosiddetto “teatro minore” (dalla Commedia dell'Arte al Varietà), nel quale individuava le forme più vive della scena contemporanea<sup>162</sup>.

<sup>158</sup> S. d'Amico, *Il teatro italiano*, cit., p. 234. Per un panorama dei teatri regionali e dei loro interpreti principali tra l'Otto e il Novecento cfr. ivi, pp. 209-234.

<sup>159</sup> Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 207.

<sup>160</sup> L'articolo di Simoni è citato in «Scenario», 9, 1, gennaio 1940, p. 16.

<sup>161</sup> «I nostri incassi non superano, purtroppo, la media di mille lire giornaliere, mentre il nostro bilancio si aggira sulle 1500 lire al giorno per paghe, messa in scena, viaggi, ecc. ecc. [...] Se le superiori gerarchie si persuadessero dell'opportunità di sganciarsi dal preconcetto del dialettale, e ci dessero un contributo di qualche decina di migliaia di lire, noi potremmo superare questa brutta annata e fare quanto di meglio abbiamo stabilito nel nostro programma. D'altronde, ancorché non uso alle cifre, desidero segnalarvi un fatto che ha pure la sua importanza. In pochi mesi di attività, abbiamo versato allo Stato per Diritti Erariali 40.000 lire; Imposte varie 14.000 e diritti di Autore 40.000 circa delle quali 8000 al demanio per le commedie goldoniane. [...] Occorrerà certo una vostra parola per convincere chi di ragione a fare qualcosa per noi, specie in questo momento tanto duro per tutte le Compagnie. Se, come spero, voi vorrete dirla questa parola tanto autorevole, sarà una ragione di più per cui gli attori veneti vi saranno grati, infinitamente grati.» Dattiloscritto autografo di Carlo Micheluzzi a Simoni (Como, 18 novembre 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA 3936.

<sup>162</sup> «I migliori attori – scriveva Craig nel novembre 1934, un mese dopo il Convegno Volta – sono quelli che chiamiamo ‘attori dialettali’. I Siciliani: la famiglia Grasso, Musco, Aguglia. I Napoletani: la famiglia Scarpetta, i De Filippo, Viviani. I Genovesi: Govi e gli altri. I Bolognesi: Gandolfi, etc. I Veneziani: Zago, Novelli, e gli altri. I Milanesi: Ferravilla e gli altri. I Romani: Petrolini. L'autorità, guidata da Mussolini, non li valorizza». Bibliothèque Nationale de Paris, Collection Edward Gordon Craig, Ms. A 39, ora in Pedullà, *Il teatro di massa in Italia durante il fascismo*, cit., p. 170. Per una ricostruzione dei rapporti fra Craig e il teatro italiano degli anni Trenta cfr. G. Pedullà, *Edward Gordon Craig e la mancata riforma del teatro italiano*, «Il Castello di Elsinore», 4, 10, 1991, pp. 31-51. Più in generale sul rapporto di Craig con

## Il grande eclettico

L'idea di teatro di Simoni poggiava sul recupero e sulla rivalutazione dell'arte drammatica, più che su una concezione del valore sociale e politico del Teatro. Un atteggiamento oggettivo, seppure cauto, si evince dall'episodio de *I ciliegi a Roma* (*Kirschen für Rom*, 1940), opera del tedesco Hans Hömberg messa in scena nel 1941 al Manzoni di Milano con una compagnia di interpreti italiani e tedeschi, con regia di Orazio Costa, scene di Kaneclin e costumi di Valeria Costa<sup>163</sup>. L'allestimento era esplicitamente propagandistico nel richiamo del mondo classico romano – il testo narrava episodi della vita del console romano Lucullo –, nella solennità e nei riferimenti simbolici che imponeva l'occasione: ai piedi del palcoscenico erano disposte gigantesche corone floreali composte a croce uncinata e a forma di fascio littorio, la stessa buca del suggeritore era sommersa da una vistosa composizione di gardenie e garofani scuri, la sala invasa da bandiere italiane e tedesche, insegne hitleriane e gagliardetti. Simoni e Renzo Ricci, il più celebre attore italiano in scena, non accolsero bene l'eco palesemente politicizzato dell'evento. Il critico del «Corriere», ricorda Elsa de' Giorgi, «sbuffando, mi diceva piano che sarebbe stato un fiasco sicuro, che era idiota da parte del Ministero dare tanta importanza a un autore tedesco pressoché ignoto, imponendolo coi simboli politici all'opinione pubblica: questa si sarebbe certo seccata – davanti alla mediocrità della commedia – e ribellata»<sup>164</sup>. Vane si erano verificate anche le intercessioni di Simoni presso il ministro Pavolini affinché lo spettacolo non andasse in scena. La sua cronaca si discostò dal coro di elogi che accompagnò l'evento<sup>165</sup>.

l'Italia cfr. G. Isola e G. Pedullà (a cura di), *Gordon Craig in Italia*, atti del convegno internazionale di studi (Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989), Bulzoni, Roma 1993.

<sup>163</sup> La messa in scena del testo di Hömberg – reduce dal successo riscosso dal grande attore Gustav Gründgens al Teatro di Stato di Berlino l'anno precedente – è degna d'interesse unicamente per l'interpretazione dei due interpreti principali italiani, Renzo Ricci e Andreina Pagnani. Cfr. C. A. Peano, *Andreina Pagnani: una vita nel teatro*, Associazione culturale Todi festival, Todi 1991, pp. 72-73.

<sup>164</sup> Cfr. De' Giorgi, *I coetanei*, cit, p. 92.

<sup>165</sup> Ivi, p. 93.

## Capitolo 5

### Le regie veneziane

#### 1. Goldoni, Gozzi, le maschere

Se avessi la possibilità di scegliermi un antenato preferirei a ogni altro Giovanni Simoni, fortunatissimo uomo che, con fedeltà e devozione, si guadagnò la benevolenza e la protezione di Goldoni, del quale fu copista; ciò vuol dire che, quando le commedie del signor avvocato non le conoscevano che il signor avvocato che le aveva scritte, e probabilmente la signora Nicoletta, o qualche strettissimo amico, il felice e solerte Giovanni se le leggeva scena per scena e le rivestiva dei suoi propri inchiostri, sì che potevano essere presentate linde e senza cancellature agli «Esecutori contra la Bestemmia», che esercitavano anche la censura teatrale, ed ai signori attori della Compagnia. suppongo, o meglio spero ah!, senza troppa fiducia, che nelle mie vene scorra un poco del suo sangue. [...] Ah sì, questa tenerezza che mi fa sorridere con una specie di rapimento quando penso al Goldoni, forse mi è stata trasmessa dal solerte servitorello che era un comico, cioè un giovane tutto sprofondato entro il teatro, anche quando ne era fuori, e obbediva alla buona signora Nicoletta e al suo caro celebre marito. Ma perché proprio io, tra i tanti Simoni che ci sono, dovrei essere pronipote del Simoni detto il Goldoncino? Una speranza, campata in aria, ma cara e accarezzata, l'ho. Ma capisco che è pochissimo fondata, e me ne duole un pochetto. Talvolta mi assale un pensiero anche più sconcolato; quando dico: «E se Giovanni fosse morto senza aver generato alcun rampollo?» Ohimè, a questa idea, mi pare di essere un povero trovatello, disceso – oh quanto disceso! – da un ignoto trisavolo<sup>1</sup>.

La speranza di sentirsi discendente di Giovanni Simoni, detto Goldoncino<sup>2</sup>, copista fedele dello scrittore veneziano, nonché «servitorello» nei più umili lavori domestici, è il segnale più evidente dell'ammirazione che il critico del «Corriere» nutrive per l'autore della riforma. Goldoni era il primo nume nel suo Olimpo teatrale: nella camera da letto custodiva la tela veneziana *La barca dei comici* di Casimiro Brugnone de Rossi, che raffigura il giovane scrittore in fuga sulla barca che portava in tournée una compagnia di comici da Rimini a Chioggia.

Se guardiamo alle vicende biografiche di Goldoni e di Simoni possiamo ravvisare alcune curiose correlazioni. Entrambi emigrarono in cerca di fortuna nelle capitali

<sup>1</sup> R. Simoni, *Era nonno di mio nonno?*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, pp. 3-4.

<sup>2</sup> F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Arnaldo Forni, Padova 1782, vol. II, p. 212.

culturali della loro epoca, dove trascorsero il resto della vita: a Parigi il veneziano, a Milano il veronese. Un'altra assonanza si ravvisa anche nelle immagini bonarie e romantiche consegnateci dalle corrispettive storiografie; la figura oleografica del "buon Simoni" sta sullo stesso asse del mito di "Paron Goldoni" come germinato dalla scuola letteraria positivista: maestro di umana disponibilità, sereno equilibrio e solido senso morale. Questa lettura moralistica e 'democratica' del teatro goldoniano, «sentito come un'alternativa 'popolare' allo stato di corrotte in cui versava l'aristocrazia della Serenissima»<sup>3</sup>, era condivisa anche dal critico del «Corriere». Nel discorso tenuto al Teatro Manzoni di Milano in occasione del secondo centenario della nascita di Goldoni, il 25 febbraio 1907, il giovane Simoni dipingeva con enfasi un ritratto mite e giudizioso del drammaturgo:

Nell'alba ancora incerta del Settecento, mentre un trentennio di gloria pesava sulle sacre ceneri di Molière, e Apostolo Zeno scuoteva i ricci e i cernechi della parrucca prolissa sul proprio sussiego di poeta e di storiografo aulico ai servigi di S. M. Austriaca, e Metastasio fanciullo diceva versi all'improvvisa nei crocchi popolari, per le vie di Roma, *caput mundi* e capitale dell'Arcadia, entrava nella storia e nella gloria d'Italia questo *amabile spirito creatore*, questo *poeta pittoresco e profondo*, questo *artista della vivacità e del buon senso*. [...] *Docile uomo sempre*, non per viltà o per passività, ma per una certa filosofia caratteristica a tutte le epoche di decadenza; il momento che egli viveva gli parve, in complesso sempre degno di essere vissuto<sup>4</sup>.

All'uomo Goldoni «semplice, gaio, alla buona e sereno»<sup>5</sup> come lo descrive Simoni ancora nel 1937, corrisponde un mondo «terso, tutto chiaro, tutto luce»<sup>6</sup>. La limpidezza, la genuinità e il valore didattico della drammaturgia goldoniana saranno sostenute dalla storiografia dominante fino almeno alla prima metà del Novecento. Di conseguenza, dopo aver assistito a una rappresentazione goldoniana – come afferma Mario Baratto in occasione di un importante convegno di studi goldoniani nel 1957 – «siamo rinviati a noi stessi più lucidi e meravigliati, disposti, da un piacere intellettuale, a capire: e dunque, con un'accresciuta capacità di mutare. Il Goldoni lascia, con razionalistico ottimismo, che l'*utile* sorga, senza urgenze angosciose, dai residui del *diletto*»<sup>7</sup>. Le regie veneziane di Simoni corrono sulla stessa linea d'onda

<sup>3</sup> P. Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Electa, Milano 1993, p. 20. Sulla ridefinizione critica della figura di Carlo Goldoni, impresario di se stesso, artefice consapevole e accorto di una riforma che ricostruisce a posteriori con scopi programmatici nei *Memoires*, cfr. S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia 2011. Per un resoconto della fortuna scenica e storiografica della sua opera cfr. *ivi*, pp. 135-176.

<sup>4</sup> R. Simoni, *Pel 2° centenario della nascita di Carlo Goldoni*, fascicolo sostenuto e promosso dal Conte Luigi Grabinski Broglio, s.n., s.l. 1907, pp. 5-6; Biblioteca Livia Simoni, CR. H. 46/28. I corsivi sono miei.

<sup>5</sup> R. Simoni, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Il bugiardo*, Casella, Napoli 1937, p. IX.

<sup>6</sup> R. Simoni, *Oltre i limiti del teatro dialettale*, in V. Pandolfi (a cura di), *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954, pp. 308-309.

<sup>7</sup> M. Baratto, "Mondo" e "Teatro" «nella poetica del Goldoni», V. Branca e N. Mangini (a cura di), *Studi goldoniani*, atti del convegno internazionale (Venezia, 28 settembre-1° ottobre 1957), Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1960, vol II, p. 492.

del razionalismo goldoniano, rispondono al metro del buon gusto, della verosimiglianza e della naturalezza.

Le affinità elettive tra Simoni e Goldoni si ravvisano non soltanto sul piano drammaturgico, ma anche nel rapporto pratico e materiale che i commediografi instaurano con la scena, ovvero nella necessità di «staccarsi dai libri per riprodurre il reale», per dirla con le parole di Simoni<sup>8</sup>. Se per il borghese Goldoni «il realismo prima di essere una poetica è una morale pratica e quotidiana»<sup>9</sup>, per Simoni l'esperienza teatrale è intesa, soprattutto, come intervento diretto e reale proteso alla produzione dell'evento scenico. Questo empirismo di fondo rispondeva per entrambi al principio, derivato a sua volta da Molière, secondo il quale regola di tutte le regole è quella di saper piacere al pubblico. Per l'opera di entrambi sono, del resto, fondamentali le lunghe frequentazioni con gli uomini di teatro a loro contemporanei, gli attori e le attrici *in primis*, con i quali instaurano rapporti fecondissimi di reciproca influenza. I due maestri goldoniani, il Mondo e il Teatro, guidano anche l'attività drammaturgica, registica e critica dell'autodidatta Simoni. Come in Goldoni «il riferimento al dato economico è l'evidenziatore di più profonde scelte»<sup>10</sup> – osserva Siro Ferrone – così in Simoni le contingenze biografiche determinano genesi e sviluppo della sua produzione teatrale: egli, infatti, compone *La vedova* dopo aver lasciato la redazione de «Il Tempo», quando cioè le necessità materiali lo spingono a 'inventarsi' nuove possibilità di reddito. Entrambi partono dal Mondo per giungere al Teatro che diventa a sua volta specchio chiarificatore del primo. Inoltre, come Goldoni scrive le sue commedie ispirandosi alla personalità e all'arte scenica dei suoi attori<sup>11</sup>, così Simoni risolve l'interpretazione registica in base alle caratteristiche personali dei suoi collaboratori e interpreti. La sua idea di spettacolo si costruisce prova dopo prova e non è difficile immaginare come la cifra complessiva della messa in scena venga definita dalla tecnica e dall'esperienza dei grandi attori di allora: i dialettali – da Giachetti a Baseggio alla Seglin – e quelli in lingua come Zacconi, la Melato, Ricci o l'Adani.

Simoni appare chiaramente consapevole di come il segreto della drammaturgia goldoniana consista essenzialmente nel linguaggio spontaneo e colloquiale, distante sia dall'eruditismo seicentesco alla Baretta, che dal toscanismo dell'Accademia della Crusca. La lingua teatrale di Goldoni, prosegue Ferrone, «permette di compensare l'assenza di una lingua di conversazione italiana: un linguaggio che giunge a lui e al suo tempo, non per il tramite aristocratico della prosa, della lirica tradizionale (insomma della letteratura stampata), ma per il tramite dell'oralità più viva, seppur formalizzata degli attori»<sup>12</sup>. Chi meglio degli interpreti della tradizione veneta, nutri-

<sup>8</sup> Simoni, *Introduzione*, cit., p. XXVII.

<sup>9</sup> Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 26.

<sup>10</sup> Ivi, p. 28.

<sup>11</sup> Tale pratica costituisce uno degli aspetti più originali e innovativi della drammaturgia goldoniana: la modernità della riforma risiede nello stretto rapporto tra l'opera scritta e gli interpreti, nell'intuizione di colmare il vuoto tra letteratura e teatro, nell'adattare i personaggi agli attori. Cfr. ivi, pp. 31-44.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 42-43.

ti dello stesso *humus* culturale e linguistico al quale apparteneva Goldoni, poteva restituire sulle scene l'immediatezza del dialogo e il fluire della vita che distinguevano le sue commedie? Da qui la predilezione di Simoni per i testi in veneto dell'avvocato-scrittore e l'attenzione alla recitazione, utilizzata nella sua duplice valenza di energia espressiva e di forza introspettiva. Negli spettacoli goldoniani Simoni inserirà spunti tratti dai ricordi teatrali della sua giovinezza: la vivacità esuberante della "servetta" Zanon Paladini, l'intensità comica e drammatica di Benini, le intonazioni burlesche e i sottintesi maliziosi di Novelli o di Baseggio.

L'approfondita conoscenza della biografia e dell'opera del veneziano da un lato e le fortunate messe in scena al Festival teatrale di Venezia negli anni 1936-1940, fecero nascere il mito di Simoni "regista goldoniano" al punto da precludergli la possibilità di sperimentare con altri autori la sua azione registica.

Nell'arco di tempo di circa due secoli e mezzo, la storia degli allestimenti goldoniani segue un andamento di tipo curvilineo. Il clima risorgimentale guardava infatti con diffidenza al Goldoni dialettale, concedendo soltanto qualche sporadica ripresa delle opere in lingua. Il pubblico, e di conseguenza i comici, prediligevano le commedie che consentivano ai primi attori di esplicitare meglio il loro virtuosismo, sulla base del quale venivano compiute alterazioni, spesso significative, del testo originale. A partire dal XIX secolo si assiste, inoltre, a una sclerotizzazione manieristica dell'opera goldoniana che proponeva un Settecento lezioso, tutto inchini, riverenze e mossette. «Recitare Goldoni voleva dire, fin dalla prima battuta, conferire alla rappresentazione alcunché di trasposto – annottava Raul Radice nel 1957 –; crearle attorno, e con i gesti e con gli accenti, un'aura artificiosa la quale sembrava relegare preventivamente l'opera goldoniana nella galleria delle costruzioni composite, anziché parteciparvi come a cosa viva»<sup>13</sup>. Da qui la progressiva impopolarità delle commedie dell'avvocato veneziano presso il pubblico, che si accingeva a vedere uno spettacolo di Goldoni con «uno stato d'animo particolare, misto di un affettuoso fastidio e di un rispetto velato d'indifferenza»<sup>14</sup>, per dirla con le parole di Gerardo Guerrieri, che ben sintetizza il sentimento comune dello spettatore italiano di metà Novecento.

La via dell'opposizione al manierismo e alle declamazioni goldoniane la sperimentava negli anni Trenta dell'Ottocento il drammaturgo e capocomico Francesco Augusto Bon (1788-1858); le sue messe in scena artigianali non riuscirono però ad elevare la commedia ai livelli nobili della tragedia o del melodramma come fece Goldoni nel Settecento. Gli adattamenti della Compagnia Reale di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827) favorirono una lettura moralistica delle commedie di Goldoni<sup>15</sup>; così come gli allestimenti della Reale Sarda che tra il 1821 e il 1855 prestarono molta attenzione alla sua opera. La tradizione goldoniana fu portata avanti nella seconda metà dell'Ottocento dal capocomico Angelo Moro Lin che negli anni tra il 1870 e il

<sup>13</sup> R. Radice, *Vent'anni di regia goldoniana, dalla scuola al palcoscenico*, in V. Branca e N. Mangini (a cura di), *Studi goldoniani*, cit., vol. I, p. 131.

<sup>14</sup> Ivi, p. 129.

<sup>15</sup> Sugli allestimenti goldoniani di Fabbrichesi cfr. A. Bentoglio, *L'arte del capocomico: biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Bulzoni, Roma 1994.

1883 indirizzò la sua compagnia verso la recitazione in dialetto, privilegiando un repertorio formato prevalentemente da opere di Goldoni, Selvatico e Gallina. A cavallo tra l'Otto e il Novecento l'attore goldoniano più rappresentativo era Emilio Zago, allievo di Moro Lin: rimasero memorabili le sue interpretazioni de *I Rusteghi*, del *Sior Toderò brontolon* e de *La Casa nova*. L'antitesi vivente di Zago – piccolo di statura, grassottello, calvo, dotato di un viso largo e di un perenne sorriso – era Ferruccio Benini – anche lui ambasciatore di una recitazione d'impronta veristica, spontanea e naturale che contrastava con le grossolane concessioni alla maniera ottocentesca. Eppure – secondo quanto affermato da Simoni – Benini non raggiungeva con Goldoni gli stessi livelli cui era pervenuto con le interpretazioni galliniane; «anima pensosa», interprete «nervoso» e istintivo, egli fu più adatto, scrive il critico, a esprimere «le ombre dell'inquietudine spirituale» piuttosto che «la purpurea salute del teatro goldoniano»<sup>16</sup>. Certamente Benini apre una via nuova alla lettura scenica del teatro goldoniano: «una via insolita per l'epoca e forse prematura per un pubblico abituato a sapori più grossolani e più immediatamente gustosi»<sup>17</sup>.

Della presenza carismatica quanto ingombrante e accentratrice di Novelli nella breve esperienza di Casa di Goldoni (1900-1902), tentativo di teatro semistabile con sede al Valle di Roma<sup>18</sup>, Simoni scrive:

Novelli non fu un attore nuovo come il Ferravilla; fu un attore grande, che aveva avuto degli antenati grandi come lui. Per questo fu un sì prezioso interprete del Goldoni; perché aveva raccolto, in quei suoi primi anni miserabili, l'eredità del passato. Questa eredità volle spendere per costruire un tempio allo spirito che gli era caro; ma la casa di Goldoni crollò presto, perché egli vi occupava naturalmente troppo posto, e una casa non può servire a un solo inquilino<sup>19</sup>.

La “tradizione” interpretativa goldoniana del filone Fabbrichesi-Zago rischiava però di cadere nella dimensione di un realismo bozzettistico e di maniera, semplificando «i contenuti più complessi dello scrittore in una direzione regressiva e quasi folclorica»<sup>20</sup>.

Nel primo Novecento le commedie goldoniane sono parte imponente del repertorio delle compagnie venete di Gianfranco Giachetti, Gino e Gianni Cavalieri, Carlo Micheluzzi, Emilio Baldanello e Cesco Baseggio; gruppi di attori che Simoni apprezza per l'affiatamento e la vitalità espressiva, coinvolgendoli spesso nei suoi spettacoli. Il quartetto Giachetti-Micheluzzi-Cavalieri-Baseggio, ovvero la nuova generazione

<sup>16</sup> Simoni, *Oltre i limiti del teatro dialettale*, cit., pp. 308-309. Cfr. anche C. Levi, *Profili di attori. Vol. I: Gli scomparsi*, Sandron, Milano 1923, p. 109.

<sup>17</sup> Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, cit., p. 23.

<sup>18</sup> Sull'esperienza della compagnia semistabile di Casa Goldoni cfr. G. Di Martino, *I nemici del teatro di prosa in Italia. La scoperta della vita scenica. Altri studi e profili*, Società editrice Partonopea, Napoli s.d., p. 68.

<sup>19</sup> R. Simoni, *Nella tradizione del teatro italiano*, in V. Pandolfi (a cura di), *Antologia del grande attore*, cit., pp. 287.

<sup>20</sup> Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 143.

sorta dopo il monopolio di Benini e Zago, sarà spesso protagonista degli spettacoli veneziani di Simoni.

Tra l'Otto e il Novecento si perpetua quindi la convinzione dell'esistenza di uno "stile" proprio e necessario per recitare Goldoni, secondo cui la rappresentazione deve apparire immersa in un'aura artificiosa, trasposta, lontana quanto più possibile da ogni intenzione realistica. Non il Settecento, ma un'immagine stereotipata e falsa di tale secolo si accampa perciò in scena per accogliere la rappresentazione di vicende giudicate futili e risolte in una comicità di superficie. Sull'argomento si interroga anche Simoni:

Ma che cos'è questa tradizione goldoniana? Esiste davvero? I nonni l'hanno appresa dai bisnonni, e l'hanno imitata e quindi inconsapevolmente modificata; i padri hanno riprodotto la recitazione dei nonni, e i figli son rimasti fedeli all'esempio dei padri; ma ogni generazione ha immesso, senza rendersene conto, qualche cosa di proprio, in quella cosiddetta tradizione! E siamo giunti a una specie di convenzione, dove la svenevolezza incipriata trionfa. Ma gli spettatori del Settecento vedevano sulla scena, quando si rappresentava Goldoni, un mondo graziosamente e leggiadramente falso come lo mostrano a noi da tanti anni? Così descriveva i suoi contemporanei colui che il Voltaire lodava come pittore della natura<sup>21</sup>?

Il critico attribuisce il fenomeno della storpiatura goldoniana sulle scene - ovvero la perdita della spontaneità e della freschezza del linguaggio scenico - alle convenzioni indotte da una tradizione teatrale ancora esclusivamente familiare, per cui uno 'stile' si tramanda e si modifica insensibilmente di padre in figlio.

Saranno le esperienze di Strehler e di Visconti nel secondo dopoguerra - dal fortunatissimo *Arlecchino servitore di due padroni* (1947) del regista del Piccolo alla *Locandiera* (1952) di Visconti - a superare definitivamente il manierismo dialettale e il sapore ballettistico delle messe in scena goldoniane, oltre a suggerire chiavi di lettura di inedita contemporaneità; sul piano stilistico invece le commedie dell'autore della riforma teatrale si tingono di colori autunnali e talvolta di una nostalgia dal sapore cechoviano. Gli allestimenti goldoniani assumeranno toni psicologici più complessi e foschi nelle interpretazioni di Luca Ronconi e Luigi Squarzina, fino ad arrivare alle provocazioni psicanalitiche e goliardiche di Giancarlo Cobelli e Mario Missiroli tra gli anni Settanta e Ottanta, registi che utilizzano il testo come pretesto per un'autonoma creazione d'autore<sup>22</sup>.

In sintesi possiamo osservare che le regie goldoniane di Simoni rappresentano un anello di congiunzione fra le interpretazioni mattatoriali e la stagione della regia critica del secondo Novecento<sup>23</sup>. Il suo contributo maggiore sta nella consapevolezza

<sup>21</sup> R. Simoni, *La famiglia dell'antiquario*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1922, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. III: 1927-1932, pp. 532-533.

<sup>22</sup> Cfr. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., pp. 152-169.

<sup>23</sup> Il concetto viene così formulato da Paolo Bosisio: «Non credo che le regie di Simoni o le interpretazioni di Baseggio possano essere scelte a indicare l'inizio di una nuova e "corretta" lettura scenica del teatro goldoniano, ma che ad esse si deva il riconoscimento di avere creato i presupposti necessari affinché tale

critica e in una riproposta filologica dell'opera del commediografo veneziano, operando una sorta di «restauro conservativo»<sup>24</sup> che spoglia i testi dagli orpelli manieristici e dai moduli interpretativi convenzionali stratificati nel corso dei decenni. Non a caso Gino Damerini giunge ad affermare: «Se mai una volta, da Goldoni in poi, Goldoni fu rappresentato come egli si rappresentava, conviene ammettere che Simoni compì tale miracolo»<sup>25</sup>. Il critico del «Corriere» mette in atto – pur senza stravolgere la tradizione goldoniana d'impostazione realistica – un tipo di regia che riqualifica la drammaturgia del veneziano. In Simoni, scrive Castello,

Goldoni ha trovato l'interprete congeniale, che ne ha messo in rilievo, sottraendola ad una consuetudine quotidiana un po' trita, l'argentina musicalità, il puntualissimo ritmo, l'umanità a fior di pelle. [...] Per merito suo il dialetto di Goldoni ha fatto echeggiare i campielli, i canali in cui era stato raccolto; per merito suo si è ascoltato un'orchestrazione goldoniana miracolosamente guidata come seguendo i suggerimenti di uno spartito. [...] La lezione di semplicità, di ritmo, impartita da Simoni ha lasciato le sue tracce in Carlo Lodovici e anche negli stessi Costa e Strehler<sup>26</sup>.

Tuttavia gli spettacoli goldoniani di Simoni solo in casi isolati superano la lettura filologica del testo: il regista si preoccupa soprattutto di centrare il pensiero dell'autore evitando letture che sviino da quel che d'Amico definisce «lo spirito intimo» dell'opera e che nell'esperienza di Simoni si identifica spesso con la formula «Goldoni come “divertimento”», come sottolinea Pavolini:

Goldoni come «divertimento»: ma, secondo è nell'indole del regista, senza neanche uno di quei ripensamenti critici, di quelle allusive ironie di che solitamente il Goldoni “italiano” viene gratificato dai mettinscena contemporanei. Trovai naturalezza, cordialità, tenero gioco, respiro d'anime, pacata e gentile esperienza del mondo. L'avvocatino veneziano non avrebbe sconfessato, c'è da giurarlo, questo suo sorridente e fedele interprete<sup>27</sup>.

Si veda, a proposito, la reazione del critico del «Corriere» l'indomani della rappresentazione de *La figlia obbediente* al Festival veneziano del 1949, con regia di Gerardo Guerrieri e protagonisti Stoppa, la Morelli, Evi Maltagliati e Giulio Stival. Simoni, nonostante la gradevole messa in scena e la buona accoglienza del pubblico, non l'approvò del tutto perchè basato su un'idea registica che metteva in primo piano l'assurdità di due personaggi minori: una ballerina e suo padre<sup>28</sup>. La fedeltà filolo-

lettura potesse avere luogo, in piena indipendenza rispetto agli stili e alle maniere del passato anche prossimo.» Id., *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, cit., p. 62-63.

<sup>24</sup> Ivi, p. 53.

<sup>25</sup> G. Damerini, *Goldoni in Italia*, in *Cinquanta anni di Teatro in Italia*, Bestetti, Roma 1954, p. 91.

<sup>26</sup> G. C. Castello, *Le conquiste critiche della regia italiana*, «Teatro-Scenario», 16, 11, 1 giugno 1952, p. 8.

<sup>27</sup> Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 15.

<sup>28</sup> «Simoni teneva troppo al goldonismo a tutto tondo per non risentirsi», scrive Claudio Meldolesi in riferimento alla messa in scena di Guerrieri alla Fenice di Venezia il 30 settembre del 1949. Cfr. Id., *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., p. 505.

gica di Simoni non era tuttavia rigida; talvolta interveniva con tagli o inserimenti di situazioni nuove: è il caso del *Bugiardo*, nel 1937, dove il regista sostituisce la condanna moralistica di Lelio nel finale con l'episodio festoso dei ragazzini che lo inseguono, facendolo diventare lo zimbello anche dei più piccoli.

Simoni apprezzava Goldoni, oltre che per aver abolito le maschere e sostituito al canovaccio la commedia interamente scritta, anche per quella piccola rivoluzione socio-teatrale che riuniva nel piccolo spazio del teatro nobili e plebei; per aver preso le distanze dalla letteratura colta riportando sulle ribalte gli uomini e le donne della sua epoca innalzando una servetta a protagonista d'una commedia. Le commedie corali che celebrano gli abitanti dei calli e dei campielli, i servi, i gondolieri e i pescatori, sollevando il mondo a dignità di spettacolo – quali *I pettegolezzi delle donne*, *Le Massere*, *Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte* – erano le preferite di Simoni; opere frizzanti e spiccatamente veneziane, dall'intreccio esile, testi dove si sentiva la vita colta nella sua quotidianità, quella vita che il critico veronese cercava nel teatro di tutti gli autori e la cui massima espressione la trovava proprio nella drammaturgia goldoniana. Non per caso due dei migliori testi goldoniani e nel contempo due dei più riusciti spettacoli simoniani sono *Le baruffe chiozzotte*, con le quali il regista inaugurò il sodalizio artistico con la Biennale Teatro nel 1936, e *Il Campiello* nel 1939, le stesse opere maggiormente disapprovate dagli eruditi filo-accademici Giuseppe Baretti e Carlo Gozzi.

L'approccio del critico del «Corriere» alla drammaturgia del veneziano si sviluppa nella riflessione sul Goldoni raffinato osservatore della vita di ogni giorno. Simoni non cerca il verismo in teatro, ma la verità del quotidiano; agli attori chiedeva «una verità colorita, nervosa, sanguigna»<sup>29</sup>. Nella recensione alla messa in scena del *Ventaglio* che la Compagnia Niccodemi rappresentò al Manzoni di Milano nel 1921, anno in cui imperversava la polemica pirandelliana su *I sei personaggi*, Simoni invitava i riformatori novecenteschi a «ricondere la vita nel teatro», che rischiava di essere uccisa dal manierismo che interessò il teatro italiano dopo la prima guerra mondiale:

Riformatori di tutti i tempi, il segreto è questo: ed è facile! Nel teatro, di dove la vita è uscita, riconducete la vita. Tutte le riforme, in tutti i tempi, furono fatte così; tutti i riformatori, da Lope de Vega a Molière, a Shakespeare, a Goldoni, han fatto questo. Nessuno di questi pensò di portare nel teatro che muore, al posto degli uomini che non ci sono più, le maschere, o goffe come quelle di una volta, o lugubri come quelle che usano oggi<sup>30</sup>.

La vita che Simoni vuole riportare in teatro era intesa nell'accezione aristotelica della mimesi, in quanto osservazione della realtà o «specchio della natura» per dirla con le sue parole, concetto che si oppone all'artificio senza per questo omologarsi al naturalismo o al verismo. «Il teatro non ha bisogno della verità, ma, se mai, della fin-

<sup>29</sup> Baseggio, *Il regista*, cit., p. 52.

<sup>30</sup> R. Simoni, *Il ventaglio*, «Corriere della Sera», 10 novembre 1921, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I: 1911-1923, cit., p. 507.

zione della verità» - ribadiva il critico del «Corriere» nella cronaca a *La bottega del caffè* (novembre 1934) nell'allestimento di Raffaele Viviani, riedizione dello spettacolo inaugurale delle recite goldoniane di Venezia di qualche mese prima<sup>31</sup>. La nozione dell'inserimento della vita sulla scena si ricollegava, del resto, al mito di un Goldoni cronista - «poeta della Natura» lo aveva definito Voltaire<sup>32</sup> - che vaga per Venezia ad annotare le battute e gli atteggiamenti dei concittadini<sup>33</sup>.

Il termine più adeguato per descrivere lo stile simoniano delle messe in scena goldoniane sarebbe quello di 'naturalizza'; peraltro cifra caratterizzante dello spettacolo del tempo fascista secondo Gigi Livio<sup>34</sup>. «Il senso della verità, ma di una verità poeticamente intesa, è dominante in tutte le regie di Renato Simoni» osserva Giovanni Calendoli<sup>35</sup>. D'Amico e Palmieri sostengono invece un Goldoni antiverista<sup>36</sup>, così come traspare dalle interpretazioni simoniane degli spettacoli veneziani; egli sottrae Goldoni alla consuetudinaria visione verista per restituirlo ad una idea artistica più ariosa, sottolinea Achille Fiocco<sup>37</sup>. Della convenzionalità della vita, e quindi della verità teatrale, aveva parlato anche Simoni dopo i bombardamenti di Milano del 1943:

Avete sentito com'è convenzionale la realtà? Si sentiva lo scoppio di una bomba e poi la scarica dell'artiglieria contraerea. In uno spettacolo si avrebbe cura di fondere la detonazione della bomba con il crepitare dell'artiglieria, proprio per dare il senso della realtà. La verità infatti è solo nell'arte, non nella vita; la vita è convenzionale, senza fantasia<sup>38</sup>.

In teatro quindi la verità non è disgiunta dall'invenzione e dalla fantasia; l'essenza del teatro goldoniano, soprattutto del Goldoni maturo, consiste nel loro giusto equilibrio che a sua volta si esprime nell'inesauribile ricchezza del quotidiano, nei rapporti tra *persone, oggetti e circostanze*, nell'infittire di puntigli, bisticci e manie, tutte variazioni sull'azione principale della commedia. Non per questo, precisa Baratto, la sua è una «*commedia del quotidiano*, trascrizione della realtà di tutti i giorni», bensì è «*coscienza del quotidiano*, della sua ricchezza non casuale, ma esem-

<sup>31</sup> Id., *La bottega del caffè*, «Corriere della Sera», 17 novembre 1934, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. IV: 1933-1945, cit., p. 153.

<sup>32</sup> Id., *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, «Corriere della Sera», 18 luglio 1939.

<sup>33</sup> Cfr. E. Caccia, *Introduzione*, in C. Goldoni, *I rusteghi*, La scuola, Brescia 1958, p. 22.

<sup>34</sup> La «naturalizza» di cui parla Livio inizia dal testo, materiale verbale che aiuta l'attore ad adottare uno stile 'naturale', per arrivare all'immedesimazione empatica del pubblico. Cfr. G. Livio, *Il teatro degli anni Trenta, drammaturgia e spettacolo*, in M. Verdone (a cura di), *Teatro contemporaneo*, Lucarini, Roma 1981, vol. I, pp. 374-375.

<sup>35</sup> G. Calendoli, *Renato Simoni regista*, in «Teatro Scenario», 16, 17-18, 15 settembre 1952, p. 20.

<sup>36</sup> «Goldoni è giunto alla vita dal teatro», sosteneva d'Amico; cit. in Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 13.

<sup>37</sup> Cfr. A. Fiocco, *Registi italiani contemporanei*, in S. d'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, Belardetti, Roma 1947, pp. 212-214.

<sup>38</sup> De' Giorgi, *I coetanei*, cit., p. 102.

parmente tipica»<sup>39</sup>. L'intreccio delle commedie è, spesso, una continua ricorrenza di gesti e di battute che connotano i vari caratteri. In questo gioco verbale e insieme psicologico gli oggetti acquistano un rilievo non indifferente, per cui accanto alla lista dei personaggi si potrebbero aggiungere la biancheria, l'atingoletto, i ventagli, il lavoro a maglia, le reti dei pescatori.

Il 'realismo' goldoniano si ripercuote, oltre che sull'intreccio, anche sulla lingua, che lungi da barocchismi o lemmi accademici, privilegia la vitalità e l'immediatezza del lessico quotidiano. Il linguaggio dello scrittore veneziano si fonda su un'attenta osservazione della parlata dei diversi ceti sociali veneziani; una *kermesse* di significati sintattici e lessicali che è, sul piano teatrale, sintesi di movimenti corporei: essa corrisponde, osserva Gerardo Guccini, a una «messa in atto comportamentale», costituisce quindi un'identità performativa<sup>40</sup>. Il testo goldoniano progetta lo spettacolo, la scrittura mette insieme una serie di funzioni teatrali direttamente collegate alla messa in scena, processo compositivo che rispecchia il Goldoni autore di compagnia.

«Quel dialetto che parla con sì schietta ma insieme colorata e musicale vivezza nelle commedie del Goldoni ebbe sempre i caratteri d'una lingua vera e propria» – scrive Simoni nel 1940,

fu usato nella oratoria e nella poesia con cura letteraria, e foggato, e talora anche deformato, entro stampi e formule letterarie, e s'ispirò spesso a modelli classici, e si giocò anche troppo di elementi e di allusioni culturali; tanto è vero che più d'un poeta veneziano affermò alteramente che il linguaggio della sua città era altrettanto atto alla poesia bella e sostenuta quanto quello dei toscani<sup>41</sup>.

Altrove il critico veronese aveva apprezzato le «particolari bellezze foniche e discorsive»<sup>42</sup> del lessico di Goldoni. Nel 1911 descriveva con termini onomatopeici la ricchezza musicale e teatrale di un linguaggio

saporito e brillante, aspreto e spumoso, che ronza la zeta, che fonde le consonanti doppie come lo zucchero tra le labbra delle donne, che traina le sillabe col fruscio lento di uno strascico, che è fragile, fresco, capriccioso, che posa sulla prudenza massiccia dei suoni gravi il neo sfrontato d'una desinenza tronca, che ha un non so che di vecchiotto che balbetta infantile, un po' di ruvido che si leviga nella pronunzia, una grazia casalinga, un dondolio come di anche ben fatte, una piccola gaiezza, una

<sup>39</sup> Baratto, "Mondo" e "Teatro" nella poetica del Goldoni, cit., p. 485.

<sup>40</sup> Gerardo Guccini, intervento al convegno *Settecento italiano, Settecento europeo* svolto nell'ambito della Scuola di Dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Firenze, 4 ottobre 2012. Sulla lingua di Goldoni si vedano i saggi fondamentali di Gianfranco Folena raccolti in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino 1983. Cfr. anche P. Spezzani, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Esedra, Padova 1997.

<sup>41</sup> R. Simoni, *Prefazione*, in G. A. Quarti, *Quattro secoli di vita veneziana nella storia nell'arte e nella poesia. Scritti rari e curiosi dal 1500 al 1900*, Gualdoni, Milano 1941, p. XI.

<sup>42</sup> R. Simoni, *Introduzione*, in E. F. Palmieri, *Poesie*, Dell'Arco, Roma 1966, p. 13.

fine malizia, degli accenti barocchi, delle parole sdruciole, sulle quali perdeva deliziosamente l'equilibrio la incipriata saggezza delle donne di allora<sup>43</sup>.

I suoni ora soavi ora sontuosi del veneto si declinano e modellano in rapporto al carattere dei personaggi: è il caso della sibilante Gasparina di Laura Adani, protagonista del *Campiello* allestito da Simoni nel Campiello del Piovan nel 1939, che usa la lettera "z" in luogo della "s" per distinguersi dai *modi* del popolo della sua comunità, oppure del Paron Fortunato di Baseggio nelle *Baruffe chiozzotte* (1936) che si mangia le consonanti nella personale riesumazione delle tecniche della Commedia dell'Arte.

Nel citato convegno del 1957 Radice individua due tipologie prevalenti di traduzione scenica dell'opera goldoniana: i fautori del 'realismo' da un lato e quelli che si concentrano sul ritmo e sulla musicalità del testo, linea stilistica quest'ultima che scivola talvolta in soluzioni ballettistiche, tanto da apparentare la messa in scena all'«opera buffa, al concerto, o persino al balletto»<sup>44</sup>. Negli spettacoli di Simoni queste due linee di tendenza si fondono; il realismo si manifesta come ricerca della verità teatrale che si modula a sua volta nella ricerca della verità interiore del personaggio e dell'ambiente che lo circonda. «Al teatro quando si dice verità si deve intendere umanità», scriveva nella recensione introduttiva al *Campiello* nel luglio 1939<sup>45</sup>. Da un lato il disegno dei personaggi e i loro sviluppi interni – caratteri che non si annientano mai nella passione, come accade nel genere tragico, ma si incidono sempre di più, si differenziano e si perfezionano –; dall'altro la costruzione del cicalcio fitto e sommesso della piazza, trapuntato dagli scatti di ira, i brontolii e i chiassi di rusteghi e pescatori. Nelle *Baruffe chiozzotte*, nel *Campiello* e nelle *Donne curiose* (1940) Simoni rievoca la vita veneziana nel chiacchiericcio delle donne, nel movimento dei calli e nel rumore festoso dei suoi campielli. Egli vedeva in Goldoni, come d'Amico, soprattutto il fatto musicale; leggeva i dialoghi su un pentagramma. La sensibilità spettacolare di Goldoni sconfinava nella musica, è un contrappunto, un insieme di canti, suoni, voci e ariette. Nel lavoro con gli attori Simoni marca il suono della parola, la musicalità e il ritmo, che non solo colorano l'affettività dei personaggi, ma determinano il flusso dell'azione scenica.

Ferrone vede nelle regie goldoniane di Simoni il corrispettivo spettacolare delle contemporanee letture critiche di Eduardo Rho, Mario Apollonio e Silvio d'Amico, interpretazioni che vertono sull'essenza musicale e coreografica dell'opera del vene-

<sup>43</sup> Id., *Un giornalista e quattro donne nel Settecento*, in R. Marvasi (a cura di), *Scintilla di calendimaggio*, Tip. S. Morano, Napoli 1911, pp. 17-52; poi ripubblicato con il titolo *Storia privata di personaggi*, «Il Dramma», 29, 184-185, 15 luglio 1953, pp. 21-22.

<sup>44</sup> Un nitido esempio di lettura 'ballettistica' è, secondo Raul Radice, l'edizione de *La vedova scaltra* realizzata da Luigi Squarzina nel 1951, con protagonisti Diana Torrieri e Vittorio Gassman. Cfr. R. Radice, *Vent'anni di regia goldoniana, dalla scuola al palcoscenico*, in V. Branca e N. Mangini (a cura di), *Studi goldoniani*, cit., vol. I, p. 137.

<sup>45</sup> R. Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, «Corriere della Sera», 18 luglio 1939.

## Il grande eclettico

ziano<sup>46</sup>. Essi avevano applaudito l'interpretazione ballettistico-melodica – complice la musica di Mozart – del *Servitore di due padroni* che Reinhardt portò in Italia nel 1932. Il recupero, almeno intenzionale, della filosofia interpretativa dell'Improvvisa concede spazio al gusto per il ritmo fine a se stesso, per il minuetto appunto, che Simoni mostra di apprezzare come si evince dalla recensione alle recite milanesi:

Ogni personaggio svolge la sua comicità con un garbo squisito, con una ricchezza di trovate esilaranti. C'è un po' del balletto in fondo nella recitazione, sottilmente, brevemente, gentilissimamente accompagnato da musiche di Mozart. [...] La vivacità, l'interesse, l'animazione, sono cercati e trovati dappertutto. Non c'è mai un momento di languore. Tutta la comicità di cui è capace questa azione affiora, erompe, trionfa<sup>47</sup>.

In termini musicali Pavolini descrive *Il campiello* (1939) di Simoni, «miracolo di sottigliezza d'orecchio, miniera di risorse armoniche e contrappuntistiche, d'intrecci, di fughe, di riposi melodici»; mentre la messa in scena dell'*Aminta* di Tasso, allestita nello stesso anno al giardino di Boboli, sorprese persino Victor De Sabata che affermava di andava alle prove per «impararci il mestiere»<sup>48</sup>. L'indiscussa maestria della figura del direttore d'orchestra sembrava, all'epoca, l'immagine più consona a celebrare l'identità ancora sfuggente del regista teatrale<sup>49</sup>.

Nell'interpretazione che Simoni fa dell'opera goldoniana è interessante osservare, oltre al motivo 'musicale', il rapporto con la Commedia dell'Arte. Egli, seppur affascinato dalla tensione espressiva e dall'impeccabile tecnica scenica dei comici, prende le distanze dai contenuti scurrili degli scenari e degli zibaldoni, non approva le loro esagerazioni verbali e gestuali. Nel Convegno Volta del 1934 risponde all'apologia della Commedia dell'Arte che ne fece Tairov in questi termini:

Ancora una volta ho sentito parlare della Commedia dell'Arte. Vorrei che su questo punto ci si intendesse bene. La Commedia dell'Arte fu uno spettacolo in cui c'era molto da ammirare, ma anche molto da ripudiare. Essa fu meravigliosa non per il suo contenuto, essenzialmente rozzo e spesso plebeo e inverecondo, ma per la bravura dei suoi attori. È un antico e deplorabile errore richiamarsi senz'altro alla commedia dell'arte come a un mondo di fantasiosa poesia; ed è necessario distinguere, fra i suoi "scenari", che di per sé non ci dicono nulla e non possono assolutamente

<sup>46</sup> Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 144.

<sup>47</sup> R. Simoni, *Il servo di due padroni*, «Corriere della Sera», 3 maggio 1932, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. III: 1927-1932, cit., p. 529.

<sup>48</sup> Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 16.

<sup>49</sup> Guido Salvini insiste, a sua volta, sull'analogia tra regia e musica: «Lo spettacolo è, come la cadenza in musica, il risultato di tre accordi. Quello di sottodominante e quello di dominante che risolvono nell'accordo di tonica. Il primo, cioè l'accordo sottodominante, rappresenta per noi tutte le cure dell'allestimento, con scene, costumi, luci, trovate scenotecniche, in una parola la cornice smagliante dello spettacolo moderno. L'accordo dominante rappresenta gli attori, la forza preponderante della recitazione. Scenotecnica e recitazione risolvono, devono risolvere nella poesia, nell'accordo di tonica, cioè nell'opera d'arte». G. Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, «Scenario», 5, 1, gennaio 1936, p. 3.

insegnarci nulla, e i suoi comici, la cui arte abbagliò il mondo e il cui insegnamento è sempre vivo<sup>50</sup>.

C'è nelle parole di Simoni la polemica del goldoniano convinto, la stima per l'autore della riforma che sostituì all'artificio e al grottesco delle maschere – «gente senza pensieri» – persone in carne e ossa ricavate dalla realtà circostante. Le maschere, «care creature multicolori» nate dal seno fecondo e fantasioso del popolo, lo affascinarono per l'agile e intrinseca teatralità. Al celebre zanni della Commedia dell'Arte, ricco di beffarda ilarità e sempre pronto allo scherno Simoni aveva dedicato diversi scritti<sup>51</sup>, e, nel 1946, un libro per l'infanzia: *Piccola storia di Arlecchino e C* illustrato da Sergio Tòfano, creatore del Signor Bonaventura, l'ultima maschera moderna<sup>52</sup>. *Piccola storia di Arlecchino* è un viaggio fantasioso nel mondo delle maschere che rifluisce naturalmente verso la riforma goldoniana. La rinascita del teatro italiano, insegna Simoni ai giovani lettori, avviene quando Brighella, Colombina, Pantalone e Capitan Fanfarone scoprono il viso e, da personaggi tipizzati e irrigiditi in una smorfia, diventano uomini. È in quel momento storico che il teatro si trasforma da spettacolo effimero in poesia. Tutto ciò appunto per opera di «Papà Goldoni», non già gretto realista e piccolo borghese come vanno dicendo, ma poeta di favole melodiose. «Una storia *ad usum Delphini* – scrive d'Amico nella recensione al volume – dove Simoni è riuscito ad isolare, fra tanta materia peggio che sgradevole, quanto essa contiene tuttavia di colorito e di festoso, per venire incontro alla fantasia

<sup>50</sup> *Architettura dei Teatri. Teatri di masse e teatrini*, in *Il teatro drammatico: convegno di lettere (8-14 ottobre 1934-XII)*, cit., p. 174.

<sup>51</sup> Tra i vari scritti di Simoni sulle maschere citiamo una descrizione del 1912, ricca di aggettivi pirotecnici, del famelico e beffardo zanni della Commedia dell'Arte: «Vedete Arlecchino. Non è una caricatura, è un essere nuovo, d'una razza privilegiata. Ha le orbite vaste e fonde che fan da riflettori a due occhietti porcini, due occhietti che non guardano, ma brillano, due occhietti che non hanno nessuna espressione umana, ma solo il lucido fuoco della gioia rozza e primitiva. Le guance sono tonde, piene, rigonfie, guance che non si possono distendere e appianare, tanto riso chioccio e grasso rigurgita e sbufa e crepita entro la bocca ghiottissima. E ha sulla fronte un bitorzolo che rosseggia come se sotto quel nero covasse la brace, e screpolasse un poco l'involucro stesso. È lustro, è setoloso, camuso e sgangherato; pare tagliato con l'ascia come un rustico giocattolo. Non fa la parodia dell'uomo, anzi lo abolisce; non esagera i difetti dell'uomo, inventa un tipo nuovo, una faccia sbalorditiva. Non sceglie gli elementi della comicità nella satira, ma nella fantasia. Nessun artista cosciente ha posto mano a crearlo.» Simoni, *Le maschere*, «Corriere della Sera», 7 marzo 1912. Nel 1932 il critico veneto pubblica sulle pagine de «La Lettura» un vero e proprio profilo storico-critico di Arlecchino, corredato di una ricca galleria iconografica. Cfr. Simoni, *Arlecchino*, «La Lettura», 32, 4, 1 aprile 1932, pp. 296-305.

<sup>52</sup> Attore, regista, scrittore, pittore e caricaturista, Tofano viene ricordato soprattutto come creatore del *Signor Bonaventura* e del suo bassotto, le rime del quale apparivano ogni settimana sulle pagine del «Corriere dei Piccoli». «Sergio Tofano, quando diventa Sto – scrive Simoni nel 1939 – si abbandona a due deliziosi estri, uno ingenuamente canoro e l'altro graziosissimamente pittorico. Allora, non più costretto a forzare, nella imitazione teatrale del vero, la sua natura immaginosamente divagante, egli si rappresenta una realtà incredibilmente credibile, dove non già l'umano diventa meraviglioso, ma il fiabesco diventa umano e l'assurdo prende un'aria borghese e familiare e l'avventura assume un'apparenza di sensatezza e di normalità.» Cfr. Simoni, *Prefazione*, in S. Tofano, *Sto. L'isola dei pappagalli, con Bonaventura prigioniero degli antropofagi*, Garzanti, Milano 1939, p. 7. Cfr. anche P. Puppa, *Tofano old fashion*, in Id., *Parola di scena. Teatro italiano tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 281-286.

del bambino»<sup>53</sup>. L'ultimo articolo, incompiuto, di Simoni, destinato all'*Enciclopedia dello studente* ideata da Luciano Di Bona, era dedicato alle maschere: una loro storia documentata dagli antichi buffi latini alla decadenza settecentesca<sup>54</sup>.

Il fenomeno della Commedia dell'Arte veniva rivalutato nel primo Novecento dalla riflessione e dalla pratica di molti riformatori del teatro europeo, da Craig a Copeau fino ai russi, compreso, in un certo senso, anche Pirandello. I sovietici in particolare, con i balletti russi, le sperimentazioni di Tairov, Vachtangov e Mejerchol'd, avevano fondato la loro riforma teatrale sull'analisi delle tecniche recitative dei comici professionisti. Simoni si dimostrò scettico nei confronti di alcune messinscene russe e tedesche in voga tra gli anni Dieci e Trenta, permeate dell'aura fantasticheggiante tipica dei balletti di Djagilev. Non approvava certi estetismi coreografici, certe «nobilitazioni» e «graziette efebiche» che considerava prodotti di mode letterarie. «S'egli (Arlecchino) non fosse già schiattato da un pezzo, non si sa bene se di fame o d'indigestione, questi teatri rievocatori delle sue glorie lo farebbero morire d'itterizia o di malinconia», concludeva un suo saggio sul servo sciocco della Commedia dell'Arte<sup>55</sup>.

Simoni manterrà inalterato tale atteggiamento fino alla fine: nel luglio 1951, in una riflessione sulle sperimentazioni delle nuove generazioni teatrali che trattano le commedie goldoniane come «pretesti a fantasie decorative alla Gouncourt», ricorrendo ai «colori e quasi ai ritmi dei balletti russi», ribadiva:

In questi tempi nei quali i nuovi attori, di Goldoni fanno poco o nulla, e ci sono registi che considerano le sue commedie soltanto pretesti per una messa in scena di paravanti e tendaggi, dove le maschere (che il grande veneziano, quando non poté eliminarle, andò sempre più distaccando dalle grosse e spesso volgari lepidozze o improvvisate o imparate a memoria, finché negli anni della sua bella arte, gli anni dei *Rusteghi*, del *Todaro*, della *Casa Nuova*, della *Baruffe chiozzotte* e del *Campielo*, le sopresse), ci sono, dunque, registi che mettono in scena qualche commedia del Goldoni solo perché le maschere vi hanno parte e offrono, con la loro policromia, la possibilità di mutarla in una specie di coreografia senza musica<sup>56</sup>.

Preso di posizione dichiarata apertamente già nel febbraio 1926 quando, l'indomani della *Turandot* allestita dalla Compagnia di prosa Celli-Tumiati – lo stesso anno del debutto dell'opera pucciniana – il critico scriveva:

È inutile ostinarsi a risuscitare le maschere. Esse trionfarono, non tanto per la gaiezza del loro vestito e per il volto o rincagnato o nasuto, ma per i rapporti freschi e

<sup>53</sup> S. d'Amico, *La storia delle maschere narrata ai bambini*, 5 marzo 1947; dattiloscritto conservato presso la Biblioteca Livia Simoni, CA 1757/1-3. D'Amico ricorda con stupore e un pizzico di ironia l'intervento polemico di Simoni nei confronti della Commedia dell'Arte al Convegno Volta, nel 1934.

<sup>54</sup> Cfr. E. Possenti, *Maschere. L'ultimo articolo di Renato Simoni era per un'enciclopedia destinata ai giovani*, «Il Dramma», 29, 182, 1° giugno 1953, pp. 55-58.

<sup>55</sup> R. Simoni, *Arlecchino*, «La Lettura», 32, 4, 1 aprile 1932, p. 305.

<sup>56</sup> Id., *Prefazione*, in A. Gentile, *Carlo Goldoni e gli attori*, Libreria L. Cappelli, Trieste 1951, p. 5.

burleschi che avevano le loro improvvisazioni con la vita contemporanea. In questo senso, la maschera vive, e non mutata. Il suo spirito si perpetua nei teatri di varietà, nelle operette, nella farsa, quando il macchiettista, il buffo, il brillante libero e popolare, scaldano il loro discorso premeditato con allusioni mordaci o parodistiche agli avvenimenti recenti. Andare a riprendere nel Seicento o nel Settecento, gli zanni o Pantalone per riportargli, frigidità di vecchiezza, alla ribalta, per porre sulle loro labbra esangui le filastrocche, i motti, i pistolotti, i concetti, i versetti che fecero ridere i nonni dei nostri nonni, è misconoscere la loro vera natura. Questi cenciosi sboccati, dalla grinta sgherra e dalla parola balorda e sgargiante, hanno ceduto i colori dei loro stracci agli immaginosi ed eleganti stilizzatori dei balletti russi e alle languide fantasie dei poeti nostalgici. Tanto è vero che, ormai, la maschera più frequente e più importante è anche la più malinconica: Pierrot, che ha sostituito alla tradizionale infarinatura, il pallore, e si è ammalato di quella oligoemia che non sfinisce mai gli organismi ricchi di sanguigna allegria: il simbolo<sup>57</sup>.

Simoni fu diffidente anche nei riguardi dell'allestimento che Strehler fece del *Corvo* di Gozzi nel 1948 alla Fenice di Venezia, nell'ambito del Festival Internazionale di Prosa. La lettura dell'allora giovane regista del Piccolo spogliò del tutto il testo dell'elemento fiabesco, per basarsi sul repertorio, i lazzi e le tecniche delle maschere dell'Arte che schernivano gli inverosimili eventi dell'opera. «È un punto di vista discutibile, e, per conto mio, non lo condivido – afferma perentorio Simoni –. La fiaba di Gozzi è diventata una semplificazione archeologica nelle parti della Commedia dell'arte, dove era meno fresca l'invenzione e più convenzionale la tradizione», per poi concludere gettando un monito in favore dell'interpretazione strehleriana: «È vero però che anche a recitarlo come è scritto, *Il Corvo* non può interessare più alcun pubblico. Lo farebbe forse sopportare una rappresentazione fantasmagorica; ma varrebbe la pena di tentarla?»<sup>58</sup>.

L'ostentato sfoggio delle maschere era uno dei motivi che Simoni criticava maggiormente in Gozzi. «Le mie commedie prima de tuto le go scrite perché ghe xe dei sempi che s'ha messo in mente de copar le mascare, e mi no voggio», fa dire al burbero antagonista di Goldoni nella sua commedia intitolata allo scrittore aristocratico. Gozzi non poteva risuscitare un fenomeno che, seguendo un processo di graduale stereotipizzazione, era degenerato prima ancora della riforma goldoniana: le maschere persero la loro rozza e sanguigna potenza originaria, sostiene Simoni, quando ebbero «l'ambizione di scendere a più nobili ribalte, di mescolarsi ad uomini di alto ingegno e di vasta cultura come gli Andreini»<sup>59</sup>. Eppure alla Commedia dell'Arte Goldoni deve molto, scrive in altra sede Simoni: «specchio della natura» seppur «deformante»<sup>60</sup>,

<sup>57</sup> R. Simoni, *La Turandot di Carlo Gozzi*, «Corriere della Sera», 17 febbraio 1926, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. II: 1924-1926, cit., pp. 301-302.

<sup>58</sup> Id., *Prefazione*, in C. Gozzi, *Il corvo*, Accademia, Milano 1949, pp. 7-8.

<sup>59</sup> Id., *Le maschere*, cit.

<sup>60</sup> Id., *Goldoni, Gozzi e il "Campiello"*, cit.

## Il grande eclettico

essa preparò al suo ingegno la libertà, non dalle regole, ma dalla pedanteria delle regole; poi, deformando fino alla caricatura i tipi comici consacrati dal teatro classico, e perpetuati dai freddi commediografi del Seicento, lo distolse da una troppo rigida imitazione dei modelli; poi trasse sulla scena i gerghi aspri, le tumultuose improvvisazioni, le beffarde invettive del popolo, accostando, in questo modo, il teatro alla vita<sup>61</sup>.

Trattando della *Famiglia dell'antiquario* nel 1932 interpretata dalla compagnia di Kiki Palmer<sup>62</sup>, il critico ritorna sulla questione delle maschere, giustamente cogliendo in essa uno dei punti nodali nella lettura scenica del teatro goldoniano. Egli ritiene improbabile che un attore moderno possa recuperare la tecnica che fu propria dei comici dell'Arte,

i quali portavano sulla scena una vivacità immensa, una fantasia popolare scatenata, un'acrobatica potenza di riso [...]. Dunque, o si riproduca – e non ne vale la pena – quella fusione tra la giovane commedia di carattere e la vecchia commedia dell'arte morente, che il grande commediografo sopportò tanto spesso; e allora si deve darci qualche cosa che ci riporti al tempo delle maschere; o – e sarebbe molto meglio – si uccidano quelle stanche larve che egli voleva far morire<sup>63</sup>.

La fedeltà goldoniana traspare anche nell'atteggiamento apparentemente ostile verso Carlo Gozzi che «fu un letterato, ma un cattivo prosatore, così in italiano che in veneziano»<sup>64</sup>, autore di «versi poltigliosi, scagliosi, rugosi», per cui «una sola battuta delle *Baruffe chiozzotte* vale più di tutto il mondo di carta di questo nemico di Goldoni!»<sup>65</sup>. Alla biografia del conte veneziano Simoni aveva dedicato nel 1903 una commedia, la più teatrale del suo repertorio. «Una commedia sull'acerrimo nemico del riformatore composta da un acerrimo nemico delle *Fiabe*.» – scrive Palmieri ricostruendo con precisione la trama dei rapporti 'affettivi' tra i tre scrittori veneti<sup>66</sup>. Nella tessitura dialogica di *Carlo Gozzi* fa capolino Goldoni. Simoni colloca l'antagonista dell'autore della riforma in un'atmosfera squisitamente goldoniana, lo circonda di personaggi storici e inventati, trasformandolo in un emblema tragicomico della decadenza settecentesca della Serenissima. L'opera assumeva, malgrado la

<sup>61</sup> Id., *Introduzione*, in C. Goldoni, *Il Bugiardo*, cit., pp. XV-XVI. Il concetto è ribadito anche da Gianfranco Folena: «Nell'arte e nella lingua di Goldoni si consuma la morte delle maschere; ma è una morte che conserva la parte vitale del messaggio effimero dell'improvviso, il senso della lingua che "si fa" *ex tempore*, nella conversazione.» Id., *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, in *Studi goldoniani*, a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, cit., vol. I, pp. 143- 191 (la citazione è in p. 189)

<sup>62</sup> La Palmer (1907-1949) interpreta diverse protagoniste goldoniane nel corso della sua breve carriera: con Simoni lavora nel 1936 per *Le Baruffe chiozzotte* (1936), con Orazio Costa nel *Poeta fanatico* (1941) e nel *Campielo* (1949).

<sup>63</sup> Simoni, *La famiglia dell'antiquario*, cit., p. 533.

<sup>64</sup> Id., *Introduzione*, in C. Goldoni, *Il bugiardo*, cit., p. XXIII.

<sup>65</sup> Con queste parole Simoni conclude la stroncatura della *Turandot* di Celli-Tumiati nel 1926. Cfr. Id., *La Turandot di Carlo Gozzi*, cit., p. 302.

<sup>66</sup> Palmieri, *Il teatro veneto*, cit., p. 45.

volontà di Simoni, le valenze di un risarcimento nei confronti del nobile letterato veneziano che, nel continuo paragone/scontro con il coetaneo Goldoni veniva sempre ritenuto inferiore. La *pièce* si può leggere anche come metafora della *querelle* tra il vecchio e il nuovo: da una parte le maschere e le «fiabe puerili»<sup>67</sup> del conservatore Gozzi, dall'altra lo scrittore borghese che fa germogliare la commedia nuova dalle ceneri della Commedia dell'Arte. Goldoni, di fantasia ne aveva quanto e più del Gozzi, afferma il critico del «Corriere»; la sua superiorità consiste nel dosarla e fonderla con la realtà, senza scivolare nelle bizzarrie dell'avversario. Ecco come appaiono a Simoni i due letterati veneziani nel contesto veneziano del Settecento:

Il secolo letterato, arcade falso e lezioso fino al midollo, schiudeva a Venezia gli occhi soprattutto a due uomini di diversa indole, *l'indotto e faceto e rubicondo Goldoni e il lento e pallido Gozzi addoloratissimo*. Vedevano contemporaneamente la verità. Goldoni scese nella via a cercarla. Aveva il gesto lento e la parola birbona. Era piccolletto e bene intelaiato, amoroso goloso e curioso, un tantin pettegolo ed un tantin maligno, tutto occhi in giro; e frugava e scrutava, e annusava; era fatto per l'aria libera, per la giocondità chiassosa, per la spensieratezza conviviale. Libri non tanti, ma amori tantissimi. I suoi scaffali erano le finestre, dove si allineavano tra ciuffi di garofano tomi legati in pelle fresca, rosea, e bianca, che era una benedizione; tomi con un bel frontespizio d'occhi accesi e di bocche porporine; bei volumi matronali in quarto e in quarti, e graziosi volumetti in sedicesimo<sup>68</sup>.

Eppure le favole esotiche del Gozzi esercitavano su Simoni un'inconscia attrazione: dall'*Amore delle tre melarance* ricava un balletto e un libretto per Puccini, protagonista la stessa principessa spietata e domata; sulla bizzarra casata Gozzi organizza nel 1908 anche una conferenza incentrata sulla figura di Gaspare – l'unico goldoniano della famiglia – dal quale nascerà un bel saggio intitolato *Quattro donne e un giornalista*. Contraddittorio Simoni, ma solo in apparenza. Non poteva non amare, lui teatrante nelle viscere, l'onesta follia dei grafomani Gozzi, dissipatori avventati di una ricchezza considerevole, personaggi straordinari nella vita e nell'arte. Al creatore dell'*Augellin belverde*, del resto, Simoni assomigliava, come suggerisce Palmieri: «Non che fosse d'umore violento, polemico; non che si azzuffasse con la vita; non che gli spiriti maligni e le streghe lunari abitassero nei castelli della sua immaginazione [...] Somigliava, perché ripeteva certe remore, certa brama d'affetto e sia pure su altra chiave, il gusto della parodia<sup>69</sup>».

<sup>67</sup> Simoni, *Prefazione*, in C. Gozzi, *Il corvo*, cit., p. 5.

<sup>68</sup> Simoni, *Un giornalista e quattro donne nel Settecento*, cit., p. 26. I corsivi sono miei. Cfr. anche la lettera che Tommaso Monicelli invia a Simoni sulla conferenza in oggetto (Genova, 6 febbraio 1908); Biblioteca Livia Simoni, CA 4031.

<sup>69</sup> Palmieri, *Il trisavolo, i gozzi, i libri*, cit., p. 28. Anche Gianfranco De Bosio, che aveva conosciuto Simoni nel 1951 a Milano in occasione della rappresentazione del suo *Ruzante* al Piccolo di Milano, riconosce nel critico veronese l'immagine riflessa di Carlo Gozzi: «Il personaggio di Carlo Gozzi è Simoni, è Simoni con tutte le sue contraddizioni, con tutto il suo desiderio d'amore e i tradimenti della sua vita; e

## 2. Le recite goldoniane all'aperto: *Il ventaglio* e *Le baruffe chiozzotte*

Il Festival teatrale della Biennale di Venezia – inaugurato nel 1934 con *Il mercante di Venezia* per la regia di Max Reinhardt e la goldoniana *Bottega del caffè* diretta da Gino Rocca<sup>70</sup> – si costruisce sulla base di una linea programmatica ed estetica definita e riconoscibile in alcuni elementi fondamentali: la selezione, sul piano drammaturgico, di testi classici con particolare riferimento alla drammaturgia goldoniana – parte del processo di valorizzazione della ‘venezianità’ e dell’italianità nel mondo che intendeva eleggere Goldoni a poeta nazionale, al pari di Molière in Francia<sup>71</sup>; messe in scena aderenti alla formula dei grandiosi spettacoli all'aperto, nonostante gli spazi contenuti delle rappresentazioni – campielli, rii e cortili – non rispondessero alla formula del teatro di massa auspicata dal regime; la creazione di compagnie apposite con elementi di primo livello, dagli interpreti agli scenografi, ai costumisti e ai registi; carattere internazionale per la presenza di maestri europei, principio, quest'ultimo, potenziato nelle rassegne del secondo dopoguerra. Le manifestazioni erano messe in risalto tramite un'intensa attività promozionale e pubblicitaria: dagli imponenti manifesti che tappezzavano gran parte dei centri urbani dell'Italia centro-settentrionale alle trasmissioni radiofoniche, all'ospitalità ai critici delle maggiori testate editoriali italiane<sup>72</sup>.

Nel 1936 la Biennale consolidò i rapporti con il Ministero per la Stampa e la Propaganda diretto da Dino Alfieri e in particolare con l'Ispettorato del Teatro nella persona di Nicola De Pirro, in vista di quel massiccio controllo della vita sociale e culturale che lo Stato mussoliniano incentivò dal secondo lustro degli anni Trenta fino ai primi anni Quaranta. Il Ministero assumeva inoltre un'importanza sempre maggiore nella vita delle compagnie, limitando, di fatto, la loro indipendenza gestio-

anche una certa misoginia strinberghiana che c'è in questa commedia». Cfr. G. De Bosio, *Un ricordo di Renato Simoni*, in P. Baggio (a cura di), *Una giornata di studi su Renato Simoni*, cit., p. 25.

<sup>70</sup> Entrambi gli spettacoli vantavano un prestigioso complesso di attori: per *Il mercante di Venezia* oltre a Memo Benassi – il suo Shylock rimase uno dei personaggi più riusciti dell'intera carriera dell'attore – furono scritturati Marta Abba (Porzia), Nerio Bernardi (Antonio), Renzo Ricci (Bassanio), Laura Adani (Nerissa), Andreina Pagnani (Gessica), Kiki Palmer (Lancillotto Gobbo), Carlo Ninchi, Carlo Lombardi, Gino Sabbatini, Tino Erler, Enzo Biliotti e Luigi Almirante; nello spettacolo goldoniano diretto da Rocca parteciparono Raffaele Viviani (don Marzio), Andreina Pagnani (Vittoria), Cesarina Gheraldi (Placida), Kiki Palmer (Lisaura), Enzo Biliotti (Ridolfo), Renzo Ricci (Eugenio), Carlo Ninchi (Flaminio), Luigi Almirante (Pandolfo), Emilio Baldanello (Trappola). Diversi di questi attori saranno scritturati da Simoni nel 1936 per la messa in scena de *Il ventaglio* di Goldoni in campo San Zaccaria.

<sup>71</sup> Nel 1907, in occasione della celebrazione del bicentenario di Goldoni, Simoni auspicava una maggiore popolarità dello scrittore presso il pubblico teatrale: «bisogna che quel suo teatro così trionfalmente e profondamente italiano sia noto tra noi per lo meno come è noto Molière in Francia». R. Simoni, *Goldoni: 1707-1907*, in «Il Mondo Artistico», Milano, 1 marzo 1907.

<sup>72</sup> In una lettera del 30 giugno 1937, che la Biennale invia ad Agostino Sanna della Direzione Generale della Stampa, si parla del forte impegno propagandistico delle manifestazioni teatrali nella radio e nei giornali nazionali ed esteri. Da una seconda lettera del 2 luglio 1937, indirizzata sempre a Sanna, si ha notizia di manifesti affissi in ben 72 città d'Italia. Le lettere sono custodite nell'Archivio Storico della Biennale di Venezia (da ora in poi ASAC) – Sezione Teatro, anno 1937.

nale e artistica. In clima di una «sempre più radicata autarchia teatrale»<sup>73</sup> furono varati diversi decreti legge volti ad arginare la crisi – che nella decade 1924-1934 aveva portato gli incassi del teatro di prosa ad un calo vertiginoso – e a controllare l'attività delle compagnie, non soltanto obbligando le formazioni professionali di prosa a rappresentare un repertorio prevalentemente italiano, ma anche a segnalare, agli organismi competenti, all'inizio di ogni stagione, l'elenco di tutti gli scritturati, la durata ipotizzata della stagione, il foglio delle paghe preventivate, il repertorio e la certificazione di possedere un capitale adeguato all'attività prevista<sup>74</sup>. La Compagnia di Teatro di Venezia diretta prima da Guglielmo Zorzi e poi da Alberto Colantuoni, fu formata nel 1936 per volere dell'Ispettorato del Teatro riunendo i tre migliori capocomici veneti – Baseggio, Giachetti e Micheluzzi – i cui attori furono scritturati nello stesso anno per la messa in scena delle *Baruffe chiozzotte* di Simoni.

Oltre al patrocinio istituzionale, lo Stato fascista rappresentava per il Festival del teatro il supporto finanziario primario per la produzione di «spettacoli d'arte» di primissimo livello – sia per la personalità degli artisti coinvolti che per la serietà dell'organizzazione – dai costi ingenti<sup>75</sup>, relativi, oltre alla retribuzione delle maestranze, all'allestimento del luogo teatrale che quasi sempre prevedeva la costruzione di tribune, robusti impianti di illuminazione, affitti vari, indennizzi, assicurazioni, sorveglianza e lavoro manuale<sup>76</sup>. Dalla comparazione dei bilanci consuntivi di varie edizioni del Festival si nota un deficit permanente rispetto ai bilanci preventivi<sup>77</sup>; di-

<sup>73</sup> Cfr. D. Alfieri, *Repertorio, scambi teatrali e compagnie*, «Il Dramma», 14, 289, 1° settembre 1938, p. 26.

<sup>74</sup> Se nell'anno 1926 gli incassi degli spettacoli di prosa ammontavano a 79 milioni, nel 1927 scesero a 67 milioni, nel 1928 a 65, nel 1929 a 61, nel 1930 a 60, nel 1931 a 50, nel 1932 a 33, nel 1933 a 31 milioni. Cfr. [Lucio Ridenti], *Prima che l'anno comico si iniziasse (...)*, «Il Dramma», 12, 244, 15 ottobre 1936, p. 1.

<sup>75</sup> L'altro partner della Biennale Teatro era il Comune di Venezia che stanziò per le recite goldoniane all'aperto del 1936 100.000 lire, oltre le 50.000 lire per gli eventi musicali; il Ministero destinò invece alle recite all'aperto la somma di 200.000 lire. Cfr. *Verbale dell'adunanza della Commissione della Biennale in data 29 maggio 1936*, ASAC – Sezione Teatro, anno 1937.

<sup>76</sup> Una spesa non indifferente comportava la riabilitazione delle case danneggiate durante l'allestimento dello spazio scenico. Si riporta, a proposito, la Relazione estimativa dell'Ing. Giovanni Cavizago relativa ai danni alla proprietà del Sig. Giovanni Scarpa in campo San Cosmo: «Le manomissioni e i danni relativi che sono stati rilevati, sono i seguenti: lesioni al timpano in muratura, verso fondamenta; lesioni e sconessioni della muratura d'angolo; incrinature nella camera d'angolo, in corrispondenza delle lesioni; macchie di umidità per infiltrazioni, nella camera d'angolo deficiente ripristino, per la immurazione di un fanale prima demolito; otturazioni mal curate di buchi saltuari nelle facciate; sconessioni, ammacature; discontinuità di gronde e doccioni; danneggiamenti del tetto e sconessione di colmi; sconessione della muratura in corrispondenza del tetto della scala; deturpazione generale degli intonaci e delle tinte delle facciate. Dalle informazioni assunte, e per i rilievi fatti, si può stabilire che i vari danni lamentati sono dovuti alle varie sistemazioni di materiali di allestimento degli "Spettacoli all'aperto"; per cui ripetutamente il personale addettovi saliva sui tetti per rimuovere le condutture elettriche, per aggrapparvi tiranti di staccionate, o per necessità di manovre diverse. [...] ammontare complessivo delle spese: 1.500 lire.» ASAC – Sezione Teatro, anno 1936.

<sup>77</sup> Prendiamo in analisi, ad esempio, il bilancio consuntivo del Festival del 1937 quando si verificò un disavanzo economico di 260.856 lire; alla somma stanziata (400.000 lire) e agli introiti (250.420 lire) contrastavano le spese di organizzazione artistica (520.565 lire) e quelle di allestimento che ammontavano a 390.711 lire. ASAC – Sezione Teatro, anno 1937.

savanzo dovuto, spesso, all'impossibilità di raggiungere l'incasso previsto a causa del maltempo, ma anche allo sforzo di costruire spettacoli di grande sfarzo, che prevedevano scene tridimensionali, brani musicali, canti e intermezzi coreografici d'autore. Nel 1937, ad esempio, i tre spettacoli di Simoni e Salvini coinvolsero 7800 persone<sup>78</sup>.

Il prestigio della manifestazione derivava oltre che dalla qualità degli eventi e il patrocinio diretto dello Stato, dal pubblico illustre delle 'prime'. Al debutto delle *Baruffe chiozzotte*, il 17 luglio 1936, assistettero: i Duchi d'Aosta, il Duca di Genova, il ministro Alfieri, De Pirro, il conte Giuseppe Volpi di Misurata (Presidente della Biennale), gli accademici Pirandello, Bontempelli e Ojetti, il direttore generale per la Cinematografia Luigi Freddi, oltre alle autorità e all'alta società veneziana<sup>79</sup>. Nel 1939, a vedere il *Campiello* c'erano oltre ai fedeli Duchi di Genova, il ministro Alfieri, Balbo, Federzoni, Volpi e De Pirro, nonché il Principe di Piemonte che alla fine della rappresentazione entrò in scena per congratularsi con il regista e gli interpreti<sup>80</sup>. Non è un semplice dovere di cronaca riferire quali personalità partecipino allo spettacolo dal momento che attraverso esse il pubblico, già di per sé 'eletto', raggiunge gli occhi del comune cittadino le sfere del mito.

Le manifestazioni teatrali all'aperto della Biennale per l'estate veneziana 1936 vengono affidate a Simoni – unico regista delle recite goldoniane – e a Guido Salvini, addetto all'allestimento scenotecnico<sup>81</sup>. Nello stesso anno il critico del «Corriere» veniva nominato responsabile della sezione Teatro nella Commissione per gli spettacoli della Biennale<sup>82</sup>, carica istituzionale in realtà poco rilevante sul piano pratico es-

<sup>78</sup> *Resoconto dell'amministrazione della Biennale per le recite dell'Estate 1937*, ASAC – Sezione Teatro, anno 1937. In una seconda relazione consuntiva (questa volta della direzione) dello stesso anno si riscontra come parte del deficit di bilancio si attribuisse prevalentemente alle costose messe in scena: «Il successo ottenuto nell'anno XIV [1936] degli spettacoli che gli stessi Renato Simoni e Guido Salvini avevano allestito in Venezia, dava a presumere che, quando si aumentassero le attrattive e lo sfarzo di quelli in allestimento, si sarebbe ottenuto una maggior affluenza di pubblico e conseguentemente un maggior successo artistico e finanziario. Con questo concetto, scenografia e costumi assunsero uno sviluppo eccezionale, si inserirono negli spettacoli solisti, cori, balli e commenti di musica orchestrale, né fu possibile per molteplici ragioni limitare i registi nelle esigenze che giustificavano con i loro criteri artistici.»; ivi.

<sup>79</sup> Cfr. *La 1° rappresentazione del "Ventaglio" si svolgerà stasera in Campo S. Zaccaria*, «La Gazzetta di Venezia», 15 luglio 1936.

<sup>80</sup> Cfr. *Gli spettacoli Goldoniani a Venezia*, «Rivista italiana del dramma», 3, 5, 15 settembre 1939, p. 208.

<sup>81</sup> Da una lettera non firmata (ma molto probabilmente di un membro della Commissione della Biennale) del 12 febbraio 1936 indirizzata a Salvini si ha notizia che le rappresentazioni goldoniane del 1936 erano inizialmente destinate alla regia di Guido Salvini: «Certo che se queste rappresentazioni verranno decise è intendimento della Presidenza di affidarne la regia a Lei.»; ASAC – Sezione Teatro, anno 1936.

<sup>82</sup> La Commissione delle Manifestazioni per l'Estate Veneziana, presieduta dal Conte Volpi di Misurata, contava tra i membri: Nicola De Pirro (Direzione Generale del Teatro della MINICULPOP), Corrado Marchi (Vice-Presidente della Corporazione dello Spettacolo), Cornelio Di Marzio (Confederazione Professionisti e Artisti), un rappresentante del Comune di Venezia, il conte Andrea di Valmarana (delegato del Presidente della Biennale) e Adriano Lualdi (responsabile del Festival musicale). Carlo Conestabile della Staffa fu eletto segretario generale e direttore amministrativo. Cfr. la lettera del 28 febbraio 1936 del segretario generale della Biennale Antonio Maraini a De Pirro (ASAC – Sezione Teatro, anno 1936), ora in Trezzini, *Una storia della Biennale teatro: 1934-1995*, cit., p. 28.

sendo le sue proposte spesso declinate dal Presidente Volpi che a sua volta ubbidiva alle direttive ministeriali<sup>83</sup>. Salvini invece era già uno scenografo e regista professionista del teatro di prosa e di musica, protagonista di una carriera in continua ascesa: dall'esperienza del Teatro d'Arte di Pirandello negli anni 1925-1927, alla messa in scena del *Falstaff* verdiano diretto da Toscanini al Festival di Salisburgo nel 1935. Il sodalizio tra Simoni e Salvini, rinnovatosi al successivo Festival veneziano, univa la tradizione di una 'direzione all'italiana' con le esigenze di una scenotecnica moderna; da un lato l'esperienza dello studioso e del critico, dall'altra la mentalità e la formazione europea di un professionista della scena. Comune a entrambi l'idea di un teatro fondato sulla recitazione e finalizzato a un risultato spettacolare sobrio e di qualità. Un buon regista deve sapere recitare e insegnare a recitare per mezzo di «un processo interiore» (il regista-pedagogo quindi) auspicava Salvini; solo in questo modo potrà scoprire l'essenza intima dello spettacolo che è «la cura del generale». A questo punto, scriveva Salvini nel 1936,

il regista ha individuato le posizioni principali, cioè alcuni capisaldi del movimento scenico dei suoi personaggi, che costituiscono i valori plastici di quelle scene che la sua sensibilità ha più prontamente assimilate. Le posizioni suggeriscono la pianta scenica. La pianta e l'atmosfera poetica degli atti suggeriscono la scenografia. Anche al regista che sia scenografo suggeriranno sempre il colore dominante e una base architettonica<sup>84</sup>.

Le funzioni del regista e dello scenotecnico finiscono per intersecarsi nel ragionamento di Salvini, nonostante che il 'figlio d'arte' avesse definito chiaramente le funzioni di ognuno: se al primo attribuisce «la responsabilità totale dell'allestimento dello spettacolo e della recitazione degli attori», lo scenotecnico invece è «chi è preposto alla realizzazione tecnica delle scenografie e a tutti quegli altri problemi della tecnica teatrale che non si sovrappongono all'opera del regista»<sup>85</sup>. «Gli altri problemi» di cui parla Salvini riguardano l'organizzazione logistica dell'allestimento, ma anche la scrittura di interpreti, scenografi e costumisti, designati in comune accordo

<sup>83</sup> Nell'Archivio Storico della Biennale di Venezia è custodito un'imponente mole di documenti burocratici di ordine amministrativo e organizzativo, prove eloquenti della volontà di controllo da parte del regime; ogni minimo cambiamento di natura artistica e logistica doveva essere comunicato ai rappresentanti istituzionali della Biennale ed effettuato dopo la dovuta approvazione dall'alto. Nell'organizzazione degli spettacoli di prosa per la terza edizione del Festival, nel 1937, Guido Salvini comunicava dettagliatamente agli organizzatori veneziani tutte le novità anche in merito ai contenuti artistici e tecnici. Nel fondo Storico ASAC – Sezione Teatro, anno 1937, troviamo un rilevante numero di corrispondenze tra Salvini e Carlo Conestabile della Staffa in relazione all'utilizzo del materiale ligneo necessario alla costruzione delle tribune in Campo San Cosmo e nel cortile di Ca' Foscari – rispettivamente per le recite delle *Baruffe chiozzotte* di Simoni e di *Romeo e Giulietta* di Salvini – dove si evincono le difficoltà finanziarie della Biennale e notizie sui costi del legname e dei trasporti. Cfr. ad esempio, la lettera di Salvini al Conte Conestabile del 4 aprile 1937 dove vengono comunicate tutte le modifiche apportate al nuovo allestimento delle *Baruffe chiozzotte*.

<sup>84</sup> Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, cit., p. 4.

<sup>85</sup> Ivi, p. 6.

con Simoni, come testimoniano i documenti amministrativi e i consuntivi ministeriali della Biennale Teatro.

Per la seconda edizione delle recite all'aperto si scelgono due testi del Goldoni 'maturo': *Il ventaglio*, un *divertissement* basato sul genere del virtuosismo attoriale della Commedia dell'Arte e *Le baruffe chiozzotte*, la commedia che deliziò Goethe durante il suo viaggio in Italia e suggerì a Wagner la baruffa dei *Maestri cantori*.

*Il ventaglio* (1763), scritto nel secondo anno della residenza parigina del commediografo sul soggetto di un canovaccio francese, si sviluppa sugli equivoci e i girotondi provocati da un ventaglio che, smarrito e guastato, si ripresenta, passa di mano in mano, si nasconde e riemerge, è trafugato conteso e chiamato a prova e a riprova, da una fanciulla ad un cavaliere, da una merciaia ad una contadina, dono e ricatto, odio e sospiro, finché i matrimoni interrotti non si compongono e gli equivoci suscitati non si spengono. La commedia si snoda su una duplice vicenda amorosa: il Signor Evaristo e il barone del Cedro sono innamorati di Candida, così come il calzolaio Crespino e l'oste Coronato di Giannina. Dopo i malintesi suscitati da Evaristo – il quale per sostituire il ventaglio rotto di Candida perché caduto dalla terrazza, ne acquista un altro da Susanna e lo affida in segreto a Giannina affinché ella lo doni, da parte sua, a Candida – e l'intricata trama che ne consegue, il ventaglio sarà recuperato, la verità verrà a galla e tutto si concluderà con l'immancabile lieto fine e la felice unione delle due coppie: Candida e Evaristo da un lato, Giannina e Crespino dall'altro.

Il ventaglio, simbolo convenzionale del Settecento, diventa perno di una vicenda che si aggroviglia e si placa dolcemente, portatore di una teatralità che sfocia nel ridicolo e nel comico proprio per l'esorbitante distanza che corre tra l'insignificante causa e il gran soqquadro che ne consegue. Ci sono gli innamorati che si cercano e si respingono, donzelle civettuole che giocano con la cortesia seducente, gentiluomini e popolani pronti al litigio, nobili di tarda età e di sempre verdi illusioni, tutto un mondo piccolo ma vibrante, superficiale ma teso, curioso, pettegolo, mordace, dove la sincerità dell'istinto predomina e dove le ombre degli effimeri drammetti rischiano di rovinare matrimoni e amicizie sino, naturalmente, alla risoluzione finale.

Il perfetto meccanismo dell'opera – «la più legata di tutte», dove i personaggi «da un atto all'altro sono sempre concatenati, né mai resta un momento la scena vuota» come spiega lo stesso Goldoni<sup>86</sup> – anticipa la commedia d'intreccio ottocentesca, i vari *vaudevilles* e *pochades* che tanto successo ebbero sulle ribalte europee tra l'Otto e il Novecento. Commedia d'azione, *Il ventaglio*, nonostante la «forza creatrice un po' stanca» dell'autore a parere di Simoni, è plasmata di una sapiente distribuzione degli elementi scenici e di una «simulazione astuta e ridente della vita»<sup>87</sup>:

<sup>86</sup> La lettera, datata 27 novembre 1764, si legge in C. Goldoni, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano 1956, vol. XIV, p. 327.

<sup>87</sup> R. Simoni, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Il bugiardo*, cit., p. XXXI

Il *Ventaglio* è una commedia di intrigo. Ci riconduce alla commedia dell'arte, piena di equivoci, di vicende che si intrecciano, che si aggrovigliano e che, alla fine, si dipanano. È la commedia dell'arte purificata. Alla macchinosità primitiva è sostituito un nodo di casi piacevole, tenue, verosimile. Ma quale fertilità di invenzioni! Ma come il gioco è celato! Come pare che i personaggi creino essi stessi l'errore, che genera tanta confusione, tanti spasimi, tante ire<sup>88</sup>!

Goldoni architetta sul modello della trama irta alla Commedia dell'Arte, un quadro composto di «molte scene, brevi, frizzanti, animate da una perpetua azione, da un movimento continuo, onde i comici non abbiano a far altro che eseguire più coll'azione che con le parole»<sup>89</sup>. La struttura dell'opera, spiritosa e movimentata, voleva potenziare l'azione rispetto alla parola per rimediare il difetto degli attori della Comédie Italienne di cui il commediografo disponeva nella capitale francese «di non saper imparare a memoria»<sup>90</sup> le parti assegnate. Da qui la prevalenza delle didascalie sulle battute – esemplari sia sul piano del racconto che su quello della figurazione scenica – e la scelta della scena unica e stabile. Il debutto de *L'éventail* raccolse un clamoroso insuccesso nonostante il «metodo nuovo» sperimentato da Goldoni; la commedia si affranca con la prima rappresentazione veneziana al Teatro San Luca il 14 febbraio 1763, dopo che l'autore l'aveva interamente riscritta in italiano.

Nella critica alla messa in scena del *Ventaglio* della Compagnia veneziana della Serenissima allestita nel 1919 al Manzoni di Milano<sup>91</sup>, Simoni, pur riconoscendo le difficoltà che presenta una commedia di «non agevole rappresentazione», nota come lo spettacolo mancasse di fluidità e «sostenutezza dello stile» da una scena all'altra:

Stile goldoniano non vuol dire solo artificio, ma scaltrezza, finezza, precisione di composizione; sapore non esteriore ma intimo; non una speciale intonazione, ma una varietà infinita di intonazioni, bene accordate fra di loro e come svolgentisi l'una dall'altra. Più a posto di tutti mi parve iersera la signorina Margherita Seglin, cara allieva del Benini; gli altri caddero spesso in una sdolcinatessa eccessiva specialmente nel secondo e nel terzo atto. Erano anche necessarie più numerose prove. La commedia deve scivolar via rapida di accidente in accidente, non riposare mai; quel ven-

<sup>88</sup> Ivi, p. XXX.

<sup>89</sup> Lettera di Goldoni al marchese Francesco Albergati del 18 aprile 1763, riportata in C. Goldoni, *Tutte le opere*, cit., pp. 280-281.

<sup>90</sup> Lettera di Goldoni al conte Agostino Paradisi del 28 marzo 1763, ivi, p. 278.

<sup>91</sup> Tra gli allestimenti principali del *Ventaglio*, disseminati nell'arco di due secoli, ricordiamo quelli delle compagnie: Venier-Modena (1804), Bellotti-Bon (1831), Reale Sarda (1833), Gustavo Modena (1843), Luigi Domeniconi (1861), Ermete Novelli (1877), Cesare Rossi (1885), Benini (1899), Edoardo Boutet (1905, teatro Argentina di Roma), Emilio Zago (1907), Luigi Rasi (1911), Compagnia Veneziana Serenissima (1919, Teatro Manzoni di Milano) Dario Niccodemi (1921, Teatro Valle di Roma), Laura Adani (1948, Teatro Odeon di Milano), Buazzelli-Bonfigli (1951), Santuccio-Brignone, regia di Carlo Lodovici (1955, Teatro Quirino di Roma), Fantasio Piccoli (1966); Luigi Squarzina allestì la commedia nella stagione 1979-1980 all'Argentina di Roma, riproponendola nel 1993 al Teatro romano di Verona nel quadro dell'Estate Teatrale Veronese; al 1988 risale invece la contestata messa in scena di Alfredo Arias al Teatro Stabile di Genova. Per una rassegna ragionata delle diverse edizioni sceniche del testo si veda B. Mazzoleni, *L'éventail. Il ventaglio di Carlo Goldoni*, Bulzoni, Roma 1990.

## Il grande eclettico

taglio deve veramente correre di mano in mano suscitando commenti, gelosie, ire, disperazioni sempre inattese. Ogni personaggio ha da essere caratterizzato con sobrietà ma con incisività. E il testo va tutto rispettato. Troppi tagli, alcuni di scene inattese, vennero fatti iersera. Un attore, poi, per suscitare una risata che non suscitò, osò parlare, di sua iniziativa, di pulce nevrastenica. Licenze simili non devono essere permesse<sup>92</sup>.

Il critico individua alcuni capisaldi della sua idea di messa in scena della commedia: fedeltà filologica al testo (anche se Marco Ramperti segnala «la soppressione d'alcune battute, sia pure a buon fine di comprensione e d'opportunità»<sup>93</sup>); eliminazione dell'artificio – al quale è facile ridurre 'l'aria francese' della commedia ravvisabile nell'amore del gingillo, nel gusto vaporoso e quasi cantante del linguaggio –, quindi la ricerca della verità e la sobrietà incisiva della recitazione; misura e finezza delle situazioni; individuazione di un ritmo sostenuto ma naturale, in modo da dettare il tempo alla rappresentazione: ritmo che potrà essere raggiunto solo, ammonisce Goldoni, dopo un lungo tempo dedicato alle prove: «Raccomandate che facciano diverse prove. Tutto dipende dall'esecuzione»<sup>94</sup>.

*Il ventaglio* del 1936 – e in maggiore misura la ripresa di tre anni dopo, «più mossa, più agile, più indiavolata»<sup>95</sup> – rimase memorabile soprattutto per il ritmo spumeggiante della messa in scena. Nell'idea di regia di Simoni il tempo dell'allestimento doveva scattare dalla complessa e movimentata architettura dei tre atti: dall'ilarità delle peripezie costruite sopra un filo tenue, dal contrappunto dei sospiri e dal moltiplicarsi dei malintesi causati dalle avventure del ventaglio<sup>96</sup>. Il regista affida la riuscita della messa in scena al virtuosismo degli attori, i più quotati dell'epoca: da Rossana Masi che «rende garbata e simpatica la figura un po' fredda della zia Gertrude»<sup>97</sup>, alla «sempre giovane» Maria Melato che «sparse colori a dovizia sui tratti della mercantessa pettegola»<sup>98</sup>, la Signora Susanna; dalla giovane Laura

<sup>92</sup> R. Simoni, "Il ventaglio" al Manzoni, «Corriere della Sera», 10 agosto 1919.

<sup>93</sup> M. Ramperti, *Una mirabile rappresentazione del "Ventaglio" di Goldoni a Venezia in Campo San Zaccaria*, «L'Illustrazione Italiana», 19 luglio 1936.

<sup>94</sup> Lettera di Goldoni a Stefano Sciuoli, amico e rappresentante dei suoi interessi presso il Teatro San Luca. Cfr. C. Goldoni, *Tutte le opere*, cit., p. 327.

<sup>95</sup> C. Giachetti, "Il ventaglio" in campo San Zaccaria, «La Nazione», 18 luglio 1939.

<sup>96</sup> Simoni vede *Il ventaglio* come un'elaborazione moderna degli scenari della Commedia dell'Arte: «Ora che cosa fa il riformatore che l'esperienza e la lontananza della patria e la mite adattabilità ha reso docile! Prende la commedia dell'arte così com'è e si limita di popolarla di uomini; la immette nel suo tempo; fa correre per i meandri del suo canovaccio labirintico, non più i mascherotti, che sono convenzioni fuori del tempo, ma i suoi stessi contemporanei, riprodotti con squisito senso della verità. E ha riformato una volta di più. Dove c'era la follia stemperata, il lazzo pazzo, il gergo imputridito, fa entrare l'umile, la semplice vita quotidiana. E scrive un capolavoro.» R. Simoni, *Il ventaglio*, «Corriere della Sera», 10 novembre 1921, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, cit., p. 507.

<sup>97</sup> E. Z.[Zorzi], *La prima del "Ventaglio" di Goldoni con la regia di Simoni a Venezia*, «Corriere della Sera», 16 luglio 1936.

<sup>98</sup> S. d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, «Nuova Antologia», 1 agosto 1936, ora in Id., *Cronache del teatro: 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, cit., vol. IV, p. 261.

Adani che fu una «tenera Candida»<sup>99</sup> alla contadina Giannina di Andreina Pagnani – «forse l'attrice più goldoniana che oggi abbiamo, trionfatrice della serata»<sup>100</sup> decreta d'Amico –, personaggio complesso ed efficace nella sua vivacità, laboriosità e determinazione. Simoni immaginava il personaggio della villanella come «la figura più vivace e lucente» della commedia, «con pochissima rusticità vera, una contadinella da teatro, graziosamente asprezza, deliziosamente impertinente, che immaginiamo più fatta per portare il gonnellino corto e il grembiolino di pizzo di Corallina, che i ruvidi panni d'una paesana»<sup>101</sup>. Tra gli altri mostri sacri della scena italiana c'era Memo Benassi, un Coronato «livido e scaltro»<sup>102</sup>, alquanto «brighelleggiante nella mascheretta dell'oste»<sup>103</sup> e Renzo Ricci, «stizzoso, tagliente e innamorato»<sup>104</sup> calzolaio Crespino – parte con la quale si era confrontato nel 1889 anche Ferruccio Benini – che raggiunse con tante sottili invenzioni gli effetti di una comicità «tanto avvincente quanto di signorile compostezza»<sup>105</sup>. L'ottantenne Zacconi fu un conte di Roccamonte (altrove Roccamarina) «concreto, carnoso, colorito, gagliardo»<sup>106</sup>, nonché un potente catalizzatore di comicità. Il regista affida al noto attore – che per Simoni rappresentava «il sogno e lo splendore del teatro», imbattibile nell'«acutezza e la precisione dell'indagine fisio-psicologica» del personaggio<sup>107</sup> – la parte del nobile declassato, ozioso e scroccone composto sul modello del marchese di Forlimpopoli della *Locandiera*, personaggio cruciale dell'intrigo del *Ventaglio*, interpretato nella prima versione francese della commedia dall'altrettanto celebre Antonio Mattiucci, detto Collalto<sup>108</sup>. Nerio Bernardi «traboccante di merletti e di smancerie»<sup>109</sup> scopri «la giusta nota nella coloritura melodrammatica e lievemente caricaturale del sentimentale signor Evaristo»<sup>110</sup>; il barone del Cedro, suo antagonista nell'amore per Candida, trovò l'interprete ideale nel «chiaro, preciso, efficacissimo»<sup>111</sup> Augusto Marcacci. Tra

<sup>99</sup> O. Gibertini, «*Il ventaglio*» in *Campo San Zaccaria*, «La Tribuna», 17 luglio 1936. L'attrice ritornerà al *Ventaglio* nel 1948 con un allestimento 'simoniano', come testimoniano le cronache dell'epoca: «La ben guarnita compagnia di Laura Adani ha inscenato la commedia in un'attraente e fedele rievocazione ambientale e in un ritmo giocondamente pulsante. Tra gli interpreti, la più adatta e la più spontanea, dal punto di vista goldoniano, è stata Laura Adani.» S. Giovaninetti, «Sipario», 3, 31-32, novembre-dicembre 1948, p. 90.

<sup>100</sup> D'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., pp. 260-261.

<sup>101</sup> R. Simoni, «*Il Ventaglio*», «Corriere della Sera», 15 luglio 1936. Maria Damerini informa, inoltre, come durante le prove del *Ventaglio* Simoni suggerisse alla Pagnani di dare vita a una Giannina «dispettosetta ma gustosa, piccante ma garbata, furbetta e insieme ingenua e amorosa». Id., *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, cit., pp. 195-199 (la citazione è in p. 198).

<sup>102</sup> G. O. Gallo, «*Il ventaglio* di Goldoni a Venezia», «Il Popolo di Roma», 16 luglio 1936.

<sup>103</sup> S. d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, «Scenario», 5, 8, agosto 1936, p. 369.

<sup>104</sup> D'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 261.

<sup>105</sup> A. Zajetti, *Il trionfale successo del "Ventaglio" in Campo San Zaccaria*, «La Gazzetta di Venezia», 16 luglio 1936.

<sup>106</sup> D'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 260.

<sup>107</sup> R. Simoni, *Omaggio a Ermete Zacconi*, «Il Dramma», 24, 57-59, 15 aprile 1948, pp. 195-196.

<sup>108</sup> P. Ranzini, *Nota sulla fortuna*, in C. Goldoni, *Il ventaglio*, Marsilio, Venezia 2002, p. 261.

<sup>109</sup> D'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 261.

<sup>110</sup> Z. [Zorzi], *La prima del "Ventaglio" di Goldoni con la regia di Simoni a Venezia*, cit.

<sup>111</sup> Zajetti, *Il trionfale successo del "Ventaglio"*, cit.

i personaggi minori spiccarono le macchiette di Limoncino, il garzone del caffè tratteggiato con garbo dal goldoniano di razza Emilio Baldanello, e quella di Timoteo lo speciale, interpretato da Ermanno Roveri.

*Le baruffe* schieravano invece i migliori depositari della teatralità veneta: Gianfranco Giachetti (Cogidor), Cesco Baseggio (Fortunato), Carlo Micheluzzi (Toni), Giuseppe Zago (Vincenzo); Gino Cavaliere (Toffolo), Emilio Baldanello (Comandador), Vittorio Cavaliere (Canochia), Pina Bertoncello (Orseta), Margherita Seglin (Pasqua), Giselda Gasparini (Donna Libera), affiancati da alcuni noti interpreti del teatro italiano come Kiki Palmer (Checca), Giulio Stival (Titta Nane), veneto di nascita, e Luigi Grossoli (Bepo).

«Non un personaggio fuori posto», scrive d'Amico nel commento alle prime regie di Simoni<sup>112</sup>. Anche Pirandello, spettatore di entrambi gli spettacoli goldoniani, aveva approvato l'idea di riunire alcuni dei più grandi attori italiani: «Il pubblico corre subito a sentire un buon complesso di interpreti»<sup>113</sup>, affermava il drammaturgo in un'intervista del 1936. La selezione degli attori era stata condizionata da un'idea di regia che voleva sottolineare la cifra naturalistica delle commedie; da qui la formazione del complesso drammatico in lingua per *Il ventaglio* e dialettale per *Le baruffe*.

Le messe in scena veneziane testimoniano come Simoni avesse una visione dello spettacolo inteso come fucina di collaborazione di artisti specializzati, la cui interazione doveva rispondere a un'idea esteticamente compiuta dell'evento scenico. La selezione degli interpreti e l'affidamento dei personaggi era perciò decisiva. «C'è, da una parte, la tendenza a raggruppare, per alcuni spettacoli, a spese dello Stato, otto o dieci grossi calibri, senza badare se essi artisticamente convivono bene, e se non tolgano le gradazioni all'opera d'arte – denuncerà il regista nel 1949 – e c'è dall'altra parte l'abitudine di unire due o tre attori buoni, circondandoli di generici o non scelti con fino esame per le parti che devono interpretare, o scadenti»<sup>114</sup>. Simoni tocca, pur senza dichiararlo, una questione nevralgica del teatro italiano, criticando una situazione che assomiglia, paradossalmente, alla formula della compagnia di giro, riconoscibile per la presenza di un grande attore (o di una grande attrice) circondato da un 'coro' di attori più o meno mediocri che stanno sul palcoscenico «per dare la battuta»<sup>115</sup>. Il regista veneto abolisce invece i primi ruoli, frena i protagonismi dei primi attori, costringendo «ognuno al suo posto senza mortificare la individualità»<sup>116</sup> per dar voce e un «unisono stupendo»<sup>117</sup> come testimonia Maria Damerini, spettatrice attenta delle prove del *Ventaglio* e delle *Baruffe* per i campi veneziani. Il merito maggiore di Simoni regista va in direzione dell'orchestrazione armonica degli interpreti, impegno ancora più difficoltoso quando si tratta di primi attori. Lo ribadisce

<sup>112</sup> D'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369.

<sup>113</sup> G. Patané, *Parla Pirandello*, «Il popolo di Sicilia», 30 luglio 1936, ora in I. Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 577-580.

<sup>114</sup> Simoni, *I nostri attori*, cit., p. 16.

<sup>115</sup> L. Ridenti, *Teatro italiano fra due guerre, 1915-1940*, Dellacasa, Genova 1968, p. 64.

<sup>116</sup> D'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., pp. 264-265.

<sup>117</sup> Cfr. Damerini, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, cit., p. 200.

sempre d'Amico: «La novità era vedere i comici dialettali delle *Baruffe*, come gl'italiani del *Ventaglio*, così raggruppati, intonati, armonizzati, svolgere le loro gaie sinfonie al tocco dell'invisibile bacchetta che li aveva come magati, che aveva messo loro l'ali ai piedi, che li faceva atteggiarsi, muoversi, inseguirsi, cicalare, sospirare, stridere, con una verità fatta di leggiadria»<sup>118</sup>.

Il modello Simoni costituiva agli occhi dell'intellettuale romano un punto di arrivo della sua battaglia accademica contro il guittismo e le caparbietà performative del mattatore, ma anche la stabilizzazione della figura del regista all'interno della macchina teatrale in quanto stratega che ridimensiona i protagonisti individuali per un maggiore rispetto del testo<sup>119</sup>. «Come son bravi gli attori italiani quando si decidono a mettersi un poco in ordine! – esclama d'Amico in conclusione della recensione al *Ventaglio* – quando rinunciano al loro anarchico individualismo, per disciplinarsi in un coro! e, soprattutto, quando trovano una guida!»<sup>120</sup>. In un articolo apparso su «Scenario» il critico elegge la Giannina di Andreina Pagnani come trionfattrice del *Ventaglio*; è sintomatico come questa bella e giovane attrice, scrive il critico, «che recita sempre con tanta compostezza, quando s'incontra in un maestro, sale felicemente di tono, e diventa più che brava»<sup>121</sup>. D'Amico fa riferimento alla memorabile interpretazione della Pagnani nella *Santa Uliva* di Copeau di due anni addietro, mettendo sullo stesso asse ideale la maestria dei due registi. Egli accoglie il debutto registico di Simoni come l'avvento della regia italiana, esempio che poteva stare per dignità artistica accanto ai maestri europei quali Reinhardt e Copeau:

Chi ha dimenticato i nomi di Reinhardt e di Copeau? Ma quest'anno, a Venezia, ha esordito in qualche stile un italiano, Renato Simoni. Non ci sembra il caso di fare, ai lettori di una rivista di teatro, la presentazione di questo nome. Non ci sembra nemmeno opportuno insistere sul fenomeno – che altri ha rilevato con una punta d'orgoglio, del resto legittimo – del critico che «passa dalle parole ai fatti» e cioè diventa regista. [...] Nessuno ignora che Simoni è oggi, in Italia, l'unico critico a cui un direttore di compagnia possa rivolgersi, per consigli anche tecnici, sulla regia di un

<sup>118</sup> D'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369.

<sup>119</sup> Tali assunti dovevano essere acquisiti da una buona parte del mondo teatrale italiano se in una lettera non datata, ma posteriore al 1939, Sergio Tofano esprime a Simoni il desiderio di cimentarsi nell'interpretazione di uno dei grandi caratteri del teatro classico – magari diretto dal critico-regista veronese – in questi termini: «Lei saprà che, dopo due anni di assenza dal teatro, sto per tornarvi, e mi lusingo che la notizia debba far piacere anche a lei che à sempre seguito con tanto benevole interessamento il mio lavoro. Vi torno con una formazione di elementi giovani e *senza preminenze individuali*: questo significa che studio il mio repertorio *in modo che quello che abbia risalto maggiore sia il complesso della compagnia*. Tuttavia credo che, dopo le prove date, in tanti anni d'arte, di coscienza e di serietà, non mi si possa accusare di mattatorismo se anch'io, per una volta, penso di arrischiarmi nell'interpretazione di uno dei grandi caratteri del teatro classico: un Goldoni, o, magari, un Molière. Oso troppo?» Lettera di Sergio Tofano a Simoni (Roma - albergo Plaza, 2 aprile); Fondo Lucio Ridenti. I corsivi sono miei.

<sup>120</sup> D'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 261.

<sup>121</sup> Id., *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369.

## Il grande eclettico

lavoro. [...] Le recite goldoniane di Venezia hanno rivelato un regista italiano dalla mano amorosa ma scaltra, sicura ma lieve<sup>122</sup>.

Se la tribuna di Simoni critico fu quella moderata e conformista del «Corriere della Sera», le sue regie non si distaccarono da questo schema mentale, realizzando nella pratica il principio damichiano dell'«innovare conservando»; e poiché questa era la strada maestra percorsa dalla regia italiana nel decennio precedente la seconda guerra mondiale, Simoni divenne il punto di riferimento della cultura teatrale italiana che favoriva e vedeva di buon occhio l'avvicinarsi degli autori alla scena, in quanto garanzia di fedeltà al testo e salvaguardia del teatro di parola.

*Le baruffe chiozzotte*, in scena al Campo San Cosmo alla Giudecca il 17, 21, 24 e 26 luglio 1936, riscossero ancora più consensi del *Ventaglio*, tanto da essere riproposte al Festival successivo a fianco della nuova produzione del *Bugiardo*. La commedia, scritta nel 1762 insieme a *Sior Toderò Brontolon* e *Una delle ultime sere di carnevale*, è una delle ultime opere veneziane di Goldoni prima dell'approdo a Parigi. Protagonisti della commedia sono le casalinghe, i pescatori e i pescivendoli chioggiotti che «formano i cinque sestì della popolazione» della città, specifica Goldoni in *L'autore a chi legge*, introduzione all'opera, ma anche risposta dell'autore alle accuse del Gozzi<sup>123</sup>. I popolani chioggiotti sono colti nella quotidianità e nell'intimo dei loro costumi e tradizioni, nella manualità del lavoro, nella fatica e nella gioia del vivere, tutti elementi che danno alla commedia una valenza realistica espressa nell'ambientazione – piazze, strade e canali della laguna – e nel linguaggio: un veneziano intriso di voci e morfologie chiozzotte che sfiora sovente l'incomprensibile e l'onomatopeico. Goethe lo ammirò durante il suo viaggio in Italia, sottolineando l'entusiasmo degli spettatori nel vedersi riprodotti con tanta verità e naturalezza sul palcoscenico. Con *Le baruffe*, scrive Ferrone, si assiste alla «definitiva riabilitazione, linguistica e tematica, del mondo popolare, la cui dignità artistica era stata già esplorata nel *Campiello* e nelle *Massere*»<sup>124</sup>.

L'argomento motore della vicenda è – come spesso in Goldoni – quello amoroso, che accende gelosie e litigi tra due gruppi familiari. Il luogo dell'azione è la strada, crocevia di incontri, sguardi, pettegolezzi ed equivoci dove vi siedono le donne divise in due fazioni: da un lato Donna Pasqua – moglie del Paron Toni che passa le gior-

<sup>122</sup> *Ibid.* Nel 1940 anche De Pirro nominerà l'opera di Simoni come la risposta italiana degli spettacoli di Reinhardt e Copeau, successi «certamente pari e talvolta superiori a quelli ottenuti da famosi registi stranieri». De Pirro, *Nascita della regia in Italia*, cit.

<sup>123</sup> Si nota nelle *Baruffe chiozzotte* una vigile attenzione di Goldoni al problema del pubblico: «I Teatri d'Italia sono frequentati da tutti gli ordini di persone», quindi rispetto alle ragioni più profonde di una poetica «era ben giusto, che per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i Nobili e come i Ricchi, facessi delle commedie, nelle quali riconoscessero i loro costumi e i loro difetti, e mi sia permesso di dirlo, le loro virtù», continua Goldoni in *L'autore a chi legge*. La commedia «consiste nella manifestazione completa del mondo popolare: e ancora una volta il tema è legato al riconoscimento, da parte del pubblico, della propria realtà», scrive Mario Baratto in «Mondo» e «Teatro» «nella poetica del Goldoni», in V. Branca e N. Mangini (a cura di), *Studi goldoniani*, cit., p. 253.

<sup>124</sup> Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 117.

nate sulla sua tartana a pescare – e Lucietta (sorella di Toni), dall'altro Donna Libera, moglie del meno abbiente Paron Fortunato, insieme alle sorelle Orsetta e la giovanissima Checca. L'altra metà del mondo di Chioggia è l'Adriatico sulle cui onde si avventurano le tartane pescherecce. Quando, dopo giorni di assenza, la tartana di Paron Toni rientra in porto e scarica, insieme col pesce, mariti e fidanzati, cominciano le baruffe e nascono gli equivoci perché le donne non sanno tacere di aver litigato, e gli uomini ci vanno di mezzo: e il giovane barcaiolo Toffolo (soprannominato «Marmottina»<sup>125</sup>), è investito minacciosamente non solo da Titta Nane, il fidanzato geloso di Lucietta, perché ha offerto alla sua amorosa una fetta di «zucca barucca», ma anche da Beppe, il quale crede che Marmottina gli abbia corteggiato la sua Orsetta. Per cui Toffolo, dopo essersi difeso con le pietre, querela al Cancellierato criminale dove trova Isidoro, un giovane ed estroso pretore – Goldoni, a ventun'anni, aveva avuto questo ufficio a Chioggia – che scrive commedie, amministra come può la giustizia ed è attratto dalle belle popolane. Egli, 'per divertirsi', promette protezione e dote alla Checca, e prepara il festino per la pacificazione generale che culmina attorno a tre coppie felici: Lucietta-Titta Nane; Orsetta-Beppe; Checca-Toffolo. Nello svolgimento dell'azione il suo ruolo è quello del 'Coadiutore', del *deus ex machina* che risolve la brutta piega delle baruffe chiogiotte.

Quella delle *Baruffe* è una realtà iridescente, localizzata e solenne. «Pettegolezzi, baruffa, sinfonia di gesti e di parole, ritmo del dialogo (alcune parti sono in versi), vere e proprie pantomime – scrive Ferrone - testimoniano la perfetta aderenza degli schemi teatrali goldoniani alla naturale dinamica della realtà popolare<sup>126</sup>. Il popolo è assunto in tutti gli aspetti della sua vita come «soggetto corale» della commedia<sup>127</sup>, che esso sia colto nelle sue reali condizioni di vita e di lavoro (I, 5) – lo sbarco delle tartane – o nella forza genuina delle sue passioni (II, 3) – la lite tra Titta Nane, Pasqua e Lucietta; esso è un coro di voci dal timbro e dalla sonorità varia dal quale si staccano quelle del Paron Vincenzo, ex-pescatore passato a fare il venditore di pesce, interlocutore privilegiato di Isidoro in quanto «portatore di un veneziano civil» e, all'estremo opposto, Paron Fortunato, «con la sua lingua inintelligibile, ai limiti

<sup>125</sup> Emblematici i soprannomi burleschi dei personaggi: «Marmottina» (Toffolo), Moletto (Titta Nane) «Ricotta» (Checca), «Padella», «Focaccia di crusca e di farina gialla», «Gallo malamente accapponato», «Fersora», «Meggiotto», «Gallozzo», che coincidono solo in parte con le caratteristiche dei personaggi, essendo per di più allusioni o memoria di un gesto o di un'attitudine del passato. Marmottina, lo pseudonimo di Toffolo, corrisponderebbe, secondo l'immaginario popolare, a una persona subdola, sornione, ma anche pigro e avvezzo allo svago; disegno che potrebbe sminuire un carattere più complesso e sfaccettato. Lucietta, detta Panchiana – letteralmente «conta frottole» – ha la tendenza ad amoreggiare e a farsi corteggiare, certamente il personaggio più femminile della commedia. E ancora Pasqua «Fersora», Libera «Gallozzo», Orsetta detta Meggiotto (il soprannome attribuito alle caratteristiche fisiche può far pensare al colore giallo dei capelli). Cfr. G. Strehler, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 13-15.

<sup>126</sup> Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 118.

<sup>127</sup> Baratto, «Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni, cit.

dell'afasia comica»<sup>128</sup>, che quando parla «abburrata le parole, si che gli escon di bocca acciaccate, compresse, deformate, irriconoscibili»<sup>129</sup>. L'unico personaggio estraneo alla comunità dei popolani è il Cogidor Isidoro – che altro non è che una proiezione del giovane Goldoni – rappresentante del potere pubblico, opposizione che diventa esplicita nella lingua cittadina (alta) che Goldoni gli mette in bocca<sup>130</sup>.

A fare delle *Baruffe* il grande capolavoro comico popolare di Goldoni è la verità con cui l'autore penetra, con apparente lievità, nel profondo degli amori inespressi e quelli sfacciatamente manifestati, nelle gelosie, bizzze, eccessi verbali e maneschi, nella laboriosità quotidiana della comunità dei pescatori. La preoccupazione principale dell'azione registica di Simoni è quella di trasfondere la realtà delle *Baruffe* nel realismo del gesto e dell'ambientazione scenica. Se nel *Ventaglio* si mirava al virtuosismo degli interpreti, qui si lavora alla resa della verità del microcosmo chioggiotto.

Le regie di Simoni partono dal presupposto che l'ambiente in Goldoni ha una funzione drammaturgica attiva che, lungi dal definire lo sfondo dell'azione, diventa parte integrante dell'azione scenica e compimento dei caratteri. La scelta di luoghi naturali quali piazze, calli e giardini assume, dunque, un'importanza fondamentale per creare la dimensione realistica della messa in scena, realismo sostenuto dalla recitazione e dai costumi veristi. Tra le aree esaminate per la messa in scena del *Ventaglio* – si eseguirono sopralluoghi del Campo Bandiera e Moro, San Giacomo dall'Orio, Santa Margherita, San Polo, San Tomà, San Stefano, San Maurizio e Rio dei Catecumeni – il Campo San Zaccaria si dimostrò il più adatto sia dal punto scenografico «per il grande albero che darebbe il senso della campagna» di fianco alla chiesa quattrocentesca di San Zaccaria, sia per la strategica posizione centrale, quindi di facile accesso, infine per la capienza, potendo ospitare circa 1000 spettatori<sup>131</sup>.

Nelle *Baruffe*, salvo due cassette posticce in primo piano, l'intera scena era vera: il Campo, il rio che gli passa davanti percorso da barche cariche d'ortaggi, il piccolo ponte di legno tipico di Chioggia che l'attraversa, il canale affacciato al Campo dove sono ancorati i bragozzi carichi di reti e di vele colorate. Lungo quel canale scende a metà del primo atto la tartana di Paron Toni, a vele spiegate. Un ambiente 'naturalmente' scenografico e suggestivo quindi, «crudelmente verista»<sup>132</sup> per descriverla con

<sup>128</sup> P. Vescovo, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, in I. Crotti, P. Vescovo e R. Ricorda, *Il "Mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Il Poligrafo, Padova 2001, p. 87.

<sup>129</sup> R. Simoni, *Le baruffe chiozzotte*, «Corriere della sera», 17 luglio 1936.

<sup>130</sup> «La differenziazione della lingua di Isidoro da quella dei popolani – scrive Vescovo – si realizza naturalmente non solo nei termini di una giustapposizione generale [...], ma si polarizza in momenti salienti nella trama dialogica, soprattutto in termini contrastivi.» Vescovo, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, cit., pp. 66-67.

<sup>131</sup> Il sopralluogo in cerca dello spazio più adatto per la messa in scena delle *Baruffe* coinvolse ventuno siti tra campi e rii della laguna. La scelta ricade su San Cosmo della Giudecca, «molto adatto sia dal punto di vista scenografico che logistico. Unico difetto, la relativa lontananza. Molto carattere. Da adottarsi però la scenografia fissa e non il cambiamento meccanico». Cfr. *Relazione sulla visita compiuta nelle varie località prese in esame per le recite goldoniane dell'anno XIV*; ASAC – Sezione Teatro, anno 1936.

<sup>132</sup> C. Giachetti, *Imitazione e fantasia nel "Bugiardo"*, «La Nazione», 11-12 luglio 1937.

le parole di Cipriano Giachetti, che rende pienamente la ‘venezianità’ di Goldoni mentre accosta al «luccichio d’acque fra il raso e l’argento, quelle grandi vele colorate, quel festoso viavai della piazzetta marinara»<sup>133</sup>. Ciò che la critica di allora denominava come il trionfale ingresso del verismo in teatro non era altro che la scoperta del teatro per mezzo della realtà; l’ambientazione esterna valorizzava la *vita* e la *naturalità* della drammaturgia goldoniana, l’elaborato e raffinato apparato scenico diviene un elemento esclusivamente estetico. La regia di Simoni, scrive Elio Zorzi sul «Corriere» (riducendo in realtà l’effettiva opera di Simoni): «si è limitata a trarre gli effetti più vivi e più pittoreschi dell’ambiente locale, accentuandone i caratteri con un sapiente uso delle luci»<sup>134</sup>. Le uniche due costruzioni artificiali nel Campo di San Cosmo erano la casa di Paron Toni che voleva limitare l’ampissima scena e quella di Paron Fortunato dietro la quale si era sistemata la cancelleria criminale<sup>135</sup>, luogo del secondo atto. Lo studio del cogidor Isidoro si mostra grazie a un palcoscenico girevole il cui meccanismo lo svela d’Amico nella sua recensione allo spettacolo: «Una delle due case posticce che fanno da quinta, quella di sinistra gira su se stessa, e offre di colpo un’altra visione, la sala del cancelliere; un muretto copre il canale ch’era al centro della scena, il lato destro grazie a un rapido gioco di luci piomba nell’oscurità»<sup>136</sup>.

La formula delle messinscena goldoniane all’aperto fu inaugurata nel 1934 con *La bottega del caffè* diretta da Gino Rocca con Raffaele Viviani protagonista, fiore all’occhiello della manifestazione inaugurale insieme al più celebre *Mercante di Venezia* in campo San Trovaso, con Memo Benassi come Shylock e le musiche di Victor De Sabata. Rocca si rivela anticonformista sia nella scelta del luogo della rappresentazione, un campiello vero qual era la corte del teatro San Luca, che nell’affidare il personaggio del venezianissimo Don Marzio a un autentico napoletano; alternative che non erano state accolte bene dalla critica di allora. Così Palmieri che della *Bottega* di Rocca aveva biasimato non solo l’estraneità del protagonista all’atmosfera del testo – «Il personaggio di Don Marzio è napoletano soltanto di nome, mentre Viviani non è goldoniano né di nome né di fatto» – ma anche e soprattutto la collocazione spaziale della messa in scena, in quanto Goldoni non era «autore da pretesti per messinscena esteriori né per spettacoli all’aperto»<sup>137</sup>. Le commedie goldoniane, concepite per essere recitate in edifici teatrali di piccole o medie dimensioni, avrebbero finito per ‘snaturarsi’ se allestite all’aperto, osservavano i critici. *Il ventaglio* e *Le baruffe* di Simoni fecero superare parzialmente questo generico timore: «In verità, all’atto pratico, ci si accorge che è questione d’intendersi, e che anche l’aperto può sempre essere relativamente misurato e chiuso» - si legge in una recensione al *Ventaglio* di Osvaldo Gibertini che approva il lavoro degli scenografi Salvini e Aldo Calvo nel ridurre il Campo di San Zaccaria alle proporzioni di un normale teatro di prosa a cielo

<sup>133</sup> D’Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 368.

<sup>134</sup> Z.[Zorzi], *Il successo delle “Baruffe chiozzotte” date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

<sup>135</sup> Corsi, *Il teatro all’aperto in Italia*, cit., pp. 229-230.

<sup>136</sup> D’Amico, *Goldoni nei Campielli: Il ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 264.

<sup>137</sup> E. F. Palmieri, *Goldoni all’aperto*, «Il Resto del Carlino», 20 febbraio 1934.

aperto<sup>138</sup>. L'allestimento di un Goldoni all'aperto lasciava perplesso invece il critico dell'«Italia letteraria» che mette su opposte sponde la «musica elegante, sottile, un po' studiata del salotto settecentesco» del *Ventaglio* e la «sinfonia etnica, sorta fra il mare e la laguna» delle *Baruffe*<sup>139</sup>.

Se nelle *Baruffe* lo spazio ritrovato di San Cosmo rimase pressoché invariato, per *Il ventaglio* Salvini e il pittore Calvo trasformarono del tutto lo scenario di piazza San Zaccaria il cui unico elemento riconoscibile rimaneva il frondoso tiglio centrale. La facciata della chiesa rinascimentale di San Zaccaria era 'coperta' dai sette edifici del borgo delle "Case nuove" che fungevano da fondale e quinte della scena all'aperto: al centro, dietro all'albero, si addossava la palazzina signorile col balcone e il caffè di Limoncino – polo della borghesia e della nobiltà; sulla destra si posizionavano la merceria di Susanna e l'osteria di Coronato; il lato sinistro della scena era occupato dalla farmacia dello speciale Timoteo e la capanna di Giannina e Moracchio con il fienile e l'orto che si stende dietro la casa. Una scena fissa e simultanea interamente costruita *ex novo* quindi, che presenta già alla prima scena – come da didascalia – gli abitanti del villaggio lombardo, ovvero i quattordici personaggi della commedia, ognuno caratterizzato da abiti e lavori che denotano le diverse classi sociali. Le signore borghesi Geltruda e sua nipote Candida cuciono sulla terrazza della loro palazzina, luogo sopraelevato, anche sul piano sociale, che domina la piazza; il signor Evaristo e il barone del Cedro, sono seduti al caffè e si apprestano di andare a caccia; lo spodestato Conte di Roccamonte legge<sup>140</sup>; Susanna, la merciaia – figura di transito tra il mondo nobile-borghese e quello dei piccoli commercianti, degli artigiani o dei contadini – cuce; lo speciale Timoteo pesta nel mortaio di bronzo; Coronato, l'oste, passeggia con il libro di conti in mano; Crespino, il calzolaio, è indaffarato a riparare un paio di scarpe; Giannina, la giovane contadina, fila con la rozza; suo fratello Moracchio si prepara ad accompagnare a caccia il signor Evaristo e il barone del Cedro. Il gruppo dei servitori sono impegnati ognuno al proprio lavoro: Tognino spazza davanti alla palazzina di Geltrude, Limoncino serve i due signori al caffè, Scavezzo spenna un pollo in osteria. Il progetto scenico di Salvini e Calvo – quest'ultimo autore anche dei costumi settecenteschi realizzati dallo Studio Accademia Brera – fu completato da un'architettura d'atmosfera, «di ambiente, di toni, di sfumature»<sup>141</sup>, e dai «rapidi "crescendo" di luci e di movimenti, ora ondeggianti sotto le folate del caso, chiassoso brio popolare, ora allegra, ora corruciata»<sup>142</sup>. Nel *Ventaglio* si nota l'attenzione all'atmosfera sonora che raggiungerà altissimi livelli nelle commedie 'di ambiente' – secondo la scuola positivista che distingue le commedie goldoniane in opere di ambiente e di carattere – come le contemporanee *Baruffe* e *Il campiello* nel 1939. Lo 'stile simoniano' degli spettacoli goldoniani consiste nell'armonia del com-

<sup>138</sup> O. Gibertini, "Il ventaglio" in *Campo San Zaccaria*, «La Tribuna», 17 luglio 1936.

<sup>139</sup> G. Piamonte, *Spettacoli goldoniani*, «L'Italia letteraria», 26 luglio 1937.

<sup>140</sup> Sulla valenza metateatrale del libro che legge il conte di Roccamonte, che sembra narri la stessa vicenda del *Ventaglio* di Goldoni, cfr. F. Livi, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Il ventaglio*, cit., pp. 23-26.

<sup>141</sup> Gallo, "Il ventaglio" di Goldoni a Venezia, cit., 16 luglio 1936.

<sup>142</sup> Zajetti, *Il trionfale successo del "Ventaglio" in Campo San Zaccaria*, cit.

plesso, nell'inserire in un accordo dominante le voci avvezze alle più diverse intonazioni, per fondere così in un ritmo riconoscibile i gesti, le mosse e gli atteggiamenti dei singoli personaggi. La valenza 'musicale' del *Ventaglio* si percepisce non solo nel battito infuso dalla movimentata trama che scompone e ricompone in continuazione il quadro della messa in scena, ma anche nei rumori degli arnesi di lavoro «il pestone dello speziale, il trincetto del ciabattino, l'acciottolio del taverniere»<sup>143</sup> e in altri suoni 'd'atmosfera' come il canto lontano di un usignolo, oppure «il nervoso gracchiare di rane» che commenta il punzecchiarsi di Crispino e Coronato e le loro risate a crepappelle<sup>144</sup>; un'atmosfera quasi da *Gabbiano* stanislavskiano, ricca di suggestioni ed echi affettivi.

L'aspetto scenografico e illuministico delle *Baruffe* si ispirava invece alle atmosfere calde e coinvolgenti del *Mercante* di Reinhardt, il cui ricordo era ancora vivo: «Occorre predisporre per le *Baruffe* una buona illuminazione per i bragozzi lungo il canale di fronte [...] almeno per un centinaio di metri – raccomandava Salvini al Conte Conestabile nel giugno 1936 –. I proiettori per le *Baruffe* troveranno posto agevolmente sui tetti delle case dalle due parti, mentre per il *Ventaglio* dal lato sinistro c'è la chiesa e occorrerà trovare qualche altro sistema. Occorre una buona illuminazione dell'albero (due colori) e una trama di lucciole, non moltissime però»<sup>145</sup>.

Simoni profonde nelle *Baruffe*, uno degli esempi più alti del «Goldoni ritmico»<sup>146</sup>, un ritmo coreutico che trova un corrispettivo linguistico negli «aggettivi guizzanti come pesci nelle reti appena "tirate", con quei verbi sdrucchioli che scorrono come rivoli musicali». Goldoni ha composto per mezzo degli idiomi «di largo suono, di strascicata cadenza» dei pescatori e delle donne chiozzotte,

una delle più belle sinfonie che abbia il teatro. [...] Una grande sinfonia: un perenne susseguirsi e intersecarsi e accavallarsi di allegretti, di adagi, di fughe, di andanti, di cori. [...] Quella verità che pare soprassaltante e disordinata e convulsa, è meravigliosamente polifonica, con ricorrenze e confluenze tematiche. Scorrevoli rivoli di musica, soste melodiche, adagi, andanti, allegretti, strette concitate, cori; e tutto questo spirante la vita e la naturalezza<sup>147</sup>.

A ben vedere, osserva d'Amico, *Le baruffe* sono ancora prima che «un quadro di popolarasca verità, un lavoro di contrappunto»<sup>148</sup>. La *naturalezza* della messa in scena e la *verità* poetica del testo sono espressi in termini musicali; il divertimento nella dinamica della recitazione e nella vivacità delle azioni sceniche. Il linguaggio sonoro

<sup>143</sup> M. Ramperti, *Una mirabile rappresentazione del "Ventaglio" di Goldoni a Venezia in Campo San Zaccaria*, «L'Illustrazione italiana», 19 luglio 1936.

<sup>144</sup> Zajetti, *Il trionfale successo del "Ventaglio" in Campo San Zaccaria*, cit.

<sup>145</sup> Lettera autografa di Guido Salvini al Conte Conestabile (Roma-Grand Hotel, 20 giugno 1936); ASAC – Sezione Teatro, anno 1936.

<sup>146</sup> R. Radice, *Vent'anni di regia goldoniana, dalla scuola al palcoscenico*, in V. Branca e N. Mangini (a cura di), *Studi goldoniani*, cit., vol I, p. 139.

<sup>147</sup> R. Simoni, *Le baruffe chiozzotte*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1936.

<sup>148</sup> D'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., pp. 257-265.

dei dialoghi e battibecchi è rinforzato dai brani eseguiti da una dozzina di musicisti, dai canti composti per la Dal Monte da Domenico Varagnolo, dalle coreografie di Irene Del Bosco e le musiche di Guido Bianchini, fino alla furlana conclusiva dei ballerini friulani del Dopolavoro di Aviano capeggiati dalla prima ballerina della Scala Rya Teresa Legnani.

Anche qui, come nel *Ventaglio*, i critici lodano la capacità di concertazione dei timbri e dei ritmi vocali degli interpreti, tra i quali primeggiava la soprano Antonietta Meneghel passata alla storia con lo pseudonimo di Toti Dal Monte, l'attrice rivelazione delle *Baruffe*. La celebre cantante, fortemente voluta da Simoni<sup>149</sup>, recitava per la prima volta in uno spettacolo di prosa dando alla maliziosa e gaia Lucietta «una freschezza e una spontaneità deliziose»<sup>150</sup>, sebbene Palmieri annoti qualche gesto melodrammatico. Il Paron Fortunato di Baseggio, al quale l'attore conferisce un colore farsesco e una tecnica impeccabile a metà strada tra i comici dell'arte e il *fool* shakespeariano, pare a d'Amico «eccellente [...], impagabile di *verve*, ma anche di misura», mentre il suo «eloquio fa disperare interlocutori e spettatori»<sup>151</sup>. *Le baruffe* rappresenteranno l'inizio di una lunga collaborazione tra Simoni e l'attore veneziano il quale occupa un posto importantissimo nella storia scenica del teatro goldoniano. «Di alcuni personaggi di "Paron Carlo" era diventato il simbolo vivente – scrisse di lui Gastone Geron –, sicché quasi non si poteva immaginare un Sior Todero che non brontolasse come lui, o un paron Fortunato che non tartagliasse meglio fra le chiozzotte baruffanti, o un rustego più rustego»<sup>152</sup>. Osservazione corretta per la straordinaria popolarità di cui Baseggio godette con le sue interpretazioni goldoniane, e significativa per il riferimento al "Paron Carlo" che basta a indicare la strada seguita dall'artista nell'impostazione della sua lettura del teatro goldoniano: una strada non nuova, certamente, e legata a uno dei filoni più robusti della tradizione interpretativa di matrice veneziana – dei Benini e degli Zago per intenderci – che ricorreva a forti caratterizzazioni nella recitazione<sup>153</sup>. Simoni fu uno degli «intimi solidali»<sup>154</sup> di Ba-

<sup>149</sup> Simoni propose alla soprano la parte di Lucietta tra un atto e l'altro del *Barbiere di Siviglia*, in scena al Massimo di Palermo nel 1936. Cfr. *Toti Dal Monte confessa che sarebbe stata attrice di prosa*, «Stampasera», 12 ottobre 1940. Dalla relazione amministrativa della Biennale si conosce che la retribuzione della soprano è stata di 5.400 lire (rispetto alle 42.000 lire complessive per il cast delle *Baruffe*), cifra superiore alle 5.000 lire destinate a Salvini (alla quale vanno aggiunte le 4.920 lire di diarie e viaggi), mentre il compenso di Simoni fu limitato alle 1.012 lire per i mezzi di trasporto. Il complesso degli attori del *Ventaglio* costò invece 73.000 lire. Cfr. *Osservazioni sul rendiconto delle recite goldoniane del 1936*. Archivio Storico della Biennale di Venezia. Per una biografia della cantante lirica si rinvia a E. Sartori, *Le mie memorie con Toti Dal Monte*, Scheiwiller, Milano 1995; T. Dal Monte, *Una voce nel mondo*, a cura di G. Gualerzi, Longanesi, Milano 1985.

<sup>150</sup> Z.[Zorzi], *Il successo delle "Baruffe chiozzotte" date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

<sup>151</sup> D'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 265. Dai ricordi di Maria Damerini alle prove delle *Baruffe* emerge un Baseggio «tanto protagonista sulla scena quanto anonimo, "quasi addormentato" fuori scena». Cfr. Id., *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, cit., p. 200.

<sup>152</sup> G. Geron, *Chi fu di scena*, Pan, Milano 1982, p. 7.

<sup>153</sup> Al repertorio regionale e principalmente a quello goldoniano Baseggio dedica ogni energia fin da quando, nel 1926, diventa capocomico, dando vita a una serie di formazioni specificamente impegnate a diffondere la drammaturgia di area veneta, associandosi di volta in volta con i migliori attori in dialetto

seggio, forse per il comune affetto per Benini di cui Baseggio preferiva sentirsi allievo, seppure indiretto e nonostante le vistose differenze; entrambi miravano all'arte della reticenza del «Nobilomo Vidal», alla sua naturalezza e spontaneità interpretativa che si perfezionava nell'osservazione della realtà.

Dalla scuola di Benini provenivano anche Giachetti, Cavalieri, Micheluzzi (un Paron Toni dalla «fragorosa baldanza»<sup>155</sup>) e la Seglin «dal buon gusto sensato e limpido appreso da Italia Benini Sambo»<sup>156</sup>; Bepi Zago (Paron Vincenzo) e Giselda Gasparini erano eredi invece del celebre goldoniano Emilio Zago. La recitazione di Giacchetti «or duttile e plorante, ora sostenuta e fiammante»<sup>157</sup> ben si confaceva alla parte del cogidor, personaggio che subisce la duplice attrazione dell'aristocrazia – alla quale mira come testimonia il suo modo di vestirsi e comportarsi – e del popolo verso il quale nutre una sentita simpatia.

Ma accanto al Giacchetti, il più nitido e saggio cogidor che sia pensabile, abbiamo visto il Cavalieri, spassosissimo e misuratissimo nelle vesti di Toffolo, e il Baseggio, il quale ha fatto impazzire dalle risa il pubblico nella macchietta di quel padron Fortunato che parla imbrogliando le sillabe, ed il Micheluzzi nell'onesta figura di padron Toni, e il giovine Baldanello, eccellente nella caricatura del messo del Tribunale<sup>158</sup>.

Kiki Palmer, l'unica milanese della compagnia, fu una «pepattissima e piacevolissima» Checca Puinetta<sup>159</sup> che rese benissimo il confronto con la Bresciani, l'attrice goldoniana che rese celebre il personaggio nel 1762. Alle venete Giselda Gasparini e Margherita Seglin Simoni lascia campo libero nella creazione dei personaggi di Ma-

del tempo fra cui Carlo Micheluzzi, Margherita Seglin, Gino Cavalieri, Leony Leon Bert, e poi con Elsa Merlini, Cesarina Gherardi, Elsa Vazzoler e la partecipazione saltuaria del soprano Toni Dal Monte. Anch'egli – come Ermete Novelli – progetta la fondazione di una Casa del Goldoni, accontentandosi poi di imporre alla sua compagnia per un certo periodo il nome «La Goldoniana». Si presta volentieri a seguire Guglielmo Zorzi e Alberto Colantuoni nell'ambizioso tentativo di una Compagnia del Teatro di Venezia (1936-1939) e con entusiasmo analogo accetta l'offerta di Paolo Grassi che, presso il Piccolo di Milano, tenta di riunire nuovamente, vent'anni dopo, un gruppo di attori dialettali con il nome di Teatro di Venezia. I fallimenti di queste imprese non rallentano e non inibiscono l'impegno di Baseggio che, nel corso di cinquant'anni di carriera, si fa responsabile promotore di una diffusione capillare del teatro goldoniano, allestendo nelle vesti del protagonista e, più raramente, in quelle di regista oltre una cinquantina di opere fra maggiori e minori del commediografo veneziano. Per una biografia dell'attore si rimanda a R. Monaco e G. Zanotto, *Cesco Baseggio*, Piovan, Abano Terme 1985; Puppa, *Cesco Baseggio: ritratto dell'attore da vecchio*, cit.

<sup>154</sup> G. Maffioli, *Sarà offerta a Cesco Baseggio una medaglia d'oro del Comune*, «Il Gazzettino», 29 gennaio 1963.

<sup>155</sup> E. F. Palmieri, *Le baruffe chiozzotte rappresentate a Venezia fra gli orti, le vele, i canali, della Giudecca*, «Il Resto del Carlino», 18 luglio 1936.

<sup>156</sup> Con queste parole Simoni descriveva l'attrice nel 1930 nella recensione de *La bona mare* messa in scena dalla compagnia di Cesco Baseggio. Id., *La bona mare*, «Corriere della sera», 2 marzo 1930.

<sup>157</sup> R. Simoni, *Giachetti*, «L'Ambrosiano», 1 dicembre 1936. L'articolo è una commemorazione dell'attore scomparso il 30 novembre 1936.

<sup>158</sup> D'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369.

<sup>159</sup> *Ibid.*

## Il grande eclettico

donna Pasqua e di Madonna Libera; Pina Bertone è un'ottima Orsetta «dalla lingua sciolta e dall'occhio ardit»; Giulio Stival un Titta Nane «d'ottima classe»,

Emilio Baldanello crea squisitamente, con un temperamento classicamente goldoniano, la figura del comandador, l'usciera del tribunale, al quale ben s'attaglia il soprannome d'Agonia. Efficace, bonario, autorevole nella parte di Paron Toni Carlo Micheluzzi; ben equilibrato nelle sue agitazioni in quella di Bepo, Luigi Grassoli; bravissimo in quella di Paron Vincenzo Giuseppe Zago. E va pure notato Bara Canocchia, il venditore di zucca barucca, nella persona di Vittorio Cavalieri<sup>160</sup>.

Le recite goldoniane di Simoni e Salvini incontrarono grande interesse e un buon successo di pubblico – una media di 800-900 spettatori paganti a sera<sup>161</sup> – tanto da registrare nei mesi successivi imitazioni e plagii. La corrispondenza intercorsa tra il regista e i dirigenti della Biennale nel settembre 1936 informa dei rifacimenti milanesi delle compagnie venete di Gianfranco Giachetti e di Gino Cavalieri. Si trattava, come informa lo stesso Simoni in una lettera dell'8 settembre, di «spettacoli medio-crissimi» che raccolsero al debutto molti spettatori illusi di vedere «una riproduzione degli spettacoli veneziani». <sup>162</sup>

La cronaca di Elio Zorzi, capo ufficio stampa della Biennale Teatro, registra così le reazioni del pubblico della 'prima':

L'incomparabile armonia dello scenario marinaro strappa il primo scrosciante applauso. Numerosi applausi a scena aperta si hanno nel corso dell'atto a Toti dal Monte, a Paron Toni, a Madonna Pasqua, a Paron Fortunato. E l'atto si chiude con cinque chiamate agli attori e una calorosissima a Renato Simoni. Al secondo atto riscuotono applausi a scena aperta il *comandador* Agonia, Madonna Libera, Checca Puinetta, e Paron Fortunato. Alla fine dell'atto si hanno sette chiamate delle quali due con Renato Simoni. Il terzo atto si chiude con nove chiamate delle quali quattro con Simoni e Salvini<sup>163</sup>.

<sup>160</sup> Z[Zorzi], *Il successo delle "Baruffe chiozzotte" date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

<sup>161</sup> Mentre nelle quattro recite del *Ventaglio* rappresentate tra il 15 e il 25 luglio si registrò un leggero calo degli spettatori paganti (dalle 22.335 lire del debutto si passa alle 20.130 lire dell'ultima replica), le *Baruffe* videro una costante crescita degli spettatori e dell'incasso. Il debutto del 17 luglio raccolse un introito di 29.350 lire, quello del 21 ammontò a 29.590 lire, la replica del 24 ebbe un profitto di 10.680 lire mentre quella del 26 luglio raccolse la somma di 31.393 lire. I dati sono desunti da una comunicazione ufficiale della Biennale Teatro a Mario Pompei dell'Ispettorato del Teatro del 28 luglio 1936 relativa agli introiti delle rappresentazioni goldoniane. Nella relazione consuntiva sugli spettacoli di prosa all'aperto si segnala che i biglietti per la recita del 24 luglio delle *Baruffe*, venduti a prezzi popolari di 15 e di 10 lire, furono esauriti in tre ore. ASAC – Sezione Teatro, anno 1936.

<sup>162</sup> Gli allestimenti delle compagnie venete ricalcati su quelli simoniani furono rappresentati nonostante i divieti posti dalla direzione della Biennale. Cfr. la lettera del Conte Conestabile a Simoni (Venezia, 3 settembre 1936), la lettera di risposta di Simoni (Milano, 8 settembre 1936) e la replica di Conestabile del 9 settembre; ASAC – Sezione Teatro, anno 1936.

<sup>163</sup> Z.[Zorzi], *Il successo delle "Baruffe chiozzotte" date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

Tra gli spettatori illustri delle *Baruffe* c'era anche Pirandello, pronto a battere le mani a ogni scena della prova generale, pervaso «da una gioia che pareva quella di un bambino che per la prima volta si rechi al teatro dei piccoli»<sup>164</sup>. Se la 'prima' veneziana del *Ventaglio* lo deluse, come si evince da una lettera del drammaturgo a Marta Abba<sup>165</sup>, la commedia chioggiotta la saluta con parole lusinghiere: «E se fosse così tutto il teatro? Ma bisognerebbe che tutta la vita fosse sempre e fosse solo quella dei buoni pescatori di Chioggia!»<sup>166</sup>. Un approccio diverso affiora invece da un posteriore saggio di Alfredo Barbina dove si rileva come Pirandello, pur non misconoscendo il buon livello della rappresentazione, liquida la regia di Simoni con un'ironia tagliente; lo stile del veronese doveva essere poco affine alla ben più tormentata estetica drammatica del Premio Nobel<sup>167</sup>.

Anche per *Le baruffe* Simoni osservò un rigore filologico che eliminava le linee farsesche e i facili effetti della vecchia tradizione goldoniana. La fedeltà alle battute e alle didascalie spogliava la commedia dai "soggetti" cucitile addosso nel corso degli anni dai comici i quali credevano di spezzare in questo modo la monotona ripetizione delle liti. Simoni, registrano le cronache, dimostrò con la sua messa in scena che «la pretesa monotonia delle *Baruffe chiozzotte* non esisteva che per il fatto che i comici ne avevano perduto il ritmo originario e che la commedia è molto più viva, più divertente quando sia sfrondata di tutte le sovrastrutture che la bruttavano»<sup>168</sup>. Il regista veronese analizzò ciascuna delle sei baruffe sparse nei tre atti come una struttura musicale a sé, così che ogni baruffa si distingueva per varietà di ritmo, tono e colore, con un metodo simile a quella che è la tecnica della variazione sul tema. La preoccupazione filologica e la determinazione a evocare l'atmosfera veneta settecentesca sembrano indirizzare le scelte di Simoni ancor di più delle esigenze creative e spettacolari della messa in scena.

Egli ritrova la teatralità delle *Baruffe* nell'andamento ondulatorio dei bisticci, nelle snodature d'intreccio, nel continuo risorgere dei dissidi: inizialmente tra le donne indaffarate a lavorare merletti a tombolo e a chiacchierare, poi tra gli uomini di ritorno dal mare e davanti al coadiutore Isidoro, tutti in preda a gelosie e collere che si placano per divampare nuovamente subito dopo; situazioni e atmosfere protette però da una patina di bonarietà e giocosità che impedisce alla commedia di raggiungere toni diversi. I primi spettacoli veneziani di Simoni, al di là di un dignitoso impegno nei confronti dell'allestimento scenico, non vanno oltre la superficie levigata della parola goldoniana; non eseguono una lettura dialettica del testo che scavi in profondità i personaggi, le loro psicologie o possibili aspirazioni, non superano

<sup>164</sup> Patanè, *Parla Pirandello*, cit., p. 578.

<sup>165</sup> La lettera del 16 luglio 1936 si legge in L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, p. 1353.

<sup>166</sup> G. Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, «La Giara», 3, 2, giugno-luglio 1954, p. 68.

<sup>167</sup> Sui rapporti tra Pirandello e Goldoni, che lo scrittore siciliano definisce «mago» e «genio» della drammaturgia del suo secolo, cfr. A. Barbina, ...*E Pirandello: quel «bel mago veneziano» del Goldoni*, «Ariel», 8, 2-3, maggio-dicembre 1993, pp. 221-27.

<sup>168</sup> Z.[Zorzi], *Il successo delle "Baruffe chiozzotte" date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

quindi il microcosmo di provincia per arrivare alla rivelazione di una più estesa realtà umana<sup>169</sup>. Si tratta, in fondo, come spiega il critico del «Corriere» nell'analisi del testo, di gente dal «cuore eccellente, di bontà spontanea e sonora», mentre le scene «di ripulsa amorosa, che vogliono essere aspre» sono invece «rusticamente tenere e quasi lagrimose; puntigli fino all'ultimo» finché «al ballo di una furlana si fa pace»<sup>170</sup>. A questa lettura folcloristica e colorata corrisponde un'udienza buona e mite che spunta dalle finestre del Campo e che, in fondo, chiede solo di vivere, in compagnia de *Le baruffe* «un'ora gioconda»<sup>171</sup>. Lo spettacolo ineggia, inoltre, all'icona nazionale-popolare di Goldoni: al culmine dei canti festosi e della furlana finale, Isidoro sale su un piedistallo collocato dietro i popolani per immobilizzarsi nella posa della statua goldoniana del Dal Zotto eretta nel 1907 in Campo San Bartolomeo<sup>172</sup>.

### 3. Dal Bugiardo al Campiello

Le nuove produzioni della terza edizione del Festival del Teatro veneziano (10 luglio - 1° agosto 1937) furono *Il bugiardo* di Goldoni in Campo San Trovaso per la regia di Simoni e – in rappresentanza della drammaturgia straniera – *Romeo e Giulietta*, allestito da Guido Salvini al cortile di Ca' Foscari su traduzione di Paola Ojetti<sup>173</sup>. *Le baruffe chiozzotte*, lo spettacolo di prosa dell'edizione precedente che incon-

<sup>169</sup> È interessante, a proposito, l'interpretazione che Strehler fa del testo nel 1964, dove riflette sull'«altra faccia» delle liti, che possono essere non solo allegre, musicali e passeggiare, ma anche crudeli, violente, addirittura tragiche. Lo stesso interrogativo spira, secondo Strehler, anche da quel pacato «boccon di sirocco» che c'è a Chioggia il giorno delle *Baruffe* e del quale discorrono all'inizio della commedia le donne: il regista del Piccolo si domanda se lo scirocco ottobrinio sia portatore di allegria e spensieratezza o, piuttosto, di un'aria piatta e afosa che fa scoppiare le liti. Cfr. G. Strehler, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, cit., pp. 9-12. Sulla funzione della «malinconia» autunnale come chiave di recupero della commedia della maturità di Goldoni cfr. anche la riflessione di Ludovico Zorzi in *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 275-289.

<sup>170</sup> R. Simoni, *Le baruffe chiozzotte*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1936. La visione populistica della comunità chioggiotta è accentuata dalle canzoncine di Varagnalo interpretate dalla Lucietta di Del Monte. Nella prima canzone la giovane guarda romantica e nostalgica il mare dalla finestra, un mare oggetto di contemplazione piuttosto che luogo di lavoro faticoso e pericoloso: «Titta-Nane xe in tartana/ che baruffe col garbin/ se lo ciapie la matana/ de sto tempo berechin,/ pi nol sente la campana, el se perde ... fantolin». Nella seconda, Lucietta «appoggiata un po' alla balaustra del ponte, un po' al petto del suo Titta-Nane» – come descritto ne «Il Gazzettino» di Venezia – salmodia: «O Ciosa del mio cuor,/ ciosa mia bella.../ [...] 'Na vela che luntan/ la toche el cielo/ e svole via sul mare/ ciaro e lisso:/ la sgionfe tuta el fià/ d'un venteselo/ che spire su dal cuor/ del mio novisso.» Cfr. *Nota sulla fortuna*, in C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 256.

<sup>171</sup> Palmieri, *Le baruffe chiozzotte rappresentate a Venezia fra gli orti, le vele, i canali della Giudecca*, cit.

<sup>172</sup> Si noti, a confronto, il finale della messa in scena di Strehler con «la festa finale straziante e povera, con lo svolazzante Isidoro che si leva fuori dal quadro, al quale lui signorino non appartiene». Cfr. E. Flaiano, *Un Goldoni ripensato con la necessaria incertezza*, «L'Europeo», 24 gennaio 1965.

<sup>173</sup> Come evento 'internazionale' della Biennale si era pensato inizialmente alla ripresa de *Il mercante di Venezia* per la regia di Reinhardt, idea abbandonata non solo per gli elevati costi della messa in scena, ma anche per la nuova congiunzione storico che considerava il regista austriaco politicamente «non gradito». Cfr. il *Verbale della Commissione della Biennale del 29 gennaio 1937*, ASAC – Sezione Teatro, an-

trò maggiore favore di pubblico e di critica, fu riproposto per quattro sere<sup>174</sup> con pochi cambiamenti di contenuti e di interpreti, risultando, secondo quanto scrivono gli spettatori dell'epoca, «più snello, agile e completo»<sup>175</sup>. La giovane e bella Isa Pola, nuova promessa del teatro e del cinema italiano, fu la nuova Lucietta; il toscano Enzo Biliotti «che parla bene il veneto» subentrò invece a Giachetti nella parte del Cogidor. La sostituzione della Dal Monte soddisfaceva anche De Pirro il quale aveva raccomandato alla Biennale un Goldoni «senza tanti fronzoli musicali»<sup>176</sup>, nonostante il grande richiamo suscitato dalla soprano. Il risultato fu uno spettacolo meno canoro e stilizzato; le canzoni di Varagnolo furono sostituite da un coro di passanti che andavano incontro allo sbarco della tartana di Paron Toni.

Il successo del *Bugiardo* simoniano – cinque repliche dal 13 al 29 luglio 1937 – fu vivo e ricordato a lungo. Nel 1946 Peppino De Filippo esprimerà al regista il desiderio di recitare la commedia sotto la sua guida<sup>177</sup>, mentre Gino Damerini prende la messa in scena del 1937 come pietra di paragone nel recensire l'allestimento che la Compagnia di Cesco Baseggio presentò al XVIII Festival Internazionale del Teatro, nel 1959, con la regia di Carlo Lodovici. La reazione di Damerini allo spettacolo «freddo e staccato» di Baseggio (sempre nei panni di Pantalone) e Lodovici (Lelio), è ben lontana da quella degli spettatori presenti nel campo di San Trovaso nel 1937,

colmi di ammirazione e di entusiasmo per il gusto e lo stile onde la commedia era stata esplorata e identificata per la scultorea realizzazione dei personaggi, per la recitazione definita esattamente di battuta in battuta, per l'armonioso ed equilibrato concorso degli elementi decorativi: musiche, luci, colori, vesti, raggruppamenti umani; così da vincere quasi tutte, se non tutte, le riserve che sempre accompagneranno le recite delle commedie goldoniane all'aperto<sup>178</sup>.

*Il bugiardo* è la quarta delle «sedici commedie nuove» per il teatro Sant'Angelo che Goldoni promise nell'autunno del 1749, dopo le polemiche de *La vedova scaltra* e il fiasco dell'*Erede fortunata*. La commedia esordì nel maggio del 1750 a Mantova, fu rappresentata a Milano in estate per giungere al Sant'Angelo di Venezia nell'autunno della florida stagione goldoniana. La storia di Lelio il bugiardo, ispirata alle vicende di Dorante, il protagonista di *Le Menteur* (1643) di Corneille<sup>179</sup> di ritorno a Parigi dagli studi di Poitiers – che Goldoni aveva visto a Firenze recitato in ita-

no 1937. Simoni partecipò attivamente alla messa in scena di *Romeo e Giulietta* diretta da Salvini: «Simoni mi ha detto che in via privata e amichevole mi darà tutto l'aiuto che io vorrò per i tagli ecc ecc ecc!!!» - scrive Salvini al Conte Carlo Conestabile il 4 aprile 1937; *ivi*.

<sup>174</sup> La prima rappresentazione del 10 luglio fu interrotta al secondo atto per via della pioggia. Cfr. *Le «baruffe chiozzotte» sospese per il maltempo*, «La Nazione», 11-12 luglio 1937.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> Lettera di Carlo Conestabile a Guido Salvini (Roma, 20 febbraio 1937); ASAC – Sezione Teatro, anno 1937.

<sup>177</sup> Lettera di Peppino De Filippo a Simoni (Roma, 19 ottobre 1946); Biblioteca Livia Simoni, CA 1732.

<sup>178</sup> G. Damerini, *La ricomparsa del bugiardo*, «Il Dramma», 35, 274, luglio 1959, p. 28.

<sup>179</sup> Nello stesso anno Goldoni s'ispirerà a Regnard per il *Giocatore*, all'omonimo personaggio di Richardson per la *Pamela*, all'*Amour médecin* di Molière per la sua *Finta ammalata*.

liano da una Compagnia di dilettanti – trae a sua volta origine dalle vicende di Garcia ne *La verdad sospechosa* (1619-1620) di Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, opera attribuita a Lope de Vega fino a tutto il Settecento, soprattutto al di fuori della Spagna. Nelle mani del veneziano la commedia si snellisce: i cinque atti originari diventano tre, mentre l'austera musicalità alessandrina si trasforma in una lingua che mescola il veneto all'italiano.

«È una bella commedia, assai più bella di quella dell'autore del *Cid*» scriveva il goldoniano Simoni nella recensione alla messa in scena che Emilio Zago (Pantalone) e Antonio Gandusio (un Lelio cinquantenne) fecero del *Bugiardo* nel 1927<sup>180</sup>. Goldoni ha saputo dare al soggetto spagnolo autenticità fantasiosa molto più accortamente dello scrittore francese, secondo il critico; lo ha fatto con «disinvoltura di movimenti», «spontaneità di artifici», «tecnica sicura e lucida», portando «più grazia nelle menzogne». L'episodio di base che accumuna le tre versioni della storia del bugiardo è l'equivoco per il quale Lelio rifiuta la moglie che gli è stata destinata dal padre perché non immagina che questa sia la fanciulla della quale s'è invaghito. Imbroglia quindi Pantalone fingendosi sposato e raccontandogli una fantastica e complicata avventura con una napoletana. «Questa avventura, che l'Alarcon e il Corneille distendono in lunghi discorsi, in Goldoni è disciolta in un dialogo che è amore di furberia, di sfacciataggine e di comicità – continua il critico del «Corriere». Il disegno della commedia è sempre quello; ma che novità di colori, che sostenutezza e che finezza di particolari, per accrescere, di scena in scena, l'interesse»<sup>181</sup>.

Lelio – che per il suo «buon cuore» ha lasciato Napoli dopo averci vissuto vent'anni e aver sfiorato la galera; che ha abbandonato una ragazza a Roma dopo averla sedotta ed averle carpito una somma dichiarandole di prenderla come anticipo della dote; che, giunto a Venezia, s'innamora e fa innamorare di sé due sorelle; che racconta bugie per valorizzarsi agli occhi della sua bella; che approfitta della timidezza di un innamorato di lei facendo passare come propri tutti gli omaggi (una serenata, un sonetto, un vestito) che quegli, anonimamente, le fa; che per rifiutare un matrimonio propostogli da suo padre, inventa di essersi già sposato a Napoli e documenta quest'affermazione con una serie di bugie, alle quali seguono altrettante pirotecniche smentite non appena scopre che la sposa destinatagli dal padre è proprio quella da lui amata: Rosaura, la figlia del Dottor Balanzone; e che viene smascherato

<sup>180</sup> R. Simoni, *Emilio Zago nel "Bugiardo"*, «Corriere della Sera», 31 maggio 1927. Lo spettacolo rappresentato al Teatro Olimpia vedeva oltre a Zago e Gandusio, Lola Braccini (Rosaura), la Marchetti (Columbina) e un giovane Roveri nei panni di Arlecchino. La pensa diversamente Voltaire quando scrive: «La pièce française est plus sage, le style en est plus vif, plus intéressant». Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, Firmin Didot, Paris 1862, p. 237.

<sup>181</sup> I superlativi simoniani stridono, ad esempio, con l'opinione di Leonida Repaci secondo il quale *Il bugiardo* di Goldoni «messo a paragone col *Menteur* corneilliano ci perde in finezza, in splendore formale, in ricchezza di contrasti. Però ci guadagna in festosità, quella festosità che è sempre un grande elemento a teatro. L. Repaci, «*Il bugiardo* in *Campo San Trovaso*», «L'Illustrazione teatrale», luglio 1937, ora in Id., *Teatro di ogni tempo*, Ceschina, Milano 1967, p. 63.

infine da una sua propria bugia – è l'altra faccia di quel tipo di avventuriero onorato in cui, in altra commedia, piacque al Goldoni di raffigurare se stesso.

Opera di transito che si colloca a metà strada tra gli scenari d'Arte e le future commedie di 'carattere', *Il bugiardo* associa al modello francese le maschere di Arlecchino, Brighella, Pantalone e Dottore; condensa le beffe alla maniera dell'*Arlecchino servo di due padroni* con gli equivoci e il movimento d'intreccio dei *Due gemelli veneziani*. Alla Commedia dell'Arte Goldoni ritorna per una necessità di teatralità, la stessa che modella il carattere particolarmente marcato del protagonista: il suo vizio della bugia raggiunge dimensioni 'spettacolari', che ricorda le maschere pur distanziandosi dalle loro deformazioni grottesche. Lelio, infatti, non è ancora un carattere; i suoi atteggiamenti e le «spiritose invenzioni» lo avvicinano piuttosto alle fanfaronerie sfrontate del Capitano Spaventa. *Il bugiardo*, nonostante un certo manierismo nel disegno dei personaggi e l'artificiosità di alcuni episodi, ha resistito alla prova del tempo sia per la simpatia travolgente del protagonista che per la capacità dell'autore di opporre al realismo approntato per la scena «il dilatarsi smisurato di alcuni difetti o sentimenti che generano il ridicolo o il patetico. Ed è questo il segno di una sorprendente ottica modernissima»<sup>182</sup>.

All'altezza cronologica della composizione della commedia Goldoni aveva già depurato il suo repertorio dalle maschere più datate e marginali come Tartaglia e il Capitano spagnolo, 'umanizzandone' le altre in modo tale che, pur mantenendo inalterate le loro sembianze e le consuetudini linguistiche e gestuali, i tipi diventassero personaggi e assumessero quindi «connotati sociali e umani più vicini alla sensibilità dei contemporanei»<sup>183</sup>. Arlecchino si attenua per accostarsi di più al tipo del servo semplicione; mentre in Pantalone più che la buffoneria, spicca la comicità. Ciò che accumuna la maschera del mercante veneziano con il Pantalone goldoniano è la veste rossa, insieme alla barba e alle pianelle; quest'ultimo abbandona le ridicole manie della maschera della Commedia dell'Arte: dotato di una psicologia sua propria assume la probità del mercante, la bontà, l'affetto e la dignità del padre afflitto dalle continue sventure del figlio. Pantalone, «la più complessa fra le maschere»<sup>184</sup>, è il personaggio più significativo, il vero protagonista della commedia, a parere di Simoni. In questo senso, *Il bugiardo* diventa opera chiave della riforma goldoniana: segna il passaggio dalle maschere ai caratteri<sup>185</sup>. L'umanità del Pantalone goldoniano appa-

<sup>182</sup> Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 133.

<sup>183</sup> Ivi, p. 35.

<sup>184</sup> R. Simoni, *Le maschere*, «Corriere della Sera», 7 marzo 1912.

<sup>185</sup> Ciò si verifica proprio col personaggio di Pantalone – la cui evoluzione era già cominciata nell'*Uomo prudente* – nel quale si afferma il carattere del padre avveduto e affettuoso, colui che nella gerarchia dei ruoli ottocenteschi diventerà il "padre nobile" del quale il Pantalone goldoniano rappresenta una sorta di antenato. Nel processo di 'umanizzazione' delle maschere Pantalone assume le connotazioni sociali del «mercante responsabile», collocandosi in una posizione intermedia tra il popolo chiassoso e la nobiltà decadente. «La figura positiva del mercante – osserva Siro Ferrone – trasmette, anche attraverso battute programmatiche assai esplicite [...] i valori a cui Goldoni è particolarmente legato e a cui – egli lo sa – sono altrettanto legati i suoi spettatori: la salvaguardia del nucleo familiare, come baluardo di moralità

re tanto coerente e veritiera da mettere in moto una dinamica di tipo speculare: mentre le maschere acquisiscono una profondità di sentimento e di pensiero tipicamente umane, gli altri personaggi tendono a cristallizzarsi in caratteri fissi.

Il personaggio del padre coscienzioso e affettuoso, quale si prospetta nel Pantalone del *Bugiardo*, doveva assumere tutt'altra carica drammatica nell'opera di Alarcón, osserva Simoni: «in un teatro tutto fondato sull'amore e sul punto d'onore qual è il teatro spagnolo, le bugie di Don Garçia offendono, non solo il sentimento morale, ma anche l'onore cavalleresco; perciò il dolore del padre del mentitore ha una grandiosità e una purezza che non troveremo nelle due commedie derivate»<sup>186</sup>. Il regista aveva pensato a Zacconi per l'interpretazione del personaggio, accostamento che non convinceva invece il Presidente Volpi: «Sua Eccellenza non vede Zacconi nella parte di "Pantalone" e ritiene che sarebbe più adattato per quella di "Balanzone"»<sup>187</sup> – scriveva il segretario della Biennale a Salvini nell'aprile 1937, seguendo un ragionamento impostato completamente sull'affinità linguistica tra l'interprete e la parte. Il personaggio del mercante veneziano fu infine affidato a Cesco Baseggio – Zacconi non poté partecipare allo spettacolo a causa della contemporanea tournée americana<sup>188</sup> – che apparve «non più maschera ma veramente uomo, ferito nel sentimento più caro, nell'onestà, nella dirittura, nel buon nome. E tutto senza mai indulgere al patetico, senza cedere al facile effetto»<sup>189</sup>. Il successo del Pantalone di Baseggio, «gustosissimo, pieno di carattere, di bonomia e di scaltrezza»<sup>190</sup>, fu tale da fare diventare la 'maschera-carattere' goldoniana un personaggio assai frequente nella lunga carriera dell'attore. Gli «accenti di buon senso, di ferma e onorata ingenuità» ricorreranno anche nelle interpretazioni future del Pantalone: ne *La putta onorata* per la regia di Strehler nel 1950, oltre che nelle varie riprese del *Bugiardo*<sup>191</sup>.

contro la corruzione della società; il merito dell'uomo che fonda la sua fortuna sulla capacità professionale e pratica, sul buon senso e sulla prudenza.» Id., *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 73.

<sup>186</sup> Renato Simoni, *Emilio Zago nel "Bugiardo"*, cit. Nella versione goldoniana, Lelio appartiene a un ceto sociale inferiore rispetto all'aristocratico Garcia e all'apparentemente ricchissimo Dorante corneliano; egli sarà «un disinvolto bugiardo, ma è anche un ignobile farabutto che non può essere paragonato ai suoi colleghi francesi o spagnoli», scrive Guido Almansi. (Id., *Introduzione*, in C. Goldoni, *Il bugiardo*, Marsilio, Venezia 1994, p. 21.) Lelio è disposto a tutte le bassezze, fino a diventare ridicolo, pur di proseguire la sua catena di bugie che accrescono sempre di più quanto più spesso viene colto nell'atto di mentire: rovina la reputazione di due ragazze appena conosciute, distrugge la rispettabilità di un onesto professionista come Balanzone, accusa di mancanza di fiducia suo padre che avrebbe rinunciato al matrimonio del figlio per ottenere un affare più vantaggioso, arriva persino ad accusare la sua promessa sposa Cleonice, cui aveva sottratto la dote, di essere una malafemmina incontrata in un albergo.

<sup>187</sup> Lettera di Carlo Conestabile a Guido Salvini (Roma, 14 aprile 1937); ASAC – Sezione Teatro, anno 1937.

<sup>188</sup> Cfr. la lettera manoscritta di Ermete Zacconi a Simoni (Genova, 25 maggio 1937); Biblioteca Livia Simoni, CA 6670.

<sup>189</sup> M. Bonetti, *Baseggio*, in Id., *Cara gente di teatro*, cit., pp. 91-94.

<sup>190</sup> C. Giachetti, *Il "Bugiardo" di Goldoni in Campo San Trovaso*, «La Nazione», 14 luglio 1937.

<sup>191</sup> Baseggio interpreterà nuovamente il Pantalone del *Bugiardo* nel 1944, nel 1954, nel 1957 (messa in scena trasmessa anche in televisione) e ancora nel 1959; nel 1962 l'attore registra per la radio la scena quarta del terzo atto poi passata nel disco Cetra; nel 1963, 1965 e 1968 realizza delle edizioni per la televisione alternandosi alla direzione con Lodovici. Cfr. Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, cit., p. 70, nota 11.

Il personaggio del Dottor Balanzone invece, proposto a Zacconi, e ambito, a sua volta, anche da Edoardo Toniolo<sup>192</sup>, fu infine interpretato da Gualtiero Tumiati, attore moderno che con l'esperienza della Sala Azzurra – uno dei pochi Teatri d'Arte italiani del primo Novecento fondato dall'attore a Milano nel 1924 – aveva propagato i fermenti innovatori della scuola di Gordon Craig e di quella di Adolphe Appia, contrastando il provincialismo che caratterizzava la scena italiana del primo Novecento<sup>193</sup>. Tumiati pronunciò il dialetto bolognese del Dottore – Simoni aveva mantenuto la parlata dialettale del personaggio come nella prima versione del *Bugiardo* – con «pomposo divertente umorismo»<sup>194</sup> senza perdere di vista il proprio «saporoso realismo»<sup>195</sup>.

Le altre maschere della commedia, Arlecchino, Brighella e Colombina, seppur di minor rilievo, furono affidate ad altrettanti celebri attori. Arlecchino – alter-ego di Tristán, confidente di García, così come del segretario Cliton nella versione francese – è invece in Goldoni un imitatore grezzo del suo padrone: egli esce dalla sua rumorosa e vacua volgarità solo nella scena in cui si finge cavaliere, abbozzando così la parodia di Lelio. Le cronache descrivono la figura che il versatile Benassi fece dello zanni «ricco di sapor comico e di popolarasca astuzia»<sup>196</sup>, di «vivacità intelligente e burlona, pur aderendo con un stile sobrio alla tradizione»<sup>197</sup>. Brighella, il devoto confidente del timido innamorato Florindo, era Giulio Stival che «padovaneggiò fin troppo, ma con garbo»; mentre Rosetta Tofano «si mosse con molto gusto, anch'ella fuori della tradizione»<sup>198</sup> nelle vesti di una Colombina «svelta affettuosa e birichina»<sup>199</sup>.

Andreina Pagnani, ormai affermata interprete goldoniana, registrò un'altra vittoria personale nei panni della figlia del Dottore: la sua Rosaura fu «aggraziata senza leziosità, civetta senza trasmodare, prepotente senza riuscire urtante»<sup>200</sup>, nonostante il personaggio di non troppe risorse. La capricciosa e impertinente Beatrice, sorella di Rosaura, fu Ernes Zacconi, figlia del celebre attore; Ernesto Calindri era il timidissimo corteggiatore di Rosaura – «giovinastro sciocco e senza spirito» (III, 12), come lo descrive Lelio – «un Florindo da prendere a pugni tanto è stato ben reso nella sua

<sup>192</sup> Edoardo Toniolo esprime a Simoni il desiderio di interpretare la parte del Dottore in una lettera del 24 gennaio 1937; Biblioteca Livia Simoni, CA 6738.

<sup>193</sup> Cfr. A. Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Vita e pensiero, Milano 1979, p. 36. La scenografa Beryl Hight Tumiati – moglie di Tumiati e elemento fondamentale dell'esperienza della Sala Azzurra – vuole conoscere l'opinione di Simoni sulla recitazione di Tumiati soprattutto per quel che riguarda l'interpretazione in *L'avventuriero*, *Fiamme nell'ombra* e nell'*Aglion*; lettera manoscritta (Como, 5 maggio 1923), Biblioteca Livia Simoni, CA 349.

<sup>194</sup> C. Salvini, *Il bugiardo rappresentato in Campo San Trovaso*, «Il Popolo d'Italia», 14 luglio 1937.

<sup>195</sup> Repaci, «*Il bugiardo*» in *Campo San Trovaso*, cit., p. 66

<sup>196</sup> Giachetti, *Il "Bugiardo" di Goldoni in Campo San Trovaso*, cit.

<sup>197</sup> E. Z.[Zorzi], *Il bugiardo in Campo San Trovaso*, «Corriere della Sera», 14 luglio 1937.

<sup>198</sup> Giachetti, *Il "Bugiardo" di Goldoni in Campo San Trovaso*, cit.

<sup>199</sup> Z.[Zorzi], *Il bugiardo in Campo San Trovaso*, cit.

<sup>200</sup> Cfr. Peano, *Andreina Pagnani. Una vita nel teatro*, cit., p. 59.

ridicola timidità»<sup>201</sup>; mentre il cavaliere padovano Ottavio, aspirante alla mano di Beatrice, fu reso da Carlo Ninchi con «nobiltà e naturalezza»<sup>202</sup>.

L'umorismo e l'estrosa immaginazione sono le caratteristiche principali del protagonista che raggiunge la visionaria fantasia di Peer Gynt fanciullo, uscendo sconfitto nel finale, quando non riesce più a trovare l'ultima spavalderia, l'improvvisazione ardita che l'aveva caratterizzato fino ad allora. La commedia termina, al modo della *Bottega del caffè*, con una condanna morale di Lelio. Nella versione spagnola, su querela della sposa romana ingannata, il Bargello confinava il protagonista in prigione, finale che Goldoni ammorbidisce in direzione di una sconfitta morale del protagonista. Ma con il congedo finale Lelio il bugiardo perde la simpatia del pubblico<sup>203</sup>. La lettura scenica di Simoni sovrappone a un Lelio comico – impeccabile inventore di bugie, capace di travolgere il pubblico con le sue trovate ed esagerazioni esilaranti – l'immagine del bell'avventuriero, del seduttore irresistibile rispondente all'ideale settecentesco, ovvero al tipo di Casanova: parrucca incipriata, merletti, nei e inchini. Il regista affida la parte del protagonista a Nerio Bernardi, attore molto in voga all'epoca per la bella e virile figura, incaricato di sbalordire col suo fascino, prima che con la sfrontatezza del prodigioso inventore di bugie. La recitazione di Bernardi – che la costumista Titina Rota coprì di trine, ciprie a parrucche in lezioso stile settecentesco – se sembrò a Repaci «persuasiva capricciosa mordente, piena di garbo sempre»<sup>204</sup>, non convinse appieno Celso Salvini in quanto «non sempre abbastanza leggera e vaporosa»<sup>205</sup>. Questa fu a dieci anni di distanza dalla recita di Zago e Gandusio l'interpretazione di Simoni, che suggerì, a dispetto della definizione tradizionale e moralistica della «bugia dalle gambe corte», un'interpretazione spregiudicata del vizio, che può aspirare alla poesia e che ricorda, per certi versi, il pensiero di Nietzsche per cui è nella bugia che si manifesta il genio dell'uomo<sup>206</sup>.

La lettura scenica di Simoni parte dal presupposto che nel *Bugiardo* la bugia «ha una forza motoria» piuttosto che un valore psicologico<sup>207</sup>. Il regista trasforma quindi la scarsa profondità di carattere dei personaggi nel ritmo vivace dell'azione scenica. Consapevole dei punti deboli del testo, Simoni diede alla commedia goldoniana la valenza di una farsa immaginosa, sottolineando le fertili bugie di Lelio, pronto a in-

<sup>201</sup> Repaci, *“Il bugiardo” in Campo San Trovaso*, cit., p. 66. Simoni aveva inizialmente pensato la parte di Florindo per Ermanno Roveri.

<sup>202</sup> Z.[Zorzi], *Il bugiardo in Campo San Trovaso*, cit.

<sup>203</sup> La parabola del personaggio è osservata con chiarezza da Leonida Repaci nella cronaca dello spettacolo: «Lelio è adorabile fino alla penultima scena. [...] All'ultima scena, quella del pentimento, Lelio diventa ipocrita, si scolora e si sciupa. Si sa che solo il successo consacra la tinta morale delle azioni umane. Un bugiardo vittorioso è solo un bugiardo, qualche cosa come un ladruncolo sorpreso con le mani nel sacco. [...] A questo punto Lelio è perduto, un vero guanto rovesciato. Non gli resta che legarsi con 'la Romana' e lasciare che Ottavio faccia il fervorino finale in omaggio alla 'bellissima verità'». Repaci, *“Il bugiardo” in Campo San Trovaso*, cit., p. 62.

<sup>204</sup> Ivi, p. 66.

<sup>205</sup> Salvini, *Il bugiardo rappresentato in Campo San Trovaso*, cit.

<sup>206</sup> F. Nietzsche, *Morgenröte*, cit. in G. Almansi, *Introduzione*, cit., p. 12.

<sup>207</sup> R. Simoni, *Il bugiardo*, «Corriere della Sera», 11 luglio 1937.

ventarne una nuova ogniquialvolta viene smascherato. Lelio è, in fondo, un giocatore d'azzardo, le sue «spiritose invenzioni» scaturiscono una dall'altra. La linea registica di Simoni muoveva proprio in questa direzione: «conferire a quei dialoghi e a quelle scene un carattere, non di simulazione calcolatrice, ma di estrosa pirotecnica» – scrive d'Amico, nonostante l'interprete sembra non essere stato sempre all'altezza delle situazioni:

Forse non sempre Nerio Bernardi, attore di riconosciute eleganze goldoniane, è andato incontro all'ovvio desiderio del regista. C'erano talvolta in lui, compiacimenti di natura galante e salottiera; altre volte, aveva l'aria di "cercare" la sua bugia, di giustificarsela prima di dirla; e allora un tono pacato, e quasi circospetto, si sostituiva a quello di beata improvvisazione, che è invece il segreto, e la festa, dell'opera<sup>208</sup>.

L'assetto scenico di Salvini e Calvo ridusse le proporzioni del Campo San Trovaso – spazio legato al ricordo ancora vivo del *Mercante di Venezia* di Reinhardt – avanzando la scena verso il centro della piazza e improntandola a uno sviluppo verticale. Anche qui, come nella *Baruffe*, la scena naturale presentava due quinte laterali in muratura praticabili, quella della casa del Dottore con balcone, giardino e camera visibile attraverso una bifora, e quella della locanda antistante<sup>209</sup>. Il canale, il ponticello in centro, così come il rio e le case sullo sfondo, erano anch'essi parte dello spazio scenico, che Simoni animò con il movimento degli attori.

Se la costruzione dello spazio segue fedelmente le indicazioni scenografiche del testo – «Strada con veduta del Canale. Da una parte la casa del dottore con un terrazzino. Dall'altra, locanda con l'insegna dell'Aquila» – lo sviluppo della trama segnala due elementi estranei. L'arrivo in gondola di Pantalone e del Dottore nel primo atto viene preceduto da un chiassoso diverbio fra barcaioli, episodio tratto da *La buona moglie* che ricorda l'atmosfera delle precedenti *Baruffe*. Il secondo elemento estraneo al testo goldoniano è il finale dello spettacolo nel quale il regista sostituisce alla confessione e al pentimento conclusivo di Lelio un episodio più festoso: il bugiardo dopo essere stato rinnegato dal padre, dal Dottore e perfino dal fido Arlecchino, viene rincorso per il ponte e attorno al canale da una turba di ragazzi che gli gridano dietro «Busiaro, busiaro!». L'adattamento drammaturgico del finale, se da un lato denota lo sforzo del regista di compensare le debolezze del testo, non si discosta dalla lezione moralistica che condanna la bugia per fare trionfare la virtù. Si tratta, in fondo, di «licenze non gravi»<sup>210</sup>, per dirla con le parole di Giachetti, che non intaccano il verismo goldoniano. Persino d'Amico approva l'invenzione finale di Si-

<sup>208</sup> D'Amico, *Goldoni e Shakespeare a Venezia*, «Scenario», 6, 8, agosto 1937, p. 369.

<sup>209</sup> La messa in scena del *Bugiardo* costò 11.143,20 lire, cifra non indifferente per l'epoca, in seguito alla costruzione e alle conseguenti demolizioni delle strutture murarie. Tra le spese segnalate nella *Fattura per lavori eseguiti per gli spettacoli all'aperto in San Trovaso* del 10 settembre 1937, è interessante la voce n. 49 relativa alla «riparazione al tetto della casa di proprietà del Prof. Mauroner». ASAC – Sezione Teatro, anno 1937.

<sup>210</sup> Giachetti, *Il "Bugiardo" di Goldoni in Campo San Trovaso*, cit.

moni, essendo l'ultimo atto della commedia «abborracciato e poco soddisfacente». Il critico romano rinnova al regista il merito dell'armonizzazione del complesso artistico e quello di essere tornato ai «valori essenziali dell'arte drammatica, ovvero all'importanza della "Parola"»<sup>211</sup>, seppure il meno felice esito della rappresentazione rispetto al *Ventaglio* dell'anno precedente<sup>212</sup>.

Ritornano nel *Bugiardo* molti elementi stilistici riscontrati nei precedenti spettacoli goldoniani di Simoni: l'accurata selezione di un complesso artistico di prim'ordine, fondamentale per la riuscita della messa in scena; l'attenzione allo spazio scenico e alla recitazione, entrambe d'impostazione realistica; la ricerca di un ritmo che derivi dalla parola e dalle azioni sceniche; la valenza melodica della messa in scena rafforzata dalle musiche dal vivo di Guido Bianchini<sup>213</sup>. Il Settecento veneziano viene restituito con un gusto neoclassico lezioso, quasi da mascherata pomposa: dalla scenografia floreale e baroccheggianti di Salvini e Calvo, ai costumi «fiabeschi» di Titina di Rota che volevano introdurre il pubblico in un clima di «colorita fantasia»<sup>214</sup>, con tanto di pizzi, guardinfanti e mantelli; dai nei alle parrucche e le serenate intonate da cantanti professionisti, al canale e alle gondole vere. Nell'idea registica di Simoni i tre atti della commedia dovevano essere commentati da tre diverse «intonazioni generali di colore», a loro volta determinate dai costumi e soprattutto dai mantelli dei personaggi: al primo atto notturno corrispondeva il blu; il secondo, diurno, era caratterizzato dal rosso; il giallo oro del tramonto dava invece il tono dell'ultimo atto<sup>215</sup>.

*Il campiello*, che Simoni diresse nell'ambito del Festival internazionale del teatro nel 1939 è, così come ce lo restituiscono gli spettatori dell'epoca, uno degli spettacoli goldoniani più riusciti del veronese. «L'ultima memorabile edizione del *Campiello* fu data da Renato Simoni in Campo del Piovan, alla Bragora, nel luglio 1939: uno spettacolo di delicatissima poesia», così lo ricorda Giulio Trevisani nel riferire la cronaca della versione teatrale che Carlo Lodovici, regista e interprete di Anzoletto – lo stesso personaggio aveva impersonato nello spettacolo simoniano – presentò al Festival veneziano diciotto anni dopo<sup>216</sup>. Lo messa in scena assume risultati superlativi anche

<sup>211</sup> A proposito del contemporaneo *Romeo e Giulietta* con regia di Salvini, Silvio d'Amico, se elogia la scelta degli interpreti e la «saporita traduzione» della Ojetti, accusa la messa in scena di «una certa lentezza di parole e di movimenti», così come la minore attenzione all'arte della recitazione rispetto all'alto livello scenotecnico. Cfr. Id., *Goldoni e Shakespeare a Venezia*, cit., pp. 369-370.

<sup>212</sup> «[Abbiamo trovato] specie nei momenti migliori – scrive d'Amico – la stessa guida felice che avevamo conosciuto, l'anno scorso, nei virtuosi incontri e scontri del *Ventaglio*.» Ivi, p. 368.

<sup>213</sup> Dall'Estratto conto della spesa per i complessi orchestrali della Biennale d'Arte di Venezia del 1937 si ha notizia che le musiche di Bianchini furono eseguite da otto musicisti, tra cui un solista di violino, che provarono per otto giornate lavorative; ASAC – Sezione Teatro, anno 1937.

<sup>214</sup> D'Amico, *Goldoni e Shakespeare a Venezia*, cit., p. 368.

<sup>215</sup> Cfr. la lettera di Guido Salvini al Conte Carlo Conestabile della Staffa del 4 aprile 1937; ASAC – Sezione Teatro, anno 1937.

<sup>216</sup> Lo spettacolo debuttò il 5 luglio 1957 alla Fenice di Venezia con un complesso drammatico composto da Lina Volonghi, Ave Ninchi, Lauretta Masiero, Giuseppe Porelli, Luisa Baseggio, Mariolina Bovo e

nella testimonianza di Eligio Possenti: nel recensire l'allestimento di Lodovici del 1957 il critico dedica metà dello spazio a disposizione allo spettacolo del maestro scomparso<sup>217</sup>; Elio Zorzi parla all'indomani del debutto del *Campiello* simoniano di una «superba realizzazione»<sup>218</sup>; d'Amico di regia «accorta, amorosa, impercettibile e magica»<sup>219</sup>; Sergio Pugliese definisce lo spettacolo «un miracolo d'armonia, d'impasti e di colore»<sup>220</sup>; sulle colonne de «La Nazione» si legge di «un clamoroso successo anche superiore a quello del *Ventaglio*»<sup>221</sup>. Quest'ultimo fu riproposto nel 1939 con un cast rinnovato: accanto alla Pagnani (sempre nei panni della contadinella Giannina) e a Bernardi (Signor Evaristo) recitavano Gina Sammarco (la vedova Geltrude), Rina Morelli (Candida), Gino Cervi (Crespino, il calzolaio) – particolarmente apprezzato nella scena d'amore del secondo atto con Giannina<sup>222</sup> –, Giulio Stival (Barone del Cedro), Annibale Ninchi che sostituiva Zacconi nelle vesti del Conte di Roccamarina, Cesco Baseggio (Timoteo), Lina Tricerri (la merciaia Susanna), Carlo Ninchi (l'oste Coronato), il giovanissimo Rossano Brazzi nei panni del contadino Moracchio, e ancora Aroldo Tieri (Limoncino), Antonio Barpi (servitore Tognino) e Ettore Masi (Scavezzo). La nuova edizione del *Ventaglio* apparve alla critica «più viva, snella, carnosa e scoppiettante» della messa in scena salottiera e manierata del 1936<sup>223</sup>. Simoni era coadiuvato da Corrado Pavolini – giovane regista che aveva debuttato con successo nel Maggio Musicale del 1937 con *L'incoronazione di Poppea* – e Stefano Landi, figlio di Pirandello, che aveva affiancato Simoni nell'allestimento della 'prima' assoluta dei *Giganti della montagna* al Giardino di Boboli, nel giugno del 1937.

Nato, come Goldoni stesso racconta, dal bisogno di intrattenere lietamente il pubblico, *Il campiello* racconta la vita chiassosa di un borghetto veneziano, precedendo di sei anni l'atmosfera corale delle *Baruffe chiozzotte* – «plebee e trivialissime opere» le aveva definite l'aristocratico Gozzi –, entrambe commedie di strada che elevano a protagonisti pescatori, bottegai e venditori ambulanti, gente abituata a vivere nella promiscuità quotidiana dei mestieri, dei bisogni, delle curiosità, dei pettegolezzi, degli amori e delle baruffe. La commedia è una successione di scene e di quadri della vita giornaliera del campiello, vero e proprio protagonista della pièce, la cui trama si sviluppa su fatti esili che si risolvono con il matrimonio di Gasparina, evento che pacifica le liti e le baruffe dei popolani. Pochi personaggi nel *Campiello*: le

Wanda Benedetti. Cfr. G. Trevisani, *Il Campiello*, in Id., *Storia e vita di teatro*, Ceschina, Milano 1967, p. 186.

<sup>217</sup> E. Possenti, «*Il campiello*» di Goldoni al Teatro Verde di Venezia, «Corriere della Sera», 6 luglio 1957. Cfr. anche Id., *Il campiello*, «Il Dramma», 33, 250, luglio 1957, p. 53.

<sup>218</sup> E. Zorzi, *Il Principe e Alfieri alla rappresentazione del "Campiello"*, «Corriere della Sera», 19 luglio 1939.

<sup>219</sup> S. d'Amico, *Il successo del "Campiello" messo in scena da Renato Simoni*, «La Tribuna», 20 luglio 1939, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, cit., p. 464.

<sup>220</sup> S. Pugliese, *Il grande successo del "Campiello"*, «La Gazzetta del Popolo», 19 luglio 1939.

<sup>221</sup> C. Giachetti, *Da un campiello all'altro*, «La Nazione», 19 luglio 1939.

<sup>222</sup> Cipriano Giachetti parla di «un interminabile applauso». Cfr. Id., «*Il ventaglio*» in campo San Zaccaria, «La Nazione», 18 luglio 1939.

<sup>223</sup> Cfr. «*Il ventaglio*» di Goldoni in campo San Zaccaria, «La Gazzetta di Venezia», 17 luglio 1939.

pettegole mamme di Lucietta e di Agnese, Donna Cate Panchiana e Donna Pasqua Polegana, sdentata la prima, sorda la seconda, che, nonostante la non più verde età sospirano al pensiero di un nuovo matrimonio; la “frittolera” Orsola, madre di Zorzetto; Gasparina, «che usa la lettera Z in luogo della S», si dà delle arie e toscaneggia perché ha uno zio istruito e con qualche quattrino, e Anzoletto: l’innamorato geloso di Lucietta. Questo è il popolo, il corale fulcro drammatico dell’opera. I personaggi che si distaccano dalla comunità popolana sono il ‘mezzo borghese’ Fabrizio, zio di Gasparina, che odia il «*profanum vulgus*» e «el foresto» e scaltro cavalier Astolfi, che viene nel campiello per curiosare e che finirà per sposare Gasparina. Anche qui, come nella commedia chioGGiotta, il centro motorio è costituito da idilli amorosi ‘difficili’, ai quali seguono zuffe, riconciliazioni e le inevitabili unioni delle tre putte: Gasparina con il Cavaliere napoletano, Lucietta con il merciaio ambulante Anzoletto, mentre gli adolescenti Gnese e Zorzetto si scambiano candide promesse d’amore.

Il testo è intriso della simpatia dell’autore per questo mondo senza moralismi e senza coloriture ideologiche. Qui trionfa il senso tutto goldoniano

dell’ingenua natura, il suo gusto dell’osservazione diretta, volta a cogliere più che l’individualità, il concetto armonioso della vita associativa, che gli permette di superare, con così naturale sicurezza, attraverso il linguaggio, anche i limiti sociali, e di godere una visione gioiosa e globale della vita di tutti i giorni e non certo delle sole feste. [...] È un sentimento intersociale e soprasociale, in armonia con le tendenze spirituali del suo tempo, ma fuori di ogni polemica illuministica: la contemplazione, e l’intelligenza, della società nella sua realtà naturale, prima che storica<sup>224</sup>.

La piazzetta ha un’anima, è un piccolo organismo vivente, chiassoso, allegro e indiavolato che viene ritmato da endecasillabi e settenari liberi, secondo l’uso delle opere in musica. Esso determina, colora, annoda e snoda intrighi, azioni e capricci, là sorgono e si svolgono amori, gelosie, dispute, brighe, litigi e avventure che si accendono e si spengono perentoriamente tra le popolane, tutto un contrappunto di clamori, di grida e di sussurri. Il campiello mormora, ciarla, echeggia di querule voci femminili, di accenti irritati o affettuosi. Il ritmo della commedia sta in questo ondeggiare di voci che Simoni fonde in un unico protagonista corale: «Cogliere quelle note, armonizzare i toni, giustapponendoli, intrecciandoli, per poi chetarli e poi destarli di nuovo, è stato il compito che il Simoni ha assolto, con un estro e una maestria, con un garbo e una grazia semplice, davvero congeniali<sup>225</sup>», si legge sulle pagine della «Rivista italiana del dramma».

Protagonista del *Campiello* è il pittoresco e rumoroso corteo delle popolane: Gasparina (Laura Adani), Donna Cate Panchiana (Giselda Gasparini), Lucietta (Andreina Carli), Donna Pasqua Polegana (Margherita Seglin), Gnese (Wanda Baldanello), Donna Orsola (Wanda Capodaglio), soggetti di non particolare studio psicologico, ma disegnati con grazia e verità, ciascuna contraddistinta da una caratteristica

<sup>224</sup> G. Folena, *L’italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino 1983, p. 150.

<sup>225</sup> *Gli spettacoli Goldoniani a Venezia*, «Rivista italiana del dramma», 3, 5, 15 settembre 1939, p. 208.

predominante, la somma delle quali disegna il tipo della popolana veneziana: insieme amorosa e gelosa, pettegola, pronta all'ira e al perdono, maldicente e caritatevole, facile al pianto e al riso, fedele in amore, ma civetta e avida di doni. Simoni realizzò la tipizzazione dei personaggi per mezzo degli atteggiamenti, dei costumi, della mimica e soprattutto della parlata; da qui l'attenzione alla dizione e al timbro di un linguaggio

fluente, calzante, incalzante, spiccato dalla bocca del popolo, con i suoi giri e i suoi guizzi, le sue icastiche, i suoi soprassalti e le sue cadenze, anziché seguire la libera andatura della prosa, vada via sciolto e tuttavia rattenuto pei canaletti dei versi, si fletti nei giochi d'un polimetro, aumenti in esso la musicalità dei suoi assoli, dei suoi duetti, dei suoi terzetti e dei suoi cori, lasciando trillare spesso l'alternazione delle rime<sup>226</sup>.

Laura Adani fu «una Gasparina grandissima, piena di lische e di grazie, di furori, di strafalcioni e di moine»<sup>227</sup>, personaggio che aveva affascinato Eleonora Duse prima<sup>228</sup> ed Emma Gramatica poi<sup>229</sup>; Margherita Seglin (Donna Pasqua) e Giselda Gasparini – quest'ultima diede l'addio alle scene proprio col personaggio di donna Cate, «ancora in ton / e fora de una recchia / tutto el resto xe bon» – furono «magnifiche popolane, ciarlone e clamorose»<sup>230</sup>, disegnate con «rabelesiana comicità»<sup>231</sup>. L'intero cast si è dimostrato all'altezza dell'eccezionale messa in scena afferma Enrico Rocca:

Soavissima Gnese è stata Wanda Baldanello, verginale e civettuola, bambinescamente stizzosa e femminilmente e intonatamente canora. Vigorosa Lucietta, piena di popolarasca schiettezza, l'Andreina Carli. E cavalier perfetto e simpaticissimo Gino

<sup>226</sup> R. Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, «Corriere della Sera», 18 luglio 1939.

<sup>227</sup> E. Rocca, *Spettacoli d'eccezione. "Il Ventaglio", "Il Campiello" di Carlo Goldoni*, «Il Dramma», 15, 311, 1° agosto 1939, p. 22. Secondo Marco Ramperti l'Adani raggiunge con il personaggio di Gasparina «il maggiore e il migliore dei successi. Perché a Goldoni mi pare s'accompagni esattamente un'arte che, nel suo disparato eclettismo, nella sua avventurosa estensione, per la perspicacia, il brio, la mitezza e la misura naturali, à per suo porto veramente designato la semplicità». Cfr. Id., *Attrici d'Italia: Laura Adani*, «Scenario», 8, 9, settembre 1939, pp. 395-397.

<sup>228</sup> Nell'analisi al *Campiello* Simoni racconta come la divina si fosse rivolta a Giovanni Pozza perché adattasse in lingua la commedia. Il nostro regista immaginava il personaggio di Gasparina: «ignorantella e saputella, leziosina, piena d'ariette e di importanzetta, sproposita con degnazione, parlando in punta di bocca e raffinando gli «esse» fino allo zirlo e al ronzo degli «zeta». Cfr. Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, cit.

<sup>229</sup> In una lettera a Salvini del 25 giugno 1939, Simoni racconta come la Gramatica avesse espresso il desiderio di interpretare il personaggio di Gasparina per la sua regia, accostamento che però poco si confaceva all'impostazione realistica dell'allestimento simoniano. Simoni aveva infatti pensato adatto a Gasparina un'attrice giovane come l'Adani; mentre vedeva benissimo la Gramatica nei panni di Donna Orsola, accanto a Margherita Seglin e Giselda Gasparini, parte affidata infine a Wanda Capodaglio. ASAC – Sezione Teatro, anno 1939.

<sup>230</sup> Giachetti, *Da un campiello all'altro*, cit.

<sup>231</sup> S. Pugliese, *Il grande successo del "Campiello"*, «La Gazzetta del Popolo», 19 luglio 1939.

## Il grande eclettico

Cervi<sup>232</sup>. E ottimo Don Fabrizio il Baseggio. E una frittolera pugnace Wanda Capodaglio<sup>233</sup>. Con gli attori di grido han fatto a gara tutti gli altri. Carlo Lodovici è stato un Anzoletto temibile, tutto maschi impeti, slanci e furori, e amabile nella sua improntitudine e nella sua adolescente acerbità è riuscito ad essere Carlo Minellono, interprete di Zorzetto<sup>234</sup>.

«*Il campiello* è tutto schietto e fresco; non artificioso ma artistico; con questo di particolare: che è pieno di naturalezza ma non di naturalismo»<sup>235</sup> – scrive Simoni sulle pagine del «Corriere» pochi giorni prima del debutto. Il regista individua la chiave di lettura della messa in scena nella ricerca di un verismo assoluto – in realtà bozzettistico – fatto di concretezza immediatamente percepita e vissuta dallo spettatore. Il concetto viene chiarito anche da Rocca che ritrova il valore principale dello spettacolo nell'«inedito prodigio di far vivere la vita entro la vita: *Il Campiello* entro un campiello» - scrive il critico, per aggiungere, poco dopo: «Simoni ha in realtà creato *Il campiello*. E l'ha ricreato facendolo rivivere in libertà. E non so se ci sia più Goldoni nelle estrose aggiunte o nell'aderenza sostanziale»<sup>236</sup>. Il regista veronese opera una sorta di operazione metateatrale, trasferisce la mimesi della vita (la commedia) nella quotidianità del campiello veneziano, tanto da rendere reale la finzione del testo drammatico e teatrale la piazzetta veneziana. È così che il mosaico delle piccole vicende individuali del *Campiello* goldoniano trova il suo *habitat* ideale, naturalista diremmo, nel Campiello del Piovan alla Bragora; a ravvivare il cicaleccio e la vivacità del quale contribuirono, oltre Gasparina, il Cavalier Astolfi, Lucietta, Gnese e Zorzetto, un'accurata selezione di comparse, «non numerose, ma graziose», tra i quali: uno spazzacamino, quattro-cinque ragazzetti, un paio di facchini e alcuni «orbi» tipizzati. Tra le comparse Simoni pose maggior attenzione al disegno dei venditori ambulanti – personaggi ispirati probabilmente alle «figurette caratteristiche» che animavano gli intermezzi tra un atto e l'altro dell'allestimento che la Compagnia di

<sup>232</sup> Per la parte del Cavaliere napoletano fu inizialmente interpellato Vittorio De Sica al quale subentrò Gino Cervi in seguito all'esorbitante cifra (115.000 lire) richiesta dal futuro maestro del Neorealismo; lettera di Simoni al Conte della Staffa (20 giugno 1939, ASAC – Sezione Teatro, anno 1939). Nonostante le cautele finanziarie il bilancio delle recite goldoniane non migliorò. In una lettera del 7 settembre 1939 del direttore amministrativo della Biennale alla Società italiana degli Autori e Editori di Venezia si legge: «L'ammontare complessivo dei biglietti venduti per le rappresentazioni goldoniane 1939 è stato di 122.643 lire. Mi permetto farvi presente però che tali rappresentazioni furono eseguite in pura perdita ed allo scopo di provocare il movimento turistico. Vi basti sapere che la sola compagnia degli attori è costata lire 230.000»; ASAC – Sezione Teatro, anno 1939.

<sup>233</sup> Attrice dalla vocalità tersa, Wanda Capodaglio si affacciò alle ribalte nazionali nell'accreditatissima compagnia di Irma Gramatica come attrice giovane, per trascorrere i tre anni successivi con quella cappeggiata da Ruggero Ruggeri. Ha insegnato per 25 anni recitazione all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Negli anni Venti aveva avuto il coraggio di proporre ad un pubblico restio e diffidente l'allora sconosciuto Anton Cechov. Per una biografia artistica dell'attrice di rimanda a L. Bragaglia, *Wanda Capodaglio attrice: un secolo di storia del teatro rappresentato in Italia*, Bulzoni, Roma 1981; S. Antinori, *Ritratto controluce: Wanda Capodaglio*, Bulzoni, Roma 1989.

<sup>234</sup> Rocca, *Spettacoli d'eccezione. "Il Ventaglio", "Il Campiello" di Carlo Goldoni*, cit., p. 22

<sup>235</sup> Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, cit.

<sup>236</sup> Rocca, *Spettacoli d'eccezione. "Il Ventaglio", "Il Campiello" di Carlo Goldoni*, cit., pp. 21-22

Gianfranco Giachetti rappresentò al Teatro Diana di Milano nel 1924<sup>237</sup> – ciascuno caratterizzato da costumi, linguaggio e i propri arnesi di lavoro. Simoni desunse le informazioni necessarie da un album del primo Ottocento intitolato *I mestieri che vanno per le strade a Venezia*. Così il ritornello del venditore di uccelli sarebbe stato una celebre strofa settecentesca: «Un bravo merlo, un bravo finco, un bravo garde-lin!»; altre cantilene personalizzarono il venditore di sardelle salate, quello di piante e fiori, il mercante di “scartossi” (involucri delle pannocchie di granoturco), la montanara del Cadore che vende mestoli e cucchiaioni di legno e che ad un certo punto diviene centro involontario di una delle più pittoresche baruffe della messa in scena:

Nel campiello deserto una friulana, con la sua gerla piena d’utensili di legno – mestoli, cucchiai, batticarne – sta per vantare la propria merce quando – fulmine a ciel sereno – Anzoletto si dà all’inseguimento di Zorzetto e la donna presto diventa il centro involontario e la vittima innocente di un manesco arruffio generale. Quindi il campiello si vuota come s’è riempito e resta la poveretta – nota crepuscolare – a gemer sulla sua merce di pace diventata distrutto armamentario di guerra. Oppure tutto è silenzio dopo la bisboccia e il sonno ristora le sparse sbronze maschili e femminili allorché l’intempestiva volontà di rivincita di Zorzetto scatena un nuovo cafar-nao. E ogni volta la regia inventa nuovi aggrondamenti e nuove schiarite, gioconda nel comporre le zuffe, movimentata nel dar ritmo ai giuochi: il sacchetto della «venturina» vola dalla strada alle altane e non si ferma mai; i bezzi saettano dalle altanelle al campiello e Zorzetto li prende a volo; la semola si distribuisce in mucchi sotto le mani dei giuocatori imbalanziti e i giuocatori si rovesciano, pittoresco mucchio, sulla semola rovesciata; i brindisi preludono alla rissa, la rissa sfuma con trapassi rapidi nei generali abbracciamenti<sup>238</sup>.

Le parti dei venditori furono affidate ad attori di un certo livello, come Carlo Micheluzzi, Gina Germani e Antonio Barpi; persino Baseggio si era offerto «con una devozione goldoniana e veneziana veramente ammirevole» di assumerne le vesti<sup>239</sup>. A Baseggio Simoni affidò infine il personaggio di Fabrizio – inizialmente pensato per Emilio Baldanello –, parte minore rispetto alla celebrità dell’attore che il regista compensò affidandogli l’ammaestramento della cadenza veneta degli interpreti.

Nel dirigere la messa in scena del *Campiello* Simoni assume qui, più che mai, le vesti di un direttore d’orchestra che concerta i movimenti dei personaggi, i pettego-lezzi e gli amoreggiamenti, le gelosie, le baruffe e le riappacificazioni nei loro «crescendo, e piano e pianissimo»<sup>240</sup>; ciò che gli premeva maggiormente era rendere la «speciale musicalità»<sup>241</sup> dei versi goldoniani. «A me pare che nel *Campiello* – scrive il regista-critico nella recensione che precedeva il debutto dello spettacolo, una sorta di nota alla regia – appunto tra la verità e il teatro, tra la piazzetta veneziana e la

<sup>237</sup> Cfr. R. Simoni, *Il “Campiello” di Goldoni al Diana*, «Corriere della Sera», 24 dicembre 1924.

<sup>238</sup> Rocca, *Spettacoli d’eccezione. “Il Ventaglio”, “Il Campiello” di Carlo Goldoni*, cit., p. 22

<sup>239</sup> Lettera di Simoni al Presidente Giuseppe Volpi del 5 luglio 1939; ASAC – Sezione Teatro, anno 1939.

<sup>240</sup> E. Possenti, *Il campiello*, «Il Dramma», 33, 250, luglio 1957, p. 53.

<sup>241</sup> Cfr. la lettera di Simoni a Baradel (Milano, 5 maggio 1939); ASAC – Sezione Teatro, anno 1939.

## Il grande eclettico

sua rappresentazione, una quieta magia musicale si interponga; non mai troppo soverchiata dalla materialità del parlare realistico, ma neppur mai soverchiatrice»<sup>242</sup>. Questa la chiave di lettura della commedia, pienamente realizzata secondo quanto riferisce d'Amico: il ritmo infuso allo spettacolo «dicerto studiatissimo e calcolatissimo» apparve «come il *non plus ultra* della genuina spontaneità»<sup>243</sup>. Il ritmo si impone alla trama e alle vicende dei personaggi, diventa il leitmotiv e il nucleo drammatico della messa in scena; ora concitato nella baruffa cui partecipa tutto il rione e nella scena del gioco della «semola»; altrove sonnolento, quando, ad esempio, dopo il banchetto che il Cavalier Astolfo offre agli abitanti del campiello – episodio che chiude il quarto atto della commedia – invece della fantasia coreografica con musiche, canti e furlane, come suggerita dal testo, Simoni preferisce un esodo dei convitati dall'osteria «in tono minore»<sup>244</sup> pervasi da un «senso di stanchezza un po' triste dopo aver mangiato a crepappelle»<sup>245</sup>.

Al vasto Campo Nazario Sauro capace di accogliere circa 1500 persone – prospettato inizialmente come probabile luogo della messa in scena – si preferì il Campiello del Piovan alla Bragora, dalla capienza di soli 500 spettatori, più adeguato quindi all'intimità delle discussioni e dei pettegolezzi della commedia. L'architetto Duilio Torres 'truccò' il campiello veneziano con logge, altane e terrazze come indicato nelle didascalie goldoniane, con un'abilità mimetica tale che «nessuno sotto il fuoco dei proiettori poteva distinguere il vero dal falso»<sup>246</sup>. Sulla destra del Campiello del Piovan furono costruite le villette dell'abbiente Fabrizio e di donna Cate; dal lato opposto le abitazioni di Orsola frittolera col giovane Zorzetto, della biondissima Gnese con sua madre e di donna Pasquina; il fondale della scena all'aperto è invece la locanda «con terrazza lunga coperta da un pergolato», dove alloggia il Cavaliere Astolfi. La sensazione di realtà prendeva forza anche grazie alla scenografia del campiello fatta di case autentiche, con alle finestre – veri palchetti – curiosi veri<sup>247</sup>. I figurini di Guido Cadorin ricalcavano fedelmente il vestiario dei contadini veneziani del Settecento; in una lettera del 5 maggio 1939 Simoni raccomanda al pittore costumi «non troppo di fantasia per essere più pittorici. Vorrei dei costumi molto belli, che,

<sup>242</sup> Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, cit.

<sup>243</sup> S. d'Amico, *Il successo del "Campiello" messo in scena da Renato Simoni*, «La Tribuna», 20 luglio 1939, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, cit. p. 464.

<sup>244</sup> E. Zorzi, *Il Principe e Alfieri alla rappresentazione del "Campiello"*, cit.

<sup>245</sup> Trevisani fa riferimento al citato allestimento di Carlo Lodovici del 1957 alla Fenice di Venezia Cfr. Giulio Trevisani, *Il Campiello*, in Id., *Storia e vita di teatro*, Ceschina, Milano 1967, p. 187.

<sup>246</sup> Giachetti, *Da un campiello all'altro*, cit.

<sup>247</sup> L'architetto Torres, dopo aver riferito a Simoni i ritardi nell'esecuzione della scenografia del *Campiello*, segnala ulteriori problemi legati alla realizzazione del sipario: «Ma una cosa è anche più spiacevole, che si è tenuto in sospenso l'ordine di creare il sipario. Se tardano ancora non si potrà certamente crearlo col fiato. E per questo, credo che soltanto la vostra autorità possa aver ragione del sospenso». Lettera manoscritta su carta intestata «Architetto Duilio Torres docente in "Urbanistica" e in "Architettura Generale" all'Ist. Superiore di Venezia Presidente della Giunta per l'albo degli architetti veneti» a Simoni (Milano, 8 giugno 1939); Biblioteca Livia Simoni, CA 6563.

raggruppando i personaggi offrano la possibilità di belle intonazioni di colori; ma vorrei anche che restassero quanto più è possibile nella semplicità del vero»<sup>248</sup>.

Anche qui il senso del verismo e della naturalezza della vita del campiello sono resi in termini musicali; il regista ripropone la linea del concertato corale sperimentata nel *Ventaglio* e nelle *Baruffe*, intonandone gli sviluppi «nei suoi crescendo, e piano e pianissimo»<sup>249</sup>. «Si trattava di essere realistici e immaginosi, e di metter su un concertino con l'andante, diffusa comicità. Simoni ha ottenuto tutto ciò con una media armonizzazione di gesti e di voci, che consentì la punta, il crescendo fragoroso, ma che riportò poi sempre lo spettacolo alla sua naturalezza descrittiva.» – scrive il critico teatrale de «La Stampa»<sup>250</sup>. La novità del *Campiello* sta in una maggiore varietà di toni, nei passaggi da un'atmosfera all'altra: dal riposo alla baruffa, dal brio alle note crepuscolari; ma anche nella rimozione degli intermezzi coreografici che epurarono la messa in scena dalla spensieratezza rumorosa e dall'ingenuità un po' forzata e bozzettistica del 'popolo felice', patina che era d'uso applicare alle commedie goldoniane. Il sapore folcloristico dell'opera permane nella memoria di alcuni espedienti della Commedia dell'Arte ravvisabili nell'uso della parola triviale, nelle azioni acrobatiche e nella concitazione degli «amori sonori, equivoci, minacce, spaccate, paure, scatenamenti e corse»<sup>251</sup>.

Corrado Pavolini, che insieme a Stefano Pirandello affiancava Simoni alla regia, rammenta, qualche anno dopo, la vitalità travolgente del non più giovane critico del «Corriere» che costruì due spettacoli in soli quattordici giorni di prove,

dalle due alle sette del pomeriggio, dalle nove all'una di notte, facendo lui tutte le parti, parlando, cantando, danzando, fumando e bevendo, come un orco paterno ed esigentissimo, e poté così ridurre alla più mortale stanchezza ventiquattro attori, due registi aggiunti, gli amministratori, i tecnici, gli organizzatori, gli scenografi e i figurinisti: lui solo sempre in gamba, sempre sulla breccia, senza un attimo di rilassatezza, lavorando la mattina per il «Corriere» e per l'Accademia, trascinandoci tutti al caffè a notte alta dopo la estenuante giornata, e lì ancora con un aneddoto, con un incitamento, con un consiglio, lì ancora sveglissimo, pronto a donare, inesauribilmente<sup>252</sup>.

#### 4. I difficili anni Quaranta

La gloriosa parabola delle regie goldoniane di Simoni inizia a declinare attorno al 1940, anno di rottura con il Festival internazionale del teatro di Venezia, a causa di dissensi sul repertorio da mettere in scena. I mancati allestimenti di *Otello* nel 1939 e

<sup>248</sup> Lettera di Simoni a Baradel (Milano, 5 maggio 1939); ASAC – Sezione Teatro, anno 1939.

<sup>249</sup> Possenti, *Il campiello*, cit., p. 53.

<sup>250</sup> F. Bernardelli, *Il Campiello*, «La Stampa», 19 luglio 1939, ora in Id., *Spettacoli e commedie*, Edizioni dell'Albero, Torino 1964, p. 60.

<sup>251</sup> Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, cit.

<sup>252</sup> Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., pp. 24-25.

## Il grande eclettico

de *Le nozze di Figaro* nel 1940 indebolirono i rapporti del regista con la Biennale<sup>253</sup>. Si trattava in ambedue i casi di allestimenti dispendiosi che, in previsione di un magro *budget*, il Presidente Volpi preferì sostituire con un «programma autarchico»<sup>254</sup>, ossia del tutto goldoniano, costituito dalle riprese degli spettacoli precedenti di Simoni. All'imponente progetto shakespeariano subentrò nel 1939 *Il ventaglio* di tre anni prima; mentre nel festival successivo in luogo dell'opera di Beaumarchais – autore politicamente ardito per il periodo storico – si pensò alla ripresa de *Il campiello* del 1939. La seconda nuova produzione del Festival veneziano per l'anno 1940 doveva essere *I pettegolezzi delle donne*, sempre con regia di Simoni, testo 'minore' di Goldoni che non permetteva una spettacolare messa in scena all'aperto. Nel gennaio 1940 Simoni scrive a Bazzoni:

Ti dico francamente che con attori cattivi, non mi sento di arrischiare uno spettacolo; e che, d'altra parte, non è possibile limitare le rappresentazioni alla sola commedia di Goldoni *I pettegolezzi delle donne*, perché in questa commedia molte scene avvengono nell'interno; *le poche all'aperto non offrono nessuna possibilità di messa in scena pittoresca*; e perciò, se questo spettacolino goldoniano, come sussidiario d'uno spettacolo maggiore, potrebbe andar bene, risulterebbe poverissimo dato da solo. E io non vorrei compromettere il ricordo degli spettacoli precedenti con uno tanto minore<sup>255</sup>.

Lo «spettacolo maggiore» avrebbe dovuto essere *Le nozze di Figaro* – «la più impertinente e irridente commedia di quante se ne sono mai scritte» a giudizio del critico del «Corriere»<sup>256</sup> – che i primi del 1940 era stato presentato al ministro della Cultura Popolare Alessandro Pavolini per la delibera ufficiale. Simoni aveva affidato la traduzione del testo a Giovanni Mosca<sup>257</sup> e l'interpretazione agli attori della Compagnia del Teatro Eliseo<sup>258</sup>, artefici, quest'ultimi, della fortunatissima edizione dell'*Aminta* (giugno 1938) curata da Simoni per il Maggio Fiorentino. L'allestimento di *Le nozze di Figaro* ebbe il primo momento di arresto nel febbraio 1940: «È giusto

<sup>253</sup> Lo annunciava Guido Riva in una lettera (Roma, 24 gennaio 1940) al Presidente della Biennale Giuseppe Volpi: «Caro Commendatore, comunicai a S.E. Simoni quanto mi avete detto sabato scorso per telefono. Mi rispose che avrebbe atteso ancora «qualche giorno» le vostre decisioni. Non vi nascondo però, in tutta confidenza, che se non si ottiene una risolvete nel più breve tempo possibile ci troveremo di fronte a delle difficoltà insormontabili, prima di tutte quella degli attori che vanno a mano a mano impegnandosi, e lo stesso Simoni che sento disamorarsi di ora in ora e che finirà con il rifiutare la sua preziosissima collaborazione.»; (ASAC – Sezione Teatro, anno 1940.

<sup>254</sup> Dattiloscritto autografo di Giuseppe Volpi a Simoni (Venezia, 29 febbraio 1940); ivi.

<sup>255</sup> Lettera di Simoni a Guido Bazzoni (Milano, 2 gennaio 1940) su carta intestata «Corriere della Sera»; ivi. I corsivi sono miei.

<sup>256</sup> R. Simoni, *Il matrimonio di Figaro*, «Corriere della Sera», 18 agosto 1931, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. III: 1927-1932, cit., p. 435.

<sup>257</sup> La soppressione del progetto di Beaumarchais viene comunicata al milanese Giovanni Mosca il 23 marzo 1940; ASAC – Sezione Teatro, anno 1940.

<sup>258</sup> La notizia è riportata in un trafiletto informativo sugli spettacoli di prosa all'aperto previsti per l'estate 1940. Cfr. «Il Dramma», 16, 324, 15 febbraio 1940, p. 23.

spendere per uno spettacolo per il quale manca il pubblico straniero e quello locale è prevedibile sarà scarso?»<sup>259</sup> – si interrogava l'amministratore della Biennale Maraini in previsione della costosa messa in scena. Il secondo rifiuto consecutivo dei progetti simoniani determinò la rottura dei rapporti tra il regista veronese e la Biennale Teatro: egli si oppose con decisione al repertorio goldoniano così come alla ripresa degli spettacoli precedenti<sup>260</sup>. In tale situazione la soluzione più semplice era distanziare con garbo Simoni dal Festival di prosa del 1940, come suggerisce il Presidente Volpi a Maraini: «In queste condizioni conviene lasciare Simoni, ma sempre in buona armonia, ed affidare a Corrado Pavolini il "Campiello" e all'altro regista indicato da De Pirro l'altra commedia goldoniana, senza però, per il "Campiello" urtare la suscettibilità di Simoni per i diritti di autore regista»<sup>261</sup>. Simoni stesso fu il primo a distaccarsi dalle manifestazioni della Biennale per un sentimento di pudore nei confronti degli attori consultati per l'incompiuto progetto delle *Nozze di Figaro*. All'invito del Presidente Volpi di seguire le prove del nuovo *Campiello*, risponde:

Non mi è possibile venire a Venezia, come tu desideri, per le ultime prove del *Campiello*. Io intendo la regia come una vigilanza assoluta dei più piccoli particolari, dalla prima prova all'ultima, cioè come un'opera tutta piena della personalità di chi la dirige. Ho la più grande fiducia nel mio caro Pavolini e sono convinto che farà una cosa bellissima; ma non voglio assumermi la responsabilità delle cose, anche bellissime, che non faccio io. E, d'altra parte, mi trovo in tale condizione di fronte agli attori ai quali per due anni ho promesso una scrittura e che per due anni ho deluso, che non posso far vedere che i loro interessi mi stanno così poco a cuore, da andare a fare regie con altri, senza di loro. Sento il dovere di dimostrare la mia solidarietà morale alla loro giusta causa<sup>262</sup>.

Nessuno degli spettacoli previsti per il Festival del 1940 andò in porto: l'ingresso in guerra dell'Italia, il 10 giugno, motivò per quell'anno la soppressione delle attività teatrali e musicali della Biennale.

Prima della lunga pausa del secondo conflitto mondiale, Simoni ritornò un'ultima volta al repertorio goldoniano nel 1940 con *Le donne curiose*: lo spettacolo

<sup>259</sup> Cfr. la lettera di Antonio Maraini a Nicola De Pirro (Firenze, 16 febbraio 1940); ASAC – Sezione Teatro, anno 1940.

<sup>260</sup> In una lettera di Mariani al Presidente Volpi del 22 marzo 1940 (Firenze) si legge: «Subito mi sono occupato di quanto in quest'ultima mi diceva circa l'opportunità di prendere contatto con Simoni. A tale scopo ho avuto una lunga conversazione con Baradel che trovai oggi di passaggio da Firenze, poiché volevo aver più precise informazioni sull'ultimo colloquio. Pare che in essa Simoni abbia riconfermato in maniera ancora più viva che nella sua lettera a te il proposito di non voler ripresentarsi con "Il campiello" e di non mettere in scena altre commedie goldoniane. Ha anzi aggiunto che, se qualcuno di noi, il Presidente naturalmente eccettuato, si recasse a Milano per vederlo in proposito, non accetterebbe nemmeno di discuterne». ASAC, Sezione Teatro anno 1940.

<sup>261</sup> Il secondo spettacolo goldoniano per il Festival di prosa del 1940 sarebbe dovuto essere *La bottega del caffè* con la regia di Gino Rocca che aveva inaugurato la Biennale Teatro nel 1934, come si evince dalla lettera del Conte Volpi di Misurata a Maraini (Roma, 23 marzo 1940); ASAC, Sezione Teatro anno 1940.

<sup>262</sup> Lettera di Simoni a Giuseppe Volpi (Milano, 19 aprile 1940); ASAC, Sezione Teatro anno 1940.

## Il grande eclettico

debuttò al Teatro Alfieri di Torino il 3 novembre con i giovani attori della Compagnia dell'Accademia formata dai migliori allievi diplomati all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. La messa in scena rappresenta un *unicum* nell'esperienza registica goldoniana di Simoni, non solo per l'allestimento al chiuso, ma soprattutto perché per la prima volta egli diresse un gruppo di interpreti alle prime armi, esperimento che recupererà in parte nel 1948 quando sceglierà come protagonisti per il suo ultimo spettacolo, *Romeo e Giulietta*, i giovanissimi Giorgio De Lullo ed Edda Albertini.

Il 7 settembre 1940 d'Amico consegnava la direzione della Compagnia dell'Accademia a Corrado Pavolini, fratello di Alessandro, al vertice del Ministero della Cultura Popolare dall'ottobre 1939. Giovane e dinamico, conosciuto come amante dell'arte teatrale e apprezzato autore (si pensi al suo contributo alla rappresentazione di *18 B.L.* nel 1934, cfr. cap. 4 par. 3), Alessandro Pavolini manifestò presto la più viva attenzione verso i problemi del settore, mostrando un insolito attivismo. Egli era convinto che la crisi del teatro non fosse epidermica e contingente, bensì strutturale e che, di conseguenza, dovesse essere affrontata mediante una radicale riforma sia dei contenuti politici e culturali della drammaturgia, sia degli aspetti organizzativi dell'industria teatrale. Una delle linee di indirizzo principali che il giovane ministro intraprese fu il sostegno pubblico delle compagnie sperimentali, dal Teatro delle Arti ai nuclei universitari, dai Guf alla Compagnia dell'Accademia, realtà che dovevano costituire «non già il teatro di eccezione caro nel passato a ristrette cerchie ma piuttosto le ghiandole vitali del teatro di oggi, inteso nel suo complesso di grande organismo nazionale e popolare<sup>263</sup>».

Corrado Pavolini, che aveva affiancato Simoni nelle messe in scena di *Francesca da Rimini* (1938), *Il campiello* e *Il ventaglio* (1939), presenta nell'ottobre 1940 sulle pagine di «Scenario» il repertorio della Compagnia dell'Accademia per quell'anno: oltre a *Le donne curiose* dirette da Simoni annuncia *La commedia dell'amore* di Ibsen, per la regia dello stesso Pavolini e scene di Leo Longanesi; *Le tre sorelle* di Chècov nella nuova versione letteraria di Carlo Grabher dirette da Wanda Fabro; *Attilio Regolo* di Metastasio nell'allestimento di Orazio Costa; mentre Alessandro Brissoni, uno dei più promettenti allievi dell'Accademia, firmava regie scene e costumi di due allestimenti: *Arrivi e partenze*, tre atti unici del tanto discusso Thornton Wilder e *Gli uccelli* di Aristofane. Nello stesso articolo Pavolini indica il perseguimento di una linea di indirizzo di matrice damichiana che punta sulla qualità degli allestimenti e l'elevatezza del repertorio, grazie anche all'apporto di maestri esterni dalle fila dell'Accademia romana, portatori di nuove concezioni artistiche e diversi metodi d'insegnamento. La decisione di affidare la direzione degli spettacoli non esclusivamente ai giovani registi provenienti dall'Accademia come da statuto, viene argomentata da Pavolini come una necessaria fonte di arricchimento per i giovani attori e per

<sup>263</sup> *Stampa teatro cinema turismo nel discorso del ministro Pavolini alla Camera*, «Corriere della Sera», 26 aprile 1940.

la loro versatilità espressiva<sup>264</sup>. L'esonero dei giovani registi in favore di scritture esterne viene denunciato da d'Amico come infrazione di uno dei principi fondamentali dello statuto secondo il quale «tutti gli spettacoli della Compagnia sarebbero stati messi in scena unicamente da registi dell'Accademia»<sup>265</sup>. Il Presidente della Compagnia esprime in una lettera alla Direzione Generale per il Teatro – inviata per conoscenza anche a Simoni – la protesta e l'indignazione dell'accantonamento di due dei migliori allievi dell'Accademia, la Fabro e il decano Orazio Costa. D'Amico, se approva incondizionatamente il contributo del «fuori classe» Simoni, condanna senza riserve l'assunzione di Enrico Fulchignoni chiamato per mettere in scena Pirandello:

Si noti che, nel frattempo, dopo aver buttato a mare il Costa, si sta buttando a mare il secondo dei nostri tre registi, la Signorina Fabro. A questa furono formalmente promesse, presente il sottoscritto e i funzionari della Direzione Generale per il Teatro, tre regie entro la presente stagione teatrale della Compagnia. E aveva cominciato il suo lavoro in quasi quotidiano rapporto col Direttore, conducendo a termine tutto il piano per la regia delle “Tre sorelle”, che secondo impegni scritti si dovevano mettere in prova ai primi del corrente mese. Adesso invece le si è fatto sapere che le “Tre sorelle” dovranno cedere il posto a uno spettacolo aristofanesco, sicché non si potranno rappresentare qui in Roma ma tutt'al più nell'ultimo dei sei mesi della stagione, a Milano. E quanto alle altre regie, non se ne parla più<sup>266</sup>.

*Le donne curiose* sono suggerite a Simoni dallo stesso Pavolini, una volta scartata la proposta del critico del «Corriere» per *Una delle ultime sere di carnevale*, essendo ancora vivo il ricordo del fortunato allestimento di Isa Pola e Cesco Baseggio. La commedia goldoniana si ispira ai misteriosi ritrovi dei liberi muratori che suscitavano nel Settecento una grande interesse collettivo, argomento dissimulato dietro le risorse comiche della curiosità femminile. Il testo, nonostante la scarsa profondità «nella pittura dei caratteri»<sup>267</sup>, sembra a Pavolini adattissimo all'ensemble degli attori per la giusta misura fra dialetto e lingua, che avrebbe permesso quindi una buona distribuzione delle parti<sup>268</sup>. Ad Antonio Crast, capace di parlare «impeccabilmente il veneto»<sup>269</sup>, è affidato il personaggio del mercante veneziano Pantalone De' Bisognosi; suo servitore Brighella è Otello Cazzola; nelle vesti del cittadino bolognese Ottavio si

<sup>264</sup> C. Pavolini, *Cosa farà la Compagnia dell'Accademia*, «Scenario», 9, 10, ottobre 1940, pp. 443-444.

<sup>265</sup> Copia del dattiloscritto autografo che Silvio d'Amico invia al Ministro della Cultura Popolare/Direzione Generale per il Teatro (Roma, 13 novembre 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA 1761/1-3. Sull'azione svolta da Corrado Pavolini a fianco, ma a volte contro, l'Accademia di d'Amico, spesso per contrasti personali più che culturali, cfr. M. Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, storia di cinquant'anni*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma 1988.

<sup>266</sup> Lettera di Silvio d'Amico al Ministro della Cultura Popolare/Direzione Generale per il Teatro, cit.

<sup>267</sup> Lettera dattiloscritta autografa di Corrado Pavolini a Simoni (Roma 20 settembre 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 44.

<sup>268</sup> «Un lavoro interamente dialettale mi fa paura» – scrive Pavolini a Simoni nel settembre 1940 riferendosi al cospicuo numero degli attori in lingua rispetto a quelli dialettali della Compagnia dell'Accademia. *Ibid.*

<sup>269</sup> *Ibid.*

## Il grande eclettico

cimenta Tino Carraro; Giusi Dandolo è Beatrice, moglie di Ottavio; la loro figlia Rosaura viene invece interpretata da Adriana Sivieri; Marcello Moretti veste i panni di Lelio, «bolognese alquanto iracondo»; Eugenio de Caro è Leandro; Corallina, cameriera di Beatrice e di Rosaura, è Ave Ninchi; infine la parte di Arlecchino (servitore di Ottavio) viene affidata a Francesco Rissone. Simoni elimina i personaggi di Eleonora (moglie di Lelio), Flaminio (amico di Leandro) e quelli minori dei servitori.

*Le donne curiose* non si discosta dai precedenti spettacoli goldoniani di Simoni: le scene di Umberto Zimelli e i costumi settecenteschi di Emma Calderini – con tanto di guardinfanti e maniche svolazzanti per i cittadini bolognesi, maschere e brandelli multicolori per Arlecchino e Brighella – sono parte integrante di una linea stilistica ‘filologica’ che prevede una recitazione realistica, il tutto inserito nella concertazione ritmica delle dispute, malizie, accidenti e contrattempi della trama. Ciò che si loda maggiormente del lavoro di Simoni è di essere riuscito a temperare le incertezze e le «durezze espressive» dei giovani attori della Compagnia. Francesco Bernardelli, uno dei critici più attenti dell’attività registica del veronese, descrive così la cronaca del debutto torinese:

Festossissima rappresentazione, un disegno scenico colorito, mosso, allegro, proprio come la commedia esige. [...] Ai giovani attori della Compagnia dell’Accademia Simoni ha suggerito un dialogare limpido, netto ma ricco di inflessioni, di smorzature, di crescendi; un che di argentino nelle voci femminili, un contrappunto grave e di carattere nelle voci maschili, un discorde accordo nelle intonazioni, che segnava, distingueva, e raggruppava il gioco delle parti, la curiosa irrequietezza di queste, il geloso dispetto di quella, l’impazienza irosa di un marito, la flemma dell’altro, e la malinconica incertezza dell’amante, e il rozzo, lo scaltro buon senso di Brighella, e la trionfale furbizia di Corallina. Tocchi, colori, accenti fuggevoli e cenni di caratteri e di temperamenti, di posizioni psicologiche, di stati d’animo che nella commedia non acquistano autonomia poetica ma concorrono a lumeggiare, a dare il tono alto e basso, accorrente o impuntato, all’animato pastello, alla musichetta leggiadra di uno spettacolo goldoniano. Nello spettacolo di ieri il gusto teatrale, il piacere di far del teatro, fu sempre presente nella regia di Simoni, e nell’amoroso zelo dei giovani attori; e a noi soprattutto piacque la linea o intenzione comica che Simoni ha tenuto nell’inscenare la commedia tutta esteriorizzata, tutta fluida e appariscente nel moto spettacolare che ne riassume ed esprime la ragion vera e l’amenità<sup>270</sup>.

L’edizione del 1941 del Festival Internazionale del Teatro perse la vitalità e il respiro cosmopolita degli anni precedenti, rivelandosi come la risposta culturale del “patto d’acciaio” Roma-Berlino<sup>271</sup>. Dopo la cesura della seconda guerra mondiale, la

<sup>270</sup> F. B. [Bernardelli], “*Le donne curiose*” di Goldoni all’Alfieri, «La Stampa», 4 novembre 1940.

<sup>271</sup> Il programma ridotto del Festival musicale per l’anno 1941 prevedeva due concerti di compositori italiani e un concerto wagneriano, alla Fenice furono invece allestiti *Il matrimonio segreto*, *La Cenerentola* e *Il ratto dal serraglio*. Per il teatro di prosa furono rappresentati tra la fine di luglio e la prima decade di agosto *Il poeta fanatico* di Goldoni con regia di Orazio Costa e *I masnadieri* di Schiller in un’edizione di Guido Salvini. Cfr. Trezzini, *Una storia della Biennale teatro 1934-1995*, cit., p. 35.

macchina festivaliera riprende le attività nel 1947 con la direzione organizzativa di Guido Salvini e la consulenza artistica di Simoni, che torna alla carica di supervisore della programmazione nella Commissione Teatro e nella vita teatrale italiana in generale. Nel gennaio 1947 è tra i commissari di un concorso bandito dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri<sup>272</sup>; nell'aprile dello stesso anno Lorenzo Ruggi gli propone una nuova edizione de *La figlia di Iorio*, progetto ambizioso che avrebbe debuttato a Milano con un cast di eccezione. «Gli attori interpellati – scrive Ruggi a Simoni – che sarebbero a disposizione già consultati in via di massima (e solo di massima per lasciare al regista le ultime decisioni) sarebbero la Maltagliati, l'Adani, la Carli, il Ninchi (come Lazzaro), Gassman (come Aligi), l'Albertini (come Ornella), la Capodaglio (come Candia)»<sup>273</sup>. *La figlia di Iorio* aveva suscitato l'interesse di diverse piazze tetrali tra cui Bologna, Firenze, Roma e in ambito europeo la Svizzera, senza comunque andare in porto. L'allestimento fu rinviato alle celebrazioni del cinquantenario dell'opera dannunziana, nel 1953. La scomparsa di Simoni nel luglio dell'anno precedente destinò definitivamente il progetto all'incompiutezza.

Ritornando al Festival veneziano di prosa, la prima edizione postbellica del 1947 puntò sull'internazionalità e la qualità delle opere presentate. Artefice principale fu Salvini che studiò il panorama teatrale russo recandosi personalmente a Parigi per ospitare personalità della statura di Baty, Dullin, Jovet e Barsacq<sup>274</sup>. Accanto ai classici allestimenti goldoniani di Simoni, *I rusteghi* e *L'impresario delle Smirne*, vengono

<sup>272</sup> La Commissione giudicatrice del concorso era composta, inoltre, da Luigi Chiarelli, Silvio d'Amico, Mario Vinciguerra, Sem Benelli e Ruggero Ruggeri. Cfr. l'insero che introduce «Il Dramma», 23, 27-28, 1° gennaio 1947.

<sup>273</sup> Dattiloscritto autografo di Lorenzo Ruggi a Simoni (Bologna, 28 aprile 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 6708.

<sup>274</sup> «Ecco le reazioni: Jovet sarebbe felicissimo ma nell'estate prossima parteciperà al nuovo Festival di Edimburgo. Dullin sarebbe ben lieto di partecipare in linea di massima. L'ho trovato invecchiato e un po' a corto di iniziative, risente secondo me di tutta l'atmosfera francese che è pesante e incerta. Baty molto distaccato da questo basso mondo. Barsacq naturalmente il più fervido e il più pronto, ma ha già una proposta per venire in Italia nella corrente stagione fattagli dalla Lux (melos). Ho parlato anche con Aubey, direttore della Comédie Française, euforico e un po' ingenuo ma non gli ho accennato al Festival, perché senza la vostra autorizzazione, non volevo fare un passo con un organismo ufficiale come la Comédie. Ci sarebbe anche da prendere in considerazione Barrault, l'attore di moda dopo che si è distaccato dalla Comédie stessa. [...] Ho dunque preparato il terreno non solo in Francia ma anche con l'Old Vic [...]. E sempre ed esclusivamente per Venezia. Di Roma non ho mai parlato e sarebbe stato ingenuo del resto pretendere che in 15 giorni le compagnie estere si potessero decidere e piantare i loro teatri per trasferirsi a Roma. Dovrei essere ricevuto fra breve all'Ambasciata Sovietica per tastare il terreno sulle compagnie russe, ma ora attenderò che tu mi dica se devo proseguire queste trattative. Per la partecipazione italiana sarà bene studiarla con molta oculatezza. A questo proposito credo di poterti dare notizie importantissime fra breve, nel senso che io dovrei ricevere un incarico ufficiale che potrebbe favorire di molto sia artisticamente che finanziariamente la manifestazione veneziana. [...] La cosa importante, almeno per me, è questa, che la Biennale di Venezia ha ripreso a marciare e che fregherà di molte lunghezze ogni altra manifestazione estera. Dammi notizie ti prego, perché ormai bisogna stabilire dei contatti frequenti. Tu che mi conosci da tanti anni sai che io posso essere il più disciplinato e il più umile collaboratore quando riconosco, come nel caso nostro, alti valori spirituali e tecnici in chi è preposto alla riuscita della buona causa.» Lettera di Guido Salvini a Elio Zorzi (Roma 2 novembre 1946); ASAC – Sezione Teatro, anno 1946.

## Il grande eclettico

rappresentati *L'albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij con regia di Strehler; la *Fiera delle maschere* della Compagnia dei Comici di Strada formata dagli allievi dell'Accademia romana tra cui Paolo Panelli, Rossella Falk, Alberto Bonucci e Nino Manfredi, testo di Vito Pandolfi – che firmò anche la regia – e Luigi Squarzina<sup>275</sup>; *Huis clos* di Jean Paul Sartre nella messa in scena di Raymond Rouleau; *L'étourdi* di Molière presentato dai giovani del Vieux Colombier diretto all'epoca da Emile Dars; *L'aigle à deux têtes* di Jean Cocteau con Edwige Feuillère, Jean Marais e Jacques Varennes del parigino Théâtre Hébertot, per la regia dello stesso Cocteau; infine un allestimento della *Bisbetica domata* dell'Old Vic di Londra.

Di fronte a queste espressioni dal respiro europeo gli spettacoli di Simoni rappresentavano il ritorno alla tradizione goldoniana del Festival; tradizione che aveva ancora tanti affezionati tra il pubblico e gli operatori teatrali. «La cosa più importante è che tu torni a Venezia, e che con te torni Goldoni – scriveva a Simoni il capo ufficio stampa della Biennale Elio Zorzi – è la più bella notizia che si possa avere, in questa faticosa e non facile ripresa di attività. Te ne ringrazio come veneziano più che come ultima ruota del carro della Biennale»<sup>276</sup>. Remigio Paone, amministratore e impresario del Teatro Nuovo di Milano, gli esprime il desiderio di inaugurare la sala restaurata con uno dei suoi spettacoli veneziani<sup>277</sup>. Sandro Piantanida, libraio antiquario milanese, saluta il ritorno di Simoni alla regia teatrale come il recupero della qualità di un tempo:

In questo triste periodo di improvvisazioni affaristiche il tuo amore e la tua passione e la tua maestria hanno saputo far rinascere da vecchie pagine ancora il Teatro. Le tue giornate veneziane hanno certamente procurato a te commozione e soddisfazione, ed a noi – con la sensazione che tutto non è finito – un fremito di purissima gioia. Permetti, quindi, che ti esprima la mia riconoscenza<sup>278</sup>.

<sup>275</sup> Reduce dal Festival della gioventù di Praga, lo spettacolo di Pandolfi e Squarzina divenne celebre, oltre che per un'insolita rivisitazione della commedia dell'arte, per lo svenimento in teatro di Elsa Merlini. L'improvviso malore dell'attrice fu assunto come alibi interpretativa nei confronti della provocatoria messa in scena. Da qui il dibattito delle due fazioni: quella favorevole capeggiata da Luciano Lucignani, critico dell'«Avanti!» – nelle file della quale si inseriva anche Simoni – e quella contraria rappresentata dal critico del «Mattino» di Firenze Carlo Trabucchi, che definì lo spettacolo una «rivista costruita con un intellettualismo esagerato». Cfr. Trezzini, *Una storia della Biennale teatro 1934-1995*, cit., pp. 40-42.

<sup>276</sup> Lettera dattiloscritta di Elio Zorzi a Simoni del 4 giugno 1947; ASAC – Sezione Teatro, anno 1947.

<sup>277</sup> «Salvini a Roma mi propose o la compagnia inglese o quella francese che vengono a Venezia. [...] Io invece, Renato carissimo, vorrei che tu mobilitassi tutta la buona amicizia che hai per Italia e per me e tutta la tua autorità che hai alla Biennale costà per ottenere che "L'impresario delle Smirne" sia portato a Milano, al "Nuovo", alle condizioni che la Biennale decide e nelle date che vorrete, si intende fra fine agosto ed i primissimi di settembre.» Lettera di Remigio Paone a Simoni (Milano, 26 luglio 1947); ASAC – Sezione Teatro, anno 1947.

<sup>278</sup> Lettera scritta su carta intestata «Libreria vinciana - Via Brera 14 Milano» (Milano, 6 settembre 1947); Fondo Lucio Ridenti.

Il veneziano Giulio Stival – attore dalla «vigoria coloritissima»<sup>279</sup>, già interprete nelle messe in scena simoniane del *Bugiardo* (1937) e del *Ventaglio* (1939) – scriveva al regista nel giugno 1947: «Venga, ritorni tra noi! Venga a ridare a Venezia dopo tanti funesti esperimenti, fiducia nell’Arte e un po’ di fiorir a questo nuovo pubblico che non sa, che non conosce tante cose belle»<sup>280</sup>. Stival sarà Maurizio ne *I rusteghi* – accanto a un eccellente complesso di interpreti veneti composto da Baseggio, Antonio Crast, Camillo Pilotto, Leony Leon Bert e Wanda Baldanello – e un «piacevole e arioso»<sup>281</sup> locandiere Beltrame nell’*Impresario delle Smirne*<sup>282</sup> a fianco di Rina Morelli, Sarah Ferrati, Paolo Stoppa, Vittorio De Sica, Luigi Almirante e Andreina Paul.

Simoni pose come condizione principale per la messa in scena de *I rusteghi* la presenza di Elsa Merlini, che immaginava nei panni della vivace Signora Felicia, moglie di Canciano. La nota attrice fu scritturata il 13 luglio dopo lunghe trattative di natura finanziaria. A quella data, mentre la situazione dei *Rusteghi* sembrava chiara e definita, quella dell’*Impresario* era del tutto incerta a causa del «costo dei grandi attori»<sup>283</sup> in lingua dei quali ci informa una lettera di d’Amico:

Mi affretto ad informarti che nel caso i *Rusteghi* rimanessero in piedi e tu decidessi di fare anche *L’impresario delle Smirne*, tu potresti contare per questa commedia su tutti i migliori attori ma in lingua, originari delle rispettive province o città volute del testo. Ti dico questo perché stamani ne ho parlato alla coppia Morelli-Stoppa, entusiasti all’idea di interpretare quei personaggi, lei che sembra fatta apposta per la canterina bolognese e lui che potrebbe fare “il cattivo poeta” romano. Potresti contare certo sulla Ferrati per la fiorentina, su Cervi per un romagnolo (o Carlo Ninchi). Siccome poi il testo si presta, potresti inventar i dialetti per ciascun personaggio, limitando i veneti al minimo possibile. *Credo d’altra parte che sarebbe molto più fine (e più gradito dal pubblico) che gli attori fossero non i soliti dialettali ma gli italiani, che quando parlano fuori del palcoscenico parlano spesso in dialetto.* Ci pensi a Ricci che fa il fiorentino<sup>284</sup>?

La scelta di diversi primi attori – fonte di spese ingenti per il Festival – si basava sulla logica dell’accreciuto prestigio che sarebbe derivato agli allestimenti, che avrebbero in questo modo fronteggiato in parte gli alti costi di produzione grazie a un aumento dei prezzi della platea: «Bisogna avere proprio una platea capace e, oltre

<sup>279</sup> La definizione è di Palmieri ed è citata nella voce Giulio Stival, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma 1962, col. 372.

<sup>280</sup> Lettera di Giulio Stival a Simoni (21 giugno, s.d. ma sicuramente del 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 6584.

<sup>281</sup> E. Possenti, *Festival del Teatro a Venezia. Due commedie di Goldoni con la regia di Simoni*, «Il Nuovo Corriere della Sera», 13 agosto 1947.

<sup>282</sup> Stival aveva espresso a Simoni il desiderio di partecipare alle recite veneziane in una lettera non data, ma sicuramente del 1947; Biblioteca Livia Simoni, CA 6583.

<sup>283</sup> Lettera manoscritta di Guido Salvini a Romolo Bazzoni, direttore amministrativo della Biennale (13 luglio 1947); ASAC – Sezione Teatro, anno 1947.

<sup>284</sup> Lettera di Silvio d’Amico a Simoni (Roma, 5 luglio 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 1756. I corsivi sono miei.

## Il grande eclettico

alle serate a prezzi popolari o a quei posti laterali a basso prezzo, dovremo tenerci alti nei prezzi per il pubblico normale» – scrive Salvini all'amministratore della Biennale<sup>285</sup>. Per rispondere alle esigenze del grande afflusso degli spettatori era predisposto un servizio di vaporette che collegasse al termine degli spettacoli il pontile dei Giardini della Biennale con San Marco e il Lido<sup>286</sup>.

Anche questa volta la scelta del repertorio fu esito di un iter complesso di calcoli logistici ed economici: l'idea iniziale di Simoni, una volta respinti i suggerimenti della Biennale per *La locandiera* e *La vedova scaltra*, verteva sull'allestimento di *Una delle ultime sere di carnevale* che il regista immaginava ambientato «in un campo dove si sentissero i calli (per far giuocare il carnevale) e dove, al centro, sfruttando possibilmente qualche elemento architettonico esistente, si potesse fare lo spaccato del salone centrale della casa<sup>287</sup>»; anche questa proposta fu abbandonata su consiglio di Salvini a causa delle difficoltà di ottenere silenzio in un'area estesa della laguna. Data la brevità dei *Rusteghi* Simoni pensò di rappresentare una versione ridotta dell'*Impresario delle Smirne*, fondendo entrambi gli spettacoli secondo la prassi scenica di Ferruccio Benini, in un lungo atto unico. La critica del tempo sottolineò l'armonia dei contrari nell'accostamento di un Goldoni 'realista' a quello più esotico e fantasioso dell'*Impresario*.

Nei *Rusteghi* Goldoni raggiunge, ad opinione di Simoni, i livelli di Molière: pittore di caratteri universali e conoscitore acuto dell'animo umano. Ciascuno di questi avari, sordi, burberi e dispotici protagonisti si propongono come modulazione armonica dello stesso tema, facce lievemente diverse di un unico tipo. Già nel 1937, nell'introduzione a *Il bugiardo*, che veniva ristampato in occasione dell'allestimento in Campo San Trovaso, Simoni descriveva *I rusteghi* come un capolavoro assoluto:

C'è, in quella commedia, l'esperienza del vecchio teatro e la nettezza dell'osservatore moderno. Essa è scenicamente perfetta, e, nel tempo stesso, umanissima. Ha la sicurezza della tecnica e il profumo dell'arte. Quattro personaggi che hanno gli stessi difetti, le stesse abitudini, le stesse manie, tengono la ribalta; e, invece della monotonia, che ricchezza di luci, che agilità di contrasti, che insuperata novità di composizione<sup>288</sup>.

Il centro motore della commedia è sempre un matrimonio: Lunardo e Maurizio combinano le nozze dei loro figli, Lucietta e Felippetto, senza permettere ai giovani di conoscersi preventivamente. I promessi sposi si incontreranno grazie all'aiuto delle madri per mezzo dell'espedito della mascherata: nonostante l'indignazione dei capifamiglia il matrimonio si celebrerà portando al consueto lieto fine. Nella commedia ritroviamo l'evoluzione del personaggio goldoniano più duraturo: quello del

<sup>285</sup> Lettera di Guido Salvini a Romolo Bazzoni (Roma, 9 luglio 1947); ASAC – Sezione Teatro, anno 1947.

<sup>286</sup> Lettera raccomandata a mano del Commissario Straordinario della Biennale d'Arte Giuseppe Ponti alla Presidenza dell'A.C.N.I.L. di Venezia (11 agosto 1947); ivi.

<sup>287</sup> Lettera di Guido Salvini a Elio Zorzi (Milano, albergo Ambasciatori, 20 maggio 1947); ivi.

<sup>288</sup> Simoni, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Il bugiardo*, cit., p. XXX.

Pantalone che prende le sembianze del rustego, «uomo aspro, zottico, nemico della civiltà, della cultura e del conversare», secondo la definizione dello stesso Goldoni in *L'autore a chi legge*. I vecchi mercanti veneziani Lunardo, Maurizio, Simon e il cittadino Cianciano corrispondono, secondo Baratto, al tipo sociale «del borghese mancato»<sup>289</sup>. I quattro rusteghi appartengono insieme allo zio Cristofolo de *La casa nuova* e il sior Todero Brontolon – tutte opere degli ultimi anni veneziani di Goldoni – alla stessa linea di discendenza: rispecchiano la mutata situazione politica, economica e sociale di Venezia e nello specifico «il progressivo isterilirsi dell'ideale di vita del mercante»<sup>290</sup>. Il Pantalone onesto e coscienzioso delle commedie precedenti si isola nella testarda ostinazione del rustego, appartato nella propria casa per impedire ogni ripercussione della società esterna. «Mi penso a casa mia e no penso ai altri» dice il burbero Lunardo (I, 2). I rusteghi vivono chiusi nel loro universo e difendono valori sorpassati. Essi sono – o meglio, pretendono di essere – i capifamiglia despoti del microcosmo casalingo, conservatori della sicurezza economica che dettano legge e tendono ad isolare rigidamente la casa dalla città, l'interno dall'esterno, sintomo, secondo una prospettiva più ampia, di «un nesso preciso tra l'autoritarismo domestico dei rusteghi [...] e la loro frustrazione sociale, evidente nella continua paura degli altri [...], nell'orrore della collettività in cui si trovano a vivere»<sup>291</sup>. Come i rusteghi diventano rappresentanti di una borghesia mercantile languente, così il macchietistico conte Riccardo, cavalier servente di Felicia – al quale fa eco il conte della *Casa nova* – riflette l'inerzia del patriziato della Serenissima.

Ai vecchi tradizionalisti Lunardo, Simon, Maurizio e Canciano si oppongono le mogli (Margarita, Marina, Felicia) e i figli (Lucietta e Filippetto); il contrasto all'interno della famiglia borghese dà ragione alle donne e ai giovani, portatori del buon senso e di una mentalità aperta; al conservatorismo dei primi trionfa la mobilità vitale che si rispecchia nella mascherata del carnevale. Le opposizioni drammaturgiche dell'interno-esterno si registrano anche nell'andamento del linguaggio: ai tic maniacali dei rusteghi corrispondono certe espressioni ossessive come «laorè, laorè», oppure il «vegnimo a dir el merito» di Lunardo, la cui valenza comica accresce se si mette in rapporto alla stoltezza del personaggio; gli altri protagonisti adottano invece un lessico più vivace dai toni giocosi e corali, che ricorda l'atmosfera carnevalesca<sup>292</sup>.

C'è, inoltre, nei *Rusteghi* un'armoniosa dinamica fra caratteri e ambiente, fra gli interni domestici e gli esterni (intesi come il mondo di fuori che riesce, nonostante tutto, a penetrare nell'universo domestico dei capifamiglia), fra ironia e simpatia. I tempi dell'azione sono quelli della quotidianità familiare, da cui deriva una forte interdipendenza fra ambiente e personaggio, fra ritmo vitale e tempo teatrale. Con *I rusteghi* l'esperienza goldoniana di Simoni abbandona definitivamente i paesaggi naturali dei campielli e dei rii veneziani, per entrare nell'intimo delle abitazioni di que-

<sup>289</sup> Baratto, "Mondo" e "Teatro" nella poetica del Goldoni, cit., p. 494.

<sup>290</sup> Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 109.

<sup>291</sup> M. Baratto, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni*, Neri Pozza, Venezia 1985, p. 166.

<sup>292</sup> Sulla valenza del linguaggio nei *Rusteghi* cfr. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 112.

## Il grande eclettico

sti burberi ‘per bene’, ma «con le porte serae e i balconi inciodai» (II, 5)<sup>293</sup>. Salvini e Calvo avevano costruito ai Giardini della Biennale<sup>294</sup> un «vasto palcoscenico smontabile, a piani scorrevoli e quindi a rapidi mutamenti di scena, mai visto finora in Italia»<sup>295</sup>, che mostrava una scena tripartita con gli interni delle case dei protagonisti e che veniva riproposta con pochi cambiamenti strutturali anche nell’*Impresario*.

Anche questa volta Simoni mantiene l’identità di un regista-concertatore dei movimenti, dei gesti e delle tecniche personali degli interpreti. Nei *Rusteghi*, oltre ai «piacevolissimi Cesco Baseggio, Camillo Pilotto e Giulio Stival, in gara di bravura»<sup>296</sup> rispettivamente nei panni dei mercanti Lunardo, Simon e Maurizio, particolarmente gradito apparve il terzetto femminile composto da una «furbesca, maliziosa e brillantemente petulante» Elsa Merlini<sup>297</sup>, Leony Leon Bert dalla comicità «sapidamente varia»<sup>298</sup> nella parte di Margarita, e Wanda Baldanello che impersonava una briosa Marina, moglie di Simon. I personaggi furono caratterizzati da gesti e atteggiamenti tipici, quali tic nervosi o comiche fissazioni, accompagnati da una dizione persuasiva che inseriva la messa in scena nella prospettiva del realismo psicologico. Del lavoro di regia nei *Rusteghi* Castello sottolinea l’efficace armonizzazione della componente visiva con quella vocale:

Simoni si è posto ancora una volta di fronte ad un testo a lui caro come un orchestratore: un orchestratore vigile quant’altro mai al giuoco periglioso e cangiante dei contrappunti, puntuale nel distendere e annodare il tessuto musicalmente complesso e pur cristallino del dialogo, nel graduare l’intrico fitto e vario delle voci. Ad una così rigorosa strumentazione ha fatto riscontro un’altrettanta esatta armonizzazione del mobile giuoco tecnico delle figure lungo l’arco della scena disegnata da Aldo Calvo. Or più larga e pacata, or più stretta e concitata ed incalzante (si pensi al calcolatissimo ed esemplare finale del second’atto) l’orchestrazione visiva si è fusa ed integrata con quella vocale, a creare uno spettacolo lineare e vivido, del quale *I rusteghi* sono emersi in tutta la loro essenziale, intima, genuina teatralità<sup>299</sup>.

La visione teatrale testocentrica non concede a Simoni un’interpretazione diversa rispetto a quello che d’Amico definirebbe “lo spirito intimo della parola dell’autore”, che sul piano strutturale coincide con la ricostruzione dell’ambiente e dell’epoca. Il regista non dà vita a una creazione marcatamente originale, non ab-

<sup>293</sup> C. Goldoni, *I rusteghi*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi 1970, p. 60.

<sup>294</sup> L’idea di costruire un teatro stabile all’aperto per contenere le spese degli allestimenti precedenti nelle piazze e nei cortili veneziani, era stata avanzata da De Pirro in una riunione della Commissione della Biennale del 21 luglio 1937; ASAC – Sezione Teatro, anno 1937.

<sup>295</sup> E. Possenti, *Festival del Teatro a Venezia. Due commedie di Goldoni con la regia di Simoni*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 13 agosto 1947, poi pubblicato con il titolo *I rusteghi e L’impresario delle Smirne*, «Il Dramma», 23, 42-44, 1° settembre 1947, p. 60.

<sup>296</sup> Possenti, *Festival del Teatro a Venezia. Due commedie di Goldoni con la regia di Simoni*, cit.

<sup>297</sup> *Ibid.*

<sup>298</sup> G. C. Castello, *Palcoscenici di Venezia. “I rusteghi” e “L’impresario delle Smirne” di Goldoni*, «Sipario», 2, settembre 1947, p. 79.

<sup>299</sup> *Ibid.*

braccia, ad esempio, una lettura socio-ideologica o psicanalitica fondata sulla guerra dei sessi e delle generazioni, che tanta fortuna avranno nella seconda metà del Novecento<sup>300</sup>. La messa in scena simoniana predilige piuttosto una chiave di lettura ‘musicale’<sup>301</sup> fondata sugli «accenti, i toni, le pause, i respiri e gli accordi di basso, di contralto e di soprano», linea stilistica che genera uno spettacolo non distante dai precedenti e il cui clima generale si riconosce in aggettivi quali «diletto, ironico, ilare, pittoresco, argutamente vivo e allegramente vitale»<sup>302</sup>. La matrice musicale prevale anche nell'*Impresario delle Smirne*, nonostante la scelta della versione in prosa del testo; la musicalità del lessico goldoniano era sottolineata dalla melodia del veneto di Tognina, il fiorentino e il bolognese ‘mimato’ delle altre due protagoniste.

«Goldoni mai mi è apparso così splendidamente terso e così miracolosamente giovane», scriveva Castello nella recensione agli spettacoli, individuando proprio nel fresco disegno dei personaggi e nella riscoperta di un testo ‘minore’ di Goldoni come *L’impresario delle Smirne* i meriti maggiori della regia. *L’impresario* veniva circoscritto all’epoca nella categoria di una «commedia onesta e tipica» con personaggi che «non superano i limiti della macchietta»<sup>303</sup>. Il testo venne consacrato nel 1957 grazie alla fortunatissima messa in scena di Visconti con protagonisti due interpreti della versione simoniana: Paolo Stoppa (Ali) e Rina Morelli nelle vesti della virtuosa Annina<sup>304</sup>. Possiamo considerare il ridotto allestimento di Simoni nel 1947 – depurato dalla tradizione spuria dei soggetti posticci, dalle leziosità e ostentazioni verbali accumulate nel corso degli anni – come la prima importante tappa della riabilitazione del testo goldoniano sulle ribalte italiane. Al regista veronese va il riconoscimento di avere creato i presupposti necessari affinché potesse avere luogo una lettura ‘corretta’ dell’opera goldoniana – portata ai massimi livelli da Strehler e da Visconti – in piena indipendenza rispetto agli stili e alle maniere del passato anche prossimo. Pochi mesi dopo il successo dell'*Impresario*, Simoni pensò di valorizzare ulteriormente il testo con una versione scenica ampliata destinata alle ribalte internazionali<sup>305</sup>.

*L’impresario delle Smirne* è uno dei nove testi che Goldoni scrisse per Vendramin nella stagione 1759-1760, ribattezzata come la scommessa delle «nove muse»

<sup>300</sup> Quello ideologico è uno dei due filoni interpretativi principali de *I rusteghi* sulla quale si fonda l’edizione di Luigi Squarzina del 1969. Cfr. Id., «*L’addio a Venezia*», in N. Borsellino (a cura di), *L’interpretazione goldoniana. Critica e messinscena*, Officina, Roma 1982, p. 177.

<sup>301</sup> Fautore di questa chiave di lettura in sede letteraria è Attilio Momigliano che vede i dialoghi de *I rusteghi* «tramati, delicatissimamente, sopra una linea di opera buffa». Id., *Storia della letteratura italiana*, Principato, Milano 1980 (ed. orig. 1936), p. 338.

<sup>302</sup> Possenti, *Festival del Teatro a Venezia. Due commedie di Goldoni con la regia di Simoni*, cit.

<sup>303</sup> Cfr. il comunicato stampa della Biennale Teatro per l’anno 1947; ASAC – Sezione Teatro, anno 1947.

<sup>304</sup> Gli altri interpreti dell’edizione viscontiana erano Edda Albertini, la debuttante Ilaria Occhini, Elio Pandolfi, Giancarlo Sbragia e Corrado Pani.

<sup>305</sup> Da una lettera manoscritta che Guido Salvini inviava a Elio Zorzi il 25 febbraio 1948 si conosce come Simoni «sarebbe lietissimo di rimettere in scena *L’impresario delle Smirne*, riveduto ampliato e corretto, qualora noi lo portassimo all’estero, cosa che è credo indispensabile perché De Sica ha in Francia e in Inghilterra un grandissimo nome»; ASAC – Sezione Teatro, anno 1948.

## Il grande eclettico

per l'ambizioso programma della composizione di nove testi – tra i quali *Gl'innamorati* – appartenenti a una vasta gamma di generi letterari, ciascuno dedicato a una delle Muse, secondo il modello letterario sperimentato precedentemente da Pier Jacopo Martelli<sup>306</sup>. La commedia canzona il mondo del teatro musicale, entra nei suoi retroscena mossi da intrighi, gelosie, invidie e vanità, speculazioni e miserie; situazioni e umori suggeriti a Goldoni oltre che dall'esperienza personale – il soprano Cruscarello della commedia molto allude a quel castrato Caffariello che sdegnò il suo libretto dell'*Amalassunta* – dal *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello. Ali, «negoziante famoso delle Smirne» che nulla sa di musica e di teatro, vuole portare nel suo paese una compagnia di virtuosi, ma, infastidito dalle loro bizzos e dalle infide prospettive dell'impresa, scappa in Turchia da solo, lasciando i “virtuosi” e le “virtuose” a terra con pappagalli, cagnolini e fagotti. Goldoni descrive la sua opera come una «vasta e completa critica dell'insolenza degli attori e delle attrici, e dell'indolenza dei direttori»<sup>307</sup>. Inizialmente steso in versi martelliani con le parti delle cantanti in dialetto – veneziano l'una, bolognese l'altra e toscano la terza –, la commedia fu riscritta nel 1774 «in buon italiano corrente».

Simoni mette in scena la versione in prosa – scelta influenzata molto probabilmente dalla presenza di attori in lingua – conservando dell'edizione originale il linguaggio dialettale delle tre virtuose e inventandone altri, secondo il suggerimento di d'Amico<sup>308</sup>. Se Tognina fu autenticamente veneziana nelle battute riscritte per l'occasione da Domenico Varagnolo e nell'interpretazione di Andreina Paul, le parlate della bolognese Annina (Rina Morelli) – la più umile delle prime donne che fa da 'seconda' «per esercitarsi», ma che non vuole rimanere indietro alla fiorentina e alla veneziana – e di Lucrezia – la furba e civettuola soprano fiorentina di Sarah Ferrati – furono innestate con «pittoresche espressioni bolognesi» e con «uno spiccato accento toscano»<sup>309</sup>. Cadenze napoletane colorivano le figure del poeta Maccario (Luigi Almirante) e del musico soprano Carluccio, detto il Cruscarello, di Vittorio De Sica; la vocalità dell'impresario turco di Paolo Stoppa fu colorita con toni levantini.

*L'impresario*, sul quale Simoni operò un vero e proprio lavoro drammaturgico di adattamento e di riscrittura – i cinque atti del testo originario furono condensati in tre quadri della durata di un'ora – fu concepito come un saggio teatrale che doveva affiancare *I rusteghi*, un “divertimento” scenico «dai toni accesi»<sup>310</sup>, insieme ironico e divertente, grazie soprattutto al «disegno caricaturale» dei personaggi, macchiette comiche che sintetizzavano il tipo delle virtuose bizzos e impertinenti, del macchinoso e furbo sensale Nibio di Antonio Crast, il più veneto degli interpreti, del nobile

<sup>306</sup> Cfr. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 104.

<sup>307</sup> C. Goldoni, *Memorie*, trad. di E. Levi, Einaudi, Torino, 1967, p. 363.

<sup>308</sup> «Siccome poi il testo si presta, potresti inventar i dialetti per ciascun personaggio, limitando i veneti al minimo possibile», scriveva d'Amico a Simoni il 5 luglio del 1947; Biblioteca Livia Simoni, CA 1756.

<sup>309</sup> *L'Impresario delle Smirne*, programma di sala; ASAC – Sezione Teatro, anno 1947. Cfr. anche Possenti, *I rusteghi e L'impresario delle Smirne*, cit., p. 61.

<sup>310</sup> Castello, *Palcoscenici di Venezia. “I rusteghi” e “L'impresario delle Smirne” di Goldoni*, cit., p. 79.

e onesto amante delle arti Conte Lasca (Camillo Pilotto), del mercante esotico Ali, sensibile più che alla musica alle grazie femminili. Simoni lesse il testo in chiave ironica mettendo in luce l'equilibrio fra ritratto di costume dell'ambiente e il gusto della comicità dei cantanti. Nessuna malinconia esistenziale caratterizza i personaggi<sup>311</sup>, emerge piuttosto una simpatia mal dissimulata dalla caricatura, come testimoniano le cronache teatrali:

Ed ecco la cafoneria fatua e meschina del Cruscarello di De Sica, ecco il variegato intrico delle rivalità femminili, dall'estro esuberante della Ferrati a quello sottile della Morelli a quello puntiglioso della Paul, ecco la brusca e divertita comicità dello Stoppa che era il turco, ecco la precisa e succosa evidenza dei tipi dal Pilotto e dall'Almirante, dal [Adolfo] Celi [Pasqualino, tenore amico di Tognina] e dal Crast<sup>312</sup>.

Il duetto *Rusteghi-Impresario* fu l'ultimo intervento di Simoni al Festival veneziano, collaborazione spesso travagliata per via di un ordinamento organizzativo centralizzato e conservatore che impedì al regista di sperimentare repertori diversi da quello goldoniano. In una lettera del febbraio 1948 a Zorzi, Salvini svela come il regista veronese non intendesse continuare la cooperazione con la Biennale «perché la critica a Venezia ha mostrato una totale ignoranza sui problemi del teatro goldoniano»<sup>313</sup>. Gli spettacoli veneziani del 1947 conclusero l'esperienza goldoniana di Simoni; *Romeo e Giulietta* allestito l'anno dopo al teatro romano di Verona sarà la sua ultima regia teatrale.

<sup>311</sup> Un'atmosfera espressionistica e nevrotica caratterizzò la messa in scena dell'*Impresario* che Giancarlo Cobelli realizzò nel 1973. Cfr. Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento* cit., p. 191. Oltre all'edizione di Cobelli, nella fortuna scenica della commedia meritano un accenno gli allestimenti di Bruno Mazzali (1981), Giancarlo Nanni (1985), Giuseppe Patroni Griffi (1987), Carlo Boso (1989) e Mario Missiroli (1991). Cfr. *ivi*, pp. 215-219.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>313</sup> Manoscritto autografo di Guido Salvini a Elio Zorzi del 25 febbraio 1948; ASAC – Sezione Teatro, anno 1948.



## Capitolo 6

### Le regie fiorentine

#### 1. I giganti della montagna

Villa, detta “La Scalogna”, dove abita Cotrone coi suoi Scalognati. Alto, quasi nel mezzo della scena in quel punto sopraelevato, è un cipresso ridotto per la vecchiaia, nel fusto, come una pertica, e su in cima, come una spazzola da lumi. La villa ha un intonaco rossastro scolorito. [...] La porta è vecchia e serba qualche traccia dell’antica verniciatura verde. [...] Questa villa, un tempo signorile, è ora decaduta e in abbandono.

L’immagine della villa decaduta, «un tempo signorile», della didascalia iniziale de *I giganti della montagna*, ben riassume il disagio della scena italiana durante il ventennio fascista in seguito alla progressiva affermazione di una società industriale di massa e dei nuovi mezzi di riproducibilità tecnica<sup>1</sup>. Pirandello trasferisce nell’intreccio dei *Giganti* l’immagine di un probabile ‘scontro finale’ fra «tutto ciò che si riassume sotto l’etichetta di *teatro ‘piccolo’*» e «una civiltà di massa che si volge allo spettacolo rigettandone qualsiasi tensione estetica di stampo tradizionale»<sup>2</sup>. L’ultima e incompiuta opera di Pirandello cela tra le righe, inoltre, un’acuta critica al regime mussoliniano che dalla seconda metà degli anni Venti al 1937, anno dell’improvvisa scomparsa del drammaturgo siciliano, esercitava un forte potere di controllo e condizionamento della cultura italiana.

Intime convinzioni e un necessario adattamento alle necessità del tempo s’intrecciano in corrispondenza dei *Giganti della montagna*, «tragedia da ridere»<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Nel 1929 Pirandello aveva reagito preoccupato all’avvento del sonoro nel cinema con un articolo dal titolo *Se il film parlante abolirà il teatro*, apparso sul «Corriere della Sera». Nell’ultima fase della produzione drammaturgica il Premio Nobel rivalorizza l’antica funzione di cerimonia rituale e collettiva del teatro, dai poteri quasi esoterici. Sull’omologazione metaforica giganti-fascismo cfr. C. Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993 e Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 18-22. Sulla questione dei mezzi di comunicazione di massa in epoca fascista cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell’Italia fascista*, cit., p. 164.

<sup>2</sup> Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 64.

<sup>3</sup> La definizione si legge in una lettera di Pirandello a Marta Abba del 27 gennaio 1931 (Cfr. L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, p. 624). Il poeta illustra meglio l’antinomia su cui intende gravitare la sua ultima opera in una seconda lettera all’attrice del 16 febbraio 1931: «risa potenti [...] scoppiano tra le lagrime, come tuoni tra la tempesta». (Ivi, p. 648). Franca Ange-

come lo definì l'autore stesso, dove il lato ludico e quello fantastico affondano le radici in una sconsolata analisi dell'animo umano. Se il testo ribadisce l'inconciliabilità di teatro e stadi<sup>4</sup>, Pirandello, già Accademico d'Italia, non può sottrarsi del tutto dai condizionamenti della politica culturale promossa dal regime. Il rapporto del drammaturgo con il fascismo è emblematico per quel che riguarda la contraddizione tra la fede professata e i contenuti della produzione artistica. La critica odierna è pressoché unanime nel ritenere assolutamente sincera la sua adesione al Partito Nazionale Fascista, in vista anche del momento critico in cui avvenne; ma è altrettanto concorde nel giudicare il messaggio artistico pirandelliano opposto alle tematiche fasciste. Se Pirandello era apparso a taluni non sufficientemente zelante come propagandista dell'ideologia fascista, se il suo testamento spirituale, *I giganti della montagna* appunto, si prestava ad essere interpretato come un atto di sfida contro la retorica del regime, il testo veniva analizzato all'epoca del suo compimento, a costo di evidenti forzature, in chiave antiamericana, perfettamente in linea con la strategia politica mussoliniana degli anni Trenta<sup>5</sup>. La critica del tempo aveva infatti interpretato l'opera come «satira del nostro tempo per quello che ha di eccessivo nel culto della forza fisica che rischia di brutalizzare la vita ove non sia temperata dal culto dei valori spirituali»<sup>6</sup>, senza avvertire nell'immagine dei Giganti – «padroni ricchi e barbari» estranei alla bellezza, come li definisce l'autore – la violenza distruttiva dei sistemi totalitari<sup>7</sup>.

lini mette in relazione l'«ilarità del tragico» in Pirandello con l'interpretazione 'bachtiniana' della morte mitica di Ilse (mitica perché concepita sul modello degli smembramenti di Orfeo e di Dioniso, ad opera rispettivamente delle Baccanti e dei Titani): l'attrice muore per rinascere, così come l'idea di teatro che ella rappresenta. Cfr. F. Angelini, *Statue, fantasmi, giganti: note sull'ultimo Pirandello*, «Sincronie», 1, 2, luglio-dicembre 1997, p. 113. Si noti che gli epiteti «orfico» e «mitologico» vengono accostati ai *Giganti* nell'articolo di un certo Testor, *Da "Adamo ed Eva" a "Quando si è qualcuno"*, «La Stampa», 21 settembre 1932.

<sup>4</sup> Pirandello aveva espresso in varie occasioni la sua disapprovazione circa il crescente spazio concesso allo sport rispetto alla letteratura drammatica nei quotidiani. Nella relazione presentata al Convegno Volta, nell'ottobre del 1934, lo scrittore considera i ludi sportivi una forma di spettacolo capace di esercitare un'efficace e vincente concorrenza verso il teatro di prosa, nella misura in cui è sovvenzionato dallo Stato. Cfr. L. Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1965, vol. VI, p. 1039. Sulle oscillanti e contraddittorie dichiarazioni di Pirandello sul fascismo cfr. anche I. Pupo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, cit., pp. 51 ss.

<sup>5</sup> Nella recensione di Enrico Rocca sul «Lavoro fascista» dell'8 giugno 1937, il mito d'arte viene interpretato come «il simbolo di un'umanità operante, ma senza il ricorso dello spirito, umanità americanizzata e banalizzata, titanica in opere materiali e rozza però nella richiesta di divertimenti facili che vellichino il sangue senza toccare l'anima».

<sup>6</sup> L. Bottazzi, *Visita a Pirandello*, «Corriere della Sera», 13 ottobre 1928. «Satira involontaria del pubblico di oggi nei confronti del mio teatro», specifica in un'intervista posteriore Pirandello, concetto che si ricollega a quella satira del tempo della quale il drammaturgo parla nel gennaio del 1929: «È, più che del pubblico che frequenta le sale di spettacolo, dovrei dire una satira del tempo, perché quanto mi accade come scrittore è abbastanza significativo e illustrativo, e credo che, a pensarci bene, oltrepassi, nella sua gravità, i limiti della mia persona fisica e della mia opera». E. Roma, *Pirandello poeta del "cine"*, «Comœdia», 11, 1, 15 gennaio 1929, pp. 9-10.

<sup>7</sup> Nel secondo atto dell'opera, Cotrone descrive i Giganti come gente che per «l'esercizio continuo della forza, il coraggio che han dovuto farsi contro tutti i rischi e pericoli d'un immane impresa, scavi e fonda-

Nel 1927 Pirandello era diventato il centro propulsore di un interessante dibattito sulle pagine di «Critica fascista». Secondo i detrattori – la maggioranza – lo scrittore agrigentino avrebbe distrutto con i suoi sofismi l'unità morale dell'uomo e il sereno ottimismo mediterraneo: il suo messaggio artistico era profondamente negativo e distruttore, ricollegabile più ai pensatori nordici (Stirner, Schopenhauer, Nietzsche) che alla produzione latina<sup>8</sup>. Il teatro di Pirandello appariva dunque come espressione di «quell'Italia che va da Custoza a Caporetto»<sup>9</sup>, definitivamente superata dal fascismo. Non solo: anche artisticamente le sue produzioni erano spesso discutibili. A difesa del poeta si esponeva il fatto che egli non era che lo spettatore di un momento di acuta crisi: non proponeva morali, registrava solo con spirito quasi scientifico la dissoluzione del mondo borghese. La sua opera costituiva il culmine di tale processo, ponendosi nello stesso tempo come punto di partenza per la creazione di una nuova umanità, ammonita sugli errori e le debolezze del passato. «Da 'Pirandello nichilista' si passava così a un 'Pirandello rivoluzionario'»<sup>10</sup>; questa sarebbe stata l'interpretazione più 'regolare' nel angusto clima degli anni Trenta, quando diveniva difficile accusare con spregiudicatezza uno degli scrittori italiani più celebrati a livello internazionale e una delle maggiori glorie del regime. Nel discorso commemorativo pronunciato ad Agrigento il 10 ottobre 1939 in suo onore, Simoni se da un lato smorza il lato oscuro e cerebrale dell'opera del Premio Nobel per accentuarne quello emotivo<sup>11</sup>, descrive Pirandello come una personalità insieme «tragica, magica e misteriosa» che unisce nella propria poetica i lati comici e tragici della vita:

Perché il sentimento che Luigi Pirandello, nel guardare e meditare la vita, ebbe, del suo contrario, ha fatto di lui un grande umorista e un grande poeta tragico; e se il grande umorista, insinuandosi, con quel sentimento, in tutti i meandri e le capillarità delle illusioni e della speranza ha voluto smontare ogni costruzione ideale per dimostrare quanto le apparenze siano profondamente diverse dall'essere intimo della coscienza, il poeta tragico in quel flusso della vita, ha sentito il contrario della morte ingiusta<sup>12</sup>.

Il cattolico d'Amico invece, che ebbe un rapporto problematico con lo scrittore per quel che riguarda la concezione filosofica della vita e del mondo, ricorderà lo

zioni, deduzioni d'acque per bacini montani, fabbriche, strade, colture agricole, non han soltanto sviluppato enormemente i loro muscoli, li hanno resi naturalmente anche duri di mente e un po' bestiali».

<sup>8</sup> L'arte fascista non doveva essere «frammentaria, sincopata, psicoanalitica, intimista o crepuscolare, perché tutte queste forme artistiche non sono che una malattia dell'arte, ribellioni clinico-estetizzanti alla grande tradizione artistica italiana». Cfr. *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, «Critica fascista», 15 febbraio 1927.

<sup>9</sup> Cfr. C. Pellizzi, *Pirandello e noi*, in «Critica fascista», 15 luglio 1927. Cfr. inoltre G. Casini, *Nostranità di Pirandello*, ivi, 1 giugno 1927 e G. Lombroso, *A proposito di Pirandello*, ivi, 15 giugno 1927.

<sup>10</sup> Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit, p. 175.

<sup>11</sup> Il critico veneto vede la drammaturgia di Pirandello come una «vivacissima immagine di vita». Cfr. R. Simoni, *Luigi Pirandello. Discorso tenuto a Agrigento il 10 ottobre 1939*, in *Celebrazioni siciliane*, Regio istituto d'Arte per la decorazione e la illustrazione del libro in Urbino, Urbino 1940, vol. 2. p. 165.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 169-170.

scrittore agrigentino nel decennale della morte con un discorso incentrato sul conflitto drammatico tra una desolata e amara negazione e l'aspirazione a una fede salvatrice<sup>13</sup>.

*I giganti* rappresentano per Pirandello la sintesi conclusiva della sua attività drammaturgica, alla stesura della quale dedicò diversi anni. Le prime notizie sulla composizione vengono segnalate nel settembre 1928 su «La Stampa»<sup>14</sup>. Un anno dopo l'opera si configurerà nella forma provvisoria de *Gli Dei della Montagna*, mentre nel giugno 1930 il titolo muta in quello definitivo de *I giganti della montagna*<sup>15</sup>. La prima parte dell'opera è pubblicata sulla «Nuova Antologia» di novembre-dicembre 1931 con il titolo *I fantasmi*, preceduta da una *Nota* informativa che, se annuncia la prosecuzione dell'azione, conferisce alla parte pubblicata una sua autonomia e compiutezza. Nella stessa *Nota* si parla dei *Giganti della montagna* come del terzo dei miti moderni, quello dell'arte, posto a coronamento di un ciclo iniziato nel 1928 con *La nuova colonia* (il mito sociale) e proseguito l'anno dopo con *Lazzaro* (il mito religioso)<sup>16</sup>. Il mito dell'arte costituisce sul piano ideale un ulteriore tentativo di liberazione dalla pessimistica concezione del mondo, percepibile già nelle prime due parti della trilogia. La disperata speranza di Ilse – martire della missione di portare la poesia tra gli uomini – completa ciò che ne *La nuova Colonia* era il fallimento dell'utopia di una nuova società più giusta e libera, mentre in *Lazzaro* la scoperta di un Dio imminente.

Simoni aveva registrato con entusiasmo il successo del mito sociale sulle ribalte del Manzoni – protagonisti Marta Abba (Spera) e Lamberto Picasso (Currao) – dove emerge un Pirandello «diverso dal solito, più poeta che filosofo, non più tormentato dalla pietà per i suoi personaggi, ma scaldato da un grande amore per essi»<sup>17</sup>. Del mito religioso il critico del «Corriere» loda la complessiva forza espressiva che scaturisce dalla dialettica tra «reale a ideale», senza nascondere tuttavia alcune riserve ri-

<sup>13</sup> Pirandello fu commemorato nella decennale della morte, il 6 giugno 1947, all'Angelicum di Milano, per iniziativa di Giancarlo Vigorelli. Al discorso pubblico di Simoni seguirono alcune letture sceniche delle sue opere eseguite dagli attori Germana Paolieri, Gino Sabbatini ed Edoardo Toniolo. Il 7 giugno ebbe luogo un altro discorso commemorativo di Simoni e la rappresentazione de *L'amica delle mogli*, con regia di Mario Landi e protagonisti Elena Zareschi, Germana Paolieri, Lia Angeleri, Gino Sabbatini e Piero Carnabucci. Cfr. *Per Pirandello*, «Sipario», 2, 14, giugno 1947, p. 24.

<sup>14</sup> G. C., «Lazzaro» e un'altra commedia nuova di Pirandello, «La Stampa», 11 settembre 1928.

<sup>15</sup> Cfr. P. S. [P. Solari], *Pirandello fa le valigie*, «Gazzetta del Popolo», 22 ottobre 1929, ora in I. Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello*, cit., pp. 442-444; Id., *Tre nuove opere di Pirandello*, in ivi, pp. 447-449. Sul passaggio dal titolo provvisorio a quello definitivo dei *Giganti della montagna* cfr. G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Mursia, Milano 1986, pp. 249-288.

<sup>16</sup> «Miti ha voluto definirli lo scrittore siciliano – scriveva Mario Corsi nel 1929 – in quanto in essi l'azione drammatica s'allarga al di là dei confini normali ed ha un carattere sintetico di generalità e nudità di essenziali elementi, e risonanza spirituale d'universalità» Id., *Cinque nuovi drammi di Luigi Pirandello*, «Gazzetta del Popolo», 11 giugno 1929; ora in I. Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello*, cit., p. 437.

<sup>17</sup> R. Simoni, *La nuova colonia*, «Corriere della Sera», 19 aprile 1928, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. III: 1927-1932, cit., p. 136.

guardo l'aura mitica che circonda i personaggi, facendoli apparire in certi snodi dell'intreccio poco umani<sup>18</sup>.

Nel ricordato articolo del 1928 l'anonimo autore, fresco da un colloquio con Pirandello, disegna già la trama della nuova opera che «pare debba essere più squisitamente pirandelliana di *Lazzaro* e più vicina ai *Sei personaggi*». Si annunciano quindi i motivi fondamentali della versione definitiva dei *Giganti*: da un lato la Compagnia della Contessa<sup>19</sup> che vuole dare vita, senza successo, all'opera del giovane poeta innamorato di Ilse e successivamente suicidatosi per il disperato e non corrisposto amore di lei; dall'altro la recita finale davanti agli «esseri primitivi» di un piccolo paese della Sardegna. Così viene descritta la trama di quello che doveva essere il terzo atto incompiuto dei *Giganti*:

La Compagnia giunge un giorno in un piccolo paese della Sardegna, dove si stanno celebrando le nozze di due giovani appartenenti alle due famiglie più potenti del luogo. Sono esseri primitivi, una specie di giganti incatenatori d'acque, fecondatori di terre. I comici ottengono di rappresentare il lavoro dinanzi a loro, dopo la cena di nozze. Infatti mentre dietro la tela si sente la folla avvinazzata degli invitati a banchettare, sul proscenio i comici, ove attraversando la platea sono saliti con i loro poveri bagagli, il loro vecchio asinello, si preparano per la recita. Se non che, durante la rappresentazione, gli ubriachi non possono, non sanno distinguere gli essere reali da quelli falsi: essi partecipano così intensamente all'azione che vorrebbero piegare la vicenda a modo loro. E siccome i comici non possono obbedire, i giganti li distruggono come fantocci, non diversamente da quanto fa a volte un pubblico meno primitivo<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Id., *Lazzaro*, «Corriere della Sera», 17 dicembre 1929, ora in ivi, pp. 275-277.

<sup>19</sup> Virgilio Marchi, che si vanta di essere stato uno dei primi ad aver sentito dalla bocca del Maestro la storia dei *Giganti*, ricollega la storia della Compagnia della Contessa a un fatto di cronaca: di fronte all'abitazione romana del figlio di Pirandello, Stefano, in via Piemonte, viveva la contessa Olga De Dietrichs Ferrari che aveva dato vita insieme al marito, il conte Mario Ferrari, prima ad un piccolo teatro privato, successivamente ad una compagnia di giro nota con il nome di «Compagnia della contessa». I coniugi non ebbero però la fortuna sperata e andarono incontro al fallimento: la contessa, costretta a rinunciare alla sua passione teatrale, morì poco tempo dopo. Cfr. A. d'Amico e A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, Sellerio, Palermo 1987, p. 422.

<sup>20</sup> G. C., «*Lazzaro*» e un'altra commedia nuova di Pirandello, cit. La vicenda dei *Giganti* sembra essere ispirata a Pirandello da un episodio di vita reale. Nel dicembre del 1927, la Compagnia del Teatro d'Arte si era trovata a recitare i *Sei personaggi* a Canicattì, un paese vicino Agrigento. L'esito fu disastroso perché il pubblico, costituito per la maggior parte da contadini i quali erano stati invitati ad assistere allo spettacolo dai signori del luogo per riempire la sala, non comprese nulla del dramma. Pirandello e gli attori temerono che gli spettatori potessero sentirsi presi in giro e reagire in modo violento alla presunta offesa. Sembra che il drammaturgo prenda spunto da quell'incresciosa situazione per disegnare i suoi *Giganti* che sposta dalla Sicilia in Sardegna, isola ancora più 'primitiva', secondo il drammaturgo, della sua terra natale. L'episodio viene rievocato dettagliatamente cinquant'anni dopo da un'attrice della Compagnia del Teatro d'Arte, Rina Franchetti, in un'intervista rilasciata ad Alessandro Tinterri. Cfr. G. Buonanno, *I giganti della montagna dalla dissoluzione del Teatro d'Arte alla rappresentazione del Maggio fiorentino*, «Il castello di Elsinore», 8, 1990, pp. 71-72; C. Vicentini, *Pirandello: il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 191-193; Id., *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua*

## Il grande eclettico

«Una tragedia d'uomini che non si intendono»<sup>21</sup>, così definisce Pirandello i suoi *Giganti* nel 1930. La materia d'incomprensione risiede nell'incapacità di questi esseri brutali di avvicinarsi e intendere l'arte, ancorati totalmente alla ragione pratica e materiale del vivere. «L'attrice, il conte suo marito, il poeta Cotrone, i suoi compagni scarmigliati e i guitti della compagnia sono lo spirito che agisce e costruisce oltre la materia – spiega lo scrittore agrigentino – e il dramma è l'incontro, anzi lo scontro di questi due mondi incomunicabili»<sup>22</sup>. L'idea di fondo dei *Giganti* viene ribadita dall'autore in una lettera del 30 maggio 1930 a Marta Abba: «la tragedia della Poesia in mezzo a questo brutale mondo moderno»<sup>23</sup>. Il supplizio di Ilse è una potente immagine della forza che usurpa la grazia, della realtà brutale che disperde il sogno. Su un'altra sponda simbolica il mito d'arte rappresenta la differenza che si instaura tra «modi del teatro e modi della visione (magia del sonno o del cinema?), tra teatro d'arte e teatro di massa, tra poesia – che resta anche in un solo testo di un giovane morto – e spettacolo, che finisce continuamente, che muore ancora prima che i Giganti lo sbranino»<sup>24</sup>.

Il testo di Pirandello si interrompe, com'è noto, con la cavalcata dei giganti che scendono al paese per la celebrazione del matrimonio dove i comici stanno rappresentando *La favola del figlio cambiato*. Nel terzo atto, secondo il disegno di Pirandello, si doveva vedere uno spiazzo davanti all'abitazione dei Giganti dove aveva luogo un ricco banchetto con tavole traboccanti di cibi e fontane di vino. L'urto tra i banchettanti e i comici creava un'aria tempestosa. Le maestranze dei giganti chiedevano, sghignazzando, ai comici, lazzi, canzonette lascive e burattinate. Ma Ilse ordinava alla compagnia di procedere con la recita. Si stendeva una gran tenda, che divideva gli attori dal loro pubblico tumultuante. La rappresentazione doveva svolgersi al di là della tenda. A un primo tentativo di Cotrone di introdurre la performance della compagnia, a sua volta deriso e cacciato via, seguiva quella di Cromo. Infine Ilse e i suoi comici vengono schiacciati dalla furia violenta dei convitati: Ilse muore, Spizzi e Diamante sono sbranati. L'ultima immagine dell'opera raffigura il conte, Cromo e gli attori superstiti portare via sul loro carretto il corpo di Ilse, singhiozzanti, eppure come liberati da un incubo e consolati da un congruo indennizzo. I dettagli del terzo atto incompiuto gli dobbiamo al figlio di Pirandello, Stefano, con il quale lo scrittore si era confidato la penultima notte di vita<sup>25</sup>. L'ultimo elemento drammaturgico im-

*drammaturgia*, in E. Scrivano (a cura di), *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, Agrigento 1985, p. 93.

<sup>21</sup> P. S. (Pietro Solari), *Tre nuove opere di Pirandello*, cit.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 493.

<sup>24</sup> Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, cit., p. 240.

<sup>25</sup> La ricostruzione che Stefano Pirandello (alias Stefano Landi), fa del quarto 'momento' del mito apparve per la prima volta nel 1938 come appendice al testo dei *Giganti* nel decimo volume della terza edizione di *Maschere nude*; ora in S. Landi, *Il terzo ed ultimo atto dei "Giganti della montagna" (IV "momento")* in L. Pirandello, *La nuova colonia. Lazzaro. I giganti della montagna*, introduzione di N. Borsellino, prefazione e note di M. Guglielminetti, Garzanti, Milano 1995, pp. 259-264. Aldo Capasso, partendo dalla lettera di Pirandello a Marta Abba e dall'intervista che il drammaturgo rilasciò a Bottazzi nell'ottobre del 1928, giudica incompatibile la conclusione di Stefano Landi con la coerenza dei primi due atti. In questa

maginato dall'autore era un ulivo saraceno che avrebbe dovuto occupare la parte centrale della scena: «C'è – mi disse sorridendo – un ulivo saraceno grande, in mezzo alla scena, con cui ho risolto tutto.» E poiché io non comprendevo bene, soggiunse: «Per tirarvi il tendone...». Così capii che egli si occupava, forse da qualche giorno, a risolvere questo particolare di fatto. Era molto contento di averlo trovato»<sup>26</sup>.

I *Giganti* sono un'opera aperta non solo per l'incompiutezza del terzo atto, ma anche per la vocazione al fantastico e al fantasioso. Un'opera aperta, quindi, a tutte le conclusioni, al presente come all'avvenire, quasi un 'mito' registico, un problema affascinante che stimola l'estro del *metteur en scène* il quale si sostituisce allo scrittore, almeno per quel che riguarda il finale. Il terzo atto inconcluso imponeva a Simoni e agli organizzatori del Maggio Fiorentino il dovere di chiarire allo spettatore l'opera stessa: la scelta ricadeva tra una ricostruzione scenica del finale secondo le indicazioni di Stefano Pirandello o la mera narrazione per bocca di Cotrone dell'incontro-scontro dei comici con il pubblico dei giganti durante il banchetto finale.

Simoni – sulla scia del rigore filologico e del «carattere di una eccezionale e religiosa commemorazione» che assunse la rappresentazione, attenta più alla celebrazione del poeta che all'opera in sé<sup>27</sup> – mise in scena solo i primi due atti del Mito, facendo raccontare il finale da un attore fuori scena, mantenuto «invisibile, quale fosse il disegno dell'autore»<sup>28</sup>. Privata del soggetto dell'enunciazione, la parola con la sua inquietante presenza denunciò quindi il vuoto dell'assenza, definendosi come forma residua della morte. Aldilà dell'effetto emotivo che l'operazione doveva indurre, rimane il dubbio se essa si ponesse quale chiave interpretativa della trascendenza della poesia, quindi della sua durata, rispetto alla caducità dell'evento spettacolare, o, a livello più profondo, come processo metonimico di un viaggio interiore volto alla di-

ricostruzione postuma, dove manca la morte di Ilse, le parole di Cotrone mitigano la condanna dei giganti, sottraendoli ad un destino di irrimediabile cecità spirituale, mentre attribuisce, per converso, parte della responsabilità dell'uccisione della contessa agli stessi sfortunati teatranti; obiezioni condivise anche da Marta Abba. Cfr. M. Abba, *Prefazione a "I giganti della montagna"*, «Il Dramma», 47, 362-363, pp. 14-17; M. Abba, *Postfazione*, in Id. (a cura di), *I giganti della montagna*, Mursia, Milano 1972, pp. 135-140; L. Pirandello, *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1986, vol. V, pp. 1371-1376. Giovanna Buonanno spezza invece una lancia a favore della versione di Stefano Pirandello, sottolineando il lungo lasso di tempo trascorso tra l'anno dell'intervista a Bottazzi (1928) in cui Pirandello enuncia per la prima volta le linee di un progetto finalizzato alla scrittura del mito dell'arte e l'ultimo periodo di vita del poeta il quale, sollecitato dal Maggio Fiorentino per una realizzazione scenica dei *Giganti*, ritorna a riflettere sull'opera lasciata incompiuta. Non è improbabile, ribadisce la Buonanno che Pirandello abbia maturato – e non solo nella fatidica febbrile “penultima nottata” di cui parla il figlio – e attribuito sensi diversi al suo lavoro, rispetto a quelli iniziali. Cfr. Buonanno, *I giganti della montagna dalla dissoluzione del Teatro d'Arte alla rappresentazione del Maggio fiorentino*, cit., p. 80.

<sup>26</sup> Le parole di Stefano Pirandello sono citate nel programma di sala dello spettacolo di Simoni; Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico.

<sup>27</sup> S. d'Amico, *I giganti della montagna di Luigi Pirandello*, «La Tribuna», 16 giugno 1937, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, cit., vol. IV, tomo II, p. 358. Tra gli spettacoli di carattere celebrativo allestiti nei mesi successivi alla scomparsa di Pirandello, ricordiamo *I sei personaggi* di Ruggero Ruggeri e *L'abito nuovo* di Edoardo De Filippo. Cfr. «Il Dramma», 13, 256, 15 aprile 1937, pp. 22-23.

<sup>28</sup> L. Antonelli, *La «Montagna» senza i «Giganti»*, «Il Giornale d'Italia», 6 giugno 1937.

## Il grande eclettico

sgregazione dell'io dei vari personaggi: dai comici della compagnia della Contessa, a Ilse, a Cotrone, agli Scalognati<sup>29</sup>. Una verifica di queste ipotesi condotta sulle recensioni si dimostra piuttosto labile, operazione resa più ostica in seguito alle difficoltà di distinguere in esse gli elementi stimolati dalla visione diretta dello spettacolo da quelli ricavati dalla lettura del dramma.

La narrazione fuori scena dell'ultimo atto – pronunciata dall'attore Carlo Ninchi insieme ad una breve illustrazione dell'opera – fu ritenuta poco teatrale da diversi spettatori di professione. D'Amico, favorevole ad una realizzazione compiuta, scrisse:

Vogliamo dire qualcosa che scandalizzerà più d'uno: e cioè che i *Giganti della montagna*, per essere rappresentati al pubblico, avrebbero dovuto avere anche il terzo atto. Il teatro è, se Dio vuole, una cosa grossa e piena d'esigenze pratiche; le favole ch'esso porta alla folla devono avere un senso, e quindi una conclusione. D'altra parte, a teatro, il fenomeno della collaborazione è vecchio quanto il mondo [...]. Qui esistono due atti compiuti, e la trama ben sicura, specie nei particolari essenziali, del terzo; tutto avrebbe consigliato ad affidare questo terz'atto al puro, intelligente e fedele Stefano Landi, per offrire al pubblico – s'intende bene, avvertito – un lavoro compiuto<sup>30</sup>.

Un via di mezzo tra la soluzione di Simoni e quella proposta da d'Amico scelse Guido Salvini il quale, nell'allestimento dei *Giganti* al Teatro Comunale di Bologna nel febbraio del 1959, fece leggere il terzo atto a Gino Cervi (Mago Cotrone) in assoluta fedeltà alla ricostruzione di Landi, con gli altri attori silenziosi in scena<sup>31</sup>.

La questione dell'incompiutezza dell'opera sembra essere stato uno dei motivi del dissidio sorto tra Salvini e il Maggio Musicale. L'allestimento del debutto internazionale della pièce, fu inizialmente affidato al 'figlio d'arte': «Caro Salvini, come mi ero prefisso, ho parlato di te con Pirandello per la regia de *I giganti della Montagna* – gli scrive il Sovrintendente del Maggio, Mario Labroca –. Pirandello è molto contento di averti e perciò io spero che tu accetterai ed attendo in tal senso una comunicazione, anche per fissare in conseguenza di vederci per prendere gli accordi necessari»<sup>32</sup>. Salvini, che aveva collaborato con il Teatro d'arte di Pirandello nel

<sup>29</sup> Cfr. P. Puppa, *La scena e i suoi fantasmi: dai «Sei personaggi» ai «Giganti della montagna»*, «Rivista Italiana di Drammaturgia», dicembre 1977-aprile 1978, pp. 34-46.

<sup>30</sup> D'Amico, *I giganti della montagna di Luigi Pirandello*, cit.

<sup>31</sup> Cfr. G. Salvini, *Il terzo atto dei Giganti*, in *Atti del congresso di studi pirandelliani* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 45-48. Salvini aveva introdotto la parte incompiuta tra il secondo e il terzo atto della messa in scena: «Levato poi il sipario, Gino Cervi che si era tolto ogni trucco, si è fermato a un leggio e ha scandito quello che doveva essere l'ultimo atto, secondo la rivelazione di Luigi Pirandello morente al figlio Stefano. Mentre Gino Cervi leggeva gli altri attori sono rimasti silenziosi, pur procedendo ai motivi essenziali, atti a fissare davanti agli occhi degli spettatori, il momento estremo della tragedia: l'uccisione di Ilse massacrata dai Giganti.» Cfr. *I giganti della montagna*, «Il Dramma», 35, 270, marzo 1959, pp. 49-50.

<sup>32</sup> Lettera di Mario Labroca a Guido Salvini (Firenze, 27 novembre 1936); Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 116, carta 356.

biennio 1925-1927 con mansioni di scenografo e di aiuto regista, era uno dei pochissimi uomini di teatro di formazione europea<sup>33</sup>. All'invito di Labroca, il regista risponde con una coscienza professionale assolutamente moderna per l'epoca: «Prima di darti una risposta avrei bisogno di sapere delle cose e prima di tutto leggere il copione. Dalla lettura potrò dirti quali attori sceglierei, quale il luogo per la recita, come la scenografia e gli eventuali costumi, tutte cose che non può suggerire che il Regista perché altrimenti saremo da capo»<sup>34</sup>.

La notizia che Labroca avesse interpellato per la realizzazione dei *Giganti*, oltre a Simoni – che avrebbe dovuto fornire una collaborazione limitata agli ultimi giorni di prove in consonanza con l'impegno della contemporanea messa in scena di *Edipo re a Sabratha*<sup>35</sup> – anche d'Amico e Bontempelli, non venne accolta bene da Salvini. Le discordanze relative alla trascrizione scenica del terzo atto indussero il figlio d'arte a rinunciare al progetto. Nel gennaio 1937 scrive dispiaciuto, ma risoluto, al Sovrintendente del Maggio:

Caro Labroca, Stefano [Landi] mi ha detto che avete interpellato Simoni circa la rappresentazione dei *Giganti* e che egli ha bocciato la mia idea. Ora a parte il fatto che una rappresentazione deve aver luogo come la pensa il regista e non il critico, e a parte un altro fatto più importante che per interpretare Pirandello bisogna averlo amato, io mi trovo nell'assoluta incapacità di mettere in scena una fredda commemorazione ufficiale, cioè uno spettacolo mancato dal punto di vista della sua integrità drammatica, tutte cose che Pirandello odiava. Quindi dato che il tempo stringe e non si può iniziare un nuovo dibattito tra regia e critica, ti prego di esentarmi da questo incarico<sup>36</sup>.

Salvini, sottolineando il diritto della regia nei confronti dell'autorità critica, non accettava di dover sottostare al giudizio negativo di Simoni. Le sue trattative con il Maggio falliscono definitivamente nei primi di febbraio del 1937<sup>37</sup>, quando Simoni,

<sup>33</sup> Durante gli anni Venti Salvini aveva collaborato con i teatri nazionali delle capitali europee della cultura, tra cui Praga, Vienna, Budapest e Parigi; nei primi anni Trenta aveva organizzato insieme a d'Amico l'ospitalità a Copeau e a Reinhardt al Maggio Musicale Fiorentino (1933) e alla Biennale Teatro (1934).

<sup>34</sup> Lettera di Mario Labroca a Guido Salvini datata 27 novembre 1936; Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 116, carta 356.

<sup>35</sup> Giuseppe Patanè sostiene invece che Pirandello aveva prescelto Simoni come regista della sua ultima opera già nel luglio 1936: «Desidererei che tu ne fossi il regista» confidava al veronese l'indomani del debutto delle sue *Baruffe chiozzotte*. Cfr. G. Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, «La Giarra», 3, 2, giugno-luglio 1954, pp. 68-69.

<sup>36</sup> Lettera di Guido Salvini a Mario Labroca (14 gennaio 1937); Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico.

<sup>37</sup> «Caro Labroca, sono spiacente di doverti confermare la mia lettera del 14 gennaio – scrive Salvini il 20 febbraio 1937 –. Non potrò quindi partecipare a questo Maggio Fiorentino. Impegni precedenti e più che altro condizioni di salute che si vanno aggravando e che mi impongono una lunga e seria cura non mi permettono di prendere nuovi impegni senza la sicurezza di poterli mantenere. Credimi, con molti saluti, tuo Salvini». Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 116, carta 359. La decisione viene ribadita in una seconda lettera che Salvini invia al Conte Carlo Conestabile della

dopo varie insistenze giunte dai dirigenti della manifestazione fiorentina, accetta di assumersi la responsabilità principale della regia<sup>38</sup>. La messa in scena del testamento spirituale di Pirandello preoccupava molto il critico del «Corriere», che dimostrò non poche reticenze prima di accettare il prestigioso e difficoltoso incarico: «Il problema è ancora più complesso dal punto di vista artistico – scrive Simoni a Paolo Venerosi Pesciolini, Podestà di Firenze e Presidente del Maggio –. Le chiedo, per questo, illustre Signore, che mi permetta di tardare di due o tre giorni una risposta definitiva. Conviene che io ristudi i due atti dei *Giganti* e che veda se ho spalle tali da reggere quel pondo. In ogni modo, non vorrei e non potrei essere solo»<sup>39</sup>.

Nella costruzione dei *Giganti della montagna* Simoni fu affiancato da Stefano Pirandello – garante delle ultime volontà del padre – e da Giorgio Venturini, personaggio importante della vita teatrale fiorentina di quegli anni, che conosceva bene lo spazio del Teatro Verde della Meridiana in Boboli<sup>40</sup>. Per la III edizione del Maggio Musicale Venturini era stato chiamato a dirigere, inoltre, insieme a Corrado Pavolini e lo scenografo Carlo Gino Sensani, *L'incoronazione di Poppea* con musiche di Monteverdi, spettacolo coreografico con grandi masse, preceduto nel 1936 dalla *Tancia* di Michelangelo Buonarroti il Giovane. Nel 1939 allestirà all'aperto, sempre nell'ambito del Maggio Fiorentino, due commedie cinquecentesche: *La strega* del Lasca nella piazza dei Peruzzi e la *Clizia* di Machiavelli a Poggio a Caiano<sup>41</sup>.

Tra gli altri collaboratori di Simoni particolare attenzione meritano i nomi di Boris Romanov – artefice delle composizioni coreografiche di massa che coinvolgevano ballerini professionisti, comparse e gli stessi attori<sup>42</sup> –, del maestro del coro

Biennale di Venezia il 22 febbraio 1937: «Ti comunico in forma ufficiale (!!) che mi sono liberato in maniera definitiva dal Maggio Fiorentino»; ASAC – Sezione Teatro, anno 1937.

<sup>38</sup> Simoni rifiuta invece l'allestimento dell'atto unico pirandelliano *La Giara*, che nell'idea iniziale degli organizzatori doveva affiancare il mito dell'arte. Cfr. *Il programma definitivo del III Maggio Musicale fiorentino*, «La Nazione», 21 gennaio 1937.

<sup>39</sup> Lettera di Simoni a Paolo Venerosi Pesciolini del 26 gennaio 1937; Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico.

<sup>40</sup> Venturini aveva iniziato l'apprendistato artistico nel 1925 nel Teatrino di via Laura – un tempo dimora della prestigiosa Scuola di recitazione di Luigi Rasi – divenuta nel 1935 sede del primo Teatro Sperimentale dei G.U.F., per assumere nel 1942 il titolo di Teatro Nazionale dei G.U.F. con carattere di teatro stabile, di cui Venturini assunse la direzione. Tra gli spettacoli più significativi del Teatro Nazionale dei G.U.F. ricordiamo *Maria Maddalena* di Hebbel, rappresentato alla Pergola di Firenze nel dicembre del 1942 con Kiki Palmer, Salvo Randone, Lina Volonghi, Roberto Villa, Raffaele Giangrande, Gianni Santuccio, Umberto Giardini, Guido Gatti, Anna Colombo e Alberto Archetti (Cfr. «Il Dramma», 19, 393-394, 1 e 15 gennaio 1943, pp. 63-64; *Maria Maddalena* di Hebbel fu pubblicata nel successivo numero de «Il Dramma», 19, 395, 1° febbraio 1943, pp. 5-22.); e una *Orestiade* con Letizia Bonini, Paola Borboni, Maria Melato, Lina Volonghi, Cesare Bettarini, Adolfo Geri, Raffaello Niccoli e Salvo Randone. Per una breve nota biografica di Giorgio Venturini cfr. P. E. Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, «Quaderni di Teatro», 9, 34, novembre 1986, pp. 95-96.

<sup>41</sup> Cfr. C. Giachetti, *Un regista alla volta: Venturini*, «Il Dramma», 16, 336, 15 agosto 1940, p. 25.

<sup>42</sup> In una lettera manoscritta di Romanov a Labroca del 28 maggio 1937 si legge di «una danza con tutto il corpo di ballo femminile e con 80 persone di comparsa, ed un'altra con quattro ballerini ed artisti drammatici». Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 121, carta 283.

Andrea Morosini e della fiorentina Maria De' Matteis<sup>43</sup>, classe 1912, allieva e collaboratrice di Sensani, una delle prime costumiste moderne dell'epoca che considerava il costume la seconda «pelle» del personaggio in quanto forma esplicita della sua interiorità. Per *I giganti* la giovane artista creò dei costumi dal «gusto asciutto, antiretorico e fantasioso»<sup>44</sup> – alcuni dai tratti ironici, alla maniera di Sto –, attenendosi scrupolosamente alle didascalie pirandelliane, come denotano le annotazioni ai figurini. Il lavoro interpretativo della De' Matteis – compiuto dalla storica sartoria teatrale Cerratelli – sviluppa la linea della qualificazione pittorico-psicologica dell'abito; il costume non solo denota la personalità del personaggio, ma diventa elemento funzionale e organico della messa in scena<sup>45</sup>. Così la passionalità tragica di Ilse viene evocata dai capelli «color rame caldo» e dall'abito «dimesso di velo un poco logoro – scollato – maniche lunghe che ritraendosi nel muoversi lasciano scoperto le braccia»<sup>46</sup>; il benessere decaduto del pallido e smarrito conte viene esteriorizzato per mezzo di un abito «logoro color cece, il panciotto bianco e un cappello di paglia»; Spizzi, l'attor giovane segretamente innamorato della contessa, appare nella scena dell'apparizione come il poeta della *Favola del figlio cambiato*, avvolto in un elegante mantello nero, sul collo «la sciarpa bianca di seta e il gibus in capo»; Quacquè viene invece disegnato come «nano grasso di pelo rosso faccione di terracotta ridente scemo però con occhi maliziosi – vestito da bambino».

Le musiche di Mario Castelnuovo Tedesco – il compositore del *Savonarola* di Rino Alessi nella celebre messa in scena di Copeau del 1935 – al quale Pirandello stesso aveva affidato la colonna sonora dello spettacolo, non furono eseguite in seguito a una divergenza di tipo estetico con Simoni e Landi pochi giorni prima del debutto: più che composizioni compiute i due registi cercavano «effetti fonici e suoni liberi»<sup>47</sup>, in quanto una musica ben definita avrebbe offuscato un testo di per sé musicale. I brani dei *Giganti* – tra le ultime creazioni di Castelnuovo – furono eseguiti in forma di concerto da Gino Marinuzzi solo nel 1938. L'anno precedente il compo-

<sup>43</sup> Maria De' Matteis aveva esordito nell'ambito artistico in tenera età: nel 1920, a soli otto anni, presenta alla Biennale di Venezia alcuni suoi disegni. Al Maggio Musicale aveva già dato prova di sé nell'edizione del 1935 con *l'Alceste* di Gluck e in quella del 1937 con *Il deserto tentato* di Casella. Cfr. C. Nuzzi, *Maria De' Matteis*, in R. Monti (a cura di), *Visualità del Maggio*, De Luca, Roma 1979, pp. 147-149; cfr. inoltre il catalogo della mostra dedicata all'opera della costumista nel 1979 in Palazzo Medici Riccardi: C. Nuzzi (a cura di), *Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria De' Matteis*, Vallecchi, Firenze 1979.

<sup>44</sup> Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit, p. 100.

<sup>45</sup> Sulle linee di tendenza che hanno attraversato il teatro del Novecento nel panorama nazionale e internazionale cfr. R. Guardenti, *Costumi e corpi nel teatro del Novecento*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 941-968.

<sup>46</sup> La nota al figurino di Ilse ricalca la didascalia pirandelliana che introduce il personaggio al suo arrivo nella villa della Scalogna. I figurini dei *Giganti della montagna* accompagnati dalle annotazioni autografe della De' Matteis sono pubblicati in R. Monti (a cura di), *Visualità del Maggio*, cit., pp. 153-154.

<sup>47</sup> *"I giganti della montagna" al Maggio Musicale Fiorentino*, «Il Telegrafo», 1 giugno 1937.

## Il grande eclettico

sitore fiorentino fu costretto a emigrare negli Stati Uniti in seguito alla crescente campagna antisemita messa in atto dal regime<sup>48</sup>.

*I giganti della montagna* furono il fiore all'occhiello del Maggio 1937<sup>49</sup> che riuniva, secondo quello che sarebbe diventata la prassi lavorativa di Simoni, una complesso di interpreti, costumisti, musicisti e scenografi di primissimo piano: oltre ai celebri Andreina Pagnani (Ilse), Memo Benassi (Cotrone) Rosetta Tofano (Sgricia), Carlo Ninchi (Cromo) e Alessandro Ruffini (il Conte), furono scritturati diciannove attori del Teatro Sperimentale, un suggeritore e due direttori di scena<sup>50</sup>. Un foltissimo e illustre pubblico di accademici, artisti, critici e personalità della politica confluì la sera del 5 giugno 1937 nella capiente gradinata costruita davanti al palcoscenico verde di Boboli per assistere all'eccezionale evento, mentre un pubblico ancora più vasto poté seguire il debutto de *I giganti* in diretta su Radio Roma<sup>51</sup>. Alberto Savinio scriveva di essersi trovato «in mezzo a quanto di meglio offre l'Italo Regno in fatto di *smokings* bianchi e di ascelle odorose»<sup>52</sup>. Aldilà dell'ironica annotazione del critico romano, lo spettacolo fu accompagnato da grandi attese e seguito da numerose per-

<sup>48</sup> Cfr. L. Pinzauti, *Il Maggio musicale fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Vallecchi, Firenze 1967, p. 54.

<sup>49</sup> Il Maggio Musicale Fiorentino, ideato come manifestazione con carattere stabile biennale, diventa annuale nel 1937 su disposizioni di Mussolini. La terza edizione della rassegna fu svolta dal 27 aprile al 9 giugno 1937 per un numero complessivo di 38 spettacoli di cui dodici opere liriche, sei serate di danza, un concerto, sei conferenze e uno spettacolo di prosa. Inaugurato con *Luisa Miller* di Verdi al Teatro Comunale e conclusa a Boboli con *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi nella trascrizione del maestro Giacomo Benvenuti e la direzione di Gino Marinuzzi, il programma comprendeva nella parte lirica: *l'Otello* di Verdi, *Il signor Bruschino* di Rossini, *Tristano e Isotta* di Wagner, *Pelleas et Melisande* di Debussy (le opere straniere furono rappresentate entrambe in lingua originaria), *Le nozze di Figaro*, *Il deserto tentato* di Alfredo Casella (novità assoluta con testo di Corrado Pavolini), *Lucrezia*, *Maria Egiziaca* e *Gli uccelli* di Respighi e due composizioni moderne come *La Passione* di Gian Francesco Malipiero e *Edipo Re* di Stravinskij. Le danze furono curate dai prestigiosi complessi artistici di Jia Ruskaja, Angela Sartorio e dell'Opera di Montecarlo. Cfr. *Il Duce stabilisce che il Maggio Musicale abbia luogo ogni anno*, «Nuovo Giornale», 29 ottobre 1936; *Bilancio del III Maggio Musicale*, «La Nazione», 10 giugno 1937.

<sup>50</sup> La collaborazione artistica costava 2575 lire giornalieri, 600 delle quali li dividevano gli attori protagonisti: Andreina Pagnani e Memo Benassi. In una lettera del 9 aprile 1937, Labroca cercava di convincere la Pagnani di accettare la ricompensa di 300 lire giornalieri: «Purtroppo le possibilità del nostro Ente sono molto minori di quelle che non fossero allorché furono date le rappresentazioni di *Santa Uliva*. [...] Vi scongiuro pertanto di volere accettare quello che io posso offrirVi, cioè a dire per tutto il periodo della preparazione degli spettacoli e delle recite un compenso giornaliero, di Lire 300. So che i vostri meriti esigono compenso maggiore, ma posso una volta tanto approfittare della nostra buona amicizia per chiedervi una rinuncia nell'interesse dello spettacolo? Tengo in ogni modo ad assicurarVi che nessuno percepirà una paga maggiore di questa che io vi prego di accettare.». Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 129, carta 116. Cfr. inoltre il contratto di Giorgio Venturini; ivi, faldone 129, carta 459.

<sup>51</sup> Alla prima de *I giganti della montagna* parteciparono, tra gli altri, il ministro Bottai, il Presidente della Confederazione dell'Industria e dei Professionisti e Artisti, il Direttore generale del Turismo, Bonomi e il Direttore Generale del Teatro De Pirro (cfr. *Il pubblico*, «La Nazione», 6-7 giugno 1937). Il prestigio dell'evento si desume anche dai costi particolarmente alti del biglietto: alle 100 lire dei primi posti, seguivano le 50 lire di quelli secondari, 25 lire per le sedie non numerate, infine il modico prezzo di 5 lire per gli spettatori che assistevano allo spettacolo in piedi.

<sup>52</sup> A. Savinio, *Palchetti romani*, Adelphi, Milano 1982, p. 65.

sonalità del mondo della cultura e della politica, tra cui la Principessa di Piemonte, festeggiata a fine spettacolo con dei fiori offertole in nome della compagnia da Andreina Pagnani<sup>53</sup>.

L'allestimento dei *Giganti* fu opera di Mario Labroca, sovrintendente del Teatro Comunale Vittorio Emanuele II dal 1936, il quale aveva ottenuto da Pirandello il privilegio di «una prima esecuzione assoluta»<sup>54</sup> del testo. Il Maggio Musicale Fiorentino nasceva nell'aprile del 1933 per iniziativa di Carlo Delcroix e Alessandro Pavolini<sup>55</sup>, a meno di un anno di distanza dalla prima edizione della Mostra del Cinema di Venezia (6 -21 agosto 1932), la cui inaugurazione aveva segnato il battesimo ufficiale del cinema come arte<sup>56</sup>, seguita, nel 1934, dalla fondazione della Biennale Teatrale di Venezia. Erano gli anni del massimo rilancio dell'immagine dell'Italia nel mondo per mezzo di un intervento diretto del governo nel mondo dello spettacolo e delle organizzazioni ricreative e culturali di massa: a Roma confluivano i grandi concerti sinfonici (gli invernali all'Adriano, quelli estivi alla Basilica di Massenzio), Paestum diventava il luogo eletto delle rievocazioni elleniche, mentre l'Arena romana di Verona era il fulcro di un prestigioso ciclo di rappresentazioni liriche<sup>57</sup>. La rassegna fiorentina – voluta espressamente dal Duce come manifestazione rappresentativa della fioritura italica sotto il Regime – si proponeva come “il salotto buono” della migliore musica e opera in musica a livello internazionale ideata sulla falsariga delle ben più note manifestazioni di Bayreuth e Salisburgo<sup>58</sup>. «Creazione fascista, la prima, anzi, e la maggiore cui il Regime abbia dato vita nel campo musicale, essa reca i segni

<sup>53</sup> Il gentiluomo di Corte, Sant'Albano, invia a Simoni l'indomani della 'prima' una lettera congratulatoria sul pieno successo del lavoro: «Gentilissimo Commendatore, Sua Altezza Reale, la Principessa di Piemonte, ha gradito molto i bellissimi fiori che la Signora Pagnani ha voluto cortesemente offrirLe ieri sera da parte di tutti gli attori e collaboratori de "I Giganti della Montagna". Non avendo avuto modo Sua Altezza Reale di ringraziare ognuno personalmente, prega Lei di volerlo fare in Suo nome. L'Augusta principessa rinnova a Lei i suoi vivissimi ringraziamenti per la cortese accoglienza e formula i migliori voti per il successo dell'opera alla quale Ella ed i suoi valorosi collaboratori attendono con tanto amore.»; Biblioteca Livia Simoni, CA 6754.

<sup>54</sup> Mario Labroca, *L'usignolo di Boboli*, Neri Pozza, Venezia 1959, p. 214. Nell'Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino sono custodite due minute di telegrammi di Labroca e Paolo Venerosi Pesciolini a Pirandello, risalenti agli ultimi giorni di settembre 1936; faldone 127, carte 102 e 103.

<sup>55</sup> La formazione musicale della nuova istituzione era la Stabile Orchestrale Fiorentina, fondata nel 1928 e diretta dal maestro Vittorio Gui. Sulla sua storia cfr. Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione.*, cit.

<sup>56</sup> G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari 1995, vol. I, p. 184.

<sup>57</sup> Cfr. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 125.

<sup>58</sup> L'onorevole Guglielmotti sottolinea in un discorso pubblico del 14 maggio 1937 il carattere innovativo e ambizioso della rassegna fiorentina a livello internazionale: «Il Maggio Musicale senza dubbio rappresenta una delle manifestazioni artistiche più complesse e interessanti del mondo. La tradizione è giovane e ha bisogno quindi di consolidarsi; ma non passerà molto tempo che essa avrà superato quelle famose di Bayreuth e di Salisburgo, le quali si sono forse troppo cristallizzate nel culto di uno speciale settore artistico, mentre la nostra è aperta a tutte le feconde speranze e a tutte le solide affermazioni di ogni espressione dell'arte musicale.» *Atti parlamentari – Camera dei Deputati, Legislatura XXIX – 1° sessione – Discussioni – Tornata del 14 maggio 1937*, p. 3779; Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico.

## Il grande eclettico

della forza spirituale del nostro Paese – scriveva De Pirro sulle pagine di «Scenario» nel 1940<sup>59</sup>. Il nome assegnato alla manifestazione indicava una città, un mese e un'arte dal «valore di ferma logica e simbolica bellezza»<sup>60</sup>, proferì Delcroix nel discorso di chiusura del primo congresso internazionale di Musica. Firenze, culla delle arti e del Rinascimento, sede della Camerata di Casa Bardi che 'inventò' il melodramma nel 1600, veniva eletta Atene d'Italia. Il Maggio si proponeva inoltre come un vero e proprio cantiere vivente di scenotecnica e di arti figurative e comprendeva l'Archivio Musicale – ricco delle partiture di tutte le opere realizzate nel teatro –, le salette delle audizioni, le sale prova per la danza e le officine dei falegnami. Cantiere culturale turistico ed economico, il Maggio dava lavoro nel 1939 a circa trecento artigiani tra scenografi, attrezzisti, parrucchieri e calzolai, oltre a un cospicuo numero di artisti<sup>61</sup>. All'opera di personalità affermate si affiancavano i lavori dei nuovi talenti: le prime edizioni del Maggio videro la collaborazione di registi di fama internazionale come Copeau, Reinhardt e Karl Herbert, di giovani promesse del panorama italiano tra cui Pavolini, Venturini, Fulchignoni e di pittori del livello di De Chirico, Casorati e Sironi. La città che pochi anni prima aveva ospitato quasi con indifferenza l'estro riformatore di Edward Gordon Craig, voleva conquistare il primato nazionale nell'ambito dell'espressione lirica e drammatica conferendo particolare attenzione alla qualificazione professionale di architetti-scenografi, pittori, costumisti e registi. Del resto, la fama di regista che Simoni si accreditò negli anni Trenta è dovuta anche al fatto di aver svolto la sua attività, oltre che per la Biennale di Venezia, all'interno della prestigiosa rassegna fiorentina.

Nelle pagine autobiografiche sull'esperienza al Maggio, Labroca ricorda un giorno d'ottobre del 1936 quando Pirandello, suo figlio Fausto – che voleva come scenografo della messa in scena – e Simoni visitavano Boboli per individuarvi lo spazio adatto per l'allestimento dei *I giganti*<sup>62</sup>. Accantonati l'anfiteatro e i luoghi architettonici del giardino mediceo, la scelta si indirizzò al Prato Verde della Meridiana che, a partire dal *Sogno* shakespeariano di Reinhardt nel 1933, era divenuto lo spazio canonico per gli spettacoli all'aperto del Maggio. Fausto Pirandello rinuncerà da subito alla messa in scena<sup>63</sup> e, in seguito, anche Cipriano Efisio Oppo, giovane artista che

<sup>59</sup> N. De Pirro, *Il VI Maggio Musicale Fiorentino*, «Scenario», 9, 4, aprile 1940, p. 161.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Cfr. *La preparazione del Maggio Musicale*, «La Nazione», 10 marzo 1939. L'edizione del 1940 del Maggio coinvolse invece circa quattromila lavoratori: dai macchinisti e i tecnici del palcoscenico al laboratorio di scenografia, alla sartoria che vestiva reggimenti di comparse. Cfr. Placido, *Visita ai cantieri del Maggio Fiorentino*, «Il Tevere», 29-30 aprile 1940.

<sup>62</sup> Labroca, *L'Usignolo di Boboli*, cit., p. 214. Cfr. anche *Il Maggio Musicale*, «La Nazione», 22 dicembre 1936.

<sup>63</sup> Il 15 novembre del 1936, poco tempo dopo la visita di Boboli, Fausto Pirandello scrive a Labroca: «Caro Mario [...] avendo visto le difficoltà che presenta una recita all'aperto e data la mia nessuna pratica, mi sembra di aver capito che il meglio per tutti sia ch'io rinunci a fare gli scenari per i *Giganti*. Non ne dico nulla a Papà per non influire anche minimamente sul lavoro che sta ultimando; ma così resta inteso tra noi.» Cfr. C. Castelli, *Renato Simoni regista. "I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, «Quaderni di teatro», 9, 6, maggio 1987, p. 153.

nel 1934 aveva firmato le scene e i costumi de *La favola del figlio cambiato*<sup>64</sup> e che nella terza edizione del Maggio curava quelle per *Le nozze di Figaro*. Le scene dell'ultima opera pirandelliana saranno infine realizzate da Pietro Aschieri<sup>65</sup>, discusso architetto "razionalista" che aveva esordito come scenografo e costumista nel *Nabucco* di Verdi per la regia di Karl Ebert nel 1933, spettacolo che tenne a battesimo il primo Maggio Musicale<sup>66</sup>. Per *I giganti* Aschieri, che era anche direttore della messa in scena, fece costruire alle pendici della collinetta che si alza dietro il teatro verde della Meridiana una villa rustica e diroccata, dall'intonaco rossastro scolorito; sulla sua sinistra si allineava una pedana praticabile, luogo della scena dell'Arsenale delle apparizioni nel secondo atto. Lo scenografo sviluppò una ricerca scenografica indirizzata alla creazione di una scena tridimensionale – furono impiegati novanta metri cubi di legname – dove l'elemento architettonico sovrastava quello decorativo, contrastando la tendenza affermatasi all'interno del Maggio di affidare ai pittori il compito di trovare dei valori visivi equivalenti a quelli musicali<sup>67</sup>. Una delle innovazioni maggiori vantate dal festival fiorentino riguarda proprio l'ambito della scenografia che acquisisce autonomia di mezzi e espressioni, diventando uno degli elementi principali per l'evocazione del dramma. Passando dalla tela dipinta alla tridimensionalità plastica, la scena, coadiuvate dall'uso della luce, assumono una funzione evo-

<sup>64</sup> La storia della *Favola del figlio cambiato* si ispira a una leggenda meridionale legata a spiriti maligni che nelle notti d'inverno si introducono nelle case per scambiare i bambini con piccoli mostri. Inizialmente concepita in funzione dei *Giganti*, Pirandello matura, a partire dall'estate del 1930, l'idea di conferire vita autonoma, trasformandola in una vera e propria opera drammatica. I primi di gennaio del 1933 lo scrittore annuncia invece di aver scritto per intero la *Favola* in forma di libretto su consiglio del musicista Gian Francesco Malipiero. Il debutto italiano all'Opera di Roma, il 24 marzo del 1934, riscosse pochi entusiasmi, duplicando la sfortuna scenica di due mesi prima in Germania, al Landestheater di Braunschweig, dove era stata accusata di «atonalità» e di «disfattismo culturale». Cfr. F. Nicolodi, *L'opera lirica del '900 in Italia: considerazioni e aspetti inediti*, in C. Nuzzi (a cura di), *Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria de Matteis*, catalogo della mostra, Vallecchi, Firenze 1979, pp. 20-21. Cfr. inoltre L. D'A. [D'Ambra], *Pirandello librettista*, «La Fiera Letteraria», 8 gennaio 1933, ora in Puppo (a cura di), *Interviste a Pirandello*, cit., pp. 500-502. Le esperienze precedenti di Pirandello in campo musicale sono *La giara* – balletto tratto dal suo omonimo atto unico con musiche di Alfredo Casella che debuttò nel novembre del 1924 al Théâtre des Champs-Élysées – e *Scamandro*, rappresentato nel febbraio del 1928 al Teatro fiorentino dell'Accademia dei Fidenti con musiche di scena di Fernando Liuzzi.

<sup>65</sup> Aschieri fu scritturato dal Maggio Fiorentino il 10 aprile del 1937 per un compenso complessivo di 8000 lire alle quali si aggiungevano 100 lire giornaliere di diaria durante il periodo di rappresentazione. Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 108, carta 5.

<sup>66</sup> Aschieri collaborò con la manifestazione fiorentina anche nei prossimi anni – oltre al *Nabucco* firmò per il Maggio nel 1935 le scene e i costumi del *Mosè* di Rossini, sempre per la regia di Carl Ebert, e dell'*Alceste* di Gluck diretto da Graf –, ma fu nei grandi spazi dell'Arena di Verona e del Teatro Greco di Siracusa dove l'artista esplicò con risultati maggiori le sue scenografie volumetriche. Attivissimo anche nel cinema, sue furono le scene del famoso e deprecato *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone (1937). Cfr. la voce Pietro Aschieri in R. Monti (a cura di), *Visualità del Maggio*, cit., p. 27.

<sup>67</sup> Per il resto delle scenografie del Maggio del 1937 si utilizzarono 150 metri cubi di legname. Cfr. C. G. [Giachetti], *Nei "cantieri" del Maggio Musicale*, «La Nazione», 9 marzo 1937. Sul lavoro di Aschieri si veda anche G. Pacuvio, *Il teatro all'aperto*, in G. Pullini, *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bestetti, Roma 1954, p. 48.

cativa e interpretativa, senza tuttavia dominare – almeno in teoria – la parola del poeta<sup>68</sup>.

La messa in scena dei *I giganti* comportava per Simoni difficoltà di natura differente rispetto agli spettacoli nei campielli veneziani, sia per quel che riguarda il dominio del vasto palcoscenico naturale, che per la creazione di quell'«alone d'incantamento»<sup>69</sup> che caratterizza il mito dell'arte. L'azione del dramma è giocata principalmente sulla fuga degli attori dalla città e l'incontro-scontro con gli Scalognati. La prima difficoltà presentatasi al regista fu quella d'imprimere all'opera quel suo doppio carattere di evasione lirica e di ossessione tragica in cui è fissata l'opposizione tra il mondo degli Scalognati e quello dei comici, di Cotrone e di Ilse principalmente. Alla ricerca di questo clima recitativo bisognava aggiungere le difficoltà meccaniche relative agli espedienti magici di Cotrone e alle sorprese dell'Arsenale delle apparizioni. La villa della Scalogna e l'Arsenale delle apparizioni creavano un complicato rapporto fra interni ed esterni, più facile a risolversi in una sala teatrale, ma tutt'altro che agevole a concepirsi negli spazi di un giardino dalle vaste proporzioni come quello di Boboli. Il primo compito che si imponeva quindi a Simoni e ad Aschieri era quello di trattenere le immagini reali e fantasmagoriche del testo pirandelliano in uno spazio che per la sua ampiezza costringe l'azione scenica a una «certa tendenza centrifuga»<sup>70</sup>. Il giardino di Boboli, se portava un vantaggio alle azioni coreografiche di massa, presentava problemi non indifferenti per la creazione di quell'aura propizia allo sbocciare dei sogni-incubi che caratterizzano l'opera.

Il particolare carattere drammaturgico dei *Giganti* aveva provocato a Pirandello stesso non pochi dubbi sul luogo più adatto per la messa in scena. Nell'estate del 1933 il drammaturgo confidava a Lucio d'Ambra che l'opera «sfuggendo alle proporzioni dei teatri, dovrà essere rappresentata all'aperto»<sup>71</sup>), nonostante la diffidenza verso questa forma di allestimento, incapace di appagare la sete di illusione e distrazione delle folle<sup>72</sup>. In un'intervista rilasciata nell'aprile del 1934 lo scrittore prospetta invece la possibilità di una messa in scena al chiuso, ma in «un teatro di speciali possibilità». Dopo aver denunciato i limiti tecnologici e spaziali dei coevi teatri italiani, Pirandello specifica:

È un'opera grandiosa che si svolge in un ambiente fantastico realizzabile soltanto in un teatro di speciali possibilità. Mi sono ispirato per quest'opera ai concetti del teatro moderno: teatro di masse. Ed ora che l'opera è compiuta mi domando dove e come potrò inscenare questo mio lavoro se considero le difficoltà che ho dovuto af-

<sup>68</sup> Cfr. C. Pavolini, *Regia e messinscena al "Maggio"*, «Comoedia», 22, 4, 15 aprile 1940, pp. 198-200; G. Ballo, *Orientamenti della scenografia moderna*, in *ivi*, pp. 208-209.

<sup>69</sup> C. Giachetti, «*I giganti della montagna*» rappresentati in Boboli, «La Nazione», 6 giugno 1937.

<sup>70</sup> F. Bernardelli, *I giganti della montagna*, «La Stampa», 6 giugno 1937, ora in *Id.*, *Spettacoli e commedie*, cit., p. 158.

<sup>71</sup> L. D'Ambra, *Pirandello e Bontempelli nell'America del Sud. Conversazione di Lucio d'Ambra*, «Radio-corriere», 35, 27 agosto 1933, cit. in Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello*, cit., p. 71.

<sup>72</sup> Nel 1934 Pirandello anticipava al giovane giornalista siciliano Corrado Sofia le sue riserve nei confronti degli spettacoli all'aperto. Cfr. «Quadrivio», 7 ottobre 1934.

frontare per rappresentare nei nostri teatri *Quando si è qualcuno*. Ecco la vera situazione. Gli impresari, se la prendono con gli attori e con gli autori. Li vorrei vedere, al posto degli autori, a impostare l'ambiente dell'opera che si accingono a scrivere, sapendo di avere a disposizione pochi metri quadri di palcoscenico. E non è soltanto questione di scenario, come si potrebbe fraintendere, è questione di portare i personaggi della commedia e del dramma in un ambiente più vasto, più spiritualmente elevato, senza cadere nella sardonica realtà di un fondale a cinque metri di distanza dalla ribalta<sup>73</sup>.

Diverse didascalie della stesura finale dei *Giganti* porterebbero a pensare infatti a una rappresentazione al chiuso; prima fra tutte quella che introduce l'ultima parte del secondo atto: «L'arsenale delle apparizioni: vasto stanzone nel mezzo della villa con quattro usci [...]. La parete di fondo, liscia e sgombra, diventerà ai momenti indicati trasparente e si vedrà allora di là, come in sogno, prima un cielo d'aurora, corso da nuvole bianche: poi la falda della montagna in dolce pendio, d'un tenerissimo verde, con alberi attorno ad una vasca ovale [...].»

Simoni doveva dunque intonare lo spettacolo all'ambiente, «un po' come un affresco che subisce le esigenze della parete sulla quale è dipinto» perifrasiando Labroca<sup>74</sup>, riducendo al minimo il senso veristico dell'ambiente naturale – in questo era in parte facilitato dal verde declivio della Meridiana, già di per se innaturale e teatrale – fino a farlo apparire nella luce irreal e fantastica del mito. La scenografia di Aschieri, pur ristrutturando in parte lo spazio, non mutò il senso di “natura mitizzata” dell'anfiteatro della Meridiana; consentì anzi, su questa base, una perfetta resa di alcuni dei prodigi voluti da Pirandello nella seconda parte dei *Giganti*: le luci, le luciole, le voci sparse nella campagna<sup>75</sup>.

L'idea registica di Simoni raggiunge, così come ce la tramandano le cronache del tempo, un'armonia assoluta tra l'ambiente della rappresentazione e il carattere dell'opera: «Il Prato verde della Meridiana, nel momento che le apparizioni vi si succedevano, perdeva qualsiasi senso reale per diventare la piattaforma magica per il magico svolgersi della vicenda», scrive Labroca<sup>76</sup>. La scenografia di Aschieri doveva creare quindi l'impressione di un «tempo e luogo indeterminati: al limite, fra la favola e la realtà», esattamente come indica Pirandello nella nota iniziale del testo. L'elemento tridimensionale principale della scena era la rossa e diroccata villa degli Scalognati sulla destra alla quale si allineava la struttura dell'Arsenale delle apparizioni, una sorta di palcoscenico all'aperto che occupava la parte centrale dello spazio scenico e che nelle didascalie del testo era invece collocato all'interno dell'edificio. Il

<sup>73</sup> Gim, *Colloquio con Luigi Pirandello*, «La Stampa», 21 aprile 1934.

<sup>74</sup> M. Labroca, *Il teatro all'aperto e l'esperienza del "Maggio"*, «Scenario», 6, 8, agosto 1937, p. 371.

<sup>75</sup> «Gli effetti coloristici avranno una eccezionale importanza in questo lavoro così ricco di fantasticherie e di bizzarre trovate coreografiche» si annuncia sulle colonne del «Nuovo Giornale» due giorni prima del tanto atteso debutto. Cfr. *Le prove delle luci per "I giganti della montagna"*, «Nuovo Giornale», 3 giugno 1937.

<sup>76</sup> Labroca, *Il teatro all'aperto e l'esperienza del "Maggio"*, cit., p. 372.

## Il grande eclettico

progetto scenico di Aschieri sembrava essere definito già nei primi di aprile del 1937, come testimoniano le cronache:

Si tratta di una scena solida, raffigurante un'antica villa mezza distrutta, detta "La Scalogna", di 45 metri di sviluppo, con un'altezza massima di 15 metri e minima di 5, posta a mezza costa del monte. [...] L'architetto Aschieri ha dovuto superare nella concezione e nella realizzazione di questa scena non lievi difficoltà di ordine artistico e tecnico, poiché l'azione dei *Giganti della montagna* si svolge in parte fuori della villa e in parte nell'interno. [...] Per le scene interne l'architetto Aschieri ha immaginato un carrello spostabile orizzontalmente, in modo da presentare rapidamente e nel buio la parete frontale dell'arsenale delle apparizioni, le quali apparizioni saranno ottenute attraverso la parete posteriore in trasparenza, nelle varie zone del monte, con sapienti giuochi di luce. A questo modo la tragica vicenda assumerà aspetti allucinati, al limite tra la realtà e la fiaba<sup>77</sup>.

L'eliminazione della distinzione esterno/interno, se da un lato permise una maggiore omogeneità di visione – «L'ampio poggio erboso [...] s'è animato sotto il cielo notturno di morbide luci svarianti e di visioni pittoresche»<sup>78</sup> –, connotò la scena in senso strettamente magico-fantastico, eliminando un'approfondita riflessione sulla natura tragica dell'opera e sui motivi filosofici umani e psicologici dei personaggi. Gran parte della critica approvò tuttavia il carattere 'magico' della messa in scena, perché «attenuando quel che di astratto ed ossessivo è talvolta nella fantasia pirandelliana»<sup>79</sup> si dava una lettura del testo più immediata e lineare.

Alcune notizie sul lavoro di costruzione dei *Giganti* – dalle pose alla gestualità dei personaggi, agli oggetti di scena, ai particolari dei costumi disegnati da Aschieri, agli effetti di suono e di luce – ce li fornisce Paolo Emilio Poesio che ebbe il modo di consultare il copione dello spettacolo appartenente ad Aschieri. Si trattava di una pubblicazione della tipografia fiorentina Puliti, che univa i due atti del mito d'arte – apparsi, come detto, rispettivamente sulla «Nuova Antologia» nel 1931 e sul «Quadrante» nel 1934 – e che fungeva da vero e proprio copione di scena<sup>80</sup>. Dagli appunti di Aschieri si evince in primo luogo il rigore filologico di Simoni e dei suoi collaboratori nei confronti del testo: dalla divisione dei personaggi in tre gruppi ben individuati – la Compagnia della contessa, gli Scalognati e i Giganti della montagna –, all'esecuzione fedele delle didascalie<sup>81</sup> dei costumi e degli accessori, agli effetti visivi<sup>82</sup>, gli strumenti musicali e gli oggetti di scena.

<sup>77</sup> Come si presenterà la scena de "I giganti della montagna", «Nuovo Giornale», 10 aprile 1937.

<sup>78</sup> O. Gibertini, "I giganti della montagna" di Luigi Pirandello, «La Tribuna», 8 giugno 1937.

<sup>79</sup> E. Cecchi, *I giganti della montagna*, «Corriere della Sera», 6 giugno 1937.

<sup>80</sup> P. E. Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, «Quaderni di Teatro», 9, 34, novembre 1986, p. 94.

<sup>81</sup> All'inizio del primo atto si annota una lieve incongruenza nell'atteggiamento di Quaquè che sta «in piedi su una seggiola» della versione teatrale, rispetto alla didascalia pirandelliana che lo descrive «con le spalle a ridosso al muro». Cfr. *ivi*, p. 98.

<sup>82</sup> All'avvistamento dei comici, Mara Mara sale sul parapetto del ponticello dove deve essere «illuminata dall'alto della villa da un riflettore verde che le dà un'aria spettrale», informano le annotazioni di Aschie-

Quasi tutte le recensioni mettono in evidenza l'intensità delle suggestioni audiovisive di due quadri curati dall'assistente regista Venturini: la sfilata delle anime del Purgatorio guidata dall'Angelo Centuno e la rombante cavalcata dei Giganti, visioni che «per gli elementi formali di cui si avvalsero bianco-silenzio/rosso-rumore si definirono come segni di valore opposto»<sup>83</sup>. L'elemento illuministico contribuiva largamente alla contrastante impressione prodotta dalle due scene: la natura spettrale del corteo delle anime evocate da Sgricia viene resa per mezzo di «luci misteriosi e palpanti»<sup>84</sup>. L'impressione cupa e minacciosa della cavalcata dei Giganti si doveva invece raggiungere, oltre che dal ritmo tonante, mediante una serie di effetti visivi quali il corteo delle fiaccole<sup>85</sup>. Se a Poesio l'effetto parve «mirabile ed efficace»<sup>86</sup> Leonida Repaci giudicò la scena «in parte mancata» in quanto «non si è trovato il modo di sollevare i Mostri sulle selle, di farli veramente torreggiare tra le macchie degli alberi, minacci arcangeli della Bestia. Bisognava forse ricorrere a un immenso schermo e lassù proiettarli come ombre»<sup>87</sup>. All'«invasione visiva» dei giganti aveva accennato anche Pirandello nell'intervista a Bottazzi del 1928. Nel descrivere la nascita del mito d'arte il giornalista – sulla scia, presumibilmente, delle indicazioni del drammaturgo – scrive: «Il lavoro, ad un certo punto, assumerà proporzioni quasi mitiche. Perciò nella realizzazione scenica, il direttore di scena dovrà servirsi di gigantesche stilizzazioni e creare un ambiente di contrasti fra l'umanità che pensa e quella che vive di forza»<sup>88</sup>. La rappresentazione all'aperto eliminò in realtà ogni possibilità d'impiego del mezzo cinematografico. La scelta, anti-tecnologica e intrinsecamente pirandelliana, fu applaudita da diversi critici in quanto riconduceva l'opera «al vero, da cui nacque e col quale non ha affatto da temere di riconfondersi»<sup>89</sup> con la settima arte, che rappresentava all'epoca la concorrente principale del teatro di prosa. Un espediente simile fu utilizzato anche nella scena dell'Arsenale con i burattini-giocattoli che sembravano uscire dalla dimensione delle memorie dell'infanzia.

Le variazioni cromatiche delle luci furono impiegate per sottolineare il contenuto emotivo delle situazioni drammatiche: «Fasci di proiettori a luci multicolori, oc-

ri. In questo momento iniziale dell'opera, Pirandello avverte che a «tratti, da dietro la villa s'aprono anche larghi fiati di luce, come lampi d'estate, accompagnati da scrosci di catene». Fedelmente, Aschieri segnala nel suo copione: «dal tetto – riflettore verde – lampi verdi e fumo dal camino – lampi da dietro la villa – scrosci di catene – il prato alto si illumina a tratti con luce radente verde – fumate in qua e in là e lampi lingue gialle sul prato – fuochi fatui sul prato buio (lampadina con tulle) occhi sull'albero». Ivi, pp. 98-99.

<sup>83</sup> Bernardini, *Renato Simoni*, cit.

<sup>84</sup> C. Giachetti, «*I giganti della montagna*» a Boboli, «La Nazione», 4 giugno 1937.

<sup>85</sup> Gibertini, «*I giganti della montagna*» di Luigi Pirandello, cit. Sul copione di Aschieri si legge: «falò di paglia sull'altipiano – vapori che simulano la polvere – illuminazioni radenti – tutto l'alto della scena s'illumina – la luce sulla scena e sugli attori diminuisce d'intensità». Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., pp. 99-100.

<sup>86</sup> Ivi, p. 100.

<sup>87</sup> Le proiezioni potevano apparire efficaci, suggerisce il critico dell'«Illustrazione teatrale», nella scena dell'Arsenale delle apparizioni, per simulare le visioni oniriche degli Scalognati e dei comici. Cfr. Rèpaci, «*I giganti della montagna*» nel giardino di Boboli, cit.

<sup>88</sup> L. Bottazzi, *Visita a Pirandello*, «Corriere della Sera», 13 ottobre 1928.

<sup>89</sup> Cecchi, «*I giganti della montagna*» di Luigi Pirandello, cit.

cultati nel folto del bosco, hanno illuminato di azzurro mistico, di rosso tragico, bianco trionfale, gli sviluppi delle scene»<sup>90</sup>. I giochi di luce furono realizzati con un'attenzione che sembrò «eccessivamente minuta»<sup>91</sup> a un letterato come Cecchi: «Perché si faccia quel che si vuole, ma i sussidi meccanici mai potranno seguire l'immaginazione del poeta. Meglio, dunque, che esso si esprima senza un commento visivo che pretende rifletterla troppo da vicino»<sup>92</sup>. Le magie di Cotrone furono comunque equilibrate in modo da non sopraffare la materia poetica del testo. Secondo quanto testimonia l'inviato del «Piccolo di Trieste» Simoni non aveva subito l'"incantesimo" delle didascalie pirandelliane, «troppo invitanti per un regista di fantasia»<sup>93</sup>, impressione sostenuta anche da Francesco Bernardelli che dichiara come il regista non avesse «cercato l'effetto per l'effetto, ma quale mezzo espressivo, come suggerimento»<sup>94</sup>.

Simoni riprende nei *Giganti* gli esperimenti goldoniani incentrati sull'atmosfera sonora della messa in scena. L'illusionista Cotrone non crea solo lucciole, fuochi e colori, ma anche «voci gravi, voci argentine, parole melodiose, babbolii, chioccolii agri»<sup>95</sup>. Anche qui il passaggio dal grafema al fonema sembra essere avvenuto con una particolare attenzione accordata alla costruzione di una complessa architettura musicale d'assolo e d'insieme. Cecchi, assiduo frequentatore delle prove dei *Giganti*, sottolinea la meticolosità del quadro visivo e sonoro della rappresentazione: «Perfetta la sonorità; ed indovinatissimi, nella loro anonima discrezione, cenni, echi, richiami di lontane musiche e voci»<sup>96</sup>. Sull'essenza 'sensoriale' della regia simoniana si sofferma anche Poesio:

Dire oggi – sulla fragile esperienza di allora – che tipo di regia fosse quella di Simoni sarebbe azzardato. Ho serbato l'impressione che si trattasse di uno stupendo accordatore di suoni e di ritmi, preoccupato di imprimere al testo una scorrevolezza e una naturalezza per nulla limitative dei valori poetici. Sembrava che dalle battute volesse trarre l'essenza di un profumo, la traccia di un colore<sup>97</sup>.

L'attenzione del regista si orientò, soprattutto, alla recitazione<sup>98</sup>. Giuseppe Patanè, uno dei pochi spettatori ammessi alle prove, ricorda Simoni al lavoro con gli in-

<sup>90</sup> V. Tranquilli, *I giganti della montagna. Mito di Pirandello al giardino di Boboli*, «Il Piccolo di Trieste», 6 giugno 1937.

<sup>91</sup> Cecchi, "I giganti della montagna" di Luigi Pirandello, cit.

<sup>92</sup> *Ibid.* L'opinione è condivisa anche da Eugenio Ferdinando Palmieri; cfr. Id., *I giganti della montagna inscenati nel verde incanto di Boboli*, «Il Resto del Carlino», 6 giugno 1937.

<sup>93</sup> Tranquilli, "I giganti della montagna". *Mito di Pirandello al giardino di Boboli*, cit.

<sup>94</sup> F. Bernardelli, "I giganti della montagna" rappresentati nel giardino di Boboli, «La Stampa», 6 giugno 1937, ora in Id., *Spettacoli e commedie*, Edizioni dell'Albero, Torino 1964, pp. 153-160 (la cit. è in p. 159).

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Cecchi, "I giganti della montagna" di Luigi Pirandello, cit.

<sup>97</sup> Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., p. 97.

<sup>98</sup> «Eccellente concertato in cui ogni attore ha portato il suo accento, la sua passione, senza cadere in forzature inutili, senza abbandonarsi a compiacenze di sorta», scrive Corrado Pavolini in *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 50. Lo stesso concetto è ribadito da Osvaldo Gibertini sulle colonne de «La tribuna» del 6

terpreti «come arso da una febbre affettuosa»<sup>99</sup>. Pirandello aveva avvertito le difficoltà principali della messa in scena dei *Giganti*, oltre che nell'individuazione di un teatro dagli adeguati mezzi scenici, nella capacità interpretativa degli attori: «So che nessuna Compagnia normale fra le esistenti potrebbe dare *I giganti della montagna*», confessava in un'intervista a Mario Ferrigni nel 1932<sup>100</sup>. Il Maggio volle che il personaggio di Ilse, che l'autore a sua volta aveva idealmente destinato a Emma Gramatica<sup>101</sup>, fosse interpretato da Marta Abba, musa dello scrittore agrigentino. «Lei sa come Pirandello pensasse a Lei per la parte di Ilse (la Contessa) e può quindi immaginare come saremmo felici se Ella potesse venire fra noi ad interpretare quest'ultima grande figura lasciata da Pirandello – scrive Labroca all'attrice –. Cara Marta, non sono io solo a pregarla di questo, ma anche Renato Simoni che metterà in scena il dramma, e tutta la cittadinanza di Firenze che terrebbero di averla per questa circostanza in Italia»<sup>102</sup>. La lunga e fortunata tournée inglese e americana di *Tovarich*, che vedeva Marta Abba protagonista di un cast internazionale, le impedì di celebrare il maestro scomparso<sup>103</sup>. La parte di Ilse fu infine affidata ad Andreina Pagnani, attrice prediletta di Simoni, che a Firenze aveva interpretato nel 1933 *La rappresentazione di Santa Uliva* nella messa in scena di Copeau, spettacolo che apriva la serie fortunata degli allestimenti all'aperto<sup>104</sup>.

Il complesso e impegnativo personaggio di Ilse, intessuto di rara delicatezza e potenza, per i rapidi, continui passaggi dal delirio alla tenerezza, dalla forza trascinate della capocomico alla stanchezza della creatura debole e delusa, rappresenta una pietra miliare nella galleria delle interpretazioni dell'attrice romana. «Andreina

giugno 1937: «E la recitazione, ch'è poi sempre l'elemento principale e decisivo, è apparsa, come si doveva, tutta nervi e palpiti, ben fusa e rilevata nella varietà dei toni, ottimamente concerta e diretta». Cfr. inoltre A. Sorelli, *I giganti della montagna. L'attesa a Firenze per la prima rappresentazione*, «L'Ambrosiano», 15, 133, 5 giugno 1937.

<sup>99</sup> «Quell'olivo saraceno!» – gridava, alla prova generale, ai suoi collaboratori. – “Luce! Molta luce! Una gran luce lassù dov'è l'olivo saraceno!... Il canto del carrettiere! Sia più chiaro, più profondo, più mesto! ... Ricordatevi che siamo vicini alla zolfara e la strada è aspra e lunga e la notte piena di stelle... Poesia! Poesia di Sicilia!” G. Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, «La Giara», 3, 2, giugno-luglio 1954, p. 69.

<sup>100</sup> L'episodio è citato in C. Giachetti, *Maggio Musicale. "I giganti della montagna"*, «La Nazione», 2 giugno 1937.

<sup>101</sup> S. [Solari], *Tre nuove opere di Pirandello*, cit.

<sup>102</sup> Lettera di Mario Labroca a Marta Abba (19 febbraio 1937); Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 128, carta 7.

<sup>103</sup> Nel telegramma di risposta che l'attrice inviava al Sovrintendente del Maggio Musicale si legge: «Scusi ritardo Miller assente fin oggi. Tovarich durerà minimo ancora un anno. Dispiacente non poter partecipare festa mio caro maestro. Ringrazio lei Simoni cittadinanza auguri – Marta Abba»; Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 128, carta 8.

<sup>104</sup> L'indomani della prima fiorentina del 5 giugno 1933 nel chiostro della chiesa di Santa Croce, sulle colonne del «Corriere» si legge: «Tra gli attori tutti eccellenti che oltre che dal Copeau furono maestrevolmente diretti da Guido Salvini, merita di essere segnalata Andreina Pagnani. Nella finissima e poetica interpretazione di Uliva, e nella squisita dizione dei versi, bellissima per la grazia dolente dell'espressione e la pia morbidezza degli atteggiamenti, sempre sincera, sempre commovente, ella ebbe tutta l'ammirazione del pubblico. Fa molto onore alla sua giovinezza questa viva e artistica figurazione d'Uliva.» R. Simoni, *Rappresentazione di Santa Uliva*, «Corriere della Sera», 6 giugno 1933, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. III: 1933-1945, cit., p. 52.

Pagnani è stata una Contessa infiammata di passione, di fanatismo, di delirante e disperata dedizione – scrive Contini sul «Messaggero» – nonostante che il suo temperamento rifugga per natura da simili sforzi, ella ha saputo conferire con forza e con slancio vibranti la necessaria e convincente evidenza della convulsa verità del personaggio»<sup>105</sup>. Poesio ricorda l'attrice per la «rara e calda bellezza e la magia della voce»<sup>106</sup>, Giachetti sottolinea gli «accenti di dolcezza e di tormentata femminilità»<sup>107</sup>, mentre Cecchi la definisce come «una sorta di nuova Cassandra»<sup>108</sup>. Con l'interpretazione di Ilse la Pagnani non raggiunse tuttavia il consenso incondizionato che accompagnò quello di Santa Uliva. L'indole goldoniana, «più incline alla dolcezza e verso una speciale forma di dramma, realistica e borghese», sembra avere portato l'attrice ad una «recitazione concitata, spesso rotta e delirante»<sup>109</sup>, e, secondo quanto testimonia Luigi Antonelli, perfino a «gridare, smaniare, montarsi dall'esterno verso l'interno»<sup>110</sup>. La voce di Antonelli è, del resto, quella che più si distacca dal coro di elogi più o meno convinti; il critico de «Il Giornale d'Italia» giudica «mediocre» persino l'interpretazione di un mostro sacro della scena italiana come Benassi<sup>111</sup> che, a suo giudizio, fece del personaggio di Cotrone «più il dottore che il mago»<sup>112</sup>. Incondizionato fu invece il consenso del resto della critica nei confronti dell'*enfant terrible* della scena italiana, che con «acuta intelligenza, con senso si poesia, di umorismo e di pacata amarezza ha creato la figura del Mago in una salda unità difficilmente superabile»<sup>113</sup>. Benassi plasmò il difficile personaggio per mezzo di un processo interiore, conferendo con molta misura «quel tanto di arcano e di irreal necessario a Cotrone per credersi, e farlo credere agli altri, vero regista dell'Invisibile». Nelle vesti del pallido marito di Ilse si cimentò Alessandro Ruffini, «di aristocratica bravura»<sup>114</sup> nella sua «recitazione patita e ansiosa»<sup>115</sup>; molto apprezzata fu anche l'interpretazione di Carlo Ninchi che diede al personaggio di Cromo i

<sup>105</sup> Contini, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>106</sup> Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., p. 97.

<sup>107</sup> Giachetti, *I giganti della montagna rappresentati in Boboli*, cit.

<sup>108</sup> Cecchi, *I giganti della montagna di Luigi Pirandello*, cit.

<sup>109</sup> Repaci, *«I Giganti della montagna» nel giardino di Boboli*, cit.

<sup>110</sup> L. Antonelli, *La "Montagna" senza i "Giganti"*, «Il Giornale d'Italia», 8 giugno 1937. Cfr. anche G. Rocca, *I giganti della montagna nel Teatro di Boboli*, «Il Popolo d'Italia», 6 giugno 1937.

<sup>111</sup> La scritturazione di Benassi – 300 lire giornaliere per il periodo dal 20 maggio al 7 giugno – fu seguita da una intricata questione di ordine economico-burocratico relativo ad impegni già presi con la Compagnia di Emma Gramatica. Le soluzioni che si presentavano a Labroca erano due: «o la rinuncia a Benassi (inattuabile, visto lo stato avanzato delle prove) o il rimborso dei costi degli spettacoli a cui doveva partecipare Benassi, ovvero 14 giorni di spettacolo per 1000 lire a spettacolo». La vicenda si complica in seguito a un rimborso maggiore richiesto dalla Gramatica, coinvolgendo persino Nicola De Pirro e il Ministero per la Stampa e la Propaganda. Cfr. il carteggio composto da 14 carte custodito presso l'Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, faldone 128, carte 92-104.

<sup>112</sup> Antonelli, *La "Montagna" senza i "Giganti"*, cit.

<sup>113</sup> Giachetti, *I giganti della montagna rappresentati in Boboli*, cit.

<sup>114</sup> Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., p. 101.

<sup>115</sup> Bernardelli, *I giganti della montagna rappresentati nel giardino di Boboli*, cit., p. 60.

tratti di una caricaturale e «lepida macchietta»<sup>116</sup>; Cele Abba si mostrò una Diamante «assai spassosa»<sup>117</sup>; La Sgricia di Rosetta Tofano fu velata del «necessario rilievo mistico, soprattutto nel racconto del miracolo»<sup>118</sup>. Digni dell'eccezionale messa in scena furono anche Guido Gatti nelle vesti di Spizzi, l'attor giovane, Raffaello Niccoli nel personaggio di Battaglia, il generico-donna della Compagnia della Contessa<sup>119</sup>, Igino Jaccarino (Sacerdote), Giovanni Rovini (Lumachi), Giuseppe Pierozzi (il nano Quaquè), Edoardo Toniolo (Duccio Doccia), Celeste Almiri (Mara-Mara), Evelina Aguti (Maddalena), Venturino Venturi (L'Angelo Centuno), i fantocci di Arista Egle, Alberto Archetti, Flora Bonetti, Rossano Brazzi, Franca Brunetti, Bruno Torniati, e le comparse Edy Picello e Norina Pangrazy.

Simoni improntò lo spettacolo, come nelle esperienze veneziane, al più assoluto rispetto del testo, «servendo il poeta con una dedizione veramente esemplare»<sup>120</sup>. D'Amico sottolineò la perfetta corrispondenza tra la parola del poeta e la sua trasposizione scenica: «E qui dunque sarebbe necessario seguire l'opera del regista col copione alla mano, per scoprire com'essa si sia sposata a quella del poeta, al punto che anche quando lo rileggeremo in volume ci sarà d'ora in poi impossibile dissociarla dalla sua unica e è (da prevedere) non superabile trasposizione scenica»<sup>121</sup>. L'opera del regista sembrava limitarsi essenzialmente all'esecuzione delle indicazioni del testo e alla creazione di un'atmosfera illustrativa. Non solo, Simoni sviluppò un adattamento drammaturgico volto a semplificare la lettura dell'opera, rilevandone i tratti principali e attenuandone i chiaroscuri. Con la sua «chiarificatrice sensibilità»<sup>122</sup> il regista veneto riuscì ad attenuare la drammaticità dei personaggi in «umanità e colore»<sup>123</sup> creando uno «spettacolo di poesia»<sup>124</sup>. Sul piano dell'analisi del testo Simoni aveva individuato il nucleo della tragedia nel contrasto della concezione dell'opera d'arte che c'è tra i due protagonisti: per Cotrone essa «vive di per sé e in sé, compiuta: il miracolo è la fantasia del poeta, in cui i personaggi sono nati così vivi che si possono vedere anche se non sono corporeamente presenti»; per Ilse invece il miracolo è «la rappresentazione che alle figure immaginate dà sostanza di cose create»<sup>125</sup>.

La messa in scena si circoscriveva nella sfilata delle immagini oniriche evocate dagli Scalognati: «la fantasia era per Pirandello un modo di sentire intensamente la realtà», affermava Simoni nel discorso commemorativo di Pirandello nell'ottobre

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Repaci, «*I Giganti della montagna*» nel giardino di Boboli, cit.

<sup>118</sup> F. Sarasani, *I giganti della montagna*, «La Voce d'Italia», 6 giugno 1937.

<sup>119</sup> Battaglia era il cognome del suggeritore prediletto da Pirandello che volle – attribuendogli scherzosamente il ruolo di generico-donna – così immortalarlo; cosa della quale Battaglia fu sempre orgoglioso. Cfr. Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., p. 100, nota 4.

<sup>120</sup> E. Contini, *I giganti della montagna*, «Il Messaggero», 6 giugno 1937.

<sup>121</sup> D'Amico, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>122</sup> Contini, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>123</sup> Cecchi, «*I giganti della montagna*» di Luigi Pirandello, cit.

<sup>124</sup> Contini, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>125</sup> R. Simoni, «*I giganti della montagna*» di Luigi Pirandello, «Corriere della Sera», 1 giugno 1937, ora in «Il Dramma», 35, 270, marzo 1959, pp. 50-54.

1937<sup>126</sup>. Le irte contraddizioni di carattere filosofico del testo erano levigate e indirizzate alla ricerca di un ordine. Il coro delle lodi che accompagnò l'impegno della prestigiosa *troupe* non nascondeva, tuttavia, alcune riserve sulla messa in scena: oltre alle molte reticenze di Antonelli<sup>127</sup> gli altri recensori esprimevano tra le righe le reazioni di sorpresa e sconcerto del pubblico al quale non furono date le possibilità né di straniamento né di identificazione con il dramma. Poesio ricorda le discussioni e gli interrogativi degli spettatori durante l'intervallo: «c'era chi tirava in ballo Shakespeare, e chi confessava candidamente di non aver capito tutto»<sup>128</sup>. Il critico de «La Nazione» suggellava in questi termini la cronaca della serata:

Il pubblico, sorpreso e dapprima un po' sconcertato per la potente originalità del lavoro, è stato poi trascinato dalle sue virtù poetiche e teatrali ed ha accolto i due atti con i più vivi applausi, applausi reverenti, che non si rivolgevano soltanto a quanti hanno contribuito alla nobile fatica, ma alla memoria del magnifico creatore che stava aprendo alla sua arte nuovi orizzonti [...]<sup>129</sup>.

Il carattere di «commossa celebrazione» dell'allestimento andava di pari passo con l'armoniosa concertazione dell'insieme e un sapore «d'ingenuo» e «di appassionato»<sup>130</sup> che coincideva, secondo le impressioni degli spettatori del tempo, con lo spirito intimo del testamento spirituale di Pirandello.

*I giganti*, nonostante l'eccezionale replica a grande richiesta del pubblico<sup>131</sup>, non raggiunsero pienamente le aspettative del tanto atteso debutto. In alcuni articoli degli anni Cinquanta che celebravano Simoni regista, questa prima collaborazione con il Maggio viene soltanto menzionata, se non addirittura omessa<sup>132</sup>. Lo stesso Simoni uscì provato dall'esperienza tanto da rifiutare l'invito di Labroca a mettere in scena *L'Amfiparnaso* di Orazio Vecchi per l'edizione seguente del festival fiorentino:

Caro Labroca, ti ringrazio dell'affettuoso invito, ma non posso accettarlo. A Firenze mi legano cari ricordi; e tu, tra questi ricordi, occupi un gran posto; ma le regie ap-

<sup>126</sup> Id., *Luigi Pirandello. Discorso tenuto ad Agrigento il 10 ottobre 1939*, cit., p. 167.

<sup>127</sup> «Alle prese con tanta materia disgregata e mutilata, come una roccia aurifera che per essere apprezzata andrebbe prima depurata dalle scorie, che ha fatto Renato Simoni? Ha dato vita agli sprazzi di luce, ha curato i rumori, ha interpretato scrupolosamente le didascalie, ha pezzo per pezzo ravvivato le braghe, ma ci voleva altro per la fusione del capolavoro! Nell'impossibilità di colmare i vuoti e di dare chiarezza al quadro d'insieme, egli ha dato la luce più conveniente a rendere accessibili i particolari.» Antonelli, *La "Montagna" senza i "Giganti"*, cit.

<sup>128</sup> Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., p. 101.

<sup>129</sup> Giachetti, *"I giganti della montagna" rappresentati in Boboli*, cit.

<sup>130</sup> Bernardelli, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>131</sup> La replica fu offerta al pubblico con prezzi molto più contenuti del debutto: primi posti 25 lire, secondi posti 10, terzi posti 5 lire. Cfr. *Una seconda rappresentazione dei "Giganti della montagna"*, «La Nazione», 6-7 giugno 1937.

<sup>132</sup> Corrado Pavolini lo menziona appena nel suo *Lo spettacolo teatrale*, mentre Giovanni Calendoli non lo nomina nemmeno nel saggio commemorativo dedicato a Simoni regista. Cfr. Id., *Renato Simoni regista*, «Teatro Scenario», 16, 17-18, 15 settembre 1952, pp. 19-22.

partengono alla categoria di quei *peccata senectutis meae* che il dente del giudizio, spuntatomi ora con incredibile ritardo, mi indice a fuggire, per la salvezza dell'anima<sup>133</sup>.

Questo momento di riflessione critica, che determinò l'anno di sospensione nella collaborazione artistica di Simoni con il Maggio, fu probabilmente motivato dalla sensazione di un'esperienza difficoltosa, aggravata da una serie di impedimenti di ordine pratico. Le insistenze di Labroca nella lettera di risposta riallacciano tuttavia velocemente il sodalizio artistico del critico con la rassegna fiorentina:

Caro Simoni, la tua lettera mi ha addolorato moltissimo, perché contavo sulla tua opera come su uno dei più interessanti lati artistici del Maggio Musicale prossimo. Non voglio insistere, soprattutto perché spero che il giudizio del quale parli ceda ben presto all'estro teatrale, sì che tutti noi possiamo contare su di te per quel grande spettacolo al quale tu hai spesso alluso, che vorrei fosse il centro del "maggio Musicale" 1939<sup>134</sup>.

Il «grande spettacolo» sarebbe stato l'*Aminta* di Torquato Tasso, fortunatissima edizione della favola pastorale, seguito nel 1940 dal meno felice *Adelchi* manzoniano, ultima regia di Simoni per il Maggio Fiorentino.

## 2. *Aminta*, la favola diventa vera

«Così la favola è divenuta vera», scriveva Mario Corsi sull'«Illustrazione Italiana» a proposito dell'*Aminta*, spettacolo conclusivo del V Maggio Musicale Fiorentino, rappresentato nei primi di giugno del 1939 nel Prato Verde della Meridiana a Boboli. La verità a cui faceva riferimento Corsi scaturiva dall'armonia figurativa e sonora dello spettacolo che immergeva completamente lo spettatore nella finzione scenica. Simoni adotta con l'allestimento della favola pastorale di Tasso una concezione mimetica del dramma: il regista mette in pratica la poetica della verità scenica – intesa come frammento di vita che si materializza sulla scena – sperimentata con successo a Venezia nei contemporanei spettacoli goldoniani.

Lo spettacolo fu applaudito unanimemente da pubblico e critica e celebrato come uno dei migliori allestimenti di Simoni e, in generale, del teatro italiano all'aperto. Bianca Flury Nencini parlò di un «prodigio di messinscena»<sup>135</sup>, Eugenio

<sup>133</sup> Biglietto autografo di Simoni a Mario Labroca datato 15 ottobre 1937; Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico.

<sup>134</sup> Lettera di Mario Labroca a Simoni (Firenze, 18 ottobre 1937); Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 154, carta 280.

<sup>135</sup> B. Flury Nencini, *Fascino di Boboli: ineguagliabile cornice degli spettacoli notturni*, «Il Telegrafo», 6 giugno 1939.

Bertuetti di «un sogno ad occhi aperti»<sup>136</sup>, sul «Nuovo Giornale» l'evento fu presentato come «qualcosa di ordine veramente superiore» per l'eleganza e la ricchezza dell'insieme<sup>137</sup>. Cinquant'anni dopo Raffaele Monti ricorda *Aminta* come «uno dei capitoli più gloriosi della storia del Maggio Musicale Fiorentino e del teatro italiano moderno»<sup>138</sup>. Gli spettatori del tempo esaltarono l'unità stilistica, la funzionalità scenica e l'equilibrio fra testo e interpretazione, perfezione intaccata solo dal finale stranante quando, a suggello dell'unione felice dei giovani amanti Aminta e Silvia, «una colorita danza anacronistica confonde un poco il preciso carattere della rappresentazione»<sup>139</sup>. Il successo dell'evento spettacolare fu attribuito principalmente alla maestria di Simoni che seppe concertare con maestria i contributi di una serie di professionisti qualificati: dalle musiche di Gluck dirette dal Maestro Luigi Colonna, ai raffinati movimenti coreografici di Aurel M. Milloss e di Attilia Radice, prima ballerina del Teatro dell'Opera di Roma, ai preziosi costumi di Carlo Gino Sensani, all'interpretazione degli attori della Compagnia dell'Eliseo: la Pagnani (Dafne), Cervi (Tirsi), Carlo Ninchi (Satiro), Annibale Ninchi (il Coro), la Morelli (Amore), Milla Papa (Nerina), Ernesto Sabbatini (Elpino), Aroldo Tieri (Ergasto) e i due giovanissimi protagonisti Rossano Brazzi (Aminta) e Micaela Giustiniani (Silvia).

Fondata a Roma nell'autunno del 1938 dal regista di origine russa Pietro Sharoff, la Compagnia del Teatro Eliseo rappresentava l'ennesimo tentativo di costituzione di un complesso stabile in Italia; essa si impose presto nel panorama teatrale nazionale per il livello degli interpreti, l'accuratezza del repertorio e delle rappresentazioni. Gli attori, in buona parte già molto noti, avevano caratteristiche artistiche così varie da permettere la scelta di un repertorio eterogeneo. La Compagnia ebbe lunga vita, fatto assolutamente eccezionale per l'epoca: diretta fin dalla seconda stagione da Gino Cervi durò con pochi cambiamenti fino al 1941, sostituendo in seguito alcuni attori principali – nel triennio 1941-1944 alla Pagnani e a Cervi subentrarono Sarah Ferrati e Giulio Stival – per riprendere nell'immediato dopoguerra la formazione originaria<sup>140</sup>. Nel 1939 l'*ensemble* mise in scena, oltre l'*Aminta* di Simoni, le tragedie classi-

<sup>136</sup> E. Bertuetti, «*Aminta*» di Torquato Tasso nel Giardino di Boboli a Firenze, «La Gazzetta del Popolo», 4 giugno 1939.

<sup>137</sup> *L'ultima manifestazione del Maggio*, «Il Nuovo Giornale», 3 giugno 1939.

<sup>138</sup> R. Monti, *Firenze come palcoscenico*, in Id. (a cura di), *Il Maggio Musicale Fiorentino. II. I grandi spettacoli*, De Luca, Roma 1986, p. 191.

<sup>139</sup> Calibano, *Lo stupendo spettacolo di "Aminta" ha concluso in bellezza il V Maggio Musicale*, «Il Telegrafo», 4 giugno 1939.

<sup>140</sup> La Compagnia del Teatro Eliseo era formato da due prime attrici, due primi attori, tre-quattro caratteristi, due attori giovani e molti altri minori, un complesso ricco e di qualità, sempre a suo agio sia nel genere drammatico che nei repertori più leggeri. La prima formazione vedeva accanto alla Pagnani e al Cervi, Rina Morelli e Paolo Stoppa, Carlo Ninchi ed Ernesto Sabbatini, la caratterista Amelia Chellini, Aroldo Tieri, Nella Maria Bonora, Mario Pisu, Guglielmo Barnabò, Nini Gordini-Cervi, Milla Papa, Mario Gallina, Pino Locchi, Giorgio Costantini, Lina Gennari, Pier Paola Porta, Renato Navarrini, il giovane e promettentissimo Carlo Minello (anche scenografo), scomparso nel 1947 a soli 29 anni, e in piccoli ruoli Arnoldo Foà che per le persecuzioni razziali recitava sotto il nome di Puccio Gamma. La compagnia dell'Eliseo presentò complessivamente una ventina di spettacoli, quasi tutti molto bene accolti dalla critica e dal pubblico. Cfr. M. Giammusso, *Eliseo: un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990*, tea-

che *Ecuba* e *Aiace* al Teatro di Siracusa per conto dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico.

L'idea di rappresentare la favola del Tasso nella cornice del V Maggio Fiorentino fu di Ugo Ojetti, animatore e organizzatore del IV Congresso Internazionale di Musica che si svolse a Firenze dal 29 aprile al 3 maggio 1939. Fu quella un'edizione straordinaria del Maggio che ebbe anche una grande risonanza internazionale. La segnalazione del ricco programma – rappresentato tra il 27 aprile e il 6 giugno al Teatro Vittorio Emanuele, nei giardini e nelle storiche piazze fiorentine – apparve sui principali organi di stampa italiani e stranieri già nel mese di febbraio: sul tedesco «Der Telegraf», sull'inglese «Weekly News» e su diversi quotidiani e periodici dell'America Latina quali «Bandera Argentina», «La Fronda», «El Pueblo», «La Democracia», «La Opinion», «El Censor» «Crisol» e «Olavarria». *Aminta* era uno dei due spettacoli di prosa all'aperto insieme a *La strega* (1555) del fiorentino Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, nella revisione di Luigi Bonelli, anche questa commedia cinquecentesca rappresentata con la regia di Venturini nella Piazza de' Peruzzi a Firenze, con musiche di Vito Frazzi e l'interpretazione dei migliori attori toscani quale Raffaello Niccoli, Augusto Marcacci, Tullia Baghetti, Pettinelli e Aristide. Il prestigio della manifestazione fu dovuto anche all'imponente numero degli artisti scritturati<sup>141</sup>, elemento che determinò il risultato economico, oltre quello artistico, con una media di incassi in netto rialzo rispetto all'edizione precedente<sup>142</sup>.

Il successo dell'*Aminta* celebra l'anno più intenso dell'intera carriera artistica e istituzionale di Simoni. Oltre all'attività come critico al «Corriere», il neoaccademico d'Italia progetta tra maggio e luglio del 1939 altri tre spettacoli per il Festival teatrale di Venezia: *Il campiello* rappresentato nel Campiello del Piovan, il mancato *Otello* e una nuova edizione del *Ventaglio*. Sempre in quell'anno, sul piano editoriale, cura l'introduzione a *Il teatro all'aperto in Italia*, l'imponente volume di Mario Corsi che opera una ricostruzione storica – politicamente non disinteressata – di una forma spettacolare rilanciata negli anni Trenta dal regime fascista<sup>143</sup>.

trografia e collaborazione alla ricerca di G. Poggiani, Gremese, Roma 1989; C. A. Peano, *Andreina Pagnani. Una vita nel teatro*, cit., p. 63.

<sup>141</sup> La quinta edizione del Maggio Musicale Fiorentino vide la partecipazione di tre orchestre e di tre cori (si contavano 320 elementi d'orchestra e 540 per il coro tra il complesso del Maggio, quelli dell'Augusteo e della Filarmonica di Berlino), due compagnie di danza, 120 ballerine, 70 cantanti, 100 attori per i due spettacoli di prosa, sette registi (Walleck, Salvini, Nadasdy, Venturini, Pavolini, Simoni, Massine), dieci direttori d'orchestra (Gui, Marinuzzi, Previtali, Molinari, Rossi, De Sabata, Furtwängler, Stravinskij, Elmdorff e il direttore dei Balli di Montecarlo), due coreografi (Massine, Millos) e otto scenografi (Conti, Oppo, Vagnetti, Severini, Sensani, Chiari, Calvo e lo scenografo del Teatro di Francoforte). Cfr. *La preparazione del Maggio Musicale*, «La Nazione», 10 marzo 1939.

<sup>142</sup> I buoni risultati artistici ed economici del Maggio vengono suggellati da un compiaciuto telegramma del Ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri al conte Paolo Venerosi Pesciolini. Il messaggio di Alfieri fu pubblicato il 10 giugno 1939 su diverse testate giornalistiche, tra cui «La Nazione», «Il Nuovo Giornale» e «Il Telegrafo». Cfr. inoltre *Il Maggio Musicale. Il felice risultato della bella manifestazione*, «Il Telegrafo», 11 giugno 1939.

<sup>143</sup> Tra gli scritti più importanti del periodo ricordiamo due saggi su Pirandello: R. Simoni, *Tragedia di Pirandello*, «Nuova Antologia», Società Anonima «La Nuova Antologia», Roma 1° dicembre 1939, pp.

## Il grande eclettico

In un anno così intenso la messa in scena dell'*Aminta* rappresenta l'evento più rilevante, tant'è che ancora nel 1952 Giulio Cesare Castello la colloca tra i contributi di sostanziale importanza della regia critica in Italia, affiancandola all'*Elettra* di Strehler e al *Mistero della Nascita Passione e Morte di Nostro Signore* di Costa<sup>144</sup>. Castello definisce Simoni un «risuscitatore avvertito» della favola pastorale rinascimentale, sulla cui rappresentabilità teatrale, peraltro, lo stesso regista veronese si era dimostrato piuttosto scettico. Nel 1914, anno del precedente e primo allestimento novecentesco dell'*Aminta* al Teatro romano di Fiesole – con Annibale Ninchi (*Aminta*), Italia Vitaliani (*Dafne*) e Azucena della Porta (*Silvia*) – il critico del «Corriere» osservava: «L'*Aminta*, opera riflessa, opera che inizia non un tipo umano d'arte, ma una squisita voga letteraria, non resiste più alla rappresentazione» – per concludere perentorio - «una rappresentazione che renda veramente lo spirito dell'*Aminta* non è oggi più possibile»<sup>145</sup>. Venticinque anni dopo però, nel verde palcoscenico del giardino mediceo «miracolosamente animato da mille presenze leggiadre, il miracolo si compì»<sup>146</sup>. Parole come «incanto», «poesia» e «armonia» ricorrono in quasi tutte le recensioni a indicare un disegno registico il cui compito principale era la creazione di un'atmosfera poeticamente bucolica.

In seguito alla rinuncia di Stefano Landi, impegnato in altri progetti artistici<sup>147</sup>, Labroca e Simoni chiesero la collaborazione del giovane ma già affermato Corrado Pavolini – uno dei pochi discepoli di Simoni con il quale aveva condiviso l'anno precedente la regia della *Francesca da Rimini*<sup>148</sup> – e di due registi emergenti dell'epoca: Orazio Costa ed Enrico Fulchignoni, quest'ultimo scritturato con la mediazione di Venturini<sup>149</sup>. Il rapporto maestro-allievo tra Simoni, Pavolini e Landi è testimoniato, oltre che nel citato volume *Lo spettacolo teatrale* che Pavolini dedica al critico veronese, anche da una sorta di riconoscimento ufficiale avvenuto in conclusione delle prove dell'*Aminta*; sembra che Simoni abbia in quell'occasione pronunciato queste parole: «S'io venga a morire [...] non vedo altri cui commettere in eredità il mio amore per il teatro, la mia fedeltà nel servirlo, la mia stessa esperienza che Corrado Pavolini e Stefano Landi.»

209-218; Id., *Luigi Pirandello: dalle celebrazioni dei Grandi Siciliani*, «Meridiano di Roma: l'Italia letteraria, artistica, scientifica», 4, 42, 22 ottobre 1939, p. 6.

<sup>144</sup> G. C. Castello, *Le conquiste critiche della regia italiana*, «Scenario», 16, 11, 1 giugno 1952, pp. 6- 8.

<sup>145</sup> R. Simoni, *L'Aminta di Tasso*, «Corriere della Sera», 18 maggio 1914, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, cit., p. 60.

<sup>146</sup> Castello, *Le conquiste critiche della regia italiana*, cit., p. 7.

<sup>147</sup> Il 10 giugno 1939 debutta al Teatro delle Arti di Roma la tragedia di Stefano Landi, *Icaro*, con regia di Anton Giulio Bragaglia. Cfr. E. Rocca, *Spettacoli di eccezione*, «Il Dramma», 15, 309, 1° luglio 1939, pp. 28-29.

<sup>148</sup> La dichiarazione di Simoni è citata in S. Gotta, *Aminta memorabile*, «Scenario», 8, 6, giugno 1939, p. 249.

<sup>149</sup> «In conformità degli accordi presi col Dott. Venturini, siete stato prescelto come aiuto a disposizione di R. Simoni per l'*Aminta* dal 15 aprile al 4 giugno 1939 circa, verso retribuzione della somma forfait di 1000 lire.» Lettera di Mario Labroca a Enrico Fulchignoni (25 marzo 1939); Fondazione del Maggio Fiorentino – Archivio Storico, faldone 182, carta 84.

Pavolini – che nell'*Aminta* si occupò principalmente dell'aspetto estetico dell'allestimento, dal gioco delle luci alle composizioni di massa – descrive con queste parole il metodo di lavoro del regista<sup>150</sup>:

Simoni, al solito, arrivò a Firenze scusso scusso, col solo bagaglio della sua umanità sottile e viva, del suo inesauribile spirito d'osservazione, della sua adorabile esperienza di palcoscenico. Non aveva in mente lui, che due cose: il Tasso da difendere, la verità dei personaggi da rendere manifesta. E ricominciò, anche qui, col suo metodo incredibile per noi "moderni": il metodo del buon senso, del gusto discreto, della non sopraffazione. Scena per scena, situazione per situazione, e vorrei dire vocabolo per vocabolo stava all'agguato dei moti umani, delle profonde realtà sentimentali. Con materiali eterei e quasi surrealistici costruiva pian piano figure di carne ed ossa, ne cavava sospiri e pianti, risa e gridi; le portava ad esistere. E tutto fu, nel risultato, tassesco fino allo scrupolo filologico, e tutto fu insieme teatralissimo, ardente, plausibile alla sensibilità del pubblico d'oggi. Che lezione d'umiltà e di vita, caro Simoni<sup>151</sup>!

Anche Fulchignoni, nel ricordare in una lettera a Simoni le «indimenticabili giornate di lavoro» a Boboli, esprime una grande dedizione al maestro:

E tanto più bella è stata l'impresa in quanto la vostra instancabile energia, la vostra capacità di penetrazione, la vostra dote di sintesi ci ha consentito di assistere fin dai primissimi contatti col testo di Tasso; a un vero e proprio modello di regia, inteso italianamente come equilibrio tra i valori poetici e quelli spettacolari. Come ho anche affermato in questi giorni a De Pirro, e come scriverò sui nostri giornali universitari, quello che interessa alla giovane generazione dei registi italiani è sopra tutto l'innesto delle acquisizioni tecniche, su un ceppo di tradizione che sia veramente *nostra*, e non sia invece imitazione di canoni, di principi, di direttive russe o francesi; ai quali la nostra psicologia istintivamente si oppone come a cosa insincera; e, sul piano dell'arte, a cosa mediata. Voi ci avete permesso di assistere alla messa in attuazione di tutti i frutti della vostra esperienza di artista e di tecnico, sopra tutto al lume di quella tradizione nostra che pone la *recitazione* al centro di ogni realizzazione teatrale, e ne fa il nucleo vitale intorno a cui si articola, poi, il resto della visione registica<sup>152</sup>.

Fulchignoni pone con chiarezza il tema dell'identità nazionale della nuova regia teatrale italiana, tema in quegli anni non scevro di riflessi di propaganda politica. L'«italianità» della poetica simoniana ci porta a riflettere della formazione di una

<sup>150</sup> Anche nel quotidiano inglese «Weekly News» si parla del «buon gusto» («good taste») di Simoni «the regisseur who perhaps more than any other in the theatre today knows how to combine acting, movement and the perfect direction of good taste». E. De Weerth, *Florence rings its festival bells*, «Weekly News», 18 marzo 1939.

<sup>151</sup> Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., pp. 13-14.

<sup>152</sup> Dattiloscritto autografo di Enrico Fulchignoni a Simoni (Roma, s.d., ma probabilmente del 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA 2614.

nuova generazione di giovani registi, ma anche delle possibili strumentalizzazioni dell'evento scenico a fini politici. Il Conte Paolo Venerosi Pesciolini, l'allora Presidente del Maggio, si congratula con il regista in un telegramma del 4 giugno 1939 per «l'indimenticabile realizzazione» dell'*Aminta*, «spettacolo meraviglioso *esatta arte italiana* che cresce prestigio M. Musicale Fiorentino»<sup>153</sup>. Sono questi gli anni cruciali dell'utilizzo propagandistico dell'espressione artistica da parte del Regime che incalzava, anche in campo teatrale, l'affermazione di un'autoctona cultura italiana. Non a caso i Littoriali di Palermo del 1938 furono incentrati sui mezzi espressivi e linguistici del teatro e sulla figura del regista. Le relazioni, dopo aver discusso lo sviluppo storico che aveva portato dalla dicotomia autore/attore alla nascita del regista, sottolinearono concordemente i pericoli dello strapotere registico – al quale si sarebbero dovuti i migliori risultati ma anche i «pericolosi travimenti» verificatisi in Russia e Germania – e invocarono il ritorno di un teatro di vera poesia<sup>154</sup>. Non è escluso quindi che l'ampia fortuna dell'*Aminta* simoniana fosse dovuta anche all'aderenza ai precetti della “buona arte italiana” sollecitata dal sistema. Lo spettacolo aveva infatti tutte le caratteristiche di una messa in scena d'eccezione volta a mettere in risalto la gloria del Regime: per la riscoperta di un testo cardine e poetico del Rinascimento italiano, per l'eccezionalità del cast, per la maestosità dell'insieme, per la promozione dello spettacolo a livello internazionale alla cui 'prima' assistette un corteo regale presieduto dalla Principessa Maria di Piemonte, patrona della manifestazione, e dai principi Conrad e Bona di Baviera-Savoia-Genova. La scelta di un compositore tedesco quale Gluck è un altro elemento significativo volto a consolidare la fraternità spirituale italo-germanica<sup>155</sup>. Particolare risalto fu dato inoltre all'esecuzione della *Passione secondo Matteo* dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, che contava ben 428 elementi tra coristi e musicisti<sup>156</sup>.

Il prestigio e l'eco dell'*Aminta* accrebbero ulteriormente in seguito alla rappresentazione di gala del 29 giugno davanti a molti sovrani europei raccolti a Firenze per festeggiare le nozze della Principessa Irene di Grecia e di Danimarca con il Duca di Spoleto<sup>157</sup>. L'eccezionale serata, sfolgorante di eleganze, candide spalle e magnifici

<sup>153</sup> Telegramma di Paolo Venerosi Pesciolini a Simoni (Firenze, 4 giugno 1939); Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 182, carta 288.

<sup>154</sup> Cfr. E. Contini, *Idee dei giovani ai Littoriali del teatro*, «Scenario», 7, 5, maggio 1938, pp. 253-257.

<sup>155</sup> L'*Armida* di Gluck (1714-1787) diretta da Vittorio Gui, con scene di Gianni Vagnetti e la regia di Pavolini, fu l'opera all'occhietto del VII Maggio Musicale Fiorentino. Cfr. M. Labroca, *Maggio Musicale Fiorentino in guerra*, «Scenario», 10, 4, aprile 1941, p. 143; V. Bucchi, *'Armida' del cavaliere Gluck*, ivi, pp. 144-146.

<sup>156</sup> Cfr. *Il Maggio Fiorentino*, «La Nazione», 18 maggio 1939.

<sup>157</sup> Oltre alle autorità cittadine, all'eccezionale rappresentazione assistettero: re Giorgio di Grecia, il principe Giorgio di Grecia e Danimarca, il Principe di Piemonte, il Gran Voivoda Michele di Romania, il diadoco Paolo di Grecia con la principessa Federiga, la principessa Elena di Romania, il principe Cristoforo di Grecia con la consorte principessa Francesca di Francia, le principesse Irene e Caterina di Grecia, la principessa Olga di Jugoslavia, il Duca e la Duchessa d'Aosta, il duca di Spoleto, Alfonso XIII, Don Juan di Borbone principe delle Asturie, Don Jaime duca di Segovia con la duchessa di Segovia, il granduca Dimitri di Russia, la principessa Maria di Grecia con il consorte ammiraglio Ioharminis, il principe Conrad di Baviera, il duca e la duchessa di Braunschwig, i principi Augusto e Ernesto di Hannover e il

gioielli, riportava idealmente la favola pastorale di Tasso nel suo ambiente d'origine, davanti a un pubblico aristocratico: il gioco di specchi tra la trama della favola e la celebrazione del fastoso matrimonio rievocavano l'atmosfera della corte di Alfonso II d'Este per la quale il testo fu composto. La messa in scena diventava metafora evidente, inoltre, del collegamento ideale che il regime fascista intendeva operare con l'aurea epoca rinascimentale. L'*Aminta* fu rappresentata anche in seno alle attività artistiche dopolavoristiche, rimediando in questo modo alle accuse rivolte alla precedente edizione del Maggio di non «essere andato verso il popolo». La replica 'popolare' della favola pastorale, richiesta dal ministro Alfieri, fu rappresentata al giardino di Boboli il primo di luglio tra gli inni nazionali che accompagnavano l'ingresso solenne della Principessa Maria di Piemonte<sup>158</sup>.

Artefice principale dell'armonioso accordo fra «l'armonia della natura» e «l'armonia dei versi»<sup>159</sup> fu lo scenario del Prato Verde della Meridiana, efficacemente allestito da Gino Carlo Sensani, autore anche dei costumi, colonna portante del Maggio e artista ambizioso nel campo teatrale e cinematografico<sup>160</sup>. Dell'intensa e complessa attività di Sensani come scenografo e costumista negli anni 1937-1942<sup>161</sup>, *Aminta* rappresenta uno dei lavori più significativi per il modo in cui la scena, lungi

principe Giorgio Guglielmo di Hannover. Cfr. *La serata di gala con l'Aminta*, «La Nazione», 30 giugno 1939; *Lo spettacolo di gala con l'Aminta del Tasso*, «Il Nuovo Giornale», 30 giugno 1939; *L'Aminta in serata di gala*, «Telegrafo», 30 giugno 1939.

<sup>158</sup> La richiesta del Ministro viene comunicata a Simoni da una lettera di Labroca del 26 giugno 1939; Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 182, carta 290. Cfr. inoltre *Stasera la "popolare" di "Aminta" in Boboli*, «La Nazione», 1 luglio 1939; *Aminta in Boboli a prezzi popolari*, «Telegrafo», 1 luglio 1939; *Maria di Piemonte e il Duca di Bergamo assistono alla rappresentazione*, «La Nazione», 2-3 luglio 1939; *Il bellissimo successo della "popolare" dell'Aminta ha degnamente chiuso il Maggio Musicale*, «Telegrafo», 2 luglio 1939. Il 31 maggio la Principessa di Piemonte e diversi uomini di stato assistettero a una festa che celebrava l'Italia mussoliniana con inni della rivoluzione fascista quale *Marcia Reale*, *Giovinezza*, *Inno dell'Impero*, musiche e danze folcloristiche eseguite dagli artisti dalla neocolonia albanese. Cfr. *Il grande ricevimento in Boboli*, «La Nazione», 1 giugno 1939.

<sup>159</sup> C. Giachetti, *L'Aminta del Tasso in Boboli*, «La Nazione», 4 giugno 1939.

<sup>160</sup> Il vero primo successo teatrale Sensani lo raggiunse nel 1933 con i costumi della *Rappresentazione di Santa Uliva* di Copeau, collaborazione segnata da contrasti con il pedagogo francese. Agli anni 1922-1933 risale l'attività nell'ambito cinematografico dove il pittore divenne una delle figure principali di quel rinnovamento formale voluto da Emilio Cecchi, successivamente noto come «cinema calligrafico». Cfr. la voce Gino Carlo Sensani in R. Monti (a cura di), *Visualità del Maggio*, De Luca, Roma 1979, pp. 278-300.

<sup>161</sup> In questo periodo Sensani curò i costumi per otto spettacoli del Maggio: *L'incoronazione di Poppea* (1937); *Antonio e Cleopatra* (1938); *Astuzie femminili* (1939); *Aminta* (1939); *Elisir d'amore* (1940); *Acì e Galatea* (1940); *Adelchi* (1940) e *Ritorno di Ulisse in patria* (1942). Contemporaneamente lavorò per: l'Opera di Roma (*Le creature di Prometeo*, 1940), la Prima Settimana Musicale Senese (*L'Olimpiade*, 1939), la Compagnia dei Balletti diretta da Milloss, la Compagnia dei Balletti Alanova e per la Compagnia Ricci-Adani. Corrado Pavolini gli sarà spesso accanto come regista. È di questi anni inoltre l'intensificazione dell'attività cinematografica che lo porterà a collaborare a quasi cento film in tredici anni, spesso intervenendo anche nella stesura della sceneggiatura. Le poche imprese del dopoguerra di Sensani restano appendici di un discorso improvvisamente interrotto. Cfr. M. Bucci e C. Bartoletti (a cura di), *Gino Carlo Sensani, pittore per il teatro (1888-1947)*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 28 aprile-30 giugno 1990), Ente autonomo Teatro comunale, Firenze 1990, p. 20.

dall'essere cornice di un quadro, diventava parte organica dell'azione e della vita campestre dei personaggi. Complice della suggestiva ambientazione si rivelò, il giorno della 'prima', un'incantevole luna piena, affascinante per quel suo sembrare effetto teatrale, recando al prato della Meridiana un'aura incantata<sup>162</sup>. L'importanza dello spazio nell'economia complessiva dello spettacolo fu decisiva; lo confermò anche Pavolini, anni dopo, dichiarando nell'*Enciclopedia dello spettacolo* come il «miracolo dell'*Aminta* di Simoni in Boboli fu gran parte merito di Sensani»<sup>163</sup>.

Il pittore-scenografo ideò un apparato scenico essenziale che mirava a valorizzare l'ambiente naturale della Meridiana, ovvero la genetica consonanza della favola di Tasso con il giardino rinascimentale fiorentino, appartenenti entrambi allo stesso modello culturale. I pochi elementi architettonici e decorativi aggiunti quali statue, templi classici, rivi, stalli e piattaforme erano volti a caratterizzare ulteriormente il paesaggio pastorale e bucolico. In primo piano fu mantenuta la sede delle narrazioni e dei dialoghi; dietro, sull'ampio declivio del prato si estendeva un georgico quadro composto da sentieri, ruscelli, cascatelle, ponticelli, ovili e fuochi, luoghi deputati di una scena multipla dalla traiettoria zigzagante dove si muovevano ora con leggiadria, altrove con irruenza, ninfe e satiri, pastori e greggi. Questa visione «suntuosa ma soave», scrisse d'Amico su «La Tribuna»,

ricorda certe stampe panoramiche che ornano, nelle edizioni del Cinquecento e del Seicento, i più bei drammi pastorali nostri, rappresentando di scorcio, fra parati e boschetti che appaiono come una contaminazione fra campagna e villa, i personaggi della favola, disseminati fra i tanti luoghi della vicenda<sup>164</sup>.

L'efficace soluzione scenica di Sensani e Simoni permetteva che il declivio della collinetta della Meridiana diventasse spazio agito in diverse direzioni e secondo ritmi differenti, sapientemente rischiarati nei suoi singoli 'luoghi deputati' da luci «ora palpitanti, ora evanescenti, ora fumose e drammatiche»<sup>165</sup>. Le insidie di una messa in scena dell'opera monotona e piatta Simoni le aveva indicate nella citata recensione del 1914: «L'*Aminta* è un capolavoro, ma un capolavoro immobile. Tutta la sua vita meravigliosa è nelle immagini, non è mai nei personaggi»<sup>166</sup>, scriveva il critico alludendo al carattere narrativo del testo. Da qui la particolare attenzione alla dinamicità e al ritmo nella messa in scena del 1939, ottenuti per mezzo di una ricercata elaborazione drammaturgica. Le singole drammaturgie dello spazio, delle luci, della musica – che includeva anche i timbri vocali degli interpreti – convergevano in un disegno registico fondamentalmente testocentrico e particolarmente attento al potere evoca-

<sup>162</sup> Flury Nencini, *Fascino di Boboli. Ineguagliabile cornice degli spettacoli notturni*, cit.

<sup>163</sup> Cfr. la voce Carlo Gino Sensani a cura di Corrado Pavolini in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VIII, coll. 1844-1845.

<sup>164</sup> S. d'Amico, *Aminta*, «La Tribuna», 6 giugno 1939.

<sup>165</sup> Bernardini, *Renato Simoni*, cit., p. 197.

<sup>166</sup> R. Simoni, *Aminta*, «Corriere della Sera», 18 maggio 1914, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I: 1911-1923, cit., p. 59.

tivo di immagini e suoni. Simoni rispettò in linea di massima il testo di Tasso, eliminando quelle parti «piuttosto estranee al contenuto della favola e di carattere prevalentemente polemico, come la lunga disquisizione di Tirsi sugli inganni di Mopso, o le aggiunte del tutto decorative come l'Epilogo che dovrebbe recitare Venere in cerca d'Amore»<sup>167</sup>.

Lo spazio veniva modellato da un sapiente uso delle luci che presentava il vasto declivio della Meridiana ora in direzione della profondità prospettica, ora della delimitazione dei singoli luoghi deputati, condizionando lo sviluppo prossemico dell'azione. Il fluire della favola verso l'unione di Aminta e Silvia è intercalato da danze e composizioni coreografiche, gradazioni di luci e di ombre che rischiaravano «le leggere ghirlande delle Ninfe danzanti (azzurre in bianca luce lunare) [...], i maestosi bovi lunati, augusti e solenni in una calma virgiliana»<sup>168</sup>.

I costumi dell'*Aminta* erano funzionali al clima spettacolare tracciato dal regista: Sensani applica agli indumenti dei pastori pelli di pecora e altri materiali inerenti il mondo bucolico. L'artista reinterpretava con apparente semplicità stilistica un'Arcadia dalla tipologia seicentesca e dalla storicità inconvenzionale e sottilmente malinconica<sup>169</sup>.

Un altro elemento di primario rilievo per la riuscita della messa in scena erano gli interpreti, che Simoni selezionò in base alle peculiarità fisiche e alla personale arte scenica, conducendo con loro venti giorni di prove tra il Giardino di Boboli e il Teatro Verdi di Firenze<sup>170</sup>. Il regista affiancò ai professionisti dell'Eliseo due giovanissimi e allora sconosciuti attori formati presso la Sperimentale di Firenze, Rossano Brazzi (Aminta) e Micaela Giustiniani (Silvia), affidando loro parti di primaria importanza. Brazzi cantò i lamenti dell'afflitto e sospirato pastore «con abbandono sincero, con desolato ritmo interiore», registrano le cronache<sup>171</sup>, mentre l'attrice sedicenne che giungeva per la prima volta alla ribalta nazionale «uscì con i dovuti onori: disse bene i versi, fu spontanea, fresca ed ingenua; in qualche punto le fece difetto soltanto una maggior varietà d'intonazione. Il pubblico la salutò come una bella promessa del nostro teatro»<sup>172</sup>. Nel 1948, in occasione della messa in scena di *Romeo*

<sup>167</sup> Giachetti, *L'Aminta del Tasso in Boboli*, cit.

<sup>168</sup> Bertuetti, *Aminta di Torquato Tasso nel Giardino di Boboli a Firenze*, cit.

<sup>169</sup> Cfr. M. Bucci e C. Bartoletti (a cura di), *Gino Carlo Sensani, pittore per il teatro (1888-1947)*, cit., p. 16; M. Bucci, *Aminta*, in *ivi*, pp. 117-118. Sensani partiva dallo studio meticoloso del copione per ricostruire la personalità del personaggio, quindi l'abito che lo caratterizzava: «In genere, il costume deve esprimere una interpretazione psicologica della figura e illustrativa dell'atmosfera: essere quindi rapido, succoso, facilmente afferrabile. [...] Come nelle mani del regista, l'attore deve diventare materia anche in quelle del bozzettista che ha da trasformarlo in una creatura di fantasia. Creatura, e non manichino. E questo mi pare lo specifico carattere d'arte del nostro lavoro», scriveva il pittore nel 1936. Cfr. G. C. Sensani *Creature, non manichini*, «Cinema», 8, 25 ottobre 1936, p. 25.

<sup>170</sup> Cfr. le lettere autografe di Mario Labroca a Simoni, del 19 e del 23 febbraio 1939; Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 182, carte 269 e 270. Si noti che il tempo di prove concesso a Simoni dalla Biennale Teatro era di soli quindici giorni.

<sup>171</sup> S. Gotta, *Aminta memorabile*, «Scenario», 8, 6, giugno 1939, p. 250.

<sup>172</sup> Giachetti, *L'Aminta del Tasso in Boboli*, cit.

## Il grande eclettico

e *Giulietta*, Simoni affida nuovamente la parte dei protagonisti a due giovanissimi attori, allora sconosciuti, Giorgio de Lullo ed Edda Albertini, scelta che spezzava la tradizione che voleva la coppia degli amanti interpretata da attori esperti. Il regista veneto si allinea quindi ancora una volta a quella sorta di 'realismo poetico' che stava alla base della sua idea di teatro.

Gli applausi della critica si rivolsero principalmente alle due stelle della Compagnia dell'Eliseo: Andreina Pagnani<sup>173</sup> – una Dafne «seducente, calda, perfetta nel tono e nella dizione» – e Gino Cervi, «robustissimo e piacevole Tirsi»<sup>174</sup>. Scrive Bertuetti nella «Gazzetta del Popolo»:

Non credevamo all'eccellenza dei nostri attori, abituati a tutt'altro teatro, nel recitare versi. Ci siamo ricreduti con soddisfazione grande, e abbiamo battuto le mani col più vivo entusiasmo. Con quale incisiva soavità, con che grazia birichina, e dolcissime inflessioni, e scintillante chiarezza disse la Pagnani le sue battute con Aminta, con Tirsi e Silvia! Come sonora, come morbida e arguta, come carezzevole sottile commovente la dizione del Cervi! Ninfa e pastore venivano infatti da un'età remota, dai paesi incantati di Dafni e di Cloe. Li ascoltavamo in abbandono, ebbri, né avremo trascurato mai di sentirli. S'io fossi re pregherei Andreina Pagnani di dirmi ogni sera le parole stellari con cui Dafne racconta di Silvia che si vagheggia specchiandosi nello 'stagno limpido e tranquillo' [...] Gioia infinita, indimenticabile, che il pubblico esprime con applausi e grida ammirate<sup>175</sup>.

Degni di nota si dimostrarono anche gli altri interpreti. Il critico de «La Nazione» ricorda tra gli altri,

Ernesto Sabbatini, che disse con molta efficacia il racconto dell'ultima parte; Rina Morelli Ciapini che pronunziò con esile grazia le strofe del prologo. Carlo Ninchi ebbe un clamoroso successo per la finezza, la sapida arguzia, il colore con cui disegnò la figura scultorea del Satiro e Annibale Ninchi dette alle strofe del coro il sussidio della sua voce sonora e della calda eloquenza poetica: egli è uno dei pochi attori in Italia che abbiano saputo conservare il culto e la maestria del verso<sup>176</sup>.

La raffigurazione scenica dei personaggi non era impresa facile: l'accuratezza formale dell'opera di Tasso corrisponde in realtà a una trascuratezza del rilievo dei personaggi, il cui carattere è appena abbozzato. L'indifferenza che Silvia dimostra inizialmente nei confronti della passione disperata di Aminta per poi amarlo perdu-

<sup>173</sup> Fu questo l'ultimo spettacolo diretto da Simoni a cui partecipò la Pagnani, che restò sempre molto affezionata al critico che l'aveva seguita e sostenuta fin dai primi lavori teatrali. Scriverà l'attrice molti anni dopo la scomparsa del regista veronese: «Dopo Copeau, [Simoni] è stato il regista con cui ho più amichevolmente comunicato. Aveva una vera predilezione per me e questo, proprio per il prestigio culturale dell'uomo, mi aiutò molto ad avere fiducia in me stessa». Cfr. A. Pagnani, *La crisi del regista matatore*, «Sipario», 20, 236, dicembre 1965, p. 45.

<sup>174</sup> Giachetti, *L'«Aminta» del Tasso in Boboli*, cit.

<sup>175</sup> Bertuetti, «Aminta» di Torquato Tasso nel Giardino di Boboli a Firenze, cit.

<sup>176</sup> Giachetti, *L'«Aminta» del Tasso in Boboli*, cit.

tamente avviene per un arbitrio del poeta e non tramite un'intima e graduale motivazione. «Non solo i tratti esterni di questa figura femminile sono nella convenzione, ma anche la sua psicologia – scrive Simoni –. Anzi, per dir tutto, Silvia è una deliziosa immagine, vuota di anima<sup>177</sup>. Se nel 1914 Simoni dichiarava la natura narrativa e declamatoria della favola pastorale, l'assenza di intrecci psicologici, di moti interiori e di convincenti nessi causa-effetto – il poeta «non descrive degli stati d'animo, inventa dei concetti e alcuni di questi concetti sono già limpida e fredda Arcadia<sup>178</sup>» –, nella recensione apparsa sulle colonne del «Corriere» alla vigilia della sua messa in scena, il regista sottolinea la necessità di mettere in luce i valori poetici del verso di Tasso:

La leggiadra invenzione, la finezza e oreficizia e portentosa arte dell'imitare figurezioni e grazie classiche, e l'alternarsi poi, talora, della nitidezza spiccata e armoniosa dell'epigramma alessandrino e di una galanteria madrigaleggiante, un dilungarsi in lontananze sognanti, e un tornare allusivo ora encomiastico all'Italia d'allora, ora alla Ferrara estense, una chiara serenità della rinascenza e come un presentimento, tra gli splendori, dell'umanesimo, di crepuscoli romantici [...] che danno a quest'opera un fascino incomparabile di sontuosa falsità e di fresca effusione patetica<sup>179</sup>.

La consapevolezza della fragile 'teatralità' del testo si equilibrava quindi con il riconoscimento delle sue qualità formali, della «sontuosa falsità», della «vena melodica», del «gusto quasi fisico delle perfette immagini», il tutto racchiuso dentro «una fresca effusione poetica»<sup>180</sup>. Il disegno registico di Simoni intendeva tramutare i valori poetici e musicali dei versi di Tasso in un paesaggio visivo e sonoro di forte impatto emotivo. La scoperta della 'spettacolarità' di un testo al quale la critica aveva negato ogni possibilità scenica, indicando i versi sciolti dell'*Aminta* per il colto lettore e non per una collettività di spettatori, è l'altro grande merito attribuito all'allestimento del 1939<sup>181</sup>. La favola cinquecentesca viene attualizzata per mezzo di una ricerca che cura gli elementi prosodici e ritmici della recitazione, il variare delle intonazioni, le sottolineature espressive individuali e la concertazione di più voci, tanto da consacrare l'*Aminta* come modello di spettacolo quale *concerto linguistico*.

Anche nel «frusciante melodioso»<sup>182</sup> spettacolo di Boboli, come nel contemporaneo *Campiello* goldoniano, il ritmo musicale si impone all'azione scenica in modo talmente magistrale da aver fatto esclamare a un direttore d'orchestra della caratura

<sup>177</sup> R. Simoni, *Aminta*, «Corriere della Sera», 18 maggio 1914, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I: 1911-1923, cit., p. 60.

<sup>178</sup> Ivi, p. 59.

<sup>179</sup> R. Simoni, *Aminta*, «Corriere della Sera», 30 maggio 1939.

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> Lo sostiene anche Silvio d'Amico in un suo intervento al ricordato Convegno teatrale di Milano del 1948. Cfr. A. Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, cit., pp. 113-114.

<sup>182</sup> F. Bernardelli, *La morte improvvisa di Renato Simoni*, «La Stampa», 6 luglio 1952.

di Victor de Sabata di andare alle prove dell'*Aminta* per impararvi il suo mestiere<sup>183</sup>. La recitazione diventa, nel caso di *Aminta*, canale privilegiato per la trasmissione della musicalità del verso. La dizione e la vocalità dell'attore sono il mezzo principale della restituzione di quella «poesia intima» del testo che piacque tanto agli spettatori dell'epoca. Il critico veneto si poneva già nel 1914 la questione della recitazione:

Quale deve essere l'intonazione più opportuna? Non certo quella drammatica che oggi fu scelta. La declamazione veemente non può essere accompagnata dalla zampogna pastorale. Conveniva forse che gli interpreti insistessero in una più tenue grazia, recitassero con uno stile più caratteristico, più composito, e che avesse quasi una elegante falsità. Quando un'opera è così fortemente caratterizzata come questa, la recitazione deve preoccuparsi del genere al quale quest'opera appartiene. Riconosco però che è più facile dire come l'*Aminta* non va recitata, che consigliare il modo di recitarla<sup>184</sup>.

I recensori lodarono unanimemente la melodiosa dizione dei versi da parte di tutti gli attori, in particolare gli effetti ottenuti per mezzo delle voci «terse, ingenue, fiabesche»<sup>185</sup> dei giovani amanti, lo spiritoso e colorito 'lamento' del Satiro interpretato con ironica lussuria e plasticità mimica da Carlo Ninchi; altrettanto apprezzati furono i canti del coro guidato dal maestro Morosini e specialmente l'interpretazione finale del corifeo Annibale Ninchi, classe 1887, attore dotato di potenti mezzi fisici e vocali, «solenne nel suo dire melodioso e lento nel gesto»<sup>186</sup>; ma anche la vivacità del Prologo detto dall'Amore, che Rina Morelli eseguì con «grazia perfetta e birichino spirito»<sup>187</sup> mentre passeggiava lungo la ribalta erbosa. Il preludio brioso di Amore, il coro seguente, la prima danza delle Ninfe, il ritorno dei pastori, i brani corali, il pianto di Silvia al suono dell'aria flautesca di *Orfeo* e la moresca finale furono gli episodi maggiormente acclamati dalla critica del tempo. Ma il momento di maggior impatto emotivo si ebbe nello scioglimento dell'intreccio, quando *Amin-ta*, creduto morto da ninfe e pastori, viene cercato da Dafne che guida maternamente Silvia piangente in fondo al dirupo, illuminate da due torce:

<sup>183</sup> L'episodio è riportato in Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 16.

<sup>184</sup> R. Simoni, *Aminta*, «Corriere della Sera», 18 maggio 1914, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I: 1911-1923, cit., p. 60.

<sup>185</sup> G. Calendoli, *Renato Simoni regista*, «Teatro Scenariò», 16, 17-18, 15 settembre 1952, p. 20.

<sup>186</sup> Gotta, *Aminta memorabile*, cit., p. 250. «Intelligentissimo e indomito attore che ha bisogno sempre di uscire dalle proporzioni dei personaggi mediocri – scrive Simoni a proposito di Annibale Ninchi –, di grandeggiare per l'ampiezza dell'afflato, per la bellezza della voce, per l'atletica vigoria della persona, per l'inappagata inquietudine, e di cercare la dizione di stile rilevato, le passioni tumultuose, l'eroicizzazione del teatro». Cfr. la voce *Annibale Ninchi* a cura di F. Bollini in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VII, col. 1183.

<sup>187</sup> Calibano, *Lo stupendo spettacolo di "Aminta" ha concluso in bellezza il V Maggio Musicale*, cit. In un articolo apparso sulle colonne di «Scenariò», Marco Ramperti considera la Morelli una «grande attrice, anzi la prima della nostra scena di prosa». Cfr. Id., *Rina Morelli*, «Scenariò», 8, 6, giugno 1939, pp. 256-257.

Sui prati in declivio e nel bosco ravvolti nelle tenebre, non si vedono che quelle due fasce rosse salire fino in sommo al confine della foresta, sparire oltr'esso. Ma per poco, ché subito dopo di lassù e dai prati e da chissà quali lontananze appaiono, crescono di numero, si muovono, si agitano tante e tante fiaccole; tutta l'Arcadia cerca dolorosamente nella notte fonda, il disperato amante: e la macabre danza delle fiaccole è commentata dai ritmi della musica di Gluck<sup>188</sup>.

Il corteo dalle fiaccole notturne in cerca del corpo di Aminta, dapprima due poi moltiplicate gradualmente fino a illuminare l'intera scena, accompagnati da brani dell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck, è descritto dagli spettatori dell'epoca come un momento di alta spettacolarità per drammaticità e potenza di suggestione. Altri suggestive scene cosparsero la messa in scena: la danza delle ninfe azzurre sotto la luce lunare, ondeggianti tra veli bianchi al ritmo delle note suadenti dell'*Armida* e di *Orfeo*<sup>189</sup>, il sorgere dell'alba nel secondo tempo e, in generale l'accuratezza dei quadri d'insieme, «stupendi per composizione e colorito»<sup>190</sup>.

### 3. Luci e ombre dell'*Adelchi*

Il Maggio Musicale Fiorentino proponeva nel 1940 un ricco programma, nonostante la straordinaria congiunzione storica: in quaranta giorni furono rappresentate trentasette opere che videro la collaborazione di quattromila persone tra direttori d'orchestra, artisti, musicisti, tecnici e comparse<sup>191</sup>. Il 10 giugno l'Italia entrò ufficialmente nel secondo conflitto mondiale dichiarando guerra alla Francia e alla Gran Bretagna. L'intervento, destinato a sconvolgere l'intera vita nazionale, ebbe immediate ripercussioni anche sul mondo dello spettacolo. La prima evidente conseguenza fu una drastica contrazione dell'attività teatrale. Il Festival del Teatro di Venezia venne annullato, seguendo il destino della rassegna musicale della Biennale sospesa dall'anno precedente<sup>192</sup>.

<sup>188</sup> Gotta, *Aminta memorabile*, cit, pp. 249-250.

<sup>189</sup> Le musiche selezionate da *Armida*, *Ifigenia* e *Orfeo* di Gluck furono ritenute parsimoniose dal musicologo Adelmo Damerini. Cfr. Id., *Le musiche*, «Il Telegrafo», 4 giugno 1939.

<sup>190</sup> Flury Nencini, *Fascino di Boboli: ineguagliabile cornice degli spettacoli notturni*, cit.

<sup>191</sup> Gli eventi principali del Maggio 1940 furono: *Semiramide* di Rossini diretta da Tullio Serafin, spettacolo inaugurale del festival, *Il flauto magico* di Mozart, *Turandot* di Puccini, *Elisir d'amore* di Donizetti, *Aci e Galatea* di Haendel, *Didone e Enea* di Purcell, *Volo di notte* di Dalla Piccola, *Turandot* di Bussoni, *Boris Godunov* di Mussorgsky, *Traviata* di Verdi, diversi concerti sinfonico-corali, un concerto di musiche medicee eseguito in Palazzo Strozzi, una mostra sulla famiglia dei Bibbiena e diverse conferenze di argomento musicale. La programmazione fu resa nota tra il mese di febbraio e quello di marzo sui principali quotidiani italiani; cfr. *Quali opere si rappresenteranno al Maggio Musicale*, «L'Ambrosiano», 29 febbraio 1940; *Il Maggio Musicale*, «La Nazione», 3-4 marzo 1940; A. D., *Profilo del Maggio Fiorentino*, «Corriere della Sera», 14 marzo 1940; *Preludio al Maggio Musicale*, «La Gazzetta del Popolo», 26 marzo 1940; *Il Maggio Musicale*, «Il Telegrafo», 27 marzo 1940.

<sup>192</sup> Rispetto al secondo trimestre, i successivi tre mesi del 1940 registrarono una variazione percentuale, rispettivamente nel numero di rappresentazioni pari a meno 28%, di biglietti venduti a meno 33%, di incassi a meno 57%. La caduta risultò assai più marcata di quella che si verificò nei mesi estivi: nel 1939,

## Il grande eclettico

Simoni firmava alla sesta edizione del Maggio la regia dell'*Adelchi*, unico spettacolo all'aperto della rassegna, che debuttò il quattro giugno al prato della Meridiana in Boboli. Labroca aveva inizialmente proposto al regista veronese la messa in scena della *Tempesta* di Shakespeare nella traduzione di Paola Ojetti, che doveva essere rappresentata in fondo al parco delle Cascine con la vista dell'Arno come fondale<sup>193</sup>. Il poeta inglese era all'epoca uno dei pochi autori stranieri permessi dalla censura sulle ribalte italiane per via dell'indiscusso valore e per l'universalità dei temi trattati; *La tempesta* era inoltre giustificata dalla presenza di personaggi italiani. Con l'entrata dell'Italia in guerra fu, di fatto, abolito ogni contatto culturale con i paesi nemici: con l'eliminazione delle novità francesi e inglesi il repertorio del teatro italiano cambiò letteralmente. In una lettera del 7 novembre 1939, quando ancora la radio annunciava *La tempesta* come spettacolo di prosa della manifestazione fiorentina, Simoni scrive a Labroca: «La notizia mi ha sorpreso perché quando ci siamo lasciati *La tempesta* era molto in dubbio per le ragioni che tu sai, ragioni che non dipendono tutte da me ma che io trovo giustissime come giustissime le troverai tu»<sup>194</sup>. Il regista non svela le ragioni della variazione del repertorio, ma non è difficile pensare che questo fosse dovuto alla delicata congiuntura politica internazionale che richiedeva un testo più congruo ai sentimenti nazionalistici cui faceva appello il regime. Il ripiegamento sui classici italiani risultò l'elemento caratterizzante di questo periodo, anche se in molti casi esso rispose alla forzata necessità di proporre opere che in qualche modo suscitassero l'interesse del pubblico – perché raramente portate sulla scena o per via della celebrità dell'autore – più che alla scoperta del loro reale significato culturale e artistico. Il fenomeno ebbe comunque anche risvolti positivi, riproponendo capolavori spesso dimenticati e stimolando gli attori a cimentarsi in interpretazioni classiche con risultati artisticamente rilevanti<sup>195</sup>.

*La tempesta* fu quindi rinviata a momenti meno tempestosi per concentrarsi sulla più rilevante «poesia italiana» e sul «valore morale e politico» dell'*Adelchi*<sup>196</sup>, come sottolineò Cipriano Giachetti nella conferenza dedicata alla tragedia manzoniana

ad esempio, le medesime percentuali erano state rispettivamente -17%, +5%, -22%. Il provvedimento di Mussolini, di sopprimere i contributi per il fondo del teatro e della musica, trovò un effettivo ostacolo nel Ministro Pavolini che difese il settore culturale con argomenti relativi al lato economico, ma anche al prestigio a iniziare dal sempre temuto confronto con la Germania. Cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 287-288.

<sup>193</sup> Cfr. *Il Maggio del 1940. Dove sarà inscenata «La Tempesta» di Shakespeare*, «La Nazione», 20 ottobre 1939.

<sup>194</sup> Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 204, carta 320.

<sup>195</sup> Le opere straniere di acclamato prestigio continuarono comunque a essere rappresentate su approvazione di un'apposita Commissione dipendente dal Minculpop, per non danneggiare ulteriormente l'economia e l'industria culturale. Uno degli obiettivi prioritari restava sempre, accanto al progetto utopico della radicale italianizzazione del repertorio, la realizzazione di un teatro che fosse espressione di una cultura italiana viva e originale. Cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 290-291; E. Fulchignoni, *Vero e falso classicismo*, «Primato», 1 settembre 1940; *Anno teatrale XIX*, «Scenario», 9, 10, ottobre 1940, p. 437; C. Alvaro, *Il ritorno dell'attore*, «Scenario», 10, 3, marzo 1941, pp. 99-100.

<sup>196</sup> C. Giachetti, *Ritorno di Adelchi*, «La Nazione», 23 gennaio 1940; *Cipriano Giachetti parla su Adelchi*, ivi, 18 maggio 1940.

pochi giorni prima del debutto. Una chiara testimonianza dell'interesse propagandistico della rassegna fiorentina fu la messa in scena del *Giulio Cesare* di Forzano – l'opera drammatica più politicizzata del Ventennio, basata sul parallelismo tra il Duce e il celebre imperatore romano – che fu inserito all'ultimo momento nel programma. Il potere centrale si interrogava sul ruolo del teatro, domandandosi quale apporto potesse fornire concretamente allo sforzo bellico. La risposta fu duplice: da un lato esso poteva svolgere una funzione propagandistica vera e propria sul fronte interno, ad esempio proponendo un'immagine negativa del nemico, dall'altro – ed era questo forse il compito più delicato – poteva porsi come ideale riferimento per la collettività, esaltando lo specifico patrimonio spirituale del paese<sup>197</sup>. Nello sforzo di differenziazione rispetto al campo avverso che la guerra sembrava avere imposto, il passato culturale e artistico costituiva uno dei principali punti di forza. Di qui il vivo e crescente interesse suscitato dal teatro, visto «come uno dei settori privilegiati per la ricerca e la costruzione di una forte, seppure distorta e ipernazionalistica, identità nazionale»<sup>198</sup>. E ciò in completo contrasto con le predizioni di quanti avevano giudicato superflua l'attività artistica in un momento dominato da preoccupazioni economico-militari.

La complessità dell'allestimento di *Adelchi* riunì alle dipendenze di Simoni un gruppo di professionisti qualificati. Ritornano al suo fianco tre preziosi collaboratori: Stefano Landi, l'ormai affermato Corrado Pavolini – che nel 1940 si era cimentato nella messa in scena di generi esotici allestendo tre opere giapponesi: un *nô*, un *jururi* e un *koygen*<sup>199</sup> – ed Enrico Fulchignoni<sup>200</sup>, divenuto famoso in seguito alla moderna e anticonformista regia di *Piccola città* di Wilder di qualche mese prima. I bozzetti e i figurini erano nuovamente firmati da Sensani.

La tragedia manzoniana risultò impegnativa per la difficoltà che comportava la rappresentazione di un testo considerato poco adatto alle scene. La dimostra la storia della fortuna scenica, segnata dal tempestoso debutto al Carignano di Torino del 13 maggio 1843. La Compagnia Reale Sarda, diretta all'epoca da Domenico Righetti affidò la parte del protagonista, il principe Adelchi, al «prestante e caldo» Giovanbattista Gottardi, Ermengarda fu interpretata da Antonietta Robotti che succedette due anni prima alla Ristori, re Desiderio dal «padre nobile» Righetti, nelle vesti di Carlo Magno calò invece il «pallido e baffuto Giuseppe Peracchi»<sup>201</sup>. Le edizioni sceniche

<sup>197</sup> Cfr. V. Montebugnoli, *Guerra e cultura*, «Critica fascista», 15 agosto 1942; S. d'Amico, *Riferimento spirituale*, «Il Dramma», 19, 395, 1 febbraio 1943, p. 4.

<sup>198</sup> Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 288-289.

<sup>199</sup> Cfr. L. Repaci, *Teatro giapponese visto da Corrado Pavolini*, «L'Illustrazione Italiana», maggio 1940, ora in Id., *Teatro d'ogni tempo*, cit., pp. 454-458.

<sup>200</sup> Enrico Fulchignoni fu scritturato dal Maggio Musicale dall'8 maggio all'8 giugno 1940 per una ricompensa di 3000 lire. Cfr. la lettera di Mario Labroca a Fulchignoni del 29 gennaio 1940; Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 204, carta 85.

<sup>201</sup> Così ricorda Simoni la messa in scena della Reale Sarda nel programma di sala del suo *Adelchi*. Cfr. Id., *Prefazione*, in «*Adelchi*» di Alessandro Manzoni. *Programma di sala del Teatro comunale di Firenze*, 6. *Maggio Musicale Fiorentino, 1940*, Tipografia Vallecchi, Firenze 1940. Sulla fortuna scenica delle opere

## Il grande eclettico

succedutesi nella seconda metà dell'Ottocento non erano riuscite a cancellare il ricordo della 'prima' al Carignano: l'allestimento al Teatro dei Fiorentini di Napoli nel settembre 1873 – con Ernesto Rossi protagonista e Achille Majeroni nella parte del diacono Martino – aveva riscosso un tiepido successo, mentre l'allestimento dell'anno successivo alla Canobbiana di Milano della Compagnia di Cesare Vitaliani era stata definita dalla critica del tempo «una profanazione»<sup>202</sup>. Bisognava aspettare il moderno allestimento di Gualtiero Tumiati nel 1938 al Teatro Lirico di Milano – con Filippo Scelzo (Adelchi), Enzo Biliotti (Desiderio), Margherita Bagni (Ermengarda) e Tumiati stesso nelle vesti di Carlo Magno, scene e costumi di Beryl Hight Tumiati – per sottrarre dall'oblio la vita scenica della tragedia. L'evento veniva così descritto sulle colonne del «Corriere»:

È stato un calorosissimo, sincerissimo successo: una rivincita di questa tragedia che veniva tenuta come in quarantena nei libri, lontana dal teatro: tragedia che si amava ed ammirava più quanto le si negava la forza, non che di vivere, ma quasi di reggersi ai fuochi della ribalta. E invece si è sentito ieri sera che le figure dell'«Adelchi» hanno l'anima e la voce che la folla comprende ed ode, una forza e un rilievo, una evidenza psicologica, un ardore grave e ampio di vita, in certi momenti irresistibili<sup>203</sup>.

La recensione di Simoni sottolineava oltre al successo della messa in scena le potenzialità sceniche di un testo trascurato in sede teatrale per la preponderanza dell'elemento letterario e un linguaggio enfatico ed aulico. *Adelchi* (1820-1822), come il precedente *Conte di Carmagnola* (1816-1819), pur rifiutando le unità aristoteliche, non offrivano facili possibilità di realizzazione teatrale e lo stesso Manzoni sosteneva di averle destinate soltanto alla lettura<sup>204</sup>. La tragedia è scritta in una lingua che non soltanto non ha a che fare col dialetto meneghino, che era la lingua in cui l'autore pensava i *Promessi sposi* prima di tradurli in italiano ma, puntualizza Sisto Dalla Palma, «non ha nemmeno a che fare con la lingua, la cultura e la prassi del teatro, tant'è vero che quando si rivolgono a Manzoni chiedendo di mettere in scena l'*Adelchi* egli esprime la sua sorpresa»<sup>205</sup>. Il gustoso episodio se in primo luogo denuncia la scarsa rappresentabilità dell'opera, è inoltre sintomo evidente della matrice essenzialmente letteraria che caratterizza la drammaturgia italiana dell'epoca, poco adatta al linguaggio scenico, inscrivendosi, di fatto, nel sistema dei generi letterari piuttosto che in quello dei generi teatrali. Simoni, e con lui il Maggio Fiorentino, si

del Manzoni nell'Ottocento cfr. C. Molinari, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1, 1986, pp. 77-93. Cfr. inoltre N. Mangini, *Manzoni e il teatro*, Leo S. Olschki, Firenze 1976.

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> R. Simoni, *Adelchi*, «Corriere della sera», 28 gennaio 1938.

<sup>204</sup> «Le mie tragedie – scriveva Manzoni ad Attilio Zuccagni Orlandini che nel dicembre 1827 chiedeva allo scrittore di poter mettere in scena a Firenze *Il Conte di Carmagnola* e *Adelchi* – non sono teatrali, anticipando un'obiezione che gli sarà tanto spesso mossa da critici anche avvertiti.» Molinari, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, cit., p. 78.

<sup>205</sup> S. Dalla Palma, *La teatralità minore nella scena italiana e il gioco dei ruoli*, in *Liberio Pilotto: scena dialettale e identità nazionale*, atti del convegno (Feltre, 30 luglio 2004), Bulzoni, Roma 2006, p. 96.

proponevano con la messa in scena del 1940 di riscattare definitivamente la tragedia del Manzoni presso il pubblico teatrale.

Dai ricordi di Corrado Pavolini si evince come il lavoro registico di Simoni si sia orientato prevalentemente all'analisi critica e al rispetto filologico di un testo che trae la sua forza dagli «intrecci e contrasti di sentimenti, di pensieri, di impulsi e di illuminazioni della coscienza»<sup>206</sup>. Moti e conflitti incarnati soprattutto dal protagonista – personificazione di un ideale romantico irrealizzato che vaga fra dovere umano e diritto regale – e da Ermengarda, che tanto assomiglia ad Adelchi per l'idealismo di cui il poeta la vela: figura romantica e profondamente elegiaca innamorata fino alla morte dello sposo che l'ha ripudiata, da quando annuncia la guerra al crepuscolo nel chiostro del monastero. La catarsi della tragedia è tutta nell'incolpevole sofferenza dei protagonisti. In questa direzione va individuato, secondo Simoni, il clima della tragedia: nella «malinconia umana e religiosa» del protagonista appunto, più che nelle vicende storiche che vedono il crollo espiatorio dei longobardi da un lato e il trionfo dei franchi dall'altra<sup>207</sup>. Al regista non interessa la rievocazione che Manzoni fa del medioevo, nonostante il singolare punto di vista dell'autore: a differenza del gusto romantico che lo glorificava come la culla dello spirito moderno, in *Adelchi* il medioevo è tempo di barbarie, di orrore e di ingiustizie, tempo in cui prevalgono gli oppressori, o meglio, i «tiranni», come sono chiamati nel coro del terzo atto. A Simoni preme piuttosto sviscerare l'eroismo amletico di Adelchi, fatto non di «sfolgorante fortuna e di orgoglioso titanismo», bensì «d'una appassionata moralità superiore, in non placabile contrasto con la stessa realtà della sua vita»<sup>208</sup>, il dramma delle singole anime, quindi, piuttosto che quello dei popoli. L'irrisolto cruccio etico del protagonista – che in parte echeggia il pessimismo del Manzoni in relazione alla situazione socio-politica dell'Italia – ha un rilievo drammatico ben superiore, a giudizio di Simoni, rispetto a quello dello scontro di due popoli oppressori sulla terra latina, alle imponenti battaglie o ai sottili intrighi diplomatici. L'essenza profondamente malinconica ed elegiaca accomuna il protagonista ai grandi personaggi shakespeariani, Amleto *in primis*<sup>209</sup>. Gli episodi più apprezzati dal pubblico, scrive Cipriano Giachetti su «La Nazione»,

non sono state le scene di battaglia del second'atto, gli episodi di tradimento e di contrasto guerriero, (salvo il finale del primo tempo reso con grande imponenza),

<sup>206</sup> R. Simoni, *Storia teatrale dell'«Adelchi»*, «Il Dramma», 16, 332, 15 giugno 1940, p. 23.

<sup>207</sup> Si noti invece come per Mario Apollonio *Adelchi* sia la tragedia di un popolo segnato da un destino tragico dove i provvedimenti umani non arrestano un corso già segnato. Cfr. Id., «*Adelchi*, tragedia di popoli», «Scenario», 9, 4, aprile 1940, pp.162-164 (la cit. è in p. 163).

<sup>208</sup> Simoni, *Prefazione*, in «*Adelchi*» di Alessandro Manzoni. *Programma di sala del Teatro comunale di Firenze*, cit.

<sup>209</sup> Secondo diversi studiosi le problematiche etiche di Adelchi stanno alla base di quel che appare come «disarmonia» o «frammentarietà» dell'opera. La frammentazione della tragedia veniva sottolineata anche da Corrado Pavolini che paragonava *Adelchi* a «una grande pittura murale, di fattura eccellente in ogni suo episodio, ma compromessa in parte e resa frammentaria dall'architettura inorganica dell'ambiente dove l'artista si è trovato a dover sviluppare il proprio tema». Id., *Lo spettacolo teatrale*, cit., pp. 17-18.

## Il grande eclettico

ma le scene in cui l'attore viveva col suo tormento o in cui la poesia o un senso di mistico fervore prevalevano: il ritorno di Ermengarda, il racconto del Diacono Martino, la scelta di Adelchi con il fedele Anfrido, la morte di Ermengarda (per quanto scenicamente troppo lunga), il bellissimo, shakespeariano monologo di Adelchi all'ultim'atto, la morte dell'eroe<sup>210</sup>.

La superiorità delle scene intime su quelle dominate dai movimenti di massa è testimoniata anche da Pavolini, il quale sottolinea come l'esito finale dipenda in larga misura dalle qualità letterarie di questi episodi e della filologica interpretazione registica: «Una piena maturità spettacolare la raggiunse così, coi semplici valori poetici piuttosto che con sovrapposte lusinghe sceniche [...] in quei punti, voglio dire, validi anche sulla pagina scritta, al di fuori d'ogni risorsa registica»<sup>211</sup>. La fedeltà filologica e il rispetto interpretativo costituivano a giudizio di Pavolini il merito maggiore della messa in scena: «Nella regia di Simoni non restava posto, in altri termini, per il tentativo di esternare scenicamente tutto quello che nel testo è fra le righe, a preferenza del detto. Il suo testo, egli lo ha accettato senza sottintesi o riserve; con l'unico intento di porne in valore il più plasticamente possibile tutti i contrasti e le liriche beltà, innumerevoli»<sup>212</sup>. Infatti, l'unica interpretazione personale del regista, quella inerente alla messa in scena dei cori, viene giudicato da Pavolini come un momento confuso dello spettacolo.

La 'teatralizzazione' dei cori era ritenuta il più arduo scoglio da superare per la rappresentazione dell'*Adelchi*. Tumiati li aveva soppressi nel suo allestimento del 1938, mentre le edizioni precedenti avevano sperimentato diversi espedienti scenici senza raggiungere l'efficacia sperata. Nella citata introduzione al testo Simoni affronta la questione dei cori interrogandosi sulla loro funzione nel disegno compositivo della tragedia. Egli li considera come elementi staccati dal flusso dell'azione, pur riconoscendone la grazia formale: «Sono le più fulgide gemme, ma è da temere che, alla rappresentazione, queste gemme appariscano come slegate dal castone» – per poi concludere con fermezza – «Ora questo problema non esiste, almeno teatralmente, perché, teatralmente, quei meravigliosi cori non fanno parte della tragedia». Le parentesi corali della tragedia si distaccano da questa non solo per il carattere lirico, ma anche per l'intangibilità dell'entità anonima che le pronuncia, quale si presenta l'autore/narratore. Se nel testo di Manzoni il coro è la voce interpretativa dell'autore, nella messa in scena di Simoni – da molti ritenuto "altalenante" – gli intermezzi corali si rivelano elementi spettacolari di grande impatto emotivo. *Dagli atrii muscosi*, il coro del terzo atto che descrive i due popoli nemici con chiare allusioni alla storia passata e recente dell'Italia, chiudeva la prima parte dello spettacolo. Affidata all'impeto di Annibale Ninchi, la scena del primo coro emerge dai ricordi di

<sup>210</sup> C. Giachetti, *L'“Adelchi” di Manzoni al giardino di Boboli*, «La Nazione», 5 giugno 1940.

<sup>211</sup> Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., pp. 22-23.

<sup>212</sup> Ivi, p. 22. Corrado Alvaro ci informa invece come Simoni non esiti a modificare notevolmente il testo e ad aggiornarne perfino il lessico. Cfr. Id., *Adelchi*, «Il popolo di Roma», 5 giugno 1940, ora in Id., *Cronache e scritti teatrali*, a cura di A. Barbina, Abete, Roma 1976, pp. 171-176

Pavolini come «una diruta stampa piranesiana»<sup>213</sup> dalla voce «rotonda e ricca di calde vibrazione» dell'attore<sup>214</sup>. «Ninchi è uno dei pochi attori nostri che conservi il senso esatto e la musica della poesia, che per molti è semplicemente prosa», scrive il critico de «La Nazione»<sup>215</sup>. *Sparsa le trecce morbide* invece – il coro del quarto atto incentrato sulla vita conventuale di Ermengarda, ma assillata dal ricordo della felice vita coniugale con re Carlo, compreso l'epitaffio finale della triste sposa – il regista lo fece pronunciare a dodici interpreti femminili «le quali s'inseguivano e s'alternavano, nel buio, da un punto all'altro della vasta scena»<sup>216</sup>, scandendo le strofe «su diversi toni, dal contralto al soprano»<sup>217</sup>. L'effetto sensoriale della scena era potenziato dal fatto che le attrici rimanevano immerse nell'ombra, dando l'impressione di voci che «provenissero dall'infinito»<sup>218</sup>. La rappresentazione del coro – unica forte scelta registica di Simoni – spaccò il pubblico presente in due fazioni. Se a tanti sembrò teatralmente efficace (Corsi, d'Amico) una parte minore dei presenti – tra cui Pavolini – lo considerarono un espediente straniante rispetto al ritmo della messa in scena, seppure «ingegnoso». Le distaccate voci femminili, scrive l'assistente alla regia dell'*Adelchi*,

nascenti qua e là, dal buio dell'immenso palcoscenico naturale [sembrarono] come una trenodia, un lamento di supplici. Non mancò la suggestione; ma s'intende che quella lirica gemmea non è una trenodia. È una metafisica statua del Canova, nella sua funebre tenerezza, nelle sue polite membra d'un algido candore. La disparità dei timbri, della provenienza delle voci ruppe, a mio sommo avviso, quell'unità dolente e magica dell'ispirazione manzoniana da cui sgorga il canto immortale. In quella recita memorabile, tutta di così alto stile, fu il solo caso in cui Simoni non abbia mostrato fede bastevole nelle virtù della nuda Parola<sup>219</sup>.

Simoni riprende in *Adelchi* la funzione di maestro concertatore dei contributi portati alla messa in scena da un nutrito gruppo di professionisti dello spettacolo, tra cui spicca la drammaturgia dello spazio ideata da Sensani. Un'elaborata macchina scenografica mostrava nei tre tempi dello spettacolo un luogo diverso: ciò era reso possibile da due piattaforme rotanti disposte alle estremità del palco che, girando su se stesse, mostravano ognuna tre visioni diverse. Sulla prima piattaforma «si succedevano via via la casa del traditore Svarti, il chiostro, la tenda di Carlo Magno, mentre sulla seconda ora le bastite di Pavia, ora il trono di Desiderio, ora una torre di vedetta di Verona. Quando la scena è in campo aperto, il girevole prospetta piante e

<sup>213</sup> Ivi, p. 23.

<sup>214</sup> G. Bucciolini, *L'«Adelchi» di Alessandro Manzoni al Teatro Verde della Meridiana*, «Il Nuovo Giornale», 5 giugno 1940.

<sup>215</sup> Giachetti, *L'«Adelchi» di Manzoni al giardino di Boboli*, cit.

<sup>216</sup> S. d'Amico, «*Adelchi* di Manzoni nel Giardino di Boboli», «La Tribuna», 6 giugno 1940.

<sup>217</sup> Alvaro, *Adelchi*, cit.

<sup>218</sup> Bucciolini, *L'«Adelchi» di Alessandro Manzoni al Teatro Verde della Meridiana*, cit.

<sup>219</sup> Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 24.

fogliame»<sup>220</sup>. I bozzetti di Sensani raffiguravano architetture e accampamenti abitati da personaggi in abiti medievali che, se rivelano soluzioni sceniche indubbiamente originali, ricordano per certi aspetti la pittura toscana del romanticismo ottocentesco e, in modo particolare, i dipinti a soggetto storico del fiorentino Stefano Ussi<sup>221</sup>. La scena simultanea non soddisfaceva pienamente Simoni a causa della sua staticità, nonostante avesse adottato quel tipo di disposizione spaziale per *I giganti della montagna* e soprattutto per *l'Aminta*. Nella recensione a *Come vi piace* allestita da Coypeau a Boboli nel 1938 il critico esclamava: «La scena multipla – dannazione degli spettacoli all'aria aperta, privi di un palcoscenico che consenta mutazioni»<sup>222</sup>. Da qui la scelta per *Adelchi* di una scenografia mutevole fondata su un meccanismo simile a quello dei periatti, soluzione scenotecnica già usata da Sensani per *Le astuzie femminili* di Cimarosa, con regia di Pavolini, allestito nell'edizione precedente del Maggio Musicale.

Anche in *Adelchi*, come nell'*Aminta*, la collina è il luogo dei quadri di massa a cui partecipano 300 comparse tra scudieri, duchi, conti, vescovi e suore. Il pendio della Meridiana consentì di ottenere un allettante effetto ottico nelle due principali scene di battaglia tra longobardi e franchi: particolarmente suggestiva apparve la scena di battaglia dove una «valanga di longobardi si rovescia giù a rotta di collo attraverso lo spazio verde e si disperde urlando»<sup>223</sup>. La profondità di scena è rinforzata da un elaborato uso dell'illuminazione, che dilata e restringe gli spazi intorno ai personaggi – «la scena intorno a loro si abbuia: essi soltanto rimangono illuminati»<sup>224</sup> – in modo tale di consentire allo spettatore di cogliere le intenzioni registiche focalizzando l'attenzione sugli scenari e sui personaggi via via indicati, senza che questi si disperdessero nell'ampio spazio del prato. Altrove la luce assume la funzione di un puro effetto ottico, aggiungendo al paesaggio « trasparenze fantastiche che contribuivano a porre la rappresentazione in una sorta di scenario d'apparizione come se si assistesse alla tragedia e insieme la si sognasse»<sup>225</sup>.

Il curato e polimorfo impianto scenografico non risolve però il delicato rapporto fra spazio e azione scenica. A un drammaturgo e critico teatrale del livello di Corrado Alvaro la scenografia sembrò incoerente rispetto alle passioni supreme che agitano *Adelchi*, ammonendo: «Inadatissimi alla tragedia sono gli scenari che ricordano i giochi di costruzione dei bambini»<sup>226</sup>. Su un altro piano le ampie proporzioni della Meridiana di Boboli non contribuirono alla messa in scena di un testo la cui forza risiedeva, secondo la critica del tempo, nel dramma intimo dei personaggi piuttosto

<sup>220</sup> E. Possenti, *L'Adelchi nel Giardino di Boboli*, «Corriere della Sera», 5 giugno 1940.

<sup>221</sup> M. Bucci, *Adelchi*, in Id. e C. Bartoletti (a cura di), *Gino Carlo Sensani, pittore per il teatro (1888-1947)*, cit., p. 134.

<sup>222</sup> R. Simoni, *Come vi piace*, «Corriere della Sera», 2 giugno 1938.

<sup>223</sup> Possenti, *L'Adelchi nel Giardino di Boboli*, cit.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> Alvaro, *Adelchi*, cit.

che nelle scene di massa. Per questi motivi, scrive d'Amico, *Adelchi* bisogna essere rappresentato unicamente al chiuso; invece Simoni

s'è trovato a dover portare questo dramma intimo sopra una distesa da misurarsi a ettari, con una ribalta lunga, a occhio e croce, cento metri: è stato costretto a empire tutto questo spazio di duchi e di guerrieri; a un certo punto, v'ha fatto comparire tutto un esercito, con carri e condottieri e vescovi a cavallo; a un altro punto, tutto un monastero femminile. Qui il lettore capisce da se come in simili condizioni, con personaggi obbligati a fare un viaggio ogni volta che entrano in scena e v'escono, e interlocutori che tengono colloqui intimi a grandi distanze, sia il caso di parlare, non d'unità ma di dispersione<sup>227</sup>.

Tutt'altra impressione suscitò invece l'esito visivo della messinscena per quanto riguarda la foggia e l'armonia cromatica dei costumi di Sensani. Nei figurini, come si nota anche nei coevi lavori per il cinema, i personaggi sono spesso raffigurati in gruppo e il costume, appena accennato, è un'idea vaga che assume un valore più psicologico che oggettivo, capace di evocare soprattutto un clima e un mondo lontani nel tempo. In questo periodo Sensani sembra limitarsi spesso a questa prima fase del lavoro, rifiuta ogni definizione documentaria degli elementi la cui caratterizzazione avverrà soltanto durante la realizzazione pratica in sartoria<sup>228</sup>. L'apporto delle musiche elaborate da Mario Labroca fu discreto – «ma si può parlare di musiche di scena?» si chiede il critico de «Il Bargello» che avrebbe preferito una maggiore presenza dell'elemento musicale<sup>229</sup> – limitato al commento di alcuni punti cruciali della tragedia al fine di accentuarne il clima bellico o mistico-intimistico dei personaggi. Il vero e proprio motivo musicale risiedeva nell'accuratezza sonora della dizione degli endecasillabi manzoniani: «proprio come un De Sabata farebbe con una partitura troppo ovvia, il suo studio alle prove fu d'isolare e mettere in valore, sotto il profilo del ritmo e del dramma, ogni strumento concorrente a quella particolare, togata armonia»<sup>230</sup>. Un tale effetto fu ottenuto mediante il lavoro condotto da Simoni con gli attori che furono, come di consueto, celebri nomi della scena italiana.

Il regista scritturò buona parte dei membri dalla Compagnia Ricci-Adani: il capocomico fiorentino si cimentò nelle vesti dell'eroe protagonista, Laura Adani fu Ermengarda, Mercedes Brignone Ansberga, l'altra figlia del re Desiderio, il quale – forza coerente e attiva nell'evolversi dell'azione drammatica – apparve «regale e impetuoso»<sup>231</sup> nell'interpretazione datane da Filippo Scelzo. Tra gli scudieri e i nobili longobardi ancora un nome famoso: Nerio Bernardi che «dette un'impronta di sottile capziosità al personaggio interessantissimo di Svarto»<sup>232</sup>; sul fronte dei franchi

<sup>227</sup> D'Amico, *“Adelchi” di Manzoni nel Giardino di Boboli*, cit.

<sup>228</sup> Bucci, *Adelchi*, cit., p. 134.

<sup>229</sup> G. Bertolini, *Spettacoli del Maggio: “Adelchi” di Manzoni*, «Il Bargello», 9 giugno 1940.

<sup>230</sup> Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 22.

<sup>231</sup> Giachetti, *L'“Adelchi” di Manzoni al giardino di Boboli*, cit.

<sup>232</sup> *Ibid.*

spiccò Salvo Randone, un Carlo Magno «pieno di dignità ed eccellente nella chiarissima dizione»<sup>233</sup>, mentre i latini del papato furono rappresentati da Giorgio Piamonti (Pietro) e Ruggero Ruggeri nelle vesti del diacono Martino. Quest'ultimo aveva già raggiunto, a quell'altezza cronologica, l'apice della notorietà sulla scena nazionale, rappresentando in un certo senso la risposta novecentesca maschile al grande mito femminile costruito, alla fine dell'ottocento, da Eleonora Duse<sup>234</sup>. La parte del diacono Martino, nonostante la portata limitata in confronto a quelle dei protagonisti, vantava dei precedenti celebri, a partire da Gustavo Modena che recitò il famoso racconto nella primavera del 1843 tanto magistralmente da accogliere l'abbraccio commosso del Manzoni<sup>235</sup>. La scena del diacono di Ravenna apparve ugualmente straordinaria agli spettatori del Maggio: Ruggeri fu «un miracolo di armonia poetica e artistica»<sup>236</sup>.

Una pronunciata enfasi caratterizzò l'interpretazione di Renzo Ricci, intento a dare uno statuario risalto alla figura di Adelchi. Se la maggior parte delle recensioni parlano di una perfetta sintonia tra le «attitudini romantiche» dell'attore e il tono dell'opera<sup>237</sup>, altre non esitano a denunciare «l'esteriorità di una dizione»<sup>238</sup> che peccava in verità scenica. Comunque molte scene cruciali della tragedia che vedevano protagonista il principe longobardo, come quella del dialogo col padre nel primo atto, l'incontro con Anfrido nel secondo, il monologo del terzo e soprattutto la morte di Adelchi nell'ultimo, «avvinsero il pubblico e lo condussero alla commozione e al plauso più schietto»<sup>239</sup>. L'enfasi e la melodiosità verbale fu, del resto, uno dei *leitmotiv* dello spettacolo dovuto sostanzialmente agli endecasillabi manzoniani:

Tutti gl'interpreti mostrarono in assoluta pienezza di mezzi un'arte potentissima, all'antica. Quei gridi, quei fiati, quelle pause, quegli atteggiamenti: insomma quella robustezza della dizione e del mestiere, quella generosità d'animo e di polmoni riconducevano al secol d'oro, al mito dei grandi attori; e la platea ne restava fisicamente soggiogata, come da uno stupore di resurrezioni»<sup>240</sup>.

<sup>233</sup> *Ibid.*

<sup>234</sup> Cfr. P. Puppa, *Miti personali di Ruggeri*, in Id., *Parola di scena. Teatro italiano tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 271-280.

<sup>235</sup> Modena aveva pensato a un allestimento integrale dell'*Adelchi* nella primavera del 1843 con il giovane Tommaso Salvini nella parte del protagonista. Il progetto fu in seguito ridimensionato nella rappresentazione della scena del "racconto" di Martino. L'episodio viene raccontato da Simoni nel programma di sala del suo *Adelchi*.

<sup>236</sup> E. Contini, *L'Adelchi di Manzoni nel giardino di Boboli*, «Il Messaggero», 5 giugno 1949.

<sup>237</sup> Cfr. Giachetti, *L'Adelchi di Manzoni al giardino di Boboli*, cit.; Bucciolini, *L'Adelchi di Alessandro Manzoni al Teatro Verde della Meridiana*, cit.; C. Salvini, *L'Adelchi del Manzoni rappresentato al giardino di Boboli*, «Popolo d'Italia», 5 giugno 1940.

<sup>238</sup> D'Amico, *Adelchi di Manzoni nel Giardino di Boboli*, cit. Il critico del «Telegrafo» osserva come l'attore si sia «lasciato troppo spesso prendere dalla suggestione del musicalissimo verso». Calibano, *Adelchi del Manzoni in Boboli*, «Il Telegrafo», 5 giugno 1940.

<sup>239</sup> Giachetti, *L'Adelchi di Manzoni al giardino di Boboli*, cit.

<sup>240</sup> Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 23.

Quanto alle interpreti femminili l'Adani apparve un'Ermengarda «piena di soavità e di palpitante dolore», mentre Mercedes Brignone «materna e dolcissima Anserga»<sup>241</sup>.

La tragedia di Manzoni ebbe complessivamente un buon successo di pubblico e di critica nella messa in scena di Simoni. In una lettera del sette giugno 1940 Labroca annuncia al regista, che aveva lasciato Firenze all'indomani del debutto, l'«enorme successo della seconda recita, più della prima. [...] Pubblico pienissimo e incasso superiore a quello della seconda *Aminta* dello scorso anno. Come vedi anche l'*Adelchi* è stato un vero trionfo per te»<sup>242</sup>. La replica del sei giugno fu onorata dalla presenza della Principessa di Piemonte che seguì lo spettacolo «con grande interesse e alla fine, dopo essersi compiaciuta con discrezione, ha voluto dire agli interpreti il suo alto ammiratissimo elogio»<sup>243</sup>. Una terza e ultima rappresentazione 'popolare' dell'otto giugno, che si inseriva nelle manifestazioni dopolavoristiche promosse dal regime, riscosse l'acclamazione dei presenti: «Il pubblico ci ha insistentemente chiamato più volte fin sotto la lunghissima muraglia-ribalta» – scrive Scelzo a Simoni alla conclusione dell'esperienza fiorentina.

Nonostante alcuni momenti di forte impatto emotivo come il racconto del diacono Martino, il delirio di Ermengarda<sup>244</sup> e il finale monologo finale di un Adelchi agonizzante, in quasi tutte le recensioni si scorge tra le righe l'impressione di uno spettacolo disomogeneo, cosparso di alcuni momenti che non riuscirono a coinvolgere pienamente gli spettatori. I numerosi e frammentari episodi, l'enfatico linguaggio manzoniano, la prolissità verbale di alcune scene, ma anche l'artificiosità formale delle coreografie di massa «eccessivamente guidate su misure di meccanica azione e talvolta quasi oleografiche»<sup>245</sup> ne furono i motivi principali. Lo iato tra alcuni momenti di intensità spettacolare e l'esito complessivo della messa in scena deriva dallo scarto, osserva Mario Bernardini, fra «una sensibilità sollecitata dalla forza evocatrice e musicale della parola e una impostazione critica che usava gli strumenti imprecisi del naturalismo; e che dunque risaltasse l'artificio laddove si avrebbe voluto esaltare la naturalezza»<sup>246</sup>. L'intervento di Simoni fu apprezzato maggiormente per lo sforzo di dare al testo una fisionomia teatrale, nel valorizzare la melodia della parola e, in generale, nella costruzione di «ammirabili affreschi ove l'apporto dell'eccezionale paesaggio inquadra la vicenda e i singoli personaggi e l'azione coreografica nei ter-

<sup>241</sup> Giachetti, *L'«Adelchi» di Manzoni al giardino di Boboli*, cit.

<sup>242</sup> Lettera di Mario Labroca a Simoni (Firenze, 7 giugno 1940); Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 204, carta 336.

<sup>243</sup> Lettera di Filippo Scelzo a Simoni (Roma, 10 giugno 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA 6580.

<sup>244</sup> La scena del delirio di Ermengarda è descritta sulle colonne de «Il Telegrafo» in questi termini: «Bella, suggestiva, incantevole scena al cui successo hanno concorso con la bravissima Laura Adani, riuscita a liberare la parte dal peso della togata poesia, l'effetto della casta luce lunare sul fondale cupo degli alberi persi nella notte e l'armonia coreografica delle candide suore mosse in un ben legato ritmo poetico». Calibano, «*Adelchi del Manzoni in Boboli*, cit.

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> M. Bernardini, *Renato Simoni*, in R. Monti (a cura di), *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, cit., p. 194.

## Il grande eclettico

mini felicemente trovati del necessario equilibrio degli spazi e delle masse, nella precisa intonazione dei colori e delle luci»<sup>247</sup>.

L'*Adelchi* fu l'ultima collaborazione di Simoni con il Maggio Musicale Fiorentino. Nel 1949 il regista veneto fu invitato a dirigere uno spettacolo sul Rinascimento italiano – ricorreva il quinto centenario della nascita di Lorenzo il Magnifico – al quale avrebbero partecipato attori della caratura di Gino Cervi, Andreina Pagnani, Vittorio Gassman, Sarah Ferrati e Carlo Ninchi<sup>248</sup>. Le precarie condizioni di salute, aggravate dai faticosi ritmi dell'allestimento di *Romeo e Giulietta* (1948), non permisero però a Simoni la quarta collaborazione con il prestigioso festival fiorentino.

<sup>247</sup> Calibano, "Adelchi" del Manzoni in Boboli, cit.

<sup>248</sup> A Simoni fu proposto un'opera a scelta tra *Gli Straccioni* di Annibal Caro, *La sacra rappresentazione di San Giovanni e Paolo* e il *Faust* di Marlowe; altre opzioni erano i testi di Poliziano, Carnasciali o le tragedie di Della Valle. «Per il resto, tutto quello che Lei desidera verrà senz'altro realizzato» – si legge nella lettera a inviata a Simoni in data 3 gennaio 1949, non firmata, ma molto probabilmente del Sovrintendente del Maggio Pariso Votto; Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino – Archivio Storico, faldone 396, carta 252.

# Bibliografia

## I. FONTI

### Opere di Renato Simoni

#### Drammaturgia

- R. Simoni, *La vedova: commedia in tre atti*, Società editrice teatrale, Roma 1906.
- R. Simoni e U. Ojetti, *Il matrimonio di Casanova: commedia in quattro atti*, Treves, Milano 1910.
- R. Simoni, *Congedo: commedia in tre atti*, Baldini & Castoldi, Milano 1912.
- R. Simoni, *Carlo Gozzi: commedia in 4 atti*, Treves, Milano 1920.
- R. Simoni, *Il cantastorie di Campari*, Davide Campari & C., Milano 1932.
- R. Simoni, *Piccola storia di Arlecchino e C*, illustrazioni di S. Tofano, Editoriale, Milano 1946.
- R. Simoni, *Le commedie*, SET, Torino 1949.
- R. Simoni e O. Vergani, *Giannino ha cinquant'anni 1899-1949*, a cura di G. e M. Mosca, Pizzi, Milano 1950.
- R. Simoni, *Tutta l'opera di Renato Simoni: dalle commedie alla critica teatrale*, a cura di L. Ridenti, Società Editrice Torinese, Torino 1951.
- R. Simoni, *Il collegio «La delizia»*, Edizioni di Vita Veronese, Verona 1952.
- R. Simoni, *Tramonto: commedia in 3 atti*, Mondadori, Milano s.d.
- Turno [R. Simoni], *I balocchi*, figure di Pinochi, Mondadori, Roma-Milano s.d.
- Turno [R. Simoni], *Giorni d'inverno*, illustrato da Pinochi, Mondadori, Roma-Milano s.d.

#### Adattamenti per il teatro musicale

- H. Hamilton, *La Duchessa di Danzica: Madame Sans-Gêne*, opera comica in tre atti, trad. dall'inglese R. Simoni, musica di I. Curylz, Olivieri, Genova 1906.
- A. M. Willner e F. Grunbaum, *La principessa dei dollari [Die Dollarprinzessin]*, operetta in tre atti, versione it. di R. Simoni ed E. Fanni, musica di L. Fall, opera completa per pianoforte solo (con testo), C. Schmidl, Leipzig 1909.
- R. Bodausth e F. Gruentaum, *Il valzer d'amore*, operetta in tre atti, versione it. di E. Janni e R. Simoni, musica di C. M. Ziehrer, costumi e bozzetti originali di Caramba, Giovanni Mulletti, Torino 1909.
- A. Tassoni, *La secchia rapita*, opera comica in tre atti, adattamento di R. Simoni, musica di J. Burgmein, opera completa per canto e pianoforte, Ricordi, Milano 1910.

## Il grande eclettico

- L. Stein e A. M. Willner *La sirena*, operetta in tre atti, musiche di L. Fall, riduzione it. di R. Simoni e V. Tocci, Sonzogno, Milano 1911.
- V. Sardou e E. Moreau, *Madame Sans-Gêne*, ridotta in tre atti per le scene liriche da R. Simoni, musica di U. Giordano, Sonzogno, Milano 1914.
- L. Manzotti, *Excelsior*, azione coreografica, adattamento scenico di R. Simoni, musica di R. Marengo, Sonzogno, Milano 1916.
- R. Simoni, *Madonnina blu*, spartito, musica di E.A. Mario, Mario, Napoli 1919.
- G. Adami e R. Simoni *Turandot*, dramma lirico in tre atti e cinque quadri, musica di G. Puccini, l'ultimo duetto e il finale dell'opera completati da F. Alfano, Ricordi, Milano 1926.
- C. Lombardo e R. Simoni, *Primarosa*, pot-pourri dell'operetta, riduzione [per orchestrina] di S. Ferruzzi, Carlo Lombardo, Milano 1927.
- C. Lombardo e R. Simoni, *Primarosa*, operetta in 3 atti, musica di G. Pietri, Carlo Lombardo, Milano 1928.
- R. Simoni, *La casa innamorata*, operetta in 3 atti, musica di C. Lombardo, Carlo Lombardo, Milano 1929.
- S. An-Ski, *Il Dibuk*, leggenda drammatica in un prologo e tre atti, riduzione di R. Simoni, musica di L. Rocca, Ricordi & C., Milano 1934.
- R. Simoni, *L'amore delle tre melarancie*, azione coreografica in nove quadri tratta dalla fiaba di C. Gozzi, musica di G. C. Sonzogno, Suvini-Zerboni, Milano 1936.
- Il processo di Ligurno: le grandi assise rusticane*, requisitoria di A. Colantuoni, arringa di A. Campanile, chiose di R. Simoni, asterischi di C. E. Accetti, Rizzoli, Milano 1939.
- R. Simoni, *Regina Uliva*, leggenda in tre atti, musica di G. C. Sonzogno, Suvini Zerboni, Milano 1943.
- J. Bauer, *Il marito di tre mogli*, bizzarra comica in tre atti, trad. di V. Tocci e R. Simoni, musica di F. Lehàr, Officina Poligrafica, Roma s.d.
- I confetti in guerra*, versi di R. Simoni, disegni di D. Natoli, dischi di I. Talamo, E. Badini e G. Costa, Columbia Graphophone Co., Milano s.d.
- Le maschere in cerca d'impiego*, versi di R. Simoni, disegni di D. Natoli, dischi di E. Badini, Columbia Graphophone Co., Milano s.d.
- Nelly*, opera in tre atti tratta dal romanzo *La bottega dell'antiquario* di C. Dickens, adattamento scenico di R. Simoni, musica di L. Landi, Milano, Tip. Rozza di Corbella, s.d.
- La notte di Natale*, versi di R. Simoni, disegni di D. Natoli, musica del maestro G. Somma, dischi di I. Talamo, Ernesto Badini e Giuseppe Costa, Columbia Graphophone Co., Milano s.d.
- Gli scudi del signor Arne*, leggenda in tre atti dal romanzo omonimo di S. Lagerlof, adattamento scenico di R. Simoni e E. Possenti, musica di G. C. Sonzogno, G. C. Sonzogno, Milano s.d.

## Teatro di rivista

- R. Simoni, *Turlupineide: rivista comico satirica dei tempi che corrono, prosa e versi*, Società anonima Suvini Zerboni, Milano 1908.
- R. Simoni, *Turlupineide e turlupinati*, Coop. Editrice del diritto italiano, Roma 1909.
- R. Simoni, *Il mistero di San Palamidone: rivista*, Abbiati, Milano 1911.
- A. Fraccaroli e R. Simoni, *Straccinaria: rivista in 3 atti*, adattamento musicale di C. Lombardo, Lombardo, Milano s.d. [ma: 1924].

Raccolte di cronache teatrali

- R. Simoni, *Gli assenti*, Vitagliano, Milano 1920.  
R. Simoni, *Ritratti*, Alpes, Milano 1923.  
R. Simoni, *Cronache della ribalta: 1914-1922*, Barbera, Firenze 1927.  
R. Simoni, *Vicino e lontano*, Vitagliano, Milano 1929.  
R. Simoni, *Teatro di ieri: ritratti e ricordi*, Fratelli Treves, Milano 1938.  
R. Simoni, *Uomini e cose di ieri: discorsi e celebrazioni*, Edizioni di Vita veronese, Verona 1952 (ed. orig. 1948).  
P. Mezzanotte, R. Simoni e R. Calzini (a cura di), *Cronache di un grande teatro: il Teatro Manzoni di Milano*, Banca Nazionale del Lavoro, Milano 1952.  
R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. I: 1911-1923*, a cura di L. Ridenti, Ilte, Torino 1952.  
R. Simoni, *Le fantasie del nobiluomo Vidal*, a cura di E. Possenti, Sansoni, Firenze 1953.  
R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. II: 1924-1926*, a cura di L. Ridenti, Ilte, Torino 1954.  
R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. III: 1927-1932*, a cura di L. Ridenti, Ilte, Torino 1955.  
R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. IV: 1933-1945*, a cura di L. Ridenti, Ilte, Torino 1960.  
R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica, vol. V: 1946-1952*, a cura di L. Ridenti, Ilte, Torino 1960.  
R. Simoni, *Simoni a teatro: cronache drammatiche 1915-1952*, a cura di G. Raboni, Gemma Editco, Verona 2002.

Saggi

- R. Simoni, *Arnaldo Alberti*, in J. Trebla, *Scritti sparsi e inediti*, pubblicati per cura di alcuni amici, Franchini, Verona, 1896, pp. V-XIII.  
R. Simoni, *Ferravilla*, «La Lettura», 2, maggio 1902, pp. 35-38.  
R. Simoni, *La scuola di ballo*, «La Lettura», 3, luglio 1903, pp. 600-608.  
R. Simoni, «*La figlia di Iorio*»: *tragedia pastorale di Gabriele D'Annunzio*, «Musica e Musicisti», 4, 1904, pp. 225-234.  
R. Simoni, *Una spedizione nel sottosuolo*, «La Lettura», 6, luglio 1906, pp. 710-716.  
R. Simoni, *Goldoni e il dialetto*, «Il Marzocco», 12, 24 febbraio 1907, pp. 5-6.  
R. Simoni, *La compagnia veneziana di Ferruccio Benini*, «Natura ed Arte», 10, 9, 1910, pp. 652-656.  
R. Simoni, *Un giornalista e quattro donne nel Settecento*, in R. Marvasi (a cura di), *Scintilla di calendimaggio*, Morano, Napoli 1911, pp. 17-52.  
R. Simoni, *Le maschere*, in «Corriere della Sera», 7 marzo 1912.  
R. Simoni, *La pagina scelta: alla Casa Verdi di riposo per i vecchi musicisti a Milano*, «Rivista italiana di scienze lettere ed arti», 42, 7, 1913, pp. 97-100.  
R. Simoni, *Intorno a "Senza bussola"*, «La Lettura», 14, 6, giugno 1914, pp. 494-495.  
R. Simoni, *Arrigo Boito: l'uomo e il poeta*, «La Lettura», 19, agosto 1918, pp. 533-543.  
R. Simoni, *Il ritorno di Eleonora Duse alle scene*, «Corriere della Sera», 6 maggio 1921.  
R. Simoni e U. Tegani, *1796-1923. Accademia dei Filodrammatici di Milano 20 gennaio 1923*, Stab. Tip. «La Periodica Lombarda», Milano 1923.  
R. Simoni, *Domenico Ventura*, s.n., Milano 1925.

## Il grande eclettico

- R. Simoni, *Revisioni critiche: Carlo Goldoni*, «Corriere del Teatro», Roma, 1, 7, novembre 1925, pp. 279-298.
- R. Simoni, *Come funzionerà il Teatro di Stato. Un colloquio con Pirandello*, «Corriere della Sera», 2 dicembre 1926.
- R. Simoni, *Addio, Praga!*, in Marco Praga, *Cronache teatrali 1928*, Fratelli Treves, Milano 1929, pp. IX-XV.
- R. Simoni, *Zago e il Settecento*, «Comoedia», 11, 1929, pp. 11-12.
- R. Simoni, *Arlecchino*, «La Lettura», 32, aprile 1932, pp. 296-305.
- R. Simoni, *Un paese di attori*, «La Lettura», 34, aprile 1934, pp. 298-305.
- R. Simoni, *Goldoni e gli attori*, «La Lettura», 35, agosto 1934, pp. 693-704.
- R. Simoni, *Invito alla farsa*, «La Lettura», 37, gennaio 1936, pp. 202-208.
- R. Simoni, *Alfredo Panzini*, «Nuova Antologia», Società Anonima «La Nuova Antologia», Roma 1 giugno 1939, pp. 269-280.
- R. Simoni, *Luigi Pirandello: dalle celebrazioni dei Grandi Siciliani*, «Meridiano di Roma: l'Italia letteraria, artistica, scientifica», 4, 42, 22 ottobre 1939, p. 6.
- R. Simoni, *Tragedia di Pirandello*, «Nuova Antologia», Società Anonima «La Nuova Antologia», Roma 1° dicembre 1939, pp. 209-218.
- R. Simoni, *La vita di Angelo Dall'Oca Bianca*, in C. Manzini (a cura di), *Angelo Dall'Oca Bianca nell'arte e nella vita*, Mondadori, Verona 1939, pp. 19-37.
- R. Simoni, *Carattere del teatro irlandese*, in *Irlanda: con cartina geografica e molte illustrazioni in tavole fuori testo*. Premessa di P. F. Palumbo, Edizioni Roma, Roma 1940, pp. 55-59.
- R. Simoni, *Michele Cascella e il Teatro*, Tipografia U. Allegretti di Campi, Milano 1940.
- R. Simoni, *Teatro giapponese*, «La Lettura», 40, 9, settembre 1940, pp. 705-712.
- R. Simoni, *Gli ultimi momenti del Cardinal Ferrari*, in *Il Cardinale Andrea Carlo Ferrari nel ventennio della sua morte*, IGAP, Milano 1941, pp. 37-38.
- R. Simoni, *Ricordo di Luigi Chiarini*, «La Lettura», 11-12, novembre-dicembre 1943, pp. 112-116.
- R. Simoni, *Pirandello: a dieci anni dalla morte del maestro*, «Il Dramma», 23, 27-28, 1° gennaio 1946, p. 55.
- R. Simoni, *Il grande artista e le sue creazioni*, in Stefano Tuscano (a cura di), *Ferravilla: 1° centenario 1846-1946*, Bestetti, Milano 1946, pp. 10-13.
- R. Simoni, *Vittorio Betteloni*. Discorso commemorativo detto al teatro Filarmonico di Verona il 6 maggio 1923 per la inaugurazione del medaglione nel riparto 'Ingenio Claris' al cimitero monumentale, La tipografica Veronese, Verona 1946.
- R. Simoni, *Corsa tra i nomi. Buono o cattivo il teatro dell'Ottocento ha glorificato l'Italia*, «Il Dramma», 24, 57-58-59, 15 aprile 1948, pp. 3-8.
- R. Simoni, *Segue una brillantissima farsa*, «Il Dramma», 24, 57-58-59, 15 aprile 1948, pp. 119-124.
- R. Simoni, *Omaggio a Ermete Zacconi*, «Il Dramma», 24, 57-58-59, 15 aprile 1948, pp. 195-196.
- R. Simoni, *I nostri attori*, «Sipario», 4, 40-41, agosto-settembre 1949, pp. 7-16.
- R. Simoni, *Nel primo centenario della nascita di Riccardo Selvatico*, Officine grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1950.
- R. Simoni, *Un commediografo di fine secolo*, «La Lettura», 49, ottobre 1950, pp. 9-11.
- R. Simoni, *Era nonno di mio nonno?*, «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, pp. 3-4.
- R. Simoni, *Annibale Betrone bersagliere piemontese*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952, pp. 102-105.
- R. Simoni, *Malinconia di Giulio Donadio*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952, pp. 118-119.

- R. Simoni, *Teatrabilità e rappresentabilità della commedia italiana del Cinquecento*, «Il Dramma», a. 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 63-74.
- R. Simoni, *Carlo Bertolazzi: cinquant'anni non inutili*, «Il Dramma», 29, 180, 15 maggio 1953, p. 31.
- R. Simoni, *Storia privata di personaggi*, «Il Dramma», 29, 184-185, 15 luglio 1953, pp. 17-32.
- R. Simoni, *Nella tradizione del teatro italiano*, in Vito Pandolfi (a cura di), *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954, pp. 277-288.
- R. Simoni, *I personaggi di Ferravilla*, in Vito Pandolfi (a cura di), *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954, pp. 229-236.
- R. Simoni, *Oltre il limite del teatro dialettale*, in Vito Pandolfi (a cura di), *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954, pp. 303-312.
- R. Simoni, *L'ultima vita degli attori*, «Il Dramma», 30, 211-212, 1° settembre 1954, pp. 2-4.
- R. Simoni, *Omaggio a Giuseppe Giacosa*, s.n., s.l. 1956.
- R. Simoni, *I giganti della montagna*, «Il Dramma», 35, 270, marzo 1959, pp. 49-54.
- R. Simoni, *Memorie di Simoni: la famiglia Rovetta*, «Il Dramma», 35, 275-276, agosto-settembre 1959, pp. 38-40.
- R. Simoni, *Momi*, «Il Dramma», 35, 275-276, agosto-settembre 1959, pp. 40-41.
- R. Simoni, *Talli maestro di teatro*, «Il Dramma», 35, 279, dicembre 1959, pp. 81-85.
- R. Simoni, *Addio Praga in Ricordo di Marco Praga*, S.I.A.E., Milano 1959, pp. 47-51.
- R. Simoni, *Venticinque anni dalla morte di Dario Niccodemi*, «Il Dramma», 36, 281, 1° febbraio 1960, pp. 40-43.
- R. Simoni, *Verona primavera lontana*, «Il Dramma», 40, 334, 1964, pp. 85-89.
- R. Simoni, *La Tigra. Parole di Renato Simoni*, s.l, s.n, s.d..

#### Discorsi pubblici

- R. Simoni, *Ad Emilio Zago. In occasione della serata d'onore al teatro Rossini di Venezia*, Tipografia Rizzi, Venezia 1895.
- R. Simoni, *Giuseppe Verdi*. Parole di Renato Simoni dette agli ospiti della Casa di Riposo per musicisti la sera del 23 maggio 1913 alla persona di S.A.R. il conte di Torino, Consiglio d'amministrazione della Casa di Riposo per musicisti, Milano 1913.
- R. Simoni, *Teatro sperimentale*. Discorso inaugurale. Brescia 28 aprile 1913, Società Filodrammatica «La Perseveranza», Brescia s.d. [ma 1913].
- R. Simoni, *Contu Raffaele, Discorso per l'inaugurazione del Teatro A. Gandusio*, La bottega di Cultura, Rovigno 1923.
- R. Simoni, *Lucio D'Ambra*. Commemorazione tenuta il 19 gennaio 1940-XVIII nella Reale Accademia d'Italia, «Annuario della Reale Accademia d'Italia», 11, Reale Accademia d'Italia, Roma 1940.
- R. Simoni, *Luigi Pirandello*. Discorso tenuto a Agrigento il 10 ottobre 1939, in Cornelio De Marzio (a cura di), *Celebrazioni siciliane*, R. Istituto d'arte per la decorazione e la illustrazione del libro, Urbino 1940, vol. II, pp. 161-183.
- R. Simoni, *Giannino Antonia Traversi*. Orazione tenuta la sera del 27 marzo 1940-XVIII al Teatro Manzoni di Milano, Tipografia del Popolo d'Italia, Milano 1940.
- R. Simoni, *Antonio Fogazzaro*. Discorso tenuto per il centenario della nascita il 31 Ottobre 1942 nel Teatro Olimpico di Vicenza, Reale Accademia d'Italia, Roma 1943.
- R. Simoni, *Vivo in un suo mondo segreto*, in Arrigo Boito, *Scritti e documenti*, Edizione a cura del Comitato per le Onoranze ad Arrigo Boito, Milano 1948, pp. 17-22.

## Il grande eclettico

R. Simoni, *Dolce era dunque*. Discorso pronunciato al Filarmonico di Verona nella giornata celebrativa del 18 dicembre 1921, in Berto Barbarani, *Giulietta e Romeo nelle sue tre diverse stesure*, a cura di Gino Beltramini, Vita Veronese, Verona 1952.

### Prefazioni ed epiloghi

- G. Oggioni, *L'Orghenin del giulay: rime milanesi*. Con illustrazioni del pittore Amero Cagnoni e prefazione di R. Simoni, Stamp. Edit. Lombarda di Mondaini, Milano 1902.
- S. Zambaldi, *La moglie del dottore: commedia in tre atti. La voragine: dramma in tre atti*. Prefazione di R. Simoni, Fratelli Treves, Milano 1908.
- E. Giraud, *Le mie memorie*. Prefazione di R. Simoni, Reggiani, Milano 1911.
- P. H. Loyson, *L'apostolo: tragedia moderna in 3 atti*. Prefazione di R. Simoni, Fratelli Treves, Milano 1911.
- N. Oxilia, *Gli orti: liriche*. Prefazione di R. Simoni, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1918.
- D. De Foe, *La vita e le strane avventure di Robinson Crusoe di York marinaio, raccontate da lui stesso*. Versione dall'inglese di I. Aliberti, a cura e con prefazione di R. Simoni, disegni di N. Pocock, STEN, Torino 1920.
- M. Praga, *Il bell'Apollo: commedia in quattro atti*. Prefazione di R. Simoni, Vitagliano, Milano 1920.
- G. Rovetta, *Dramatis personae: antologia dei tipi e delle figure*. Prefazione di R. Simoni, Baldini & Castoldi, Milano 1920.
- G. Zorzi, *La vena d'oro: commedia in tre atti*. Prefazione di R. Simoni, Vitagliano, Milano 1920.
- P. Preda, *Piccole voci: ritmi dialettali e italiani*. Prefazione di R. Simoni, Fratelli Treves, Milano 1921.
- L. Ridenti, *Palcoscenico*. Prefazione di R. Simoni, Casa Editrice Atanor, Todi 1924.
- A. Guasti, *Dal buco del sipario*. Prefazione di R. Simoni, Mondadori, Milano 1926.
- A. Rossato, *Nina no far la stupida: commedia in tre atti*. Preludio di R. Simoni, Treves, Milano 1926.
- E. Butti, *Sculture di Enrico Butti*. Introduzione di R. Simoni, Famiglia artistica, Milano 1927.
- C. Ravasio, *Poesie d'amore*. Prefazione di R. Simoni, Fratelli Treves, Milano 1927.
- M. Praga, *Cronache teatrali, 1928*. Prefazione di R. Simoni, Fratelli Treves, Milano 1929.
- G. Gallina, *Senza bussola: atto primo e unico*. Con uno studio di A. Fradeletto sul teatro di G. Gallina e un saggio critico di R. Simoni, Fratelli Treves, Milano 1930.
- A. Colantuoni, *La sagra dei osei: commedia in tre atti*. Prefazione di R. Simoni, Corbaccio, Milano 1931.
- L. Cavicchioli, *Ti porterò fortuna*. Prefazione di R. Simoni, Perseo, Milano 1932.
- P. Preda, *Versi in dialetto milanese*. Prefazione di R. Simoni, Mondadori, Milano 1932.
- G. Ginocchio, *La cacciata dal Paradiso. Il volto dell'oceano*. Prefazione di R. Simoni, Bompiani, Milano 1933.
- G. F. Gobbi, *Dal "Notiziario della Terza Armata": impressioni di un fanto con prefazione di R. Simoni*, Fondazione Italiana Biblioteche Popolari, Milano 1933.
- R. Giuliani, *Gli arditi*. Con prefazione di R. Simoni, Fratelli Treves, Milano 1934.
- A. Curti, *La muffa: commedia in 3 atti. Il decoro: commedia in un atto*. Prefazione di R. Simoni, V. Colonnello, Milano 1935.
- A. Tassoni, *La secchia*. Prefazione e introduzione di G. Bertoni e R. Simoni; con cinquantadue disegni eroicomici di A. Martini, D. Cavallotti, Modena 1935.
- C. Goldoni, *Il bugiardo*. Prefazione di R. Simoni, Casella, Napoli 1937.
- M. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*. Prefazione di R. Simoni, Rizzoli, Milano-Roma 1939.

- S. d'Amico, *Storia del teatro drammatico*. Prefazione di R. Simoni, Rizzoli e C., Milano-Roma 1939.
- S. Tofano, *Sto. L'isola dei pappagalli, con Bonaventura prigioniero degli antropofagi*. Prefazione di R. Simoni, Garzanti, Milano 1939.
- S. Vittadini (a cura di), *Catalogo del Museo teatrale alla Scala*. Prefazione di R. Simoni, Bestetti, Milano 1940.
- P. Preda, *Commemorazione di Piero Preda*. Prefazione di R. Simoni, s.n., Milano 1940.
- N. Leonelli, *Attori tragici e attori comici*. Prefazione di R. Simoni. Istituto editoriale italiano B. C. Tosi, Milano 1940.
- R. Scaringi, *Zoo*. Presentazione di R. Simoni, Soc. Ed. Internazionale, Torino 1940.
- S. Vittadini, *Catalogo del Museo teatrale alla Scala*. Prefazione di R. Simoni, Bestetti, Milano 1940.
- C. V. Lodovici, *Ruota. L'incrinatura. La donna di nessuno*. Prefazione di R. Simoni, Edizioni italiane, Roma 1941.
- G. A. Quarti, *Quattro secoli di vita veneziana nella storia nell'arte e nella poesia. Scritti rari e curiosi dal 1500 al 1900*. Prefazione di R. Simoni, Gualdoni, Milano 1941, 2 voll.
- C. Goldoni, *La casa nova: commedia in tre atti e sei quadri*. Versione italiana dal dialetto e presentazione di R. Simoni, Società editrice torinese, Torino 1943.
- P.-A. C. Beaumarchais, *La folle Giornata ovvero il matrimonio di Figaro*. Versione italiana di G. Damerini. Prefazione di R. Simoni, SET, Torino 1946.
- G. Bevilacqua, *Il Giorno non è venuto: tre atti e otto quadri*. Prefazione di R. Simoni, Ancora, Milano 1946.
- G. Cenato, *Piccolo mondo provinciale*. Prefazione di R. Simoni, copertina e tavole di M. Cascella, Hoepli, Milano 1946.
- C. Gozzi, *Il corvo*. Prefazione di R. Simoni, Accademia, Milano 1949.
- M. Labia, *Guardare indietro: che fatica*. Prefazione di A. Fraccaroli. Epilogo di R. Simoni, Bettinelli, Verona 1949.
- E. Possenti, *Guida al teatro*. Prefazione di R. Simoni. Disegni originali di W. Molino, Gruppo editoriale Accademia, Milano 1949.
- G. D'Annunzio, *Tragedie sogni e misteri*. Con un avvertimento di R. Simoni, Mondadori, Milano 1950, 2 voll.
- Titina De Filippo*. Prefazione di R. Simoni, Galleria V. E. Barbaroux, Milano 1950.
- N. Rossi, *La piccina Commedia*. Testo e illustrazioni di R. Simoni, Cenobio, Milano 1950.
- E. Baldanello, *Zogando e tresete*. Prefazione di R. Simoni, s.n., Milano-Roma 1951.
- C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*. Disegni e tavole policrome fuori testo del pittore G. Galizzi, presentazione di R. Simoni, Società editrice internazionale, Torino 1951.
- A. Dumas (fils), *Dumas figlio: le opere più acclamate ed universalmente conosciute del maestro del romanticismo*. Presentazione generale dell'opera di R. Simoni, Società Editrice Torinese, Torino 1951.
- A. Gentile, *Carlo Goldoni e gli attori*. Prefazione di R. Simoni, Libreria L. Cappelli, Trieste 1951.
- L. Marchetti, *I Bonaparte e palazzo Serbelloni*. Presentazione di R. Simoni, Ed. d'Arte di Amilacare Pizzi, Milano 1952.
- L. Rosa, *Un fantastico amore*. Prefazione di R. Simoni, presentazione di P. Varenna, Ceschina, Milano 1952.
- M. Fenini, *Ex libris a teatro*. Prefazione di R. Simoni, Centro d'arte San Babila, Milano 1953.
- C. Meano, *Nascita di Salomè: 3 atti*. Prefazione di R. Simoni, Garzanti, Milano 1955.

## Il grande eclettico

- A. Marpicati, *Sole su le vecchie strade: racconti*. Illustrazioni di A. Tovagliari, introduzione di R. Simoni, Società Editrice Internazionale, Torino 1956.
- A. Perrucci, *La cantata dei pastori*. Prefazione di R. Simoni, Edizioni moderne Canesi, Roma 1960.
- G. D'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera, Sogno di un tramonto d'autunno, La città morta*. Con un avvertimento di R. Simoni, Mondadori, Milano 1964.
- G. D'Annunzio, *La nave, Fedra, Le martyre de Saint Sebastien*. Con un avvertimento di R. Simoni, Mondadori, Milano 1966.
- E. F. Palmieri, *Poesie*. Con uno scritto di R. Simoni, Dell'Arco, Roma 1966.
- A. Baucìa, *Avifauna in guerra: impressioni ornitologiche*. Prefazione di R. Simoni, A. Nicola, Milano-Varese s. d.
- F. Pasquinelli (a cura di), *Francesco Pasquinelli agli amici*, Prefazione di R. Simoni, s.e., s.l. s.d.
- C. Goldoni, *Commedie scelte. Il Bugiardo, Il Ventaglio, I Rusteghi*. Introduzione di R. Simoni, Gaspere Casella, Napoli s.d.
- L. Grabinski-Broglio (a cura di), *Pel 2° centenario della nascita di Carlo Goldoni. Il Teatro Alessandro Manzoni 25 febbraio 1907*. Prefazione di R. Simoni, s.e., s.l., s.d.
- A. Rubino, *C. Piglio caporal-palmipede*. Con prefazione di R. Simoni, Mondadori, Roma s.d.

## Cataloghi di mostre

- E. Gola, *Mostra individuale di Emilio Gola*. Prefazione di R. Simoni, Galleria Pesaro, Milano 1920.
- R. Simoni, *Esposizione-asta pro rieducazione dei ciechi di guerra: 21-22 giugno, Galleria Pesaro, Milano 1920*, Zincografia, Milano 1920.
- R. Simoni, E. Zanzi ed E. Ferrettini, *Mostre personali. Pittori Cesare Maggi, Beppe del Chiappa, scultore Felice Tosalli, galleria La Vinciana, Milano, Corso Vitt. Em. 30, 18 dicembre 1921 - 6 gennaio 1922, s.e., Milano 1921*.
- R. Simoni, *Ventura*. Con decorazioni di Angiolo d'Andrea, Bestetti & Tumminelli, Milano 1925.
- R. Simoni, *Domenico De-Bernardi. Catalogo della Mostra tenuta a Milano dal 15 al 30 aprile 1926*, Bestetti & Tumminelli, Milano 1926.
- C. Maggi et al., *Idda Scifoni: dal 16 febbraio al 4 marzo 1931, Galleria Micheli, Milano*, testi di R. Simoni, F. Garibaldi e L. Casanova De Maestri, s.e., s.l., 1931.
- F. Pasquinelli, *Agli amici: catalogo della mostra d'Arte di Francesco Pasquinelli*. Prefazione di R. Simoni, Bertieri, Milano 1933.
- Mostra Michele Cascella. Presentazione di R. Simoni, catalogo della mostra Galleria Gian Ferrari Milano, 6-17 dicembre 1937, Milano, Tip. U. Allegretti di Campi, 1937.
- R. Simoni, *La Mostra retrospettiva del Cappello; G. B. Borsalino fu Lazzaro e C.; La Casa Moderna fondata in Alessandria nel 1906*. Disegni di A. Terzi, E. d'Arte, Roma s. d.
- R. Simoni, *Sandra Conti*, La Presse Caligaris & C., Milano s. d..
- L. Zago, *Mostra Personale*. Prefazione di R. Simoni, s.e., Milano, s.d.

## Scritti vari

- R. Simoni, *Cina e Giappone*. Con 3 stampe originali giapponesi in tricromia e con 11 illustrazioni in nero nel testo e 6 tricromie fuori testo di E. Cosomati, Istituto per gli studi di politica internazionale, Milano 1942.
- R. Simoni, *Per un'accusa infondata di plagio: "Il dramma Sant'Elena e il film Napoleone a Sant'Elena"*, s.e., s.l., s.d. [ma 1943]

- R. Simoni, *Note introduttive in "Il mercante di Venezia" de W. Shakespeare: représentation en plein air*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia s. d.
- B. Chiara, *Epistolario eroico: lettere di combattenti, ottobre-novembre 1911*, con scritti di R. Simoni e A. Fraccaroli, R. Carabba, Lanciano 1912, pp. 29-34.

### Programmi di sala

- "Le Baruffe chiozzotte" di Carlo Goldoni, regia di R. Simoni; "Il Bugiardo" di Carlo Goldoni, regia di R. Simoni; "Romeo e Giulietta" di William Shakespeare, regia di Guido Salvini, *Spettacoli teatrali all'aperto*, s.e., Venezia 10 luglio-1 agosto 1937.
- "I Giganti della Montagna": mito di Luigi Pirandello, *Maggio Musicale Fiorentino 1937-XV*.
- "Aminta": favola boscareccia di Torquato Tasso, musiche di scena di C. W. Gluck, *V. Maggio Musicale Fiorentino 1939 - XVII*, s.e., Firenze 1939.
- "Adelchi" di Alessandro Manzoni. *Programma di sala del Teatro comunale di Firenze*, 6. *Maggio Musicale Fiorentino*, 1940. Prefazione di R. Simoni, Tipografia Vallecchi, Firenze 1940, s.e., Firenze 1940.
- "Moschetta": commedia di Angelo Beolco (il Ruzzante) nella traduzione di Emilio Lovarini dall'antico pavano, direzione artistica di R. Simoni, s.e., Roma maggio 1942.
- "Romeo e Giulietta" di Guglielmo Shakespeare: tragedia in 2 tempi, regia di R. Simoni, s.e., Verona 1948.

## II. STUDI

### Studi generali

- M. Abba, *Caro Maestro...: lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di P. Frassica, Mursia, Milano 1994.
- C. Alberti, *Panorami di sentimento, di favole: le rappresentazioni all'aperto nei primi anni della Biennale-Teatro (1934-1941)*, «Venezia arti», 2, 2, Viella, Roma 1988.
- C. A. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia*, Bulzoni, Roma 1974.
- E. Albini, *Cronache teatrali: 1891-1925*, a cura di G. Bartolucci, Ed. del Teatro Stabile, Genova 1972.
- G. Almansi, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Il bugiardo*, a cura di A. Zaniol, Marsilio, Venezia 1994, pp. 9-36.
- R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- C. Alvaro, *Cronache e scritti teatrali*, a cura di A. Barbina, Abete, Roma 1976.
- F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- C. Antona Traversi, *La verità sul teatro italiano dell'800: opera postuma*, Idea, Udine 1940.
- G. Antonucci, *La critica e il teatro di Pirandello (1910-1922)*, «Il Veltro», 1-2, 1968, pp. 125-162.
- G. Antonucci, *La regia teatrale in Italia*, Abete, Roma 1978.
- G. Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Studium, Roma 1986.
- G. Antonucci, *La critica nella prima metà del Novecento*, in Id., *Storia della critica teatrale*, Studium, Roma 1990, pp. 91-101.
- M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1950, 4 voll.

## Il grande eclettico

- M. Apollonio *et al.* (a cura di), *La regia*, Edizioni Radio italiana, Torino, 1955, 3 voll.
- W. Ashbrook e H. Powers, “*Turandot*” di Giacomo Puccini: *la fine della grande tradizione*, ed. it. a cura di G. Dotto, appendice di M. Uvietta, Ricordi, Milano 2006.
- Atti del congresso di studi pirandelliani* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2-5 ottobre 1961), Le Monnier, Firenze 1967.
- G. Ballo, *Orientamenti della scenografia moderna*, «Comoedia», 22, 4, 15 aprile 1940, pp. 208-209.
- G. Barbanti e C. Baseggio, *L'attore oltre la maschera*, Comune di Venezia, Venezia 2001.
- B. Barbarani, *I sogni*, Mondadori, Milano 1922.
- A. Barsotti, *La critica teatrale italiana e il '900*, in M. Verdone (a cura di), *Teatro contemporaneo*, Lucarini, Roma 1986, pp. 344-421.
- A. Barsotti, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in M. Verdone (a cura di), *Teatro contemporaneo*, Lucarini, Roma 1986, pp. 79-139.
- G. Bellonci, *Il teatro del Novecento*, in S. d'Amico (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Bompiani, Milano 1936, pp. 309-346.
- A. Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, Le Lettere, Firenze 2013.
- F. Bernardelli, *Spettacoli e commedie*, Edizioni dell'albero, Torino 1964.
- M. Bonetti, *Cara gente di teatro*, Pan, Milano 1979.
- N. Borsellino (a cura di), *L'interpretazione goldoniana: critica e messinscena*, Officina, Roma 1982.
- N. Bortolotti (a cura di), *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, 1982), Mazzotta, Milano 1982.
- P. Bosisio, “*Turandot*” tra fiaba drammatica e opera lirica. *Gli spazi della drammaturgia*, in E. Randi *et al.*, *Prigioni e paradisi. Luoghi scenici e spazi dell'anima nel teatro moderno*, convegno di studi in ricordo di U. Artioli (Padova, 19-21 maggio 2010), Esedra, Padova 2011, pp. 40-75.
- P. Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni: una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Olschki, Firenze 1979.
- P. Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Electa, Milano 1993.
- P. Bosisio (a cura di), *Storia della regia teatrale in Italia*, Mondadori Università, Milano 2003.
- G. Bottai, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Editalia, Roma 1992.
- A. G. Bragaglia, *Sottopalco: saggi sul teatro*, I. Barulli & Figlio, Osimo 1937.
- V. Branca e N. Mangini (a cura di), *Studi goldoniani*, atti del Convegno internazionale (Venezia, 28 settembre-1 ottobre 1957), Roma, Ist. per la collaborazione culturale, 1960, 2 voll.
- G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma 1995, 2 voll.
- S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra, Padova 2008.
- M. Bucci e C. Bartoletti (a cura di), *Carlo Sensani, pittore per il teatro (1888-1947)*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 28 aprile-30 giugno 1990), Ente autonomo Teatro comunale, Firenze 1990.
- M. Bucci e I. Lapi Ballerini (a cura di), *Musica in scena: artisti nei 70 anni del Maggio Musicale Fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, 2007), Sillabe, Livorno 2007.
- M. Bucci, *I disegni del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario I (1933-1943)*, Olschki, Firenze 2010.
- M. Bucci (a cura di), *Pittori del '900 al Maggio Musicale Fiorentino. Da Giorgio De Chirico a Corrado Cagli (1933-1953)*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 9 aprile-31 maggio 2003), S.P.E.S., Firenze 2003.
- V. Caldairelli, *La poltrona vuota*, a cura di G. A. Cibotto e B. Blasi, Rizzoli, Milano 1969.

- G. Calendoli, *Croce e la storia del teatro*, in E. Ariosto e G. Calendoli, *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1953, pp. 48-52.
- G. Calendoli, *Antefatti di una fortuna difficile*, in *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, catalogo della Mostra (Oratorio di San Rocco, Padova, 25 maggio-15 giugno 1983), Comune di Padova-Università degli Studi di Padova, Padova 1983, pp. 11-27.
- P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Bari 1975.
- G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Mursia, Milano 1986.
- C. Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Vallecchi, Firenze 1974.
- M. Carner, *Giacomo Puccini: biografia critica*, tr. it. Luisa Pavolini, Il Saggiatore, Milano 1961, 2 voll.
- A. Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Vita e pensiero, Milano 1979.
- G. C. Castello, *Le conquiste critiche della regia italiana*, «Teatro-Scenario», 16, 11, 1 giugno 1952, pp. 6- 8.
- G. C. Castello, *Vent'anni di regia in Italia*, «Sipario», 4, 40-41, agosto-settembre 1949, pp. 25-31.
- A. Centin (a cura di), *Il teatro ... se ben me ricordo: memorie di scena di Toni Barpi e Wanda Benedetti*, Kellerman, Vittorio Veneto 2005.
- G. A. Cibotto, *Teatro veneto*, U. Guanda, Parma 1960.
- G. A. Cibotto, *Introduzione*, in Vincenzo Cardarelli, *La poltrona vuota*, a cura di G. A. Cibotto e B. Blasi, Rizzoli, Milano 1969, pp. 7-14.
- M. Collura (a cura di), *Pirandello e il «Corriere»*, Corriere della Sera, Milano 1986.
- O. Costa, *La regia teatrale*, «Rivista italiana del dramma», 3, 4, 15 luglio 1939, pp. 12- 27.
- B. Curato, *Sessant'anni di teatro in Italia: da Giovanni Verga a Ugo Betti*, Dentis, Milano 1947.
- M. Damerini, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, presentazione di M. Isnenghi, Il Poligrafo, Padova 1988.
- A. d'Amico (a cura di), *Maschere nude*, con la collaborazione di A. Tinterri, opere teatrali in dialetto a cura di A. Vàrvaro, con un saggio introduttivo di A. Camilleri, Mondadori, Milano 2007, 4 voll.
- A. d'Amico e A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, Sellerio, Palermo 1987.
- S. d'Amico, *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Mondadori, Roma 1921.
- S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929.
- S. d'Amico, *Il teatro italiano*, Treves-Treccani-Tumminelli, Roma 1932.
- S. d'Amico, *Per una regia italiana*, «Scenario», 2, 10, ottobre 1933, pp. 505-512.
- S. d'Amico (a cura di), *Storia del teatro italiano*, introduzione di L. Pirandello, Bompiani, Milano 1936.
- S. d'Amico, *Il teatro non deve morire*, Era nuova, Roma 1945.
- S. d'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, Belardetti, Roma 1947.
- S. d'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, ERI, Torino 1953, 2 voll.
- S. d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Garzanti, Milano 1953, 4 voll.
- S. d'Amico, *Cronache del teatro*, a cura di E. F. Palmieri e S. d'Amico, Laterza, Bari 1963, 2 voll.
- S. d'Amico, *Cronache: 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, introduzioni di G. Pedullà, note bibliografia e indici di L. Vito, Novecento, Palermo 2005, 5 voll.
- D. De Adamich e G. Ranieri (a cura di), *Il mestiere del critico*, atti del Convegno (Venezia, 29-30 settembre 1969), Bulzoni, Roma 1971.
- R. De Angelis, *Caffè-concerto: memorie d'un canzonettista*, S.A.C.S.E., Roma 1940 (ed. nuova e aggiornata Id., *Caffè-chantant: personaggi e interpreti*, a cura di S. De Matteis, La casa Usher, Firenze 1984).
- G. De Bosio e L. Zorzi, *Il Ruzante. Storia di una scoperta*, Mondadori, Milano 1977.

## Il grande eclettico

- B. De Cesco, *Breve storia del teatro veneto*, La voce del Basso Veronese, Isola della Scala 1983.
- B. De Cesco, *Un quarto di secolo con W. Shakespeare*, Edizione del Comune, Verona 1979.
- S. De Feo, *In cerca di teatro*, a cura di L. Lucignani, Longanesi, Milano 1972, 2 voll.
- E. De' Giorgi, *I coetanei*, Einaudi, Torino 1955.
- V. De Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1981.
- N. De Pirro, *Il VI Maggio Musicale Fiorentino*, «Scenario», 9, 4, aprile 1940, p. 161.
- A. Di Ricco, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Le donne curiose*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 1995, pp. 9-27.
- F. Doglio, *Il teatro pubblico in Italia*, Bulzoni, Roma 1969.
- G. Falconi e A. Frattini, *Guida alla rivista e all'operetta*, Accademia, Milano 1953, pp. 121-123.
- Fascismo e antifascismo (1918-1936): lezioni e testimonianze*, Feltrinelli, Milano 1962.
- C. G. Fava, *Alberto Sordi*, Gremese, Roma 2003.
- L. Ferrante, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Cappelli, Bologna 1961.
- S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia 2011.
- S. Ferrone e M. Pieri, *La drammaturgia di Ruggeri*, «Ariel», 19, 2-3, maggio-dicembre 2004, pp. 75-284.
- A. Fiocco, *Teatro italiano di ieri e di oggi*, Cappelli, Bologna 1958.
- Q. Galli, *Un capocomico nell'Italia borghese. Da lettere inedite di Ermete Novelli*, Fratelli Conte, Napoli 1979.
- Q. Galli, *La regia teatrale italiana*, in M. Verdone, *Teatro contemporaneo*, Lucarini, Roma 1986, pp. 525-567.
- Gassman, *Intervista sul teatro*, a cura di L. Lucignani, Laterza, Roma-Bari 1982.
- G. Geron, *Chi fu di scena*, Pan, Milano 1982.
- M. Giammarco, *Lo specchio e il prisma: paradigmi di rinnovamento nella drammaturgia italiana del primo Novecento*, Campus, Pescara 1999.
- M. Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica: storia di cinquant'anni*, Presidenza del Consiglio dei ministri-Direzione generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, Roma 1988.
- P. D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Bulzoni, Roma 1986, 2 voll.
- P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Mursia, Milano 1977.
- E. Grimaldi, *Lungo Viaggio di Turandot*, in G. Rosa et al. (a cura di), *Macramè. Studi sulla letteratura e le arti*, Liguori, Napoli 2010, pp. 301-348.
- R. Guardenti, *Costumi e corpi nel teatro del Novecento*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro: il Novecento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 941-968.
- M. Labroca, *L'usignolo di Boboli: cinquant'anni di vita musicale*, Neri Pozza, Venezia 1959.
- C. Levi, *Il teatro*, Istituto per la propaganda della cultura italiana, Roma 1919.
- C. Levi, *Profili di attori: gli scomparsi*, Sandron, Milano 1923.
- Liberò Pilotto: scena dialettale e identità nazionale*, atti del convegno (Feltre, 30 luglio 2004), Bulzoni, Roma 2006.
- F. Livi, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Il ventaglio*, a cura di P. Ranzini, Marsilio, Venezia 2002, pp. 9-45.
- G. Livio, *Il teatro degli anni Trenta, drammaturgia e spettacolo*, in M. Verdone (a cura di), *Teatro contemporaneo*, Lucarini, Roma 1981, vol. I, pp. 350-385.
- G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo fra Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989.

- L. Lunari, *Le regie goldoniane di Giorgio Strehler*, «Studi goldoniani», a cura di N. Mangini, 4, 1976, pp. 35-44.
- A. Mancini, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore: a ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Titivillus, Corazzano 2009.
- N. Mangini, *Manzoni e il teatro*, Olschki, Firenze 1976.
- V. Marchi, *Appunti di critica scenotecnica*, «La Fiera letteraria», 28 agosto 1927.
- E. Marcucci, *Giornalisti grandi firme. L'età del mito*, Rai, Roma 1998.
- E. Maurri, *Rose scarlatte e telefoni bianchi*, Abete, Roma 1981.
- B. Mazzoleni, *L'éventail. Il ventaglio di Carlo Goldoni*, Bulzoni, Roma 1990.
- C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984.
- C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda: sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987.
- C. Meldolesi e F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma 1991.
- C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, «Teatro e Storia», 11, 18, 1996, pp. 9-24.
- C. Meldolesi, *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare, sui rapporti fra quelli «romantici negativi», «grandi» e «artisti»*, «Teatro e storia», 19, 26, 2005, pp. 427-437.
- Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, introduzione storico critica a cura di A. Bentoglio, Le Lettere, Firenze 2013.
- F. Misasi, *Il teatro per i soldati*, «Scenario», 9, 8, agosto 1940, p. 355.
- C. Molinari, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, «Biblioteca teatrale», n. s., 1, 1986, pp. 77-93.
- R. Monti (a cura di), *Il Maggio Musicale Fiorentino: i grandi spettacoli*, De Luca, Roma 1986.
- A. Monticone, *Il fascismo al microfono: radio e politica in Italia (1924-1945)*, Studium, Roma 1978.
- T. Nappo (a cura di), *Archivio biografico italiano*, K. G. Saur, München 1987-1990.
- C. Nuzzi (a cura di), *Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria de Matteis*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 1979), Vallecchi, Firenze 1979.
- U. Ojetti, *Cose viste: 1921-1943*, Sansoni, Firenze 1960.
- D. Oliva, *Note di uno spettatore*, Zanichelli, Bologna 1911.
- D. Oliva, *Il Teatro in Italia nel 1909*, R. Quintieri, Milano 1911.
- G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Mondadori, Milano 1935.
- S. Pagani, *Il teatro milanese*, Ceschina, Milano 1944.
- M. L. Pagnacco, *Il cinema nelle riviste di teatro degli anni Trenta («Comoedia», «Il Dramma», «Scenario» 1929-1939)*, «Ariel», 11, maggio-dicembre 1996, pp. 203-239.
- A. Pagnani, *La crisi del regista mattatore*, «Sipario», 20, 236, dicembre 1965, pp. 45-46.
- E. F. Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, Testa, Bologna 1939.
- E. F. Palmieri, *Il teatro veneto*, Poligono, Milano 1948.
- V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954.
- V. Pandolfi, *Spettacolo del secolo: il teatro drammatico*, Nistri-Lischi, Pisa 1953.
- V. Pandolfi, *Storia universale del teatro drammatico*, UTET, Torino 1964.
- V. Pandolfi, *Teatro italiano contemporaneo: 1945-1959*, Schwarz, Milano 1959.
- V. Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, Cappelli, Bologna 1973.
- A. Panzarella (a cura di), *Aroldo Tieri: una vita per lo spettacolo*, Bevivino, Milano 2005.
- G. Pardieri, *Ermite Zacconi*, Cappelli, Bologna 1960.
- G. Pardieri, *Ermite Novelli*, Cappelli, Bologna 1965.
- C. Pavolini, *Per un teatro di domani*, in S. d'Amico, *Storia del teatro italiano*, introduzione di L. Pirandello, Bompiani, Milano 1936, pp. 347-369.

## Il grande eclettico

- C. Pavolini, *Come si fa uno spettacolo teatrale*, «Scenario», 9, 5, maggio 1940, pp. 197-199.
- C. Pavolini, *Come si fa uno spettacolo teatrale*, «Scenario», 9, 6, giugno 1940, pp. 265-268.
- C. Pavolini, *Come si fa uno spettacolo teatrale*, «Scenario», 9, 7, luglio 1940, pp. 316-319.
- C. Pavolini, *Regia e messinscena al "Maggio"*, «Comoedia», 22, 4, 15 aprile 1940, pp. 198-200.
- C. Pavolini, *Conclusioni sulla regia*, «Scenario», 10, 1, gennaio 1941, p. 4.
- C. A. Peano, *Andreina Pagnani: una vita nel teatro*, Associazione culturale Todi festival, Todi 1991.
- G. Pedullà, *Il mercato delle idee: Giovanni Gentile e la Casa editrice Sansoni*, Il Mulino, Bologna 1986.
- G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Corazzano 2009.
- G. Pedullà, *Il teatro di massa in Italia durante il fascismo*, contributo al Convegno di studi *Le Théâtre de masse: une expérience européenne. La France et l'Italie* (Avignon, 14-16 ottobre 2009), [di prossima pubblicazione].
- C. Pellizzi, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Libreria d'Italia, Milano 1929.
- G. Petronio (a cura di), *Il punto su Goldoni*, Laterza, Bari 1986.
- L. Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Vallecchi, Firenze 1967.
- L. Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.
- L. Pirandello, *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro. De Gubernatis, De Filippo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni 1980.
- L. Pirandello, *Maschere nude*, Mondadori, Milano, 1986, vol. V.
- L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995.
- C. Pirovano (a cura di), *Museo teatrale alla Scala*, Electa, Milano 1975.
- E. Possenti, *Vita segreta del teatro: autore, attori, pubblico, critici*, Garzanti, Milano 1948.
- E. Possenti, *Guida al teatro*, Nuova Accademia, Milano 1955.
- E. Possenti, *Teatro italiano*, Nuova Accademia, Milano 1956.
- E. Possenti, *Milano a teatro ieri e oggi*, prefazione di A. Frattini, Baldini & Castoldi, Milano 1963.
- E. Possenti, *Dieci anni di teatro: cronache drammatiche*, Nuova Accademia, Milano 1964.
- M. Praga, *Cronache teatrali 1919-1928*, Treves, Milano 1920-1929, voll. VI e IX.
- M. Praga, *Cronache teatrali del primo Novecento*, a cura di R. Rimini, Nuovedizioni E. Vallecchi, Firenze 1979.
- G. Pullini, *Teatro italiano fra due secoli: 1850-1950*, Parenti, Firenze 1958.
- G. Pullini, *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Cappelli, Bologna 1960.
- G. Pullini, *La critica militante nel teatro italiano del primo Novecento*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Liviana, Padova 1970, 2 voll., pp. 347-391.
- G. Pullini, *Teatro italiano del Novecento*, Cappelli, Bologna 1971.
- G. Pullini, *Il teatro di Pirandello e la critica militante*, in A. Alessio et. al (a cura di), *L'enigma Pirandello*, atti del Congresso internazionale (Ottawa, 24-26 ottobre 1986), Canadian Society for Italian Studies, Canada 1988, pp. 170-216.
- I. Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.
- P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- P. Puppa, *Parola di scena. Teatro italiano tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.
- P. Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, Cierre, Verona 2003.
- M. Quargnolo, *Dal tramonto dell'operetta al tramonto della rivista. Mezzo secolo di fasti e miserie del varietà e dell'avanspettacolo*, Pan, Milano 1980.
- La critica drammatica milanese*, «Comoedia», 7, 12, 15 giugno 1925, pp. 611-613.

- L. Repaci, *Teatro d'ogni tempo*, Ceschina, Milano 1967.
- L. Ridenti (a cura di), *L'attore*, Edizioni Il Dramma, Torino 1947.
- L. Ridenti, *Ritratti perduti*, Omnia, Milano 1960.
- L. Ridenti, *Teatro italiano fra le due guerre: 1915 - 1940*, Dellacasa, Genova 1968.
- R. Rimini, *Rappresentazione per Adelchi di Alessandro Manzoni: 1822-1973*, Vallecchi, Firenze 1973.
- R. Rimini, *La critica drammatica italiana progressista ai primi del nostro secolo*, «Belfagor», 31, 4, 31 luglio 1976, pp. 369-386.
- A. Riosa (a cura di), *Milano in guerra: 1914-1918. Opinione pubblica e immagini delle nazioni nel primo conflitto mondiale*, UNICOPLI, Milano 1977.
- G. Rovetta, *Cinque minuti di riposo!*, a cura di P. Arcari, Baldini & Castoldi, Milano 1912.
- G. Ruberti, *Storia del teatro contemporaneo*, Cappelli, Bologna 1928, 3 voll.
- D. Ruocco, *Tatiana Pavlova: diva intelligente*, Bulzoni, Roma 2000.
- G. Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, «Scenario», 5, 1, gennaio 1936, pp. 3-6.
- G. Salvini, *Il terzo atto dei "Giganti"*, in *Atti del congresso di studi pirandelliani Venezia, Fondazione Giorgio Cini, isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre 1961*, Le Monnier, Firenze 1967, pp. 45-48.
- S. Savarino, *Spettacoli di prosa all'aperto*, «Il Dramma», 16, 324, 15 febbraio 1940, p. 23.
- A. Savinio, *Palchetti romani*, Adelphi, Milano 1982.
- A. Scannapieco e P. Vescovo, "Moschetta", *ultimo atto*, «Il castello di Elsinore», 25, 66, 2012, pp. 25-50.
- E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, LED, Milano 2004.
- E. Scarpellini, *Teatri a Milano fra le due guerre*, Vienneperre, s. l. 1995.
- M. Schino, *Sul "ritardo" del teatro italiano*, «Teatro e Storia», 3, 1, aprile 1988, pp. 51-72.
- M. Schino (a cura di), *L'antico italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, «Teatro e Storia», 22, 29, 2008, pp. 27-255.
- M. Schino, *La parola regia*, in S. Mazzoni (a cura di), *Omaggio a Siro Ferrone*, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 491-527.
- F. Schlitzer, *Mondo teatrale nell'Ottocento*, Fiorentino, Napoli 1954.
- E. Scrivano (a cura di), *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1985.
- L. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht: pensiero teatrale e azione scenica*, Il Mulino, Bologna 1988.
- A. Stäuble, *Il teatro intimista*, Bulzoni, Roma 1975.
- G. Strehler, *Per un teatro umano*, Feltrinelli, Milano 1974.
- G. Strehler, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di P. Vescovo, Marsilio, Venezia 1993, pp. 9-47.
- G. Tassani et al., *Una generazione in fermento: arte e vita a fine ventennio*, Palombi, Roma 2010.
- F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1995.
- Il Teatro del Soldato*, «Comoedia», 22, 5, 15 maggio 1940, p. 255.
- Il teatro drammatico: convegno di lettere (8-14 ottobre 1934-XII)*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935.
- R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Le Lettere, Firenze 1996.
- A. Testa, *100 grandi balletti: una scelta dal repertorio del miglior Teatro di Danza*, Gremese, Roma 2007 (ed. orig. 1999).

## Il grande eclettico

- A. Testa, *Buonasera Aroldo, buonasera Giuliana: Aroldo Trieri e Giuliana Lojodice, vita, carriera e scene da un matrimonio*, B. C. Dalai, Milano 2010.
- A. Tinterri (a cura di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Il Mulino, Bologna 1990.
- G. Tintori e A. Fedegari (a cura di), *Museo Teatrale alla Scala*, Banca Popolare di Milano, Milano 1971.
- S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Rizzoli, Milano 1965.
- S. Tofano, *Il teatro di Bonaventura*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, Milano 1986.
- L. Tonelli, *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Modernissima, Milano 1924.
- G. Trevisani, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Ulpiano, Roma 1938.
- G. Trevisani, *Storia e vita di teatro*, Ceschina, Milano 1967.
- L. Trezzini, *Una storia della Biennale teatro: 1934-1995*, Marsilio, Venezia 1999.
- O. Vergani, *Misure del tempo: diario*, a cura di N. Naldini, Baldini & Castoldi, Milano 2003.
- P. Vescovo, *Il teatro al fronte*, in M. Isnenghi e D. Ceschin (a cura di), *Gli Italiani in guerra: conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni, III. La Grande Guerra: dall'Intervento alla "vittoria mutilata"*, UTET, Torino 2008, pp. 820-829.
- C. Vicentini, *Pirandello: il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993.
- Visualità del 'Maggio': costumi e documenti (1933-1979)*, catalogo della mostra (Prato, Spazio teatrale Magnolfi, 13 luglio-7 ottobre 1979), Parreti, Firenze 1979.
- E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Garzanti, Milano 1946.
- V. Zagarrìo, *Cinema e fascismo*, Marsilio, Venezia 2004.
- V. Zagarrìo, *«Primato»: arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2007.
- A. Zajotti, *Vitalità della commedia veneta*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952, pp. 136-142.
- A. Zajotti, *Il Festival Internazionale del teatro*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1953, pp. 53-63.
- S. Zambaldi, *Il teatro milanese*, Libreria Ed. Milanese, Milano 1927.
- R. Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Feltrinelli, Milano 1962.
- L. Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino 1990.
- L. Zurlo, *Memorie inutili: la censura teatrale nel ventennio*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952.

## Studi su Renato Simoni

- G. Adami, *Teatro di ieri: banchetto a un amico che comincia*, «Stampa Sera», 18 novembre 1940.
- L'addio di Milano a Simoni*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 115-18.
- C. Alvaro, *Una lettera a Renato Simoni*, «Ariel», 1, 2, maggio-agosto 1986.
- C. Antona Traversi, *Renato Simoni*, in Id., *La verità sul teatro italiano dell'800: opera postuma*, Ist. delle Ed. Accademiche, Udine 1940, pp. 287-290.
- G. Antonucci, *Renato Simoni*, in Id., *Storia della critica teatrale*, Studium, Roma 1990, pp. 137-150.
- M. Apollonio, *Renato Simoni*, «L'Italia che scrive», 42, 2, febbraio 1959, pp. 73-76.
- P. Baggio (a cura di), *Una giornata di studi su Renato Simoni*, atti del Convegno (Verona, Teatro Nuovo, 8 marzo 2010), Arteven, Venezia 2010.
- A. Baldini, *Simoni*, in Id., *Buoni incontri d'Italia*, Sansoni, Firenze 1942, pp. 157-166.
- C. Baseggio, *Il regista*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 45-52.

- E. Bassano, *Il Premio Simoni per la fedeltà al teatro al suggeritore Saviotti*, «Il Dramma», 38, 310, luglio 1962, p. 78.
- E. Bassano, *Il Sogno di Shakespeare omaggio a Renato Simoni*, «Il Dramma», 38, 310, luglio 1962, pp. 76-77.
- F. Bernardelli, *Un uomo di teatro*, «La Stampa», 21 febbraio 1952.
- F. Bernardelli, *La morte improvvisa di Renato Simoni*, «La Stampa», 6 luglio 1952.
- M. Bernardini, *Renato Simoni*, in R. Monti (a cura di), *Il Maggio Musicale Fiorentino: i grandi spettacoli*, De Luca, Roma 1986, vol. II, pp. 191-200.
- A. Berretta, *La coda della volpe. Con la cronaca teatrale di R. Simoni*, Edizioni librarie italiane, Milano 1961.
- E. Bertuetti, *Renato Simoni maestro di teatro*, «Il Dramma», 25, 75-76, 1° gennaio 1949, pp. 154-158.
- E. Bertuetti, *Sorridente chiarezza*, «La Gazzetta del popolo», 7 luglio 1957.
- G. Bologna, *Le cinquecentine della Biblioteca Livia Simoni*, in C. Pirovano (a cura di), *Museo teatrale alla Scala*, Electa, Milano 1975, tomo II, pp. 461-564.
- M. Bonetti, *Simoni e D'Amico*, in Id., *Cara gente di teatro*, Pan, Milano 1979, pp. 11-16.
- B. Brunelli, *Simoni goldoniano*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 22-24.
- M. R. Buonaaiuto, *Un archivio da ordinare. Lettere dall'epistolario di Renato Simoni: fondo Lucio Ridenti presso il Centro Studi del Teatro Stabile della città di Torino*, tesi di Laurea, rel. G. Moretti, Università degli Studi, Torino 1997.
- G. Calendoli, *Simoni critico è nato prima di Croce*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.
- G. Calendoli, *Renato Simoni regista*, «Teatro Scenario», 16, 17-18, 15 settembre 1952, pp. 19-22.
- P. Campa, *Il teatro del soldato nel 1917*, «Scenario», 9, 8, agosto 1940, pp. 384-386.
- C. Castelli, *Renato Simoni regista: "I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, «Quaderni di Teatro», 36, 1987, pp. 148-163.
- A. Cattoli, *Teatro che passione, dodici polemiche ad armi corte con una dedica "A Renato Simoni" e un'appendice "Il teatro bolognese"*, Sab, Bologna 1952.
- G. Cauda, *Un degno emulo di Giacinto Gallina*, in Id., *Astri e meteore della scena drammatica*, Galimberti, Savigliano 1911, pp. 170-172.
- G. Cenzo, *Un maestro del teatro: Renato Simoni*, Bestetti, Milano 1952.
- F. Ceriotto, *Commemorato a Verona: Renato Simoni dieci anni dopo*, «Il Dramma», 38, 310, luglio 1962, pp. 75-76.
- I. Chiesa, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, «Sipario», 4, 40-41, agosto-settembre 1949, pp. 41-43.
- G. A. Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 5.
- L. Cimara, *Con gli attori*, «Il Dramma», 38, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 53-56.
- E. Contini, *Simoni, il regista*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.
- M. Corsi, *È morto Renato Simoni*, «Teatro Scenario», 16, 14, 15 luglio 1952, pp. 12-13.
- B. Croce, *R. Simoni e E. A. Butti scrittori*, «La critica», 20 marzo 1939, ora in P. Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, Laterza, Bari 1950, pp. 42-46.
- B. Croce, *Renato Simoni*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari 1940, vol. 6, pp. 231-234.
- L. D'Ambra, *Il commediografo che rinunziò*, in Id., *Trent'anni di vita letteraria*, Corbaccio, Milano 1928-1929, vol. II, pp. 153-166.
- G. Damerini, *Il critico drammatico*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 18-21.
- G. Damerini, *Il Campiello*, «Il Dramma», 33, 250, luglio 1957, pp. 52-56.
- G. Damerini, *La ricomparsa del Bugiardo*, «Il Dramma», 35, 274, luglio 1959, p. 28.
- S. d'Amico, *Un critico drammatico*, «Corriere della Sera», 6 maggio 1927.

## Il grande eclettico

- S. d'Amico, *Un malinconico: Simoni*, in Id., *Il teatro italiano*, Fratelli Treves, Milano 1937 (ed. orig. 1932), pp. 66-68.
- S. d'Amico, *Renato Simoni ritrattista e regista*, «Nuova Antologia», 16 novembre 1938, pp. 3-8.
- S. d'Amico, *Il commediografo Renato Simoni*, «La Tribuna», 14 aprile 1939.
- S. d'Amico, *Commediografo e precursore*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951.
- S. d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia: Simoni regista*, «Scenario», 25, 8, 1956, pp. 367-369.
- B. De Cesco, *Verona al suo Renato Simoni*, «Il Dramma», 29, 194, 1° dicembre 1953, pp. 45-47.
- B. De Cesco, *Rivive Simoni nella sua diletta Verona*, «Il Dramma», 33, 250, luglio 1957, pp. 50-51.
- N. De Pirro, *Nascita della regia in Italia*, «Scenario», 9, 1, gennaio 1940, p. 7.
- F. De Roberto, *Lettere inedite di Federico De Roberto a Giulia Dembowska e a Renato Simoni: nel cinquantenario della scomparsa di De Roberto*, a cura di G. Moroni, s.e. s.l. 1977.
- P. Della Giusta, *Un'estetica simoniana?*, «Il Dramma», 38, 314, novembre 1962, pp. 7-8.
- Dieci anni dalla morte di Renato Simoni*, «Il Dramma», 38, 310, luglio 1962, pp. 5-18.
- F. Di Giammatteo, *Commedie di Simoni 50 anni dopo*, in «La Fiera letteraria», 24 luglio 1949.
- E. Duse, *“La Vedova” commedia d'amore*, «Teatro Scenario», 16, 17-18, 15 settembre 1952, pp. 17-18.
- Fantasio, *Un maestro: Renato Simoni*, «Teatro Scenario», 16, 5, 1 marzo 1952.
- Favola di Natale nel cuore di Simoni alla Casa di Riposo degli artisti drammatici di Bologna*, «Il Dramma», 29, 173, 15 gennaio 1953, pp. 59-60.
- M. Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, «Rivista Italiana del Dramma», 1, 5, 15 settembre 1937, vol II, pp. 129-157.
- A. Fiocco, *Registi italiani contemporanei*, in S. d'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, Belardetti, Roma 1947, pp. 212-214.
- A. Fiocco, *Il suo elzeviro non vuol niente per sé*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.
- A. Fiocco, *Ricordo di un maestro*, in «La Fiera letteraria», 13 luglio 1952, p. 3.
- A. Fiocco, *La biblioteca teatrale del Burcardo consorella della Simoni a Milano* «Il Dramma», 38, 310, luglio 1962, pp. 68-69.
- L. Fiumi, *Li ho veduti così: figure ed episodi nella Verona della mia adolescenza*, Vita veronese, Verona 1952.
- A. Fraccaroli, *Verona festeggia Renato Simoni*, «L'Arte Drammatica», 53, 31, 2 agosto 1924, p. 20.
- A. Fraccaroli, *Simoni di tutti i giorni*, «Il Dramma», n.s., 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 39-45.
- Fra sette anni, forse, la "via Renato Simoni" a Milano*, «Il Dramma», 31, 229, agosto-settembre 1955, pp. 3-4.
- Q. Galli, *Renato Simoni: oltre la tradizione*, in Id., *Un capocomico nell'Italia borghese: da lettere inedite di Ermete Novelli*, Fratelli Conte, Napoli 1979, pp. 63-69.
- Q. Galli, *Materiali su Renato Simoni regista*, s.e., Viterbo 1986.
- Q. Galli, *La scena dell'impero. Seguendo Renato Simoni regista*, Ellemme, Roma 1991.
- L. Gigli, *Nobiluomo Vidal*, «Il Dramma», 29, 178, 1953, pp. 59-60.
- Goldoni, Gozzi, Gallina, Ferrari, *Simoni visti da Ortolani, Piosevan, Toschi, Varagnolo*, prefazione di G. Venturini, presentazione di G. Pacuvio. Recite straordinarie veneziane dell'E. T. I. 5-21 gennaio 1945 (Teatro La Fenice-Ente autonomo) manifestazioni dell'anno teatrale 1944-45), Venezia, Tip. Fantoni e C., 1945.

- S. Gotta, *Aminta memorabile: regia di Renato Simoni*, «Scenario», 8, 6, giugno 1939, pp. 248-250.
- M. Grillandi, *Renato Simoni*, «Belfagor», 18, 4, luglio 1963, pp. 441-455.
- M. Grillandi, *Renato Simoni commediografo*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965.
- Indimenticabile: dieci anni dalla morte di Renato Simoni*, «Il Dramma», 38, 310, luglio 1962, pp. 5-18.
- J. Janni, *Colleghi*, «Corriere della Sera», 13 dicembre 1923.
- G. Lanza, *Ribalte milanesi: il "Carlo Gozzi" di Renato Simoni*, «Teatro Scenario», 16, 20, 15 ottobre 1952, pp. 37-39.
- G. Lanza, *Renato Simoni commediografo*, «L'Osservatore politico letterario», 4, 10, ottobre 1958, pp.100-102.
- C. Lari, *Il teatro nell'Accademia: Renato Simoni*, «Scenario», 8, 5, maggio 1939, pp. 202-205.
- A. Maccario, *L'ultima intervista*, «La Fiera letteraria», 13 luglio 1952, p. 3.
- F. M. Martini, *Il libro di un critico: "Cronache della ribalta" di Renato Simoni*, «Il Giornale d'Italia», 20 maggio 1927.
- F. Misasi, *Il teatro per i soldati*, «Scenario», 9, 8, agosto 1940, p. 355.
- Nel decennale della morte di Renato Simoni*, «Vita veronese», 15, 7, luglio 1962, pp. 273-312.
- Nuovi Accademici*, «Rivista Italiana del Dramma», 3, 3, 15 maggio 1939, pp. 376-379.
- Gli ori e i gioielli di Renato Simoni*, «Il Dramma», 30, 205, 15 maggio 1954, pp. 62-63.
- P. Ottolini, *La doppia voce. La critica e i giornali teatrali*, «Il Dramma», 24, 57-59, 15 aprile 1948, pp. 169-175.
- E. F. Palmieri, *Teatro di ieri*, «Il Resto del Carlino», 22 settembre 1938.
- E. F. Palmieri, *Nemico e autore di Gozzi*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 3.
- E. F. Palmieri, *Renato Simoni*, «Sipario», 7, 75, luglio 1952, p. 3-4.
- E. F. Palmieri, *Il trisavolo, i gozzi, i libri*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 26-29.
- E. F. Palmieri, *Omaggio a Simoni*, «Sipario», 7, 78, ottobre 1952, pp. 6-7.
- P. Pancrazi, *Le commedie di Simoni*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1949, ora in Id., *Scrittori d'oggi*, Laterza, Bari 1950, pp. 3-10.
- V. Pandolfi, *Le mille e una notte di Renato Simoni*, «Il Dramma», 28, 160, 1° luglio 1952, pp. 46-48.
- G. Patané, *Pirandello, Musco e i pupi di Sicilia*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 57-62.
- G. Patané, *Renato Simoni e la Sicilia*, «La Giarra», 3, 2, giugno-luglio 1954, pp. 65-71.
- C. Pavolini, *Simoni regista goldoniano*, «Scenario», 8, 8, agosto 1939, pp. 344-347.
- C. Pavolini, *Omaggio a Renato Simoni maestro di teatro*, «Il Dramma», 20, 421-427, 1 marzo-1 giugno 1944, pp. 56-58.
- C. Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, Ticci, Siena 1944.
- G. Pecorini, *Responsabilità verso Simoni*, «Sipario», 9, 99, luglio 1954, p. 3.
- L. M. Personè, *Renato Simoni*, in Id., *Il Teatro italiano della Belle Époque*, Olschki, Firenze 1972, pp. 215-221.
- G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Baldini & Castaldi, Milano 2007, pp. 81-83 (ed. orig. Mondadori 1957).
- P. E. Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti della montagna"*, «Quaderni di Teatro», 9, 34, 1986, pp. 94-101.
- E. Possenti, *"I Rusteghi" e "L'Impresario delle Smirne" di Carlo Goldoni*, «Il Dramma», 23, 42-44, settembre 1947, pp. 60-65.
- E. Possenti, *L'uomo*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 13-17.

## Il grande eclettico

- E. Possenti, *Maschere: l'ultimo articolo di Renato Simoni era per un'enciclopedia destinata ai giovani*, in «Il Dramma», 29, 182, 1° giugno 1953, pp. 55-58.
- E. Possenti, *Un anno senza Simoni*, «Il Dramma», 29, 184-185, 15 luglio 1953, pp. 13-16.
- E. Possenti, *Vita e opere di Renato Simoni*, E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1953, pp. 23-31.
- E. Possenti, *La Biblioteca di Renato Simoni al Museo Teatrale alla Scala*, Museo Teatrale alla Scala, Milano 1954.
- E. Possenti, *Dedicato a R. Simoni il Teatro di Via Manzoni a Milano*, «Il Dramma», 38, 313, ottobre 1962, p. 96.
- E. Possenti, *Le collezioni di Renato Simoni*, in S. Vittadini et al. (a cura di), *Museo Teatrale alla Scala*, Edizioni del Museo Teatrale della Scala, Milano, 1964, pp. 371-379.
- Il Premio Ines Fila a Simoni*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952, p. 26.
- Al prof. Virgilio Ferrari sindaco di Milano*, «Il Dramma», 31, 227-228, agosto-settembre 1955, pp. 73-74.
- G. Quintarelli, *Renato Simoni: l'uomo e la sua arte*, Lito Bettinelli, Verona s.d.
- R. Radice, *Il successo di "Tramonto" dopo la lunga attesa*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952, pp. 27-29.
- R. Rebora, *Simoni: sopra i limiti delle parole pronunciate*, «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, pp. 3-4.
- R. Rebora, *Non si è lasciato sorprendere dalla morte*, «Sipario», 7, 75, luglio 1952, p. 5.
- R. Rebora, *"La locandiera" e "La vedova" a Venezia*, «Sipario», 7, 79, novembre 1952, pp. 11-12.
- R. Rebora, *Ricordo di Renato Simoni*, «Sipario», 8, 88-89, agosto-settembre 1953, p. 2.
- R. Rebora, *Renato Simoni lontano dal teatro*, «Ridotto», 38, 7-8, 1989, pp. 5-6.
- Renato Simoni: il poeta degli addii ha rivissuto nel suo Gozzi*, «Il Dramma», 38, 167, 15 ottobre 1952, pp. 53-56.
- Renato Simoni: la sua biblioteca*, «Accademie e biblioteche d'Italia», Palombi, 27, Roma 1954, pp. 579-580.
- Renato Simoni: mostra dei cimeli a dieci anni dalla morte 1952-1962*, Milano, Museo teatrale alla Scala, 1962.
- L. Ridenti, *Ritorno di Renato Simoni*, «Il Dramma», 22, 11, 15 aprile 1946, pp. 39-40.
- L. Ridenti, *Addio a Renato Simoni*, «Il Dramma», 28, 161, 15 luglio 1952, p. 6.
- L. Ridenti, *Renato Simoni*, «Il Dramma», 28, 163-164, 15 luglio 1952, pp. 8-10.
- L. Ridenti, *Insieme, l'ultimo tempo*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 79-82, ora in Id., *Ritratti perduti*, Omnia, Milano 1960, pp. 122-129.
- L. Ridenti, *Il poeta degli addii ha rivissuto nel suo "Gozzi"*, «Il Dramma», 28, 167, ottobre 1952, pp. 53-56.
- L. Ridenti, *Sarebbe piaciuto a Simoni*, «Il Dramma», 29, 181, 15 maggio 1953, pp. 40-42.
- [L. Ridenti], *Un anno senza Simoni*, «Il Dramma», 29, 184-185, 15 luglio 1953, pp. 13-14.
- L. Ridenti, *Simoni e Ruggeri*, «Il Dramma», 29, 182, 1° settembre 1953, pp. 9-13.
- L. Ridenti, *Una via a Milano porti il nome di Renato Simoni*, «Il Dramma», 29, 192, 1° novembre 1953, pp. 3-4.
- L. Ridenti e E. Possenti, *I libri di Simoni sono ora di tutti*, «Il Dramma», 30, 207, 15 giugno 1954, pp. 27-32.
- L. Ridenti, *Il matrimonio Ogetti-Simoni complice Casanova*, «Il Dramma», 31, 227-228, agosto-settembre 1955, pp. 103-111.
- L. Ridenti, *Mio maestro adorato*, in Id., *Ritratti perduti*, Omnia, Milano 1960, pp. 117-121.
- L. Ridenti, *Inutilità delle bombe a mano*, «Il Dramma», 40, 328, gennaio 1964, pp. 2-4.

- [L. Ridenti], *Il "cattivo servizio"*, «Il Dramma», 40, 330-331, marzo-aprile 1964, pp. 3-4.
- R. Rimini, *Gozzi secondo Simoni*, Leo S. Olschki, Firenze 1976.
- T. Rogledi Manni, *Edizioni secentesche del teatro italiano nella Biblioteca Simoni*, in G. Tintori e A. Fedegari (a cura di), *Museo Teatrale alla Scala*, Banca Popolare di Milano, Milano 1971, pp. 177-182.
- T. Rogledi Manni, *La biblioteca Livia Simoni*, Arti grafiche E. Milli, Milano s.d.
- V. Rossari, *Appunti per un saggio sul teatro di Renato Simoni*, «Drammaturgia», 2, 5-6, 1955, pp. 90-97.
- V. Rossari, *Saggio sul teatro di Renato Simoni*, tesi di Laurea, rel. M. Apollonio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1954.
- G. Ruberti, *Renato Simoni*, in Id., *Storia del teatro contemporaneo*, Cappelli, Bologna 1928, pp. 577-578.
- V. Ruocco, *Renato Simoni nel teatro italiano contemporaneo*, tesi di Laurea, rel. F. Bionlillo, Università degli Studi, Roma 1949.
- I. Senesi, *Ricordo di Renato Simoni*, Gastaldi, Milano 1952.
- G. Silvestri, *La "sua" Verona*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 4-9.
- L. Simonelli, *Renato Simoni: ciò che importa è vivere da galantuomo*, in Id., *Dieci giornalisti e un editore*, Simonelli, Milano 1997.
- Simoni e la "Francesca" di D'Annunzio*, «Rivista Italiana del Dramma», 2, 6, 15 novembre 1938, pp. 370-372.
- Simoni nel cuore degli attori*, «Il Dramma», 29, 170-171-172, 1° gennaio 1953, pp. 126-127.
- Spettacoli di eccezione: "Adelchi" di A. Manzoni a Firenze, regia di Renato Simoni*, «Il Dramma», 16, 332, 1940, pp. 22-25.
- C. Terron, *Il commediografo*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 30-34.
- G. Toschi, *Carlo Gozzi: quattro atti di Renato Simoni*, in *Teatro La Fenice: manifestazioni dell'anno teatrale 1944-1945*, Venezia 1945.
- Tramonto*, «L'Osservatore politico letterario», 10, 1958, pp. 100-102.
- G. Trevisani, *Renato Simoni: Carlo Gozzi (1951), Tramonto (1950)*, in Id., *Storia e vita di teatro*, Ceschina, Milano 1967, pp. 349-357.
- Una giornata di studi su Renato Simoni*, a cura di P. Baggio, atti del Convegno (Teatro Nuovo, Verona), Arteen, Venezia 2010.
- Una Triade famosa: Angelo Dall'Oca Bianca, Berto Barbarani, Renato Simoni*, Tipografia Zandrini, Verona 1961.
- A. Valenti, *Teatro in volume: nostalgie di Renato Simoni*, «Il Dramma», 14, 296, 15 dicembre 1938, pp. 31-32.
- D. Varagnolo, *Renato Simoni nel di delle onoranze a Emilio Zago*, Stamperia Zanetti, Venezia 1929.
- V. Vecchi, *Un critico che era il teatro*, «Il Dramma», 34, 267, dicembre 1958, pp. 94-96.
- O. Vergani, *Simoni a teatro*, «Sipario», 7, 71, marzo 1952, pp. 5-6.
- O. Vergani, *Tre scrivanie*, «Il Dramma», 28, 163-164, 1° settembre 1952, pp. 35-38.
- U. Zannoni, *Renato Simoni*, Edizioni di Vita Veronese, Verona 1952.



## Documenti



## Nota introduttiva

La sezione *Documenti* presenta materiali d'archivio di varia natura, in larga parte inediti, nel quale le diverse tipologie di fonti sono organizzate disponendosi attorno agli allestimenti di Renato Simoni allo scopo di fornire per ogni singolo evento scenico un articolato corredo documentario. La ricerca archivistica – condotta principalmente presso la Biblioteca Livia Simoni (Milano), il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, la Biblioteca di Casa Goldoni (Venezia), l'Archivio Storico della Biennale di Venezia (ASAC), il Centro Studi del Teatro della Pergola (Firenze), l'Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino (Firenze) e il Museo Biblioteca dell'Attore (Genova) – ha consentito di reperire una cospicua quantità di documenti consistenti maggiormente in lettere autografe, bozzetti scenografici, figurini, foto di scena, manifesti, locandine, programmi di sala, contratti e bilanci consuntivi, particolarmente utili non solo a rintracciare la biografia intellettuale di Simoni e ad approfondirne specifici episodi, ma anche a collocare il suo percorso nel contesto più generale del teatro italiano del Novecento.

La documentazione è articolata in due parti: la prima, relativa alla produzione registica di Simoni, affianca ai quattordici spettacoli da lui firmati la scheda degli interpreti e dei collaboratori e le relative fonti archivistiche e bibliografiche; la seconda sezione raccoglie una selezione di lettere indirizzate al critico e regista da importanti uomini di teatro, della cultura e della politica italiana del primo Novecento, ordinate secondo il criterio alfabetico del mittente. Le corrispondenze sono riprodotte seguendo fedelmente gli originali, intervenendo a correggere i refusi e uniformando i testi per quel che riguarda i titoli delle opere (con l'uso del corsivo) e i nomi dei periodici e dei quotidiani (inseriti tra caporali).

Il materiale archivistico così organizzato mette in luce la biografia artistica di Simoni, le dinamiche di genesi e di ricezione degli spettacoli da lui diretti, ma anche la sua autorevolezza nel panorama teatrale dell'epoca. I documenti prescelti rivelano inoltre usi, consuetudini, dinamiche e retroscene della società teatrale di un periodo che va dalla fine dell'Ottocento alla metà del Novecento, momento decisivo per la scena italiana sia per quel che riguarda gli aspetti organizzativi – concentrati sulla fondazione dei primi teatri stabili pubblici – sia per gli aspetti estetici che confluiscono nella nascita della figura professionale del regista. Le corrispondenze si rivelano uno strumento utile che permette di penetrare nei meccanismi di una serie di episodi importanti della storia del teatro, i cui protagonisti sono nomi celebri della scena italiana del ventesimo secolo: da Ermete Novelli e Eleonora Duse a Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri, Renzo Ricci, Gino Cervi, Andreina Pagnani, Laura Adani, Guido Salvini, ai più giovani Orazio Costa, Giorgio Strehler e Paolo Grassi. L'apparato documentario affianca alle ragioni primarie di finalità storica la necessità di un rapporto critico e oggettivo con l'opera di Simoni, figura di spicco del teatro

## Il grande eclettico

italiano del primo Novecento, spesso trascurato dalla storiografia della seconda metà del secolo.

## Le regie di Renato Simoni

### *Il ventaglio di Carlo Goldoni (1936)*

Campo San Zaccaria (Venezia) – 15, 19, 23, 25 luglio 1936  
XX Biennale - Rappresentazioni goldoniane

Il signor Evaristo .....	Nerio Bernardi
La signora Geltrude, vedova .....	Rossana Masi
La signora Candida, sua nipote .....	Laura Adani
Il Barone del Cedro .....	Augusto Marcacci
Il Conte di Rocca Monte .....	Ermete Zacconi
Timoteo, speziale.....	Ermanno Roveri
Giannina, giovane contadina.....	Andreina Pagnani
La signora Susanna, merciaia .....	Maria Melato
Coronato, oste.....	Memo Benassi
Crespino, calzolaio .....	Renzo Ricci
Moracchio, contadino, fratello di Giannina .....	Tino Erler
Limoncino, garzone di caffè .....	Emilio Baldanello
Tognino, servitore delle due signore .....	Luigi Zerbinati
Scavezzo, servitore d'osteria .....	Umberto Giardini

Regia: Renato Simoni, Guido Salvini  
Allestimento scenico: Guido Salvini, Aldo Calvo  
Aiuto registi: Tullio Covaz, Orazio Costa  
Costumi: Aldo Calvo  
Tecnica delle luci: Ing. Luciano Medail  
Organizzazione: Guido Riva



Figura 1. *Il ventaglio* di C. Goldoni in Campo San Zaccaria (1936), allestimento scenico di G. Salvini e A. Calvo. (Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia)



Figura 2. Una scena del *Ventaglio* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1936); da sinistra a destra N. Bernardi (Evaristo), L. Adani (Candida) e A. Pagnani (Giannina). (Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia)



Figura 3. Una scena del *Ventaglio* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1936); al centro A. Pagnani (Giannina). (Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)

#### Bibliografia:

- S. d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia: Simoni regista*, «Scenario», 5, 8, agosto 1936, pp. 367-369.
- S. d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le Baruffe chiozzotte*, «Nuova Antologia», 1 agosto 1936, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, vol. IV, tomo I (1934-1936), Novecento, Palermo 2004, pp. 257-265.
- G. O. Gallo, «*Il ventaglio*» di Goldoni a Venezia, «Il Popolo di Roma», 16 luglio 1936.
- O. Gibertini, «*Il ventaglio*» in Campo San Zaccaria, «La Tribuna», 17 luglio 1936.
- F. Livi, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Il ventaglio*, a cura di P. Ranzini, Marsilio, Venezia 2002, pp. 9-45.
- B. Mazzoleni, *L'éventail. Il ventaglio di Carlo Goldoni*, Bulzoni, Roma 1990.
- A. Momo, *Qualche appunto sull'interpretazione del Goldoni nella pratica della scena*, in V. Branca e N. Mangini (a cura di), *Studi goldoniani*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1960, vol. I, pp. 148-160.

## Il grande eclettico

- E. F. Palmieri, *Il ventaglio inscenato da Simoni fra il cielo splendente e le pietre illustri*, «Corriere della Sera», 15 luglio 1936.
- G. Pardieri, *Ermite Zacconi*, Cappelli, Bologna 1960.
- La prima rappresentazione del "Ventaglio" si svolgerà stasera in Campo S. Zaccaria*, «La Gazzetta di Venezia», 15 luglio 1936.
- Le rappresentazioni goldoniane all'aperto a Venezia*, «Il Corriere di Napoli», 16 luglio 1936.
- M. Ramperti, *Una mirabile rappresentazione del "Ventaglio" di Goldoni a Venezia in Campo San Zaccaria*, «L'Illustrazione Italiana», 19 luglio 1936.
- R. Simoni, *Il "Ventaglio" al Manzoni*, «Corriere della Sera», 10 agosto 1919.
- R. Simoni, *Il "Ventaglio"*, «Corriere della Sera», 15 luglio 1936.
- Il ventaglio*, «Il Dramma», 12, 239, 1° agosto 1936, p. 31.
- "Il ventaglio" di Goldoni a Venezia*, «Il Tevere», 17 luglio 1936.
- A. Zajetti, *Il trionfale successo del "Ventaglio" in Campo San Zaccaria*, «La Gazzetta di Venezia», 16 luglio 1936.
- E. Z.[Zorzi], *La prima del "Ventaglio" di Goldoni con la regia di Simoni a Venezia*, «Corriere della Sera», 16 luglio 1936.

\*\*\*

### **Le baruffe chiozzotte di Carlo Goldoni (1936)**

Campo San Cosmo (Venezia) – 17, 21, 26 luglio 1936  
XX Biennale - Rappresentazioni goldoniane

Padron Toni, padrone di tartana peschereccia ..... Carlo Micheluzzi  
Madonna Pasqua, moglie di padron Toni ..... Giselda Gasparini  
Lucietta, fanciulla, sorella di padron Toni ..... Toti Dal Monte  
Titta-Nane, giovane pescatore ..... Giulio Stival  
Beppe, giovine, fratello di Padron Toni ..... Luigi Grossoli  
Padron Fortunato, pescatore ..... Cesco Baseggio  
Madonna Libera, moglie di Padron Fortunato ..... Margherita Seglin  
Orsetta, fanciulla, sorella di Madonna Libera ..... Pina Bertoncello  
Checca, altra fanciulla, sorella di Madonna Libera ..... Kiki Palmer  
Padron Vincenzo, pescatore ..... Bepi Zago  
Toffolo, battellaio ..... Gino Cavaliere  
Isidoro, Coadiutore del Cancelliere criminale ..... Gianfranco Giachetti  
Canocchia, giovine che vende zucca arrostita ..... Vittorio Cavaliere

Regia: Renato Simoni, Guido Salvini  
Allestimento scenico: Guido Salvini, Aldo Calvo  
Aiuto registi: Tullio Covaz, Orazio Costa  
Costumi: Aldo Calvo  
Coreografa: Irene del Bosco (prima ballerina), Teresa Legnani  
Organizzazione: Guido Riva



Figura 4. *Le baruffe chiozzotte* di C. Goldoni in Campo San Zaccaria; allestimento scenico di G. Salvini e A. Calvo (1936). (Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia)



Figura 5. Una scena delle *Baruffe chiozzotte* (1936) di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1936); da sinistra a destra T. Dal Monte (Lucietta), G. Cavaliere (Toffolo) e G. Gasparini (Pasqua). (Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia)



Figura 6. La tartana di Padron Toni nelle *Baruffe chiozzotte* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1936). («Scenario», 5, 8, agosto 1936; Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 7. Una scena delle *Baruffe chiozzotte* (1936) di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1936); da sinistra a destra: G. Stival (Tita-Nane), M. Seglin (Liberia), C. Baseggio (Fortunato), G. Cavalieri (Toffolo), B. Zago (Vincenzo), T. Dal Monte (Lucietta). (Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia)



Figura 8. Scena finale delle *Baruffe chiozzotte* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1936). (Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia)

## Il grande eclettico

- Lettera di Renato Simoni a Silvio d'Amico  
*Milano, 27 giugno 36-XIV*

Caro Silvio,

rispondo con un giorno di ritardo alla tua lettera perché, per darti una risposta, mi era necessario consultare i miei collaboratori. Salvini è ben contento che il Dott. Costa venga a lavorare con noi; ma poiché ha già scritturato due aiutanti, è purtroppo necessario che questo terzo si accontenti di una paga modesta. Non ci è possibile dargli più di trenta lire al giorno. Vedi tu se puoi far integrare questa somma in qualche modo da S.E. De Vecchi, facendo risultare l'intervento del Costa alle prove come una specie di piccolo e modesto corso sperimentale in un teatro all'aperto.

E ora, caro Silvio, mi occorre da te un piacere grandissimo e di ordine delicatissimo. Il Ministro S.E. De Vecchi mi convoca a Roma per il Consiglio Superiore di Belle Arti per il giorno quattro. Tu sai quanti pochi giorni mi sono dati a Venezia per le prove di due commedie: quindici. Se mi assento da Venezia in quei giorni, le prove s'interrompono, con risultati rovinosi. Ora c'è l'inconveniente che, mentre ho preso parte alla prima seduta del Consiglio, ho ottenuto dal Ministro De Vecchi il permesso di non assistere alla seconda, che ha avuto luogo un mese fa, perché ero appena tornato dagli spettacoli di Siracusa e non mi era possibile lasciare il giornale dopo una non breve assenza. Ho per S.E. De Vecchi una profonda e deferente ammirazione. Mancare per la seconda volta a una sua convocazione è per me un dispiacere grandissimo; ma tu sai che sono appena venuto a Roma per gli esami, anzi, ci sono venuto due volte nel giro di un mese, e sempre per funzioni che dipendono dal Ministero della Educazione Nazionale. Hai modo di spiegare a S.E. tutte queste cose e di ottenere da Lui, anche per questa volta, indulgenza? Come tu capisci, sono in una condizione disperata. Non chiedo di essere dispensato dalla seduta per pigrizia, o per negligenza, ma per un lavoro che non mi sono assunto di mia iniziativa, un lavoro che rientra nelle direttive del Regime che patrocina gli spettacoli all'aperto e che vuole, quest'anno specialmente, dimostrare come malgrado il periodo delle sanzioni, la vita spirituale italiana si svolge con l'animato ritmo consueto.

Ho cominciato l'articolo sull'Accademia. Ne uscirà ora uno sul nuovo «Anno Comico», e, subito dopo, uscirà quello che ti riguarda, che finirò domani, domenica, e che lascerò qui prima di partire. Ti prego di dire anche questo a S.E. De Vecchi. In questo articolo, l'opera risoluta e potente del Ministro della Educazione Nazionale, nella creazione di questa Scuola teatrale, che si avvia ad essere esemplare, sarà lusingata come richiede la giustizia e come desidera la mia riconoscenza di filoteatrante.

Caro Silvio, ti sarò tanto riconoscente se mi manderai una risposta rassicurante, e, soprattutto, se otterrai che S.E. non si adiri con me. Io resterò a Milano fino a tutto lunedì venturo; martedì mattina partirò per Venezia. Ti prego di non abbandonarmi in questa circostanza.

Simoni Renato  
(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

Bibliografia:

- CIP, *Goldoni e la sua Venezia*, «Scena illustrata», 1-15 agosto 1936.  
S. d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, «Scenario», agosto 1936.  
S. d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, «Nuova Antologia», 1 agosto 1936, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, vol. IV, tomo I (1934-1936), Novecento, Palermo 2004, pp. 257-265.  
A. Momo, *Qualche appunto sull'interpretazione del Goldoni nella pratica della scena*, in V. Branca e N. Mangini (a cura di), *Studi goldoniani*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1960, vol. I, pp. 148-160.  
E. F. Palmieri, *Le baruffe chiozzotte rappresentate a Venezia fra gli orti, le vele, i canali, della Giudecca*, «Il Resto del Carlino», 18 luglio 1936.  
R. Simoni, *Le baruffe chiozzotte*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1936.  
G. Strehler, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di P. Vescovo, Marsilio, Venezia 1993, pp. 9-47.  
E. Z[Zorzi], *Il successo delle "Baruffe chiozzotte" date a Venezia con regia di Simoni*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1936.

\*\*\*

**Edipo re di Sofocle (1937)**

Teatro Romano di Sabratha – 19, 22 marzo 1937

Edipo .....	Annibale Ninchi
Sacerdote .....	Corrado Racca
Creonte .....	Carlo Ninchi
Tiresia .....	Gualtiero Tumiatì
Giocasta .....	Irma Gramatica
Nuzio Da Corinto.....	Edoardo Toniolo
Servo di Laio .....	Enzo Biliotti
Nunzio della Casa.....	Carlo Lombardi
Corifeo .....	Giulio Tempesti

Direzione artistica: Renato Simoni

Regia: Guido Salvini

Direttore per la musica: Ferdinando Liuzzi

Cori della tragedia musicati da Andrea Gabrieli, trascritti e integrati da Fernando Liuzzi

Maestro istruttore dei cori: Fidelio Finzi

Altro maestro: Roberto Gaggiano

Coreografia: Carla Strauss

Figurini: Titina Rota

Regista assistente: Tullio Covaz

Maestro sostituto: Loris Cavazzi

## Il grande eclettico

Coro delle Società Corali “Lorenzo Perosi” di Tortona e “Euridice” di Bologna  
Costumi eseguiti dalla Ditta Caramba

Prezzi: anfiteatro l. 30, cavea l. 20; Dopolavoro anfiteatro l. 15, cavea l. 10; Anfiteatro con biglietto ferroviario andata e ritorno l. 40; Cavea con biglietto ferroviario andata e ritorno l. 30; Anfiteatro con andata e ritorno in autopullman l. 65.

Traduzione: Ettore Romagnoli



Figura 9. Locandina con pubblico: *Edipo re* (1937) di Sofocle, regia di G. Salvini e R. Simoni (1937) – Servizio fotografico della Direzione Generale del Teatro. (Teatro Stabile di Torino – Centro Studi)



Figura 10. Teatro romano di Sabratha, una scena di *Edipo re* di Sofocle, regia di G. Salvini e R. Simoni (1937) – Servizio fotografico della Direzione Generale del Teatro. (Teatro Stabile di Torino – Centro Studi)

- Lettera e telegrammi di Italo Balbo a Simoni

*Tripoli, 26 novembre 1936–XV* (dattiloscritto su carta intestata «Il Maresciallo dell’Aria Governatore Generale della Libia»)

Caro Simoni,

la sua bella lettera mi ha commosso. Lei è veramente un’anima superiore. Sono tanto contento sia venuto a Tripoli e sono certo che la sua visita avrà eccellenti risultati artistici.

Ritorno ora da Roma dove ho parlato con S.E. Alfieri: avremo ogni appoggio da parte del Ministero della Propaganda ed anche un contributo.

In linea confidenziale le posso dire che la visita del Duce in Libia assumerà un’importanza anche maggiore di quella prevista. Il culmine delle grandiose manifestazioni per il Duce sarà costituito dall’inaugurazione del teatro romano di Sabratha. Occorre quindi che ci mettiamo subito al lavoro per creare un miracolo di perfezione. Sono certo che lei, caro Simoni, col suo grande impegno e con le sue superbe esperienze di uomo di teatro, saprà organizzare una squisita rappresentazione destinata a lasciare un ricordo incancellabile non solo in Libia, ma nella Nazione e forse nel mondo.

Il grande eclettico

In gennaio conto di venire a trovarla a Milano e vedremo insieme i particolari più minuti dell'organizzazione.

Intanto le invio cordialissimi affettuosi saluti.

Tuo aff.

Balbo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 227)

*Roma, 13 gennaio 1937 (telegramma)*

Ricevo la sua del 11 et sono veramente dolente di non poterla incontrare perché debbo partire subito per Tripoli. Ritornerò il tre febbraio comunque lei può scrivermi o meglio venir giù tenendo tuttavia presente che il mio mandato et la mia fiducia in Simoni sono senza limiti. Lo spettacolo è fissato per la metà di marzo. Affettuosi saluti – Balbo.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 221)

*Tripoli, 16 gennaio 1937 (telegramma)*

Leggo suo veramente magnifico articolo su Teatro Sabratha. Bravo Simoni le sono tanto grato e la saluto affettuosamente in attesa rivederla presto – Balbo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 222)

*Tripoli, 26 gennaio 1937 (telegramma)*

Mi si dice che preventivo si aggirerà su 450. Sino ad oggi mi ero basato su quanto mi aveva detto lei che pensava di non superare le 200 credo quindi che bisognerà dimezzare con opportuni tagli et riduzioni. Affettuosi saluti – Balbo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 225)

*Tripoli, 27 gennaio 1937 (telegramma)*

Preventivo particolareggiato. Nelle 450 sono comprese spese viaggio alloggio il che porta il preventivo dello spettacolo puro a 230 et cioè alla cifra di cui avevamo parlato. Eliminato l'equivoco approvo il preventivo annullando telegramma di ieri. Cordialissimi – Balbo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 224)

Adela Gjata

Tripoli, 30 gennaio 1937 (telegramma)

Ricevo sua lettera 27 corrente la ringrazio per preziosa sua opera limitazione spesa approvo ridurre coro cento elementi conservando coreografia. Segue mia lettera dettagliata. Affettuosi saluti – Balbo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 223)

- Lettera di Fernando Liuzzi a Simoni

Bologna, 14 ottobre 1936 XIV (manoscritto autografo su carta intestata «Hotel Roma»)

Illustre e caro comm. Simoni,

ecco le succinte notizie. I cori dell'*Edipo re* furono musicati da Andrea Gabrieli nel 1585, quando la tragedia, nella versione di Orsatto Giustinian, fu rappresentata a Vicenza per l'inaugurazione del Teatro Olimpico. Il Gabrieli, principe dei polifonisti veneziani, era allora maestro nella Cappella di San Marco.

Egli ha musicato per intero i quattro grandi stasimi della tragedia, il primo dei quali s'inizia col verso: Santo oracol di Giove. Tali stasimi, nel testo drammatico, sono collocati in modo che in una rappresentazione moderna verrebbero a trovarsi, se non erro, al principio di ciascun atto, dal 2° al 5°. Ogni coro, eseguito musicalmente, durerà circa 10-11 minuti. Un quinto ed ultimo coro, breve e stupendo, è stato composto dal Gabrieli per chiudere, in un 'pensoso' clima di catarsi, la tragedia.

Queste musiche corali (a cui potrebbe aggiungersi un preludio strumentale su temi desunti dai cori stessi, come introduzione al I° atto) sopravvivono in un esemplare unico, impresso dal Gardano a Venezia nel 1588 ed ora smembrato tra le biblioteche di Padova (Seminario) e Vienna (Nationalbibl.) La partitura è stata ora soltanto, e da me, ricostituita e integrata in alcuni passi a cui manca una delle voci: lacuna fortunatamente di poca importanza, perché non lede le melodie ma riguarda semplicemente qualche punto secondario del tessuto armonico.

Tecnica e stile della composizione sono ammirevoli: anzi eccezionali anche in uno dei sommi maestri del Cinquecento. L'opera è insieme calma e viva, grandiosa e profonda, austera e potente. Nessun gioco di contrappunto: le voci volte sempre a scolpire la parola e a potenziarne il senso, si stringono e si dilatano insieme, in unità d'accenti, di frasi, di cadenze. Intense e ardite le armonie, generose, plastiche, incisive, alate le frasi melodiche. Ma soprattutto mirabile è "l'orchestrazione" corale: voglio dire la trattazione dialettica delle voci che si alterna da "assoli" concisi e strutturate di 2, di 3, di 4 o più parti fino agli'imponenti finali a 6 voci; dando luogo a un succedersi di masse ora più ora meno compatte, ora addensate in registri gravi ora sciolte in timbri tenui e leggeri. La varietà insomma dei colori e dei timbri produce effetti di movimento drammatico veramente stupendi. Invocazioni, descrizioni, apostrofi, commiserazioni, son rese di volta in volta con energia maschia e solenne, con accenti nervosi e squillanti, con raccoglimento doloroso: sempre con profonda compresio-

## Il grande eclettico

ne del movimento poetico, con immediatezza ispirata e – pregio forse ancora più raro – con prodigiosa intuizione della pregnante e filtrata semplicità onde la musica poteva rendersi degna della tragedia.

S'intende che spesso queste intonazioni corali si prestano ad interpretazioni mimiche, e talora – come quelle del 3° stasimo – a vere e proprie danze di carattere rituale.

In una parola io sono convinto che le musiche del Gabrieli non solo siano per se stesse un capolavoro, ma offrano pure una testimonianza tanta alta e concreta quanto imprevista della comprensione, e meglio della capacità intuitiva e ricreativa, a cui, nei confronti della tragedia classica, era giunto lo spirito italiano del Rinascimento, dopo le lunghe elaborazioni culturali (Robertelli, Speroni, Trissino, ecc) che a lei non ho certo bisogno di ricordare.

Accolga, caro Simoni, i saluti deferenti e cordiali del suo devoto  
Fernando Liuzzi

Le battute del coro non comprese nei 4 stasimi principali, non essendo musicate, dovrebbero essere semplicemente recitate da un corifeo.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 3904/1-4)

- Lettera di Ugo Ojetti a Simoni  
*Firenze, 10 maggio 1936*

Caro Renato,  
ieri a Roma Italo Balbo mi chiedeva con quale rappresentazione dovrebbe inaugurare a novembre il restaurato Teatro di Sabratha. Credo sia qualcosa di simile al teatro di Taormina. Io non ho pensato a quel che tu hai detto mesi addietro in Consiglio Superiore; e ho detto: con una commedia di Plauto. Ora scrivimi quale.

Con affetto,  
Ugo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4256)

- Lettera di Corrado Racca a Simoni  
*Roma, 29 gennaio 1937*

Carissimo ed illustre Maestro,  
La ringrazio molto per avermi permesso a collaborare alle recite di Sabratha. Dopo la mia lunga assenza non potevo trovare occasione migliore per ritornare alle scene e per ciò le voglio attestare qui la mia gratitudine.

Con profondo ossequio mi tenga per suo devotissimo,

Corrado Racca

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6750)

Bibliografia

- G. Caputo, *Il teatro romano di Sabratha*, «Rivista italiana del dramma», 1, 2, 15 marzo 1937, vol. I, pp. 158-170.
- B. Pace, *Passato ed avvenire degli spettacoli classici in Italia*, «Scenario», 6, 8, agosto 1937, pp. 377- 380.
- P. E. Poesio, 1911: “*Edipo re*” *al Teatro romano di Fiesole*, «Quaderni di teatro», 9, 36, maggio 1987, pp. 41-46.
- G. Rocca, “*Edipo re*” *al teatro di Sabratha*, «Il popolo d’Italia», 20 marzo 1937.
- R. Simoni, *Sabratha*, «Corriere della Sera», 14 gennaio 1937.
- R. Simoni, *L’ “Edipo re” di Sofocle*, «Corriere della Sera», 16 marzo 1937.
- R. Simoni, *Edipo re*, «Corriere della Sera», 11 febbraio 1945.
- Spettacolo all’aperto: teatro di masse*, «Scenario», 6, 8, agosto 1937, p. 367.

\*\*\*

***I giganti della montagna di Luigi Pirandello (1937)***

Prato della Meridiana-Giardino di Boboli (Firenze) – 7 giugno 1937  
III Maggio Musicale Fiorentino

Ilse, detta ancora la contessa..... Andreina Pagnani  
Il Conte, suo marito ..... Sandro Ruffini  
Diamante, la seconda donna..... Cele Abba  
Cromo, il Caratterista ..... Carlo Ninchi  
Spizzi, l’Attor giovane..... Salvo Randone  
Battaglia, generico donna..... Raffaello Niccoli  
Lumachi, col carretto ..... Giovanni Rovini  
Cotrone, detto il Mago ..... Memo Benassi  
Il nano Quacquèò ..... Giuseppe Pierozzi  
Duccio Doccia..... Edoardo Toniolo  
Mara-Mara con l’ombrellino, detta anche la scozzese Celeste Almieri  
Una donna..... Edy Picello  
Un’altra donna..... Norina Pancrazy  
Maddalena..... Evelina Aguti  
I fantocci: Arista Egle, Alberto Archetti, Flora Bonetti, Rossano Brazzi,  
Franca Brunori, Bruno Torniai, Venturino Venturini

Regia: Renato Simoni, Giorgio Venturini  
Bozzetti: Pietro Aschieri  
Figurini: Maria De’ Matteis  
Coreografia: Boris Romanov  
Istruttore del coro: Andrea Morosini  
Scene dipinte da Emilio Toti

## Il grande eclettico

Direttore dell'allestimento scenico: Ivo Lambertini

Direttori di scena: Carlo Serruti, Cesare Giovanetti

Rammentatore: Pilade Filippini

Rappresentante: Guido Riva

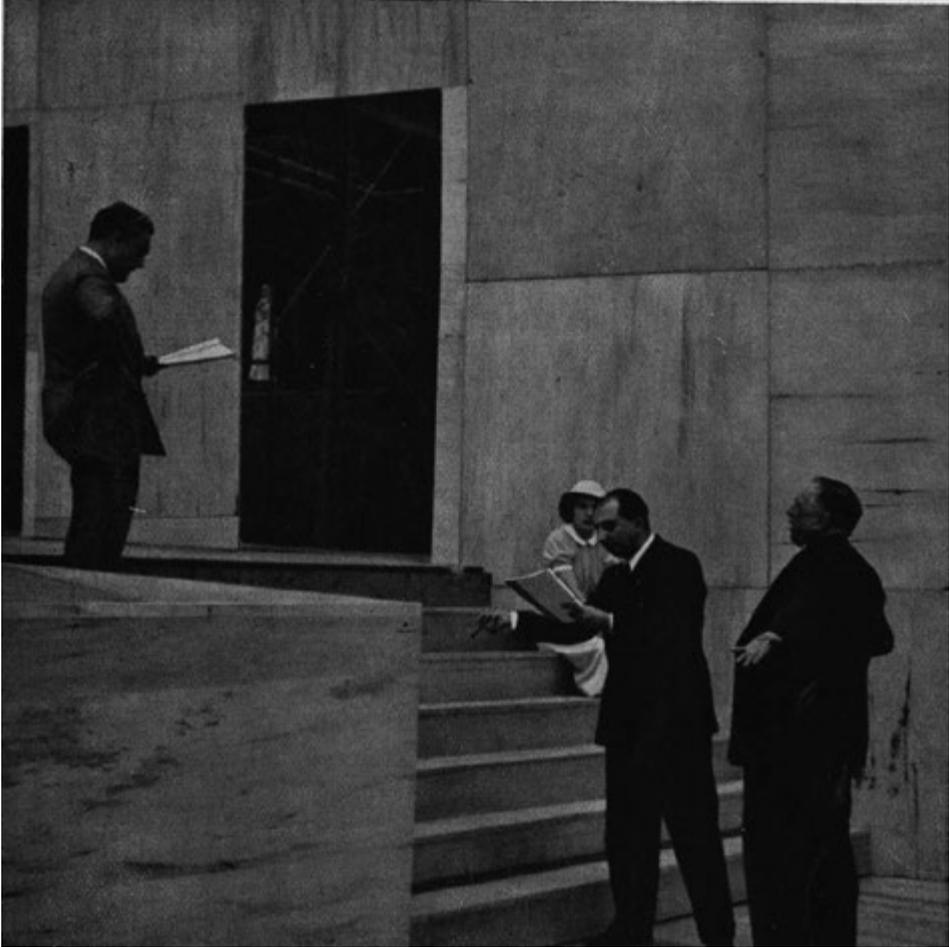


Figura 11. M. Benassi, S. Landi e R. Simoni durante le prove dei *Giganti della montagna* (1937). («Scenario», 6, 6, giugno 1937; Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 12. Impianto scenico di P. Aschieri per *I giganti della montagna* di L. Pirandello (1937). (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino – Fondazione, Archivio Storico)



Figura 13. C. Abba, R. Simoni e A. Pagnani a Firenze (1936-1937). (Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 14. G. Salvini, S. d'Amico, L. Pirandello, A. Pagnani, R. Simoni e J. Copeau (1936).  
(Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)

- Lettera di Stefano Landi a Simoni  
*Roma (Via Antonio Bosio), 22 aprile 1937*

Caro Renato,

non posso far altro che chiederti perdono se rispondo così male all'affetto di cui m'hai voluto fare degno e al tuo amore per Papà: ma ti chiedo anche di esser certissimo, caro e vero Amico, che nell'uno e nell'altro bene che tu mi fai io ti serbo la più viva gratitudine – e, quanto a tutti i tuoi propositi per la rappresentazione dei *Giganti*, la mia gioia è che non c'è uno solo, che non sarei stato felice d'aver formato io stesso. Ma io sono un vero disgraziato tra le cose da fare che mi chiamano da tutte le parti, non so regolare il mio tempo, mi passano le settimane e mi pare sia un giorno, mi trovo davanti a un contrattempo – e nessuno accanto che mi aiuti, anzi debbo esser io, qui, pronto per gli altri. Non sono giustificazioni valide, per quel poco che avevo da fare verso di te – mandarti il *Figlio cambiato* e le prime redazioni dei tre atti dei *Giganti* – quando tu ti sei assunta, con tutto il lavoro di cui sei gravato, una fatica così grande e d'impegno, per amore. Lo so, e non mi giustifica. Ti dico soltanto in che stato sono. Sono arrivato al punto di trascurare deliberatamente i miei stessi interessi, come se questo potesse compensare la mia coscienza, perché manco ai miei obblighi. Ti ho finalmente spedito oggi il libretto sulla *Favola* e il primo atto dei *Giganti* nella prima redazione, che fu pubblicata nella «Nuova Antologia» sotto il titolo *I fantasmi*. Il secondo atto, che fu pubblicato in «Quadrante», non l'ho ancora trova-

Adela Gjata

to; ma ci starò dietro, e spero di mandartelo prestissimo. Riva mi ha telefonato dandomi l'elenco degli attori scritturati: la scelta mi pare felicissima, di tutti. Ti sento tanto vicino allo spirito del mio Papà, caro Renato, e io ti sarò vicino con tutto il cuore. Perdonami ancora, e abbiti il mio saluto più affettuoso e devoto.

Tuo affettuosissimo,

Stefano

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4038)

- Lettera di Giuseppe Patanè a Simoni  
*Firenze, 7 giugno 1937*

Mio caro Maestro,

prima di lasciare Firenze desidero esprimerti ancora il mio sentimento di gioia e di orgoglio per la nuova altissima prova di amore, di abnegazione, di fedeltà alla Poesia, che tu hai dato realizzando, ad onta di ogni difficoltà, stupendamente, l'ultima grande invenzione teatrale di Pirandello. Hai saputo, non soltanto da Maestro esper-tissimo ma anche da Poeta incontentabile, realizzare il compiuto nell'incompiuto; e, nello stesso tempo, la bella, triste, spettacolare matrice siciliana che è ne *I giganti della montagna*. Ricorderò sempre queste giornate fiorentine e il nuovo canto pirandelliano della tua perenne giovinezza. Addio, caro, grande Simoni! Anzi, a rivedersi a Venezia. Ti abbraccio devotamente.

Il tuo, Giuseppe Patanè

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4199/1-3)

- Dattiloscritto autografo del gentiluomo di Corte di Servizio della Principessa Maria di Piemonte a Simoni  
*Firenze, 26 maggio s.a. [ma 1937]*

Gentilissimo Commendatore,

Sua Altezza Reale la Principessa di Piemonte ha gradito molto i bellissimi fiori che la Signora Pagnani ha voluto cortesemente offrirLe ieri sera da parte di tutti gli attori e collaboratori de *I Giganti della Montagna*. Non avendo avuto modo Sua Altezza Reale di ringraziare ognuno personalmente, prega Lei di volerlo fare in Suo nome.

L'Augusta principessa rinnova a Lei i suoi vivissimi ringraziamenti per la cortese accoglienza e formula i migliori voti per il successo dell'opera alla quale Ella ed i suoi valorosi collaboratori attendono con tanto amore.

Voglia gradire i miei migliori saluti.

Il Gentiluomo di Corte di Servizio

I di Sant'Albano

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6754)

Bibliografia

- M. Abba, *Prefazione a "I giganti della montagna"*, «Il Dramma», 47, 362-363, pp. 14-17.
- L. Antonelli, *La "Montagna" senza i "Giganti"*, «Il Giornale d'Italia», 8 giugno 1937.
- F. Bernardelli, *"I giganti della montagna" rappresentati nel giardino di Boboli*, «La Stampa», 6 giugno 1937, ora in Id., *Spettacoli e commedie*, Edizioni dell'Albero, Torino 1964, pp. 153-160.
- E. Bertuetti, *Pirandello drammaturgo*, «Il Dramma», 13, 249, 1° gennaio 1937, pp. 2-3.  
*Bilancio del III Maggio Musicale*, «La Nazione», 10 giugno 1937.
- G. Buonanno, *"I giganti della montagna" dalla dissoluzione del Teatro d'Arte alla rappresentazione del Maggio Fiorentino*, «Il Castello di Elsinore», 3, 8, 1990, pp. 71-107.
- G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo; occasionalità o strategia?*, Mursia, Milano 1986.
- A. Casella, *Il terzo "Maggio Musicale Fiorentino"*, «Scenario», 6, 6, giugno 1937, pp. 266-270.
- C. Castelli, *Renato Simoni regista. "I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, «Quaderni di Teatro», 36, 1987, pp. 148-163.
- E. Cecchi, *"I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, «Corriere della Sera», 6 giugno 1937.  
*Come si presenterà la scena de "I giganti della montagna"*, «Nuovo Giornale», 10 aprile 1937.
- M. Collura (a cura di), *Pirandello e il «Corriere»* (fascicolo del «Corriere della Sera»), Mondadori, Milano 1986.
- G. C., *"Lazzaro" e un'altra commedia nuova di Pirandello*, «La Stampa», 11 settembre 1928.
- A. d'Amico e A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, Sellerio, Palermo 1987.
- S. d'Amico, *Teatro drammatico*, «Nuova Antologia», ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, vol. IV, tomo II (1937-1941), Novecento, Palermo 2004, pp. 355-360.
- C. Giachetti, *Maggio Musicale. "I giganti della montagna"*, «La Nazione», 2 giugno 1937.
- C. Giachetti, *"I giganti della montagna" rappresentati in Boboli*, «La Nazione», 6 giugno 1937.
- C. Giachetti, *Un regista alla volta: Venturini*, «Il Dramma», 16, 336, 15 agosto 1940, p. 25.
- O. Gibertini, *"I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, «La Tribuna», 8 giugno 1937.  
*"I giganti della montagna" al Maggio Musicale Fiorentino*, «Il Telegrafo», 1 giugno 1937.
- Gim, *Colloquio con Luigi Pirandello*, «La Stampa», 21 aprile 1934.
- R. Guardenti, *Costumi e corpi nel teatro del Novecento*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 941-968.
- I giganti della montagna. Mito di Luigi Pirandello*, «Il Dramma», 13, 260, 15 giugno 1937, pp. 19-20.
- I giganti della montagna*, «Il Dramma», 35, 270, marzo 1959, pp. 49-50.
- Il programma definitivo del III Maggio Musicale fiorentino*, «La Nazione», 21 gennaio 1937.  
*Il pubblico*, «La Nazione», 6-7 giugno 1937.
- I. Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.
- M. Labroca, *Il teatro all'aperto e l'esperienza del "Maggio"*, «Scenario», 6, 8, agosto 1937, pp. 371-372.
- M. Labroca, *L'usignolo di Boboli: cinquant'anni di vita musicale*, Neri Pozza, Venezia 1959.
- S. Landi, *Il terzo ed ultimo atto dei "Giganti della montagna" (IV "momento") in L. Pirandello, La nuova colonia. Lazzaro. I giganti della montagna*, introduzione di N. Borsellino, prefazione e note di M. Guglielminetti, Garzanti, Milano 1995, pp. 259-264.
- A. Luchini, *Maggio Musicale 1937. Primo consuntivo*, «Il Bargello», 13 giugno 1937.  
*Nei "cantieri" del Maggio Musicale*, «La Nazione», 9 marzo 1937.

- C. Nuzzi, *Maria De' Matteis*, in R. Monti (a cura di), *Visualità del Maggio*, De Luca, Roma 1979, pp. 147-149.
- C. Nuzzi, *Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria De Matteis*, catalogo della mostra (Palazzo Medici Riccardi – Firenze, 1979), Vallecchi, Firenze 1979.
- Pagina inedita di "I giganti della montagna" di Pirandello, con le correzioni autografe del Maestro*, «Il Dramma», 13, 249, 1° gennaio 1937, p. 4.
- E. F. Palmieri, *I giganti della montagna inscenati nel verde incanto di Boboli*, «Il Resto del Carlino», 6 giugno 1937.
- G. Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, «La Giara», 3, 2, giugno-luglio 1954, pp. 68-69.
- C. Pellizzi, *Pirandello e noi*, «Critica fascista», 15 luglio 1927.
- Per Pirandello*, «Sipario», 2, 14, giugno 1947, p. 24.
- L. Pinzauti, *Il Maggio musicale fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Vallecchi, Firenze 1967.
- L. Pirandello, *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro. De Gubernatis, De Filippo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma 1980.
- L. Pirandello, *I giganti della montagna*, a cura di M. Abba, Mursia, Milano 1972, pp. 135-140.
- L. Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1965, vol. VI.
- L. Pirandello, *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1986, vol. V, pp. 1371-1376.
- L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995.
- Placido, *Visita ai cantieri del Maggio Fiorentino*, «Il Tevere», 29-30 aprile 1940.
- La preparazione del Maggio Musicale*, «La Nazione», 10 marzo 1939.
- P. E. Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, «Quaderni di Teatro», 9, 34, novembre 1986, pp. 94-101
- Il programma definitivo del III Maggio Musicale fiorentino*, «La Nazione», 21 gennaio 1937.
- Le prove delle luci per "I giganti della montagna"*, «Nuovo Giornale», 3 giugno 1937.
- P. Puppa, *La scena e i suoi fantasmi: dai "Sei personaggi" ai "Giganti della montagna"*, «Rivista Italiana di Drammaturgia», 6-7, dicembre 1977-aprile 1978.
- Le rappresentazioni in Boboli*, «Scenario», 6, 6, giugno 1937, p. 273.
- A. Recanati, *La sua vita*, «Il Dramma», 13, 249, 1° gennaio 1937, pp. 5-6.
- L. Repaci, *"I Giganti della montagna" nel giardino di Boboli*, in «L'Illustrazione Italiana», 24, 13 giugno 1937, ora in Id., *Teatro di ogni tempo*, Ceschina, Milano 1967, pp. 45-51.
- G. Rocca, *"I giganti della montagna" nel Teatro di Boboli*, «Il Popolo d'Italia», 6 giugno 1937.
- E. Roma, *Pirandello poeta del cine*, «Comoedia», 11, 1, 15 gennaio 1929, pp. 9-10.
- G. Salvini, *Il terzo atto dei "Giganti"*, in *Atti del congresso di studi pirandelliani: Venezia, Fondazione Giorgio Cini, isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre 1961*, Le Monnier, Firenze 1967, pp. 45-48.
- F. Sarasani, *I giganti della montagna*, «La Voce d'Italia», 6 giugno 1937.
- E. Scrivano (a cura di), *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1985.
- R. Simoni, *"I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, «Corriere della Sera», 1 giugno 1937, ora in «Il Dramma», 35, 270, marzo 1959, pp. 50-54.
- R. Simoni, *Luigi Pirandello: dalle celebrazioni dei Grandi Siciliani*, «Meridiano di Roma: l'Italia letteraria, artistica, scientifica», 4, 42, 22 ottobre 1939, p. 6.
- R. Simoni, *Luigi Pirandello. Discorso tenuto a Agrigento il 10 ottobre 1939*, in Cornelio De Marzio (a cura di), *Celebrazioni siciliane*, R. Istituto d'arte per la decorazione e la illustrazione del libro, Urbino 1940, vol. II, pp. 161-183.
- R. Simoni, *Pirandello: a dieci anni dalla morte del maestro*, «Il Dramma», 23, 27-28, 1° gennaio 1946, p. 55.

## Il grande eclettico

- R. Simoni, *Tragedia di Pirandello*, «Nuova Antologia», Società Anonima “La Nuova Antologia”, Roma 1° dicembre 1939, pp. 210-218.
- A. Sorelli, *I giganti della montagna: l'attesa a Firenze per la prima rappresentazione*, «L'Ambrosiano», 15, 133, 5 giugno 1937.
- V. Tranquilli, “*I giganti della montagna*”: *Mito di Pirandello al giardino di Boboli*, «Il Piccolo di Trieste», 6 giugno 1937.
- Una seconda rappresentazione dei «Giganti della montagna»*, «La Nazione», 6-7 giugno 1937.
- C. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 191-193.
- C. Vicentini, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua drammaturgia*, in E. Scrivano (a cura di), *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, Agrigento 1985, p. 93.

\*\*\*

### **Le baruffe chiozzotte di Carlo Goldoni (1937)**

Campo San Cosmo (Venezia) – 10, 11, 15, 20 luglio 1937  
XX Biennale - Rappresentazioni goldoniane

Padron Toni, padrone di tartana peschereccia ..... Carlo Micheluzzi  
Madonna Pasqua, moglie di padron Toni ..... Giselda Gasparini  
Lucietta, fanciulla, sorella di padron Toni ..... Isa Pola  
Titta-Nane, giovane pescatore ..... Giulio Stival  
Beppe, giovine, fratello di Padron Toni ..... Luigi Grossoli  
Padron Fortunato, pescatore ..... Cesco Baseggio  
Madonna Libera, moglie di Padron Fortunato ..... Margherita Seglin  
Orsetta, fanciulla, sorella di Madonna Libera ..... Pina Bertoncello  
Checca, altra fanciulla, sorella di Madonna Libera ..... Kiki Palmer  
Toffolo, battellaio ..... Gino Cavaliere  
Isidoro, Coadiutore del Cancelliere criminale ..... Enzo Biliotti  
Padron Vincenzo ..... Emilio Baldanello  
Canocchia, giovine che vende zucca arrostita ..... Vittorio Cavaliere

Regia: Renato Simoni, Guido Salvini

Allestimento scenico: Guido Salvini e Aldo Calvo

Aiuto regista: Tullio Covaz

Costumi: Aldo Calvo

Coreografa: Irene del Bosco (prima ballerina), Teresa Legnani

Organizzazione: Guido Riva



Figura 15. La peota delle *Baruffe chiozzotte* guidata da R. Simoni (primo a destra). Schizzo caricaturale di G. Giachetti. («Scenari», 8, 5, maggio 1939; Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)

## Bibliografia

Le “*Baruffe chiozzotte*” sospese per il maltempo, «La Nazione», 11-12 luglio 1937.

\*\*\*

## ***Il bugiardo* di Carlo Goldoni (1937)**

Campo San Trovaso (Venezia) – 13, 18, 22, 25, 29 luglio 1937  
XX Biennale - Rappresentazioni goldoniane

Il Dottor Balanzone, bolognese medico in Venezia .... Gualtiero Tumiat  
Rosaura, figlia del Dottore ..... Andreina Pagnani  
Beatrice, figlia del Dottore ..... Ernes Zacconi  
Colombina, loro cameriera ..... Rosetta Tofano  
Florindo, cittadino bolognese amante di Rosaura ..... Ernesto Calindri  
Ottavio, Cavaliere padovano, amante di Beatrice ..... Carlo Ninchi  
Brighella, suo confidente ..... Giulio Stival

## Il grande eclettico

Pantalone, mercante veneziano, padre di Lelio .....	Cesco Baseggio
Arlecchino, il suo servo .....	Memo Benassi
Lelio, il bugiardo.....	Nerio Bernardi
Un vetturino napoletano.....	Alberto Carloni
Un giovine di mercante .....	Gino Ravazzin
Un portalettere .....	Giuseppe Lo Savio
Barcaioli di peota.....	Riccardo Diodà, Sandro Bianchi
Barcaioli di gondola .....	Otello Ambri, Adelio Jotta

Regia: Renato Simoni

Musiche di Guido Bianchini, dirette da Guglielmo Rurro

Solista: Gino Del Signore

Allestimento scenico: Guido Salvini e Aldo Calvo

Costumi: Titina Rota

Regista assistente: Tullio Covaz

Scenoplastico: Enzo Alcamo

Organizzazione: Guido Riva

Tecnico delle luci: Ing. Luciano Medail

Aiuto regista: Orazio Costa

Direttori di scena: Italo Capuzzo e Gastone Martini

Scenografi: Montonati e Stroppa

Macchinisti: Cioni e Ragazzi



Figura 16. Bozzetto scenico di G. Salvini e A. Calvo per *Il bugiardo* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1937). (Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia)



Figura 17. A. Pagnani (Rosaura) e N. Bernardi (Lelio) nel *Bugiardo* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1937). (Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 18. Una scena del *Bugiardo* (1937) di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1937); in alto E. Zacconi (Beatrice), in basso A. Pagnani (Rosaura) e G. Tumiatì (Dottor Balanzone). (Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 19. Scena finale del *Bugiardo* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1937). (Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)

- Lettera manoscritta di Edoardo Toniolo a Renato Simoni  
*Roma, 24 gennaio 1937*

Gentilissimo Sig. Simoni,

a suo tempo lei fu tanto cortese da propormi una scrittura in occasione delle recite a Venezia. Di quella sua bontà oggi ne approfitto [...] raddoppiando e mi permetto ricordarmi a Lei per le recite a Tripoli e per quelle estive ... e sempre!

E, se non volesse ritenermi troppo arditi, vorrei aggiungere che per *Il Bugiardo* potrei recitare il ruolo del Dottore Balanzone; per quanto riguarda il dialetto, almeno, prendo impegno assoluto di [...] un perfetto petroniano.

Ma questo vuol dire anticipare un poco, non è vero, Maestro? E allora, per il momento faccio voti affinché mi tenga presente per le recite più proficue.

Mi scusi e gradisca i miei più differenti saluti.

Suo Edoardo Toniolo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6738)

#### Bibliografia:

G. Almansi, *Introduzione*, in C. Goldoni *Il Bugiardo*, a cura di A. Zaniol, Marsilio, Venezia 1994, pp. 9-36.

## Il grande eclettico

- G. Avon Caffi, *La rappresentazione de "Il Bugiardo" di Carlo Goldoni*, «Il Regime Fascista», 14 luglio 1937.
- Il bugiardo di Goldoni rappresentato con grande successo*, «Gazzetta di Venezia», 14 luglio 1937.
- «*Il Bugiardo*» a S. Trovaso, «La Stampa», 14 luglio 1937
- A. Camerino, *Variazioni sul "Bugiardo"*, «Corriere Padano», 16 luglio 1937.
- E. Contini, *Ritorno veneziano di Goldoni e di Shakespeare*, «Il Messaggero», 2 agosto 1937.
- M. Corsi, *Incontro col signor Lelio il bugiardo*, «La Gazzetta del Popolo», 13 luglio 1937.
- M. Corsi, *Ritorno del "Bugiardo"*, «Il Dramma», 13, 260, 15 giugno 1937, p. 23.
- G. Damerini, «*Il Bugiardo*» di Goldoni con regia di Renato Simoni nella cornice di San Trovaso, «La Gazzetta del Popolo», 14 luglio 1937.
- G. Damerini, *La ricomparsa del bugiardo*, «Il Dramma», 35, 274, luglio 1959, pp. 28-30.
- S. d'Amico, *Goldoni e Shakespeare a Venezia*, «Scenario », 6, 8, agosto 1937, pp. 368-370.
- E. Duse, *Il Bugiardo di Goldoni in Campo San Trovaso*, «Il Mattino», 14 luglio 1937.
- C. Giachetti, *Il "Bugiardo" di Goldoni in Campo San Trovaso*, «La Nazione», 14 luglio 1937.
- C. Giachetti, *Imitazione e fantasia nel "Bugiardo"*, «La Nazione», 11-12 luglio 1937.
- Magnifico pubblico e calorosi applausi alla terza del "Bugiardo"*, «Gazzetta di Venezia», 23 luglio 1937.
- Le manifestazioni teatrali della Biennale. Il Bugiardo di Carlo Goldoni a San Trovaso*, «Il Veneto», 13 luglio 1937.
- E. P., «*Il Bugiardo*» di Goldoni in Campo S. Trovaso, «Il popolo di Trieste», 14 luglio 1937.
- E. Padoan, *Il Bugiardo di Goldoni al festival teatrale di Venezia*, «Il Telegrafo», 9 luglio 1937.
- E. Padoan, *Fortuna nel "Bugiardo"*, «Corriere Padano», 11 luglio 1937.
- E. F. Palmieri, «*Il Bugiardo*» di Goldoni inscenato nel Campo di San Trovaso a Venezia, «Il Resto del Carlino», 14 luglio 1937.
- E. Rassi, «*Il Bugiardo*» di Goldoni a San Trovaso, «Il Veneto», 14 luglio 1937.
- L. Repaci, «*Il Bugiardo*» in Campo San Trovaso, «L'Illustrazione Teatrale», luglio 1937, ora in Id., *Teatro di ogni tempo*, Ceschina, Milano 1967, pp. 60-66.
- C. Salvini, «*Il Bugiardo*» rappresentato in Campo San Trovaso, «Il popolo d'Italia», 14 luglio 1937.
- S. Sartori, «*Il Bugiardo*» di Goldoni alla Biennale di Venezia, «Il Popolo di Brescia», 14 luglio 1937.
- La seconda del "Bugiardo"*, «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1937.
- G. Silvestri, *Gli spettacoli goldoniani a Venezia. "Il bugiardo" in campo San Trovaso*, «L'Ambrosiano», 15 luglio 1937.
- R. Simoni, *Emilio Zago nel "Bugiardo"*, «Corriere della Sera», 31 maggio 1927.
- R. Simoni, *Il Bugiardo*, «Corriere della Sera», 11 luglio 1937.
- C. Terron, *Le bugie di Lelio in Campo San Trovaso*, «L'Arena», 14 luglio 1937.
- L'ultima del "Bugiardo" in Campo S. Trovaso*, «Il Gazzettino», 29 luglio 1937.
- M. E. Vitta, *La rappresentazione del "Bugiardo" di Goldoni a Venezia*, «Corriere Padano», 14 luglio 1937.
- La vivissima attesa per Il Bugiardo che si rappresenta questa sera a S. Trovaso*, «Gazzetta di Venezia», 13 luglio 1937.
- Il vivo successo del "Bugiardo" di Goldoni*, «Piccolo di Roma», 14 luglio 1937.
- E. Z.[Zorzi], *Il bugiardo in Campo San Trovaso*, «Corriere della Sera», 14 luglio 1937.
- Z., *Le recite all'aperto a Venezia. "Il bugiardo" di Goldoni*, «Il Gazzettino», 13 luglio 1937.

\*\*\*

**Francesca da Rimini di Gabriele D'Annunzio (1938)**

Teatro Argentina di Roma, 29 ottobre 1938  
(spettacolo inaugurale della stagione teatrale 1938-1939)

Francesca .....	Andreina Pagnani
Paolo.....	Filippo Scelzo
Gianciotto.....	Sandro Ruffini
Malatestino dall'Occhio .....	Aroldo Tieri
Ostasio .....	Carlo Ninchi
Bannino .....	Franco Scandurra
Giullare .....	Franco Coop
Smaragli .....	Lina Tricerri
Il mercante .....	Augusto Mastrantoni
Astrologo .....	Emilio Potacci
Torrigiano .....	Christian Olinto

Collaborazione alla regia: Stefano Landi e Corrado Pavolini

Scene: Virgilio Marchi

Musiche: Antonio Veretti

Truccatore: Gino Viotti



Figura 20. Una scena di *Francesca da Rimini* di G. D'Annunzio, regia di R. Simoni (1938). Direzione Generale del Teatro. (Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 21. A. Pagnani in *Francesca da Rimini* di G. D'Annunzio, regia di R. Simoni (1938).  
(Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 22. A. Pagnani (Francesca) e F. Scelzo (Paolo) in *Francesca da Rimini* di G. D'Annunzio, regia di R. Simoni. (Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 23. Una scena del III atto di *Francesca da Rimini* di G. D'Annunzio, regia di R. Simoni (1938); in primo piano S. Ruffini (Gianciotto), A. Pagnani (Francesca) e A. Tieri (Malatestino). (Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)

## Il grande eclettico

### Bibliografia:

- L. Antonelli, *Francesca da Rimini all'Argentina*, «Giornale d'Italia», 31 ottobre 1938.
- G. Bellonci, *Il teatro di Gabriele d'Annunzio*, in S. d'Amico (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Bompiani, Milano 1936, pp. 313-317.
- E. Contini, *Francesca da Rimini*, «Il Messaggero», 31 ottobre 1938.
- E. Contini, *Idee dei giovani ai Littorali del teatro*, «Scenario», 7, 5, maggio 1938, pp. 253-257.
- M. Corsi, «*Francesca da Rimini: 1901-1938*», «Scenario», 7, 11, novembre 1938, pp. 572-577.
- S. d'Amico, *La "Francesca da Rimini" all'Argentina*, «La Tribuna», 1 novembre 1938, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, vol. IV, tomo II (1937-1941), Novecento, Palermo 2004, pp. 403-409.
- A. De Angelis, *Virgilio Marchi architetto teatrale*, «Teatro Scenario», 16, 14, 15 luglio 1952, p. 11.
- V. Marchi, *Appunti di critica scenotecnica*, «La Fiera Letteraria», 28 agosto 1927.
- V. Mariani, *Scenografia dannunziana*, «Scenario», 7, 4, aprile 1938, pp. 181-182.
- A. Panzarella (a cura di), *Aroldo Tieri: una vita per lo spettacolo*, Bevivino, Milano 2005.
- C. A. Peano (a cura di), *Andreina Pagnani: una vita nel teatro*, Associazione culturale Todi festival, Todi 1991.
- Simoni e la "Francesca" di D'Annunzio, «Rivista Italiana del Dramma», 2, 6, 15 novembre 1938, pp. 370-372.
- R. Simoni, *La figlia di Iorio: tragedia pastorale di Gabriele D'Annunzio*, «Musica e Musicisti», 4, 1904, pp. 225-234.
- R. Simoni, *La "Francesca da Rimini" di Gabriele D'Annunzio*, «Corriere della Sera», 2 dicembre 1927.
- R. Simoni, *D'Annunzio, il teatro e gli autori*, «Corriere della Sera», 22 marzo 1938.
- A. Testa, *Buonasera Aroldo, buonasera Giuliana: Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice, vita, carriera e scene da un matrimonio*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2010.

\*\*\*

### **Aminta di Torquato Tasso (1939)**

V Maggio Musicale Fiorentino

Prato della Meridiana-Giardino di Boboli (Firenze) - 1, 3, 4, giugno 1939

Dafne.....	Andreina Pagnani
Tirsi.....	Gino Cervi
Elpino.....	Ernesto Sabbatini
Ergastro.....	Aroldo Tieri
Satiro.....	Carlo Ninchi
Coro.....	Annibale Ninchi
Prologo.....	Rina Morelli Ciapini
Aminta.....	Rossano Brazzi
Silvia.....	Micaela Giustiniani
Pastori – Satiri – Ninfe	

Adela Gjata

Regia: Renato Simoni, Corrado Pavolini  
Assistenti alla regia: Orazio Costa, Enrico Fulchignoni  
Musiche di scena: Christoph Willibald Gluck  
Direttore d'orchestra: Luigi Colonna  
Scene e costumi: Gino Carlo Sensani  
Coreografo: Aurel Milloss  
Direttore dell'allestimento scenico: Alessandro Giuntoli



Figura 24. Bozzetto scenico di G. C. Sensani per l'*Aminta* di T. Tasso, regia di R. Simoni (1939). (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino – Fondazione, Archivio Storico)



Figura 25. Una scena dell'*Aminta* di T. Tasso, regia di R. Simoni (1939); da sinistra a destra A. Tieri (Ergastro), A. Pagnani (Dafne), R. Brazzi (Aminta) e G. Cervi (Tirsi). («Scenario», 8, 6, giugno 1939; Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 26. G. Cervi (Tirsi) e A. Pagnani (Dafne) nell'*Aminta* di T. Tasso, regia di R. Simoni (1939). (Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 27. A. Pagnani (Dafne) nell'*Aminta* di T. Tasso, regia di R. Simoni (1939). (Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 28. R. Morelli (Amore) nell'*Aminta* di T. Tasso, regia di R. Simoni (1939). («Scenario», 8, 6, giugno 1939; Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)

## Il grande eclettico

- Manoscritto autografo di Giulio Caprin a Renato Simoni  
*Milano, 26 maggio 1939*

Caro Simoni,  
anche il Direttore, cortesemente, mi ha detto che la mia presenza di spettatore “scrivente” all’*Aminta* è questa. Puoi immaginare bene. Sento che le prove all’aperto sono state ritardate dal mal tempo. Io sarò a Firenze il 31 per assistere, spettatore schietto [...] alle prove a Boboli. Credo che anche il Tasso ci verrebbe volentieri. Con l’antica amicizia.

Giulio Caprin

(Biblioteca Livia Simoni, CA 526)

- Manoscritto autografo di Cesare Vico Lodovici a Simoni su carta intestata «Ministero della Cultura Popolare»  
*[s. d.]*

[...] so che all’*Aminta* ha assistito la Principessa di Piemonte, attentissima e sempre pronta a cogliere ogni immagine di bellezza. [...] Una festa. Ti ho cercato, sapendo bene che eri a Venezia. Io sono stato veramente felice di trovarmi davanti a un’opera compiuta – tutti i suoi elementi hanno dato vita ad una messa in scena elegante aristocratica e popolare insieme. Mi auguro di venire a Venezia per abbracciarti, come ora faccio da lontano. Tuo affettuosamente,

Lodovici.

Alla lettera di Lodovici è aggiunta una postilla dell’attore Giulio Pacuvio: «Sono tornato con Lodovici a bermi l’*Aminta* per la terza volta; e l’ammirazione incondizionata e assoluta per quanto hai fatto s’è confermata. Triveduta e tribella. Affettuosamente Pacuvio.»

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6715)

## Bibliografia

- L’“Aminta” in serata di gala*, «Telegrafo», 30 giugno 1939.  
*Il bellissimo successo della “popolare” dell’“Aminta” ha degnamente chiuso il Maggio Musicale*, «Il Telegrafo», 2 luglio 1939.  
M. Bernardini, *Renato Simoni*, in R. Monti (a cura di), *Il Maggio Musicale Fiorentino. II. I grandi spettacoli*, De Luca, Roma 1986, p. 191.  
E. Bertuetti, *“Aminta” di Torquato Tasso nel Giardino di Boboli a Firenze*, «La Gazzetta del Popolo», 4 giugno 1939.  
E. Bertuetti, *Appunti per un invito all’aperto*, «Scenario», 8, 7, luglio 1939, pp. 296-297.  
Calibano, *Lo stupendo spettacolo di “Aminta” ha concluso in bellezza il V Maggio Musicale*, «Il Telegrafo», 4 giugno 1939.  
A. Damerini, *Le musiche dell’“Aminta”*, «Il Telegrafo», 4 giugno 1939.

- S. d'Amico, *Maggio Fiorentino. "Aminta" a Boboli*, «La Tribuna», 6 giugno 1939, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, vol. IV, tomo II (1937-1941), Novecento, Palermo 2004, pp. 455-460.
- E. De Weerth, *Florence rings festival bells*, «Weekly News», 18 marzo 1939.
- B. Flury Nencini, *Fascino di Boboli: ineguagliabile cornice degli spettacoli notturni*, «Il Telegrafo», 6 giugno 1939.
- C. Giachetti, *L'"Aminta" del Tasso in Boboli*, «La Nazione», 4 giugno 1939.
- G. C. Sensani *Creature, non manichini*, «Cinema», 8, 25 ottobre 1936, p. 25.
- Gino Carlo Sensani, in R. Monti (a cura di), *Visualità del Maggio*, De Luca, Roma 1979, pp. 278-300.
- S. Gotta, *Aminta memorabile: regia di Renato Simoni*, «Scenario», 8, 6, giugno 1939, pp. 248-250.
- Il Maggio Fiorentino*, «La Nazione», 18 maggio 1939.
- Il Maggio Musicale. Il felice risultato della bella manifestazione*, «Il Telegrafo», 11 giugno 1939.
- Maria di Piemonte e il Duca di Bergamo assistono alla rappresentazione*, «La Nazione», 2-3 luglio 1939.
- La preparazione del Maggio Musicale*, «La Nazione», 10 marzo 1939.
- C. Panfilo, *Aminta*, «Corriere della Sera», 30 giugno 1939.
- C. Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, Ticci, Siena 1944, pp. 13-14.
- C. A. Peano, *Andreina Pagnani. Una vita nel teatro*, Associazione Culturale Todi Festival, Todi 1991.
- M. Ramperti, *Rina Morelli*, «Scenario», 8, 6, giugno 1939, pp. 256-257.
- R. Simoni, *Aminta*, «Corriere della Sera», 18 maggio 1914, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica. vol. I: 1911-1923*, a cura di L. Ridenti, Ilte, Torino 1952, pp. 59-60.
- La serata di gala con l'"Aminta"*, «La Nazione», 30 giugno 1939.
- Lo spettacolo di gala con l'"Aminta" del Tasso*, «Il Nuovo Giornale», 30 giugno 1939.
- Spettacoli di eccezione: "Aminta"*, «Il Dramma», 15, 308, 15 giugno 1939.
- L'ultima manifestazione del Maggio*, «Il Nuovo Giornale», 3 giugno 1939.

\*\*\*

## **Il ventaglio di Carlo Goldoni (1939)**

### **Festival internazionale del teatro di Venezia**

**Campo San Zaccaria, 16, 19, 22, 25 e 29 luglio 1939.**

Il signor Evaristo .....	Nerio Bernardi
La sig.ra Geltrude, vedova .....	Gina Sammarco
La sig.ra Candida, sua nipote .....	Rina Morelli
Il Barone del Cedro .....	Giulio Stival
Il Conte di Rocca Marina .....	Annibale Ninchi
Timoteo, speciale .....	Cesco Baseggio
Giannina, giovane contadina .....	Andreina Pagnani
La sig.ra Susanna, merciaia .....	Lina Tricerri
Coronato, oste .....	Carlo Ninchi

## Il grande eclettico

Crespino, calzolaio ..... Gino Cervi  
Moracchio, contadino (fratello di Giannina) ..... Rossano Brazzi  
Limoncino, garzone di caffè ..... Aroldo Tieri  
Tognino, servitore delle due signore ..... Antonio Barpi  
Scavezzo, servitore d'osteria ..... Ettore Masi

Regia: Renato Simoni, Corrado Pavolini, Stefano Pirandello

Aiuto registi: Enrico Fulchignoni, Orazio Costa

Direttori di scena: Italo Capuzzo, Gastone Martini

Allestimento scenico e figurini: Guido Salvini, Aldo Calvo

Organizzazione: Guido Riva

Costumi: Casa d'Arte Caramba

Prezzi: I posti l. 40; II posti l. 25; III posti l. 12



Figura 29. *Il ventaglio* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1939); in primo piano A. Pagnani (Giannina) e N. Bernardi (Evaristo) (Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 30. Una scena del *Ventaglio* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1939). («Scenari», 8, 8, agosto 1939; Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 31. R. Simoni dà indicazioni ad A. Pagnani in una scena tra Giannina e Crispino (G. Cervi) durante le prove del *Ventaglio* di C. Goldoni (1939). («Scenari», 8, 8, agosto 1939; Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)

## Il grande eclettico

- Lettera manoscritta di Giulio Caprin a Renato Simoni  
*Parigi, 17 luglio s.a. [ma 1939]*

Come mi sarebbe piaciuto, caro Simoni, essere a San Zaccaria a godermi *Il Ventaglio* che tu hai messo a Goldoni e Goldoni a te. [...] E se un giorno tu venissi qui a farlo recitare agli attori francesi?

(Biblioteca Livia Simoni, CA 525)

## Bibliografia

- Con il magnifico successo del "Ventaglio" in campo S. Zaccaria s'inaugura la stagione goldoniana della Biennale diretta da Renato Simoni*, «Gazzetta di Venezia», 17 luglio 1939.
- C. Giachetti, *"Il Ventaglio" in campo San Zaccaria*, «La Nazione», 18 luglio 1939.
- La prova generale del "Ventaglio"*, «Gazzetta di Venezia», 15 luglio 1939.
- C. Lari, *Il trionfo del "Ventaglio" nella incomparabile cornice di campo San Zaccaria a Venezia*, in «La Sera», 17 luglio 1939.
- E. Rocca, *Spettacoli di eccezione. Venezia, Campo San Zaccaria; spettacoli all'aperto della Biennale: "Il ventaglio" di Carlo Goldoni*, «Il Dramma», 15, 311, 1° agosto 1939, p. 21.
- R. Simoni, *"Il ventaglio" al Manzoni*, in «Corriere della Sera», 10 agosto 1919.
- Gli spettacoli Goldoniani a Venezia*, in «Rivista italiana del dramma», 3, 5, 15 settembre 1939, p. 208.
- E. Z[Zorzi], *Caloroso successo del "Ventaglio"*, in «Corriere della Sera», 17 luglio 1939.

\* \* \*

## **Il campiello di Carlo Goldoni (1939)**

Campiello del Piovan (Bragora) - 18, 20, 23, 27, 30, 31 luglio 1939  
Biennale d'Arte di Venezia - Recite goldoniane

Gasparina .....	Laura Adani
Donna Cote Panchiana.....	Giselda Gasparini
Lucietta .....	Andreina Carli
Donna Pasqua Polegana.....	Margherita Seglin
Gnese.....	Wanda Baldanello
Orsola.....	Wanda Capodaglio
Zorzetto .....	Carlo Minellono
Anzoletto .....	Carlo Lodovici
Il Cavaliere .....	Gino Cervi
Fabrizio .....	Cesco Baseggio
Sansuga .....	Riccardo Diodà

Adela Gjata

Simone ..... Giovanni Rissone  
Venditrici ..... Anna Maria Bottini,  
Nietta Zocchi  
Venditori: ..... Antonio Barpi,  
Carlo Micheluzzi  
Orbi, giovani, facchini

Regia: Renato Simoni, Corrado Pavolini e Stefano Pirandello  
Aiuto registi: Enrico Fulchignoni, Orazio Costa  
Direttori di scena: Italo Capuzzo, Gastone Martini  
Allestimento scenico: Duilio Torres  
Coreografia: Rya Teresa Legnani  
Figurini: Guido Cadorin  
Organizzazione: Guido Riva  
Prezzi: I posti l. 40; II posti l. 25; III posti l. 12



Figura 32. Bozzetto scenico di D. Torres per *Il campiello* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1939). (Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia)

## Il grande eclettico



Figura 33. Una scena del *Campiello* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1939). (Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia)



Figura 34. G. Cervi (Astolfo) e L. Adani (Gasparina) nel *Campiello* di C. Goldoni, regia di R. Simoni. («Scenario», 8, 8 agosto 1939; Teatro della Pergola–Centro Studi, Firenze)



Figura 35. L. Adani (Gasparina) nel *Campiello* di C. Goldoni, regia di R. Simoni. («Scenario», 8, 8 agosto 1939; Teatro della Pergola–Centro Studi, Firenze)

- Manoscritto autografo di Carlo Micheluzzi a Renato Simoni  
*Torino, 5 giugno 1939*

La sua nobile fatica ha avuto il premio che le è dovuto. Adesso toccherà agl'interpreti del *Campiello* di fare onore al Maestro, e a questo punto mi permetto chiederle che parte ha poi assegnato a mia moglie Margherita [Seglin]: in questo tempo non recita e potrebbe approfittare per studiarla. In quanto a me – l'Ufficio Collocamento a nome del Sig. Riva – mi avverte che dovrò ricevere notizie direttamente da lei: m'affretto allora a darle il mio indirizzo di Roma [...].

(Biblioteca Livia Simoni, CA 3932)

- Manoscritto autografo dell'architetto Duilio Torres a Simoni  
*Milano, 8 giugno 1939*

Gentile Signore,

vi informo che soltanto ieri, purtroppo, non prima, la Biennale ha dato l'ordine esecutivo della scenografia del *Campiello*. Il lavoro, così strozzato nel tempo esecutivo, ne soffrirà certo. Farò del mio meglio ed anche voi bisognerà che pazientate se non potrò farvelo trovare finito per l'inizio delle prove. La colpa non è mia perché il progetto, come sapete, era pronto da tempo; questioni formali devono aver ritardato l'ordine e chi ne soffre poi, come al solito è chi deve realizzare. Ma una cosa è anche più spiacevole; che si è tenuto in sospenso l'ordine di creare il sipario...(se tardano ancora non si potrà certamente crearlo col fiato). E per questo credo che soltanto la vostra autorità possa avere ragione del sospenso.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6563)

- Manoscritto autografo di Laura Adani a Simoni  
*Genova, 26 s.a. [ma giugno 1939]*

[...] sono entusiasta... di tutto!! Sarò a vostra disposizione dal mattino alla notte e con tutta la buona volontà. Come voi desiderate sarò alloggiata in Venezia e non al Lido, come gli anni scorsi. Io ho studiato la parte [di Gasparina] su una edizione Sonzogno, collezione scolastica. Se vi fosse qualche taglio o piccola modifica, vi sarei infinitamente grata se voleste spedire qui subito il vostro libro.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 7369)

## Il grande eclettico

- Telegramma di Filippo Scelzo a Simoni  
*Venezia, 24 luglio 1939*

Gli spettacoli di *Ventaglio* e *Campiello* mi hanno dato altrettanto godimento di *Aminta*. Desidero farti avere tutta la mia ammirazione e un abbraccio.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6578)

- Manoscritto autografo di Carlo Minellono a Simoni (carta intestata «Teatro sperimentale degli Universitari fascisti. Via Laura 64. Tel. 21-800») *s.d [ma 1939]*

Mi spiace disturbarti, Eccellenza, ma voi mi diceste che la mia parte nel *Campiello* era quella di “Zorzeto”; ora, nel giornale, leggo che la mia parte è “Anzoletto”. Siccome vorrei mettermi a studiare, Vi sarei immensamente grato, se potessi sapere con sicurezza qual’è la mia parte. Vi sono immensamente grato di essere stato scelto per Venezia e sono felice di lavorare sotto la vostra direzione.

Con ossequio,  
Vostro Carlo Minellono.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 3924)

- Manoscritto autografo di Carlo Minellono a Simoni  
*Venezia, 20 luglio 1939*

A S. E. Renato Simoni, Maestro de *Il Campiello*

Ancora indossando il personaggio de *Zorzeto*, che resterà il mio più caro personaggio, permettete di ringraziarvi di quanto avete fatto per me. Sono fiero di aver potuto assistere a come nasce il capolavoro nelle Vostre mani e spero con tutta l’anima e tutta la sincera passione e volontà che sento in me, di potervi ancora chiamare mio Maestro. Se, forse, non ho reso nel *Campiello* quanto avrei voluto e dovuto, raddoppierò la passione, che è già tanta, nella prossima bella fatica alla quale spero vorrete chiamarmi. Ancora grazie infinite.

Con tanta ammirazione,  
Vostro Carlo Minellono.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 3923)

- Manoscritto autografo di Wanda Baldanello a Simoni  
*Venezia, 27 s.a. [ma giugno 1939]*

Eccellenza, voleva pregarla di un grande favore ancora alla prima del *Campiello*, ma non ho trovato il momento opportuno per chiederglielo. Lei è stato tanto caro e tanto buono con noi tutti, che credo nessuno potrà dimenticare le affettuose parole

Adela Gjata

di incoraggiamento, né l'entusiasmo artistico che sempre animava il nostro Illustre Maestro. Desidererei tanto un ricordo dei bei giorni trascorsi sotto la sua guida. Se ha due minuti liberi le dispiace dedicare questa fotografia alla sua "Lucietta"? Spero che il Maestro sia stato contento della Sua scolara e mi permetto di mandargliela con tutta la sua gratitudine. Mi perdoni e gradisca la mia affettuosa ammirazione e devozione.

Wanda Baldanello

(Biblioteca Livia Simoni, CA 228)

- Dattiloscritto autografo di Enrico Fulchignoni a Simoni  
*Roma, s.d. [ma 1940]*

Caro Maestro,

il mio primo pensiero, appena rimosso da quella maledetta malattia, che mi ha stroncato proprio sul momento dello sforzo finale, sulla breccia, corre a Voi, che avete concesso a me e a Costa di vivere indimenticabili giornate di lavoro al vostro fianco.

E tanto più bella è stata l'impresa in quanto la vostra instancabile energia, la vostra capacità di penetrazione, la vostra dote di sintesi ci ha consentito di assistere fin dai primissimi contatti col testo di Tasso, a un vero e proprio modello di regia, inteso italianamente come equilibrio tra i valori poetici e quelli spettacolari.

Come ho anche affermato in questi giorni a De Pirro, e come scriverò sui nostri giornali universitari, quello che interessa alla giovane generazione dei registi italiani è sopra tutto l'innesto delle acquisizioni tecniche, su un ceppo di tradizione che sia veramente nostra, e non sia invece imitazione di canoni, di principi, di direttive russi o francesi; ai quali la nostra psicologia istintivamente si oppone come a cosa insincera; e, sul piano dell'arte, a cosa mediata.

Voi ci avete permesso di assistere alla messa in attuazione di tutti i frutti della vostra esperienza di artista e di tecnico, sopra tutto al lume di quella tradizione nostra che pone la recitazione al centro di ogni realizzazione teatrale, e ne fa il nucleo vitale intorno a cui si articola, poi, il resto della visione registica. Questo ribadire gli elementi del nostro gloriosissimo passato, approfondire le possibilità di interpretazione di quel periodo della nostra storia artistica.

Ma quel che soprattutto è importante è questa possibilità, che voi ci offrite di ammaestrarci, al lume di testi italiani, con attori italiani, in città italiane. In fondo ogni altra forma di esperienza, agli effetti della genuinità della traduzione del nostro mondo poetico in un fatto teatrale, non è che una aspirazione a questo contatto. Vi sarò dunque immensamente grato se vorrete consentirmi di lavorare ancora al vostro fianco, in un anno come questo, dove già a Firenze abbiamo ricavato esperienze importantissime e insegnamenti preziosi.

Enrico Fulchignoni

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2614)

## Il grande eclettico

### Bibliografia

- A. L., *La prima del "Campiello"*, «Il Giornale d'Italia», 20 luglio 1939.
- F. Bernardelli, *Il campiello*, in Id., *Spettacoli e commedie*, Edizioni dell'Albero, Torino 1964, pp. 55-60.
- "Il Campiello" rappresentato tra vive acclamazioni*, «La Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1939.
- S. d'Amico, *Il successo del "Campiello" messo in scena da Renato Simoni*, «La Tribuna», 20 luglio 1939, ora in *Cronache 1914/1955*, a cura di A. d'Amico e L. Vito, vol. IV, tomo II (1937-1941), Novecento, Palermo 2004, pp. 463-467.
- G. O. Gallo, *"Il Ventaglio" e "Il Campiello" a Venezia*, «L'Illustrazione Teatrale», 23 luglio 1939.
- C. Giachetti, *Da un campiello all'altro*, «La Nazione», 19 luglio 1939.
- La mirabile esecuzione del "Campiello" alla presenza del Principe di Piemonte e del Ministro Alfieri*, «Il Gazzettino», 19 luglio 1939.
- E. F. Palmieri, *"Il Campiello" inscenato da Simoni nella città più teatrale del mondo*, «Il Resto del Carlino», 18 luglio 1939.
- C. Pavolini, *Simoni regista goldoniano*, «Scenario», 8, 8, agosto 1939, pp. 344-347.
- C. A. Peano, *Voce Minello Carlo in Filmlexicon degli autori e delle opere*, Edizioni di «Bianco e Nero», Roma 1961, vol. IV, coll. 812-813.
- S. Pugliese, *Il grande successo del "Campiello"*, «La Gazzetta del Popolo», 19 luglio 1939.
- E. Rocca, *Spettacoli d'eccezione. "Il Campiello" di Carlo Goldoni*, «Il Dramma», 15, 311, 1° agosto 1939, pp. 21-22.
- R. Simoni, *Il "Campiello" di Goldoni al Diana*, «Corriere della Sera», 24 dicembre 1924.
- R. Simoni, *Goldoni, Gozzi e il "Campiello"*, «Corriere della Sera», 18 luglio 1939.
- Gli spettacoli Goldoniani a Venezia*, «Rivista italiana del dramma», 3, 5, 15 settembre 1939, pp. 207-208.
- E. Zorzi, *Il Principe e Alfieri alla rappresentazione del "Campiello"*, «Corriere della Sera», 19 luglio 1939.
- E. Zorzi, *Il campiello*, «Corriere della Sera», 20 luglio 1939.

\* \* \*

### **Adelchi di Alessandro Manzoni (1940)**

VI Maggio Musicale Fiorentino

Prato della Meridiana - Giardino di Boboli (Firenze) – 4 giugno 1940

#### *Longobardi*

Desiderio, re ..... Filippo Scelzo  
Adelchi, suo figlio, re ..... Renzo Ricci  
Ermengarda, figlia di Desiderio ..... Laura Adani  
Ansberga, figlia di Desiderio, badessa ..... Mercedes Brignone  
Vermondo, scudiero di Desiderio..... Ruggero Paoli  
Anfrido, scudiero di Desiderio..... Mario Brizzolari  
Teudi, scudiero di Desiderio..... Franco Volpi

Adela Gjata

Baudo, Duca di Brescia.....	Aldo Pierantoni
Giselberto, Duca di Verona .....	Federico Collino
Ildechi .....	Riccardo Tassani
Farvaldo, duca.....	Federico Ninchi
Ervigo, duca .....	Alberto Gabrielli
Giuntigi, duca .....	Gastone Ciapini
Amri, scudiero di Giuntigi.....	Renato Fustigni
Svarto, soldato .....	Nerio Bernardi

*Franchi*

Carlo, re .....	Salvo Randone
Albino, legato.....	Tino Bianchi
Rutlaudo, conte .....	Ermenegildo Meneghetti
Arvino, conte .....	Mario Moro

*Latini*

Pietro, legato d'Adriano Papa.....	Giorgio Piamonti
Martino, diacono di Ravenna .....	Ruggero Ruggeri

*Cori*

Primo coro: Annibale Ninchi  
Secondo coro: Enrica Banfi, Flora Bonetti, Pina Borrione, Antonia Brizzolari,  
Evelina Gatti, Ada Gherardi, Norma Nova, Gianna Pacetti, Mirella Pardi, Iolanda  
Verdirosi, Adriana Visalli, Nietta Zocchi

Duchi – Scudieri – Soldati longobardi  
Donzelle – Suore del Monastero di San Salvatore – Conti e Vescovi franchi – un  
araldo

Regia: Renato Simoni, Stefano Landi, Corrado Pavolini, Enrico Fulchignoni  
Bozzetti e figurini: Gino Carlo Sensani  
Direttore della scenografia: Piero Caliterna  
Scene dipinte da Bianchini-Mello  
Direttore dell'allestimento scenico: Pietro Caliterna  
Direttore di scena: Bruno Martini  
Suggeritore: Giovanni Danti  
Capo Macchinista: Augusto Martelloni  
Capo Eletttricista: Renato Niccheri



Figura 36. Scena unica di G. C. Sensani per l'*Adelchi* di A. Manzoni, regia di R. Simoni (1940). (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino – Fondazione, Archivio Storico)



Figura 37. R. Ricci (*Adelchi*) in *Adelchi* di A. Manzoni, regia di R. Simoni (1940). («Scenario», 9, 6, giugno 1940; Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 38. Primo quadro dell'*Adelchi* di A. Manzoni, regia di R. Simoni (1940). («Scenario», 9, 6, giugno 1940; Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 39. F. Scelzo (Desiderio) e R. Ricci (Adelchi) in *Adelchi* di A. Manzoni, regia di R. Simoni (1940). (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino – Fondazione, Archivio Storico)

## Il grande eclettico

- Dattiloscritto autografo di Filippo Scelzo a Simoni  
*Roma, 10 giugno 1940*

Dilettissimo maestro e carissimo amico,  
anche gli ultimi spettacoli dell'*Adelchi* sono molto piaciuti: sono stati recitati col massimo impegno e con amore ed hanno riscosso anche maggiori compensi della prima. In particolar modo l'ultima recita che aveva carattere un poco popolare. Il pubblico ci ha insistentemente chiamato più volte fin sotto la lunghissima muraglia-ribalta: volevano anche Simoni, ma tu, generoso regista, avevi lasciato a noi tutti gli amori. Alla seconda rappresentazione è venuta la nostra amatissima Principessa, ha assistito a tutto lo spettacolo con grande interesse e alla fine, dopo essersi compiaciuta con la discrezione, ha voluto dire agli interpreti il suo alto ammiratissimo elogio. Siamo scesi in platea la Adani, Ricci, Randone ed io [...] e la Vera-Regina lei ha regalmente posto la sua graziosa mano e ci ha dette parole che ci hanno riempito di commozione e di ferezza. Peccato che non c'eri tu! A te caro maestro tutto il merito del grande amore che ci è toccato e della bella ricompensa che abbiamo avuto. [...]

Ti piacciono queste fotografie del tuo Re Desiderio? Ti servino come "promemoria" per quando farai *Re Lear* e ti ricordino di mandarmi in cambio una tua bella fotografia promessami da lungo tempo. Ti prego di baciarmela, per me, la mano della gentilissima signora Rezzara e dirle la mia gratitudine per la sua affettuosa collaborazione. A te grazie ancora. Ti abbraccio con infinita riconoscenza e con tutto l'affetto.

Tuo,  
Filippo Scelzo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6580)

- Dattiloscritto autografo di Luigi Zoncada a Simoni  
*Milano, 15 febbraio 1940*

[...] Dopo quarant'anni di lavoro è la prima volta che sono a casa e senza la prospettiva di una nuova combinazione, perché, per tutto questo anno comico, non c'è nulla da sperare. Forse tu, mi puoi togliere da questa inattività che mi ammazza. L'anno passato, dopo la porcheria che mi venne fatta e per la quale ho dovuto dividermi da Ricci, combinai con la Borboni e Betrone, e per 9 mesi ho lavorato; ma poi la Borboni ebbe l'infelice idea di accettare un contratto in compagnia di riviste, e troncammo, pure essendo in perfetto accordo. Scusa se ho divagato; vengo al motivo di questa mia scocciatissima lettera. Mi hanno detto che per il Maggio Fiorentino, la Compagnia Ricci non ti basta ed hai bisogno di altri attori; prova ne sia che un attore della compagnia Ninchi ebbe la proposta; non so poi cosa ci sia di vero. Ebbene se hai una parte qualunque sia, per me, mi sarebbe graditissimo. Sai che anche quando mi sono dedicato agli affari, non è mai mancata la combinazione di recitare, sia in parti importanti, come il Vescovo nella *Ginevra*, o Glogau nella *Fiammetta*, o il bec-

chino in *Amleto*, o il Vecchione in *Oasi* e tante e tante altre. Non vorrei fare la comparsa, ma non pretendo neppure una parte importantissima, mi accontento, di portare il mio modesto contributo, pieno di coscienza, sotto la tua saggia Regia. Questo dico sia per il Maggio Fiorentino – mi pare sia stato stabilito l'*Adelchi* – come per gli spettacoli di Venezia in estate. È possibile? Non credo di essere un attore finito, e come generico in occasioni di eccezioni potrei non farti pentire, se mi vuoi accontentare. Attendo fiducioso e ti chiedo scusa del disturbo.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6627)

### Bibliografia

- C. Alvaro, *Adelchi di Manzoni, al Teatro Verde in Boboli*, «Il Popolo di Roma», 5 giugno 1940, ora in Id., *Cronache e scritti teatrali*, a cura di A. Barbina, Abete, Roma 1976, pp. 171-176.
- C. Alvaro, *Il ritorno dell'attore*, «Scenario», 10, 3, marzo 1941, pp. 99-100.
- M. Apollonio, «*Adelchi*», *tragedia di popoli*, «Scenario», 9, 4, aprile 1940, pp. 162-164.
- G. Ballo, *Orientamenti della scenografia moderna*, «Scenario», 9, 4, aprile 1940, pp. 208-209.
- M. Bernardini, *Renato Simoni*, in R. Monti (a cura di), *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, De Luca, Roma 1986, vol. II, p. 194.
- M. Bucci, *Adelchi*, in M. Bucci e C. Bartoletti (a cura di), *Carlo Sensani, pittore per il teatro (1888-1947)*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 28 aprile-30 giugno 1990), Ente autonomo Teatro comunale, Firenze 1990, p. 134.
- G. Bucciolini, *L'«Adelchi» di Alessandro Manzoni al Teatro Verde della Meridiana*, «Il Nuovo Giornale», 5 giugno 1940.
- Calibano, *L'Adelchi*, «Il Telegrafo», 5 giugno 1940.
- Cipriano Giachetti *parla su Adelchi*, «La Nazione», 18 maggio 1940.
- E. Contini, *L'«Adelchi» di Manzoni nel giardino di Boboli*, «Il Messaggero», 5 giugno 1949.
- E. Contini, *Il successo (di Adelchi)*, «Il Dramma», 16, 332, 15 giugno 1940, p. 25.
- S. d'Amico, «*Adelchi» di Manzoni nel Giardino di Boboli*, «La Tribuna», 6 giugno 1940.
- A. D., *Profilo del Maggio Fiorentino*, in «Corriere della sera», 14 marzo 1940.
- N. De Pirro, *Il VI Maggio Musicale Fiorentino*, «Scenario», 9, 4, aprile 1940, p. 161.
- S. Ferrone e M. Pieri, *La drammaturgia di Ruggeri*, «Ariel», 19, 2-3, maggio-dicembre 2004, pp. 75-84.
- E. Fulchignoni *Vero e falso classicismo*, «Primato», 1 settembre 1940.
- C. Giachetti, *Ritorno di Adelchi*, «La Nazione», 23 gennaio 1940.
- M. Labroca, *Maggio Musicale Fiorentino in guerra*, «Scenario», 9, 4, aprile 1941, p. 143.
- Il «Maggio Fiorentino» 1940-XVIII – può ascrivere a suo grande onore la rappresentazione del 4 giugno dell'«Adelchi» di A. Manzoni con la regia di Renato Simoni*, «Il Dramma», 16, 332, 15 giugno 1940.
- Il Maggio del 1940. Dove sarà inscenata «La Tempesta» di Shakespeare*, «La Nazione», 20 ottobre 1939.
- Il Maggio Musicale*, «Il Telegrafo», 27 marzo 1940.
- Il Maggio Musicale*, «La Nazione», 3-4 marzo 1940.
- N. Mangini, *Manzoni e il teatro*, Olschki, Firenze 1976.
- Molinari, Cesare, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1, 1986, pp. 77-93.

## Il grande eclettico

- C. Pavolini, *Regia e messinscena al "Maggio"*, «Scenario», 9, 4, aprile 1940, pp. 198-199.  
C. Pavolini, *"Adelchi" in Boboli*, «Scenario», 9, 6, giugno 1940, pp. 268-270.  
C. Pavolini, *Il domani del teatro*, «Scenario», 9, 9, settembre 1940, p. 395.  
C. Pavolini, *Come si fa uno spettacolo teatrale*, «Scenario», 10, 6, giugno 1941, pp. 265-268.  
E. Possenti, *L'"Adelchi" nel Giardino di Boboli*, «Corriere della Sera», 5 giugno 1940.  
*Preludio al Maggio Musicale*, «La Gazzetta del Popolo», 26 marzo 1940.  
*Quali opere si rappresenteranno al Maggio Musicale*, «L'Ambrosiano», 29 febbraio 1940.  
L. Repaci, *La gran serata di Adelchi*, «L'Illustrazione Teatrale», febbraio 1938, ora in Id., *Teatro di ogni tempo*, Ceschina, Milano 1967, pp. 136-142.  
C. Salvini, *L'"Adelchi" del Manzoni rappresentato al giardino di Boboli*, «Il Popolo d'Italia», 5 giugno 1940.  
S. Savarino, *Spettacoli di prosa all'aperto*, «Il Dramma», 16, 324, 15 febbraio 1940, p. 23.  
R. Simoni, *Adelchi*, in «Corriere della Sera», 28 gennaio 1938.  
R. Simoni, *Storia teatrale dell'"Adelchi"*, «Il Dramma», 16, 332, 15 giugno 1940, pp. 22-24.  
*Spettacoli di eccezione: "Adelchi" di A. Manzoni a Firenze, regia di Renato Simoni*, «Il Dramma», 16, 332, 15 giugno 1940, pp. 22-25.  
*Stampa teatro cinema turismo nel discorso del ministro Pavolini alla Camera*, «Corriere della Sera», 26 aprile 1940.  
C. Vico Lodovici, *Attualità del teatro storico*, «Scenario», 9, 6, giugno 1940, pp. 267-268.

\*\*\*

### **Le donne curiose di Carlo Goldoni (1940)**

Teatro Alfieri di Torino – 3 novembre 1940

Festival del Teatro di Venezia – 14 dicembre 1946

Ottavio, cittadino bolognese, uomo pacifico..... Tino Carraro  
Beatrice, sua moglie ..... Giusi Dandolo  
Rosaura, loro figliuola ..... Adriana Sivieri  
Florindo, promesso sposo a Rosaura..... Giovanni Discrucciati  
Lelio, bolognese alquanto iracondo..... Marcello Moretti  
Leandro, amico de' suddetti..... Eugenio de Caro  
Pantalone De' Bisognosi, mercante veneziano ..... Antonio Crast  
Corallina, cameriera di Beatrice e di Rosaura ..... Ave Ninchi  
Brighella, servitore di Pantalone ..... Otello Cazzola  
Arlecchino, servitore di Ottavio..... Francesco Rissone

- Copia della lettera di Silvio d'Amico al Ministro della Cultura Popolare – Direzione Generale per il Teatro, inviata per conoscenza a Simoni  
*Roma, 13 novembre 1940 (XIX) - "Urgente"*

Mi duole trovarmi nella necessità di denunciare ancora una volta a cotesto Ministero che il Direttore della Compagnia dell'Accademia, Signor Corrado Pavolini, continua tranquillamente a mancare a tutti gli impegni presi con l'Accademia stessa.

Si ricorderanno i precedenti della scorsa estate: cioè, la defenestrazione dei registi dell'Accademia, ossia di coloro a cui risaliva tutto il merito dei buoni risultati avuti, e che per ricompenso furono, da scritturati, ridotti a semplici avventizi; e la cacciata del loro decano Dott. Orazio Costa, contro la formale promessa di assumerlo stabilmente come vice-direttore. Ma si convenne che tutto fosse messo in tacere in seguito all'inequivocabile impegno, garantito da cotesto Ministero, che tutti gli spettacoli della Compagnia sarebbero stati messi in scena unicamente da registi dell'Accademia.

Dopo di che, nei quattro nuovi spettacoli finora messi in scena, uno solo (Wilder) è stato affidato a un nostro regista, Brissoni. Un altro (Ibsen) è stato messo in scena da Corrado Pavolini; un terzo (Goldoni) da Renato Simoni; e finalmente un quarto (Pirandello) è stato affidato in questi giorni a persona completamente estranea, il Signor Enrico Fulchignoni. Niente da eccepire per Simoni, che è fuori classe. E pazienza anche per Corrado Pavolini (benché egli sia stato assunto non già come regista, ma come moderatore della Compagnia, il cui scopo è di esercitare i registi dell'Accademia). Ma la chiamata, fatta alla chetichella, del Fulchignoni, è un vituperoso oltraggio alla parola data. Non posso non nutrire la certezza che il Ministero interverrà a farla rispettare.

Si notti che, nel frattempo, dopo aver buttato a mare il Costa, si sta buttando a mare il secondo dei nostri tre registi, signorina Fabro. A questa furono formalmente promesse, presente il sottoscritto e i funzionari della Direzione Generale per il Teatro, tre regie entro la presente stagione teatrale della Compagnia. E aveva cominciato il suo lavoro in quasi quotidiano rapporto col Direttore, conducendo a termine tutto il piano per la regia delle *Tre sorelle*, che secondo impegni scritti si dovevano mettere in prova ai primi del corrente mese. Adesso invece le si è fatto sapere che le *Tre sorelle* dovranno cedere il posto a uno spettacolo aristofanesco, sicché non si potranno rappresentare qui in Roma ma tutt'al più nell'ultimo dei sei mesi della stagione, a Milano. E quanto alle altre regie, non se ne parla più.

Mentre tutto questo avviene, naturalmente senza che Pavolini me ne dia la minima notizia, l'Accademia viene abitualmente sollecitata alla cordiale collaborazione con la Compagnia. È noto che, per esempio, le scene e i costumi di *Re cervo*, che la Compagnia adopera nei suoi giri in Italia come in quello prossimo all'estero, le sono ceduti dall'Accademia a titolo grazioso. È del pari noto che io son dovuto intervenire a persuadere il Costa – cacciato come s'è detto, e nemmeno ringraziato di quanto ha recentemente fatto per una nuova regia dell'*Attilio Regolo* poi rimasta al solito senza seguito – a rimettere in scena il *Mistero*, che occorre per il repertorio della Compa-

## Il grande eclettico

gnia all'estero. Infine, è di questi giorni una lettera dell'Amministratore della Compagnia, che mi chiede se posso cedergli gentilmente le scene e i costumi per la commedia affidata a Fulchignoni!!

Col Signor Pavolini io non posso naturalmente avere più rapporti. La mia sola fiducia è nel Ministero.

Il Presidente  
Silvio d'Amico

(Biblioteca Livia Simoni, CA1761/1-3)

- Dattiloscritto autografo di Corrado Pavolini a Simoni (carta intestata «Compagnia dell'Accademia diretta da Corrado Pavolini»)

Roma, 8 settembre 1941

Carissimo Renato,

ieri mattina al Quirino si è riunita la Compagnia, presenti l'Eccellenza Zurlo e Mario Pompei della Direzione Generale del Teatro. Era pure presente, con mia grande soddisfazione, S. d'Amico, il quale ha pronunziate generose e care parole d'occasione, come se nulla fosse stato. Così la nostra attività si inizia sotto buoni auspici e senza nubi fastidiose. Peccato solo che tu non fossi tra noi! Dei registi dell'Accademia avrò con me Brissoni e la Fabro; quanto al Costa, S. d'Amico stesso si era incaricato di farlo recedere dai suoi propositi d'intransigenza e "libertà": ma il giovane è rimasto tetragono a tutti i consigli, a tutte le offerte: abbiamo dunque dovuto rinunciare, benché sinceramente me ne dispiaccia, alla sua collaborazione.

Sono lietissimo di confermarti che, aderendo in pieno al tuo felice suggerimento, ho incluso in cartellone la *Commedia dell'amore*: sarà il nostro lavoro di debutto, e ne curerò io stesso la regia.

Quanto poi al Goldoni, che così generosamente hai accettato di mettere in scena (e non ti saprò mai dire abbastanza tutta la mia gratitudine per questo atto), noi abbiamo almeno tre attori in grado di parlare impeccabilmente il veneto: Crast, e altri due giovani piuttosto bravi che sono veneti di nascita. Attrici veneziane non ne abbiamo: ma Campa nella sua vecchia esperienza di palcoscenico mi assicura che diverse tra queste ragazze possono raggiungere per imitazione l'accento voluto. Tutto questo, s'intende, per il caso che tu intenda mettere in scena un Goldoni dialettale, come mi dicevi. Vedo ora che i *Pettegolezzi delle donne* sono annunciati nel cartellone della Compagnia Emma Gramatica. A te giudicare se convenga o meno insistere su quel lavoro. Comunque tu decida in merito, ti sarei tanto grato se tu volessi dirmi qualcosa: Paone sta preparando un fascicolo di propaganda sulla nostra stagione al Teatro Nuovo, e insiste con me per avere urgentemente l'elenco dei lavori. Addio, caro Renato. Ricordami, ti prego, alla Signora Rezzara e al suo figliolo.

A te con tanta riconoscenza e affetto.

Tuo Corrado

(Biblioteca Livia Simoni, CA 43)

Adela Gjata

- Dattiloscritto autografo di Corrado Pavolini a Simoni (carta intestata «Compagnia dell'Accademia diretta da Corrado Pavolini»)

Roma, 20 settembre 1941

Carissimo Renato,

grazie di tutto. Mi sono messo subito alla rilettura, ed eccoti, dopo una mattinata e una nottata di lavoro e di pensieri, le mie modeste conclusioni: - un lavoro interamente dialettale mi fa paura, la percentuale dei venti in Compagnia non superando il 30% per gli uomini e il 15% per le donne.

- in particolare di *Una delle ultime sere di carnevale* è recentissimo il ricordo, perché lo dava fino a due anni prima Isa Paola con Baseggio ecc., e un confronto simile non potrebbe essere che dannoso per noi.

Tutto sommato, visto che non ti va *Il servitore di due padroni*, il più adatto mi sembra *Le donne curiose*, divertente se non molto profondo nella pittura dei caratteri, e che come distribuzione di ruoli, e come dosatura giusta fra dialetto e lingua, mi sembra molto adatto alla Compagnia.

Ti prego quindi, se sei d'accordo, come spero, sulle *Donne curiose*, di darmene conferma telegrafica. La fretta deriva da queste cause: preparazione dei bozzetti delle scene e costumi (Li farei eseguire, sotto la mia sorveglianza diretta e con mio intervento "creativo", dalla brava Emma Calderini); gravi impegni di lavoro di tutte le sartorie teatrali, assorbite da forniture cinematografiche; copiatura e distribuzione delle parti agli attori, perché abbiano tempo, prima di arrivare a Milano, di impadronirsi un poco dei rispettivi ruoli (sono avvezzi a 180 ore di prove per ciascun lavoro, e se vogliamo arrivare in porto in dieci-dodici giorni bisogna che sappiano almeno le parti).

La distribuzione che io avrei pensato sarebbe la seguente: Ottavio-Carraro, Beatrice-Dandolo, Rosaura-Silvieri, Florinda-Dicrucciati, Lelio-Moretti, Eleonora-Ninchi, Leandro-De Caro, Brighella-Cazzola, Arlecchino-C. Rissone.

S'intende che spiegherò chiaramente agli attori trattarsi di una distribuzione provvisoria, spettando al regista dello spettacolo di confermarla o meno, in tutto o in parte.

È venuto il momento che Alessandro scriva a Borelli? Dimmelo, e faremo subito partire la lettera.

Per Silvio non preoccuparti. È tornato il sereno su tutto l'orizzonte; Costa stesso è venuto a miglior consiglio, e lo abbiamo indotto a metter su qualche lavoro, ma non capisco a quale "verbale" di pacificazione tu accenni: non vi è stato nessun verbale, e io non mi sono mai sognato di dichiarare che avrei riservate le messinscene agli allievi registi.

Con tanta gratitudine e affetto il tuo Corrado.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 44)

## Il grande eclettico

- Telegramma del sindaco di Venezia Gianquinto a Simoni  
*Venezia, 15 dicembre 1946*

Festival veneziano inaugurato felicemente grazie sua geniale collaborazione  
Donne curiose. Voglia accogliere mie più vive felicitazioni cordiali auguri  
Sindaco Gianquinto  
Abbracci Duse Sabbatini

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2621)

- Telegramma di Tatiana Pavlova a Simoni  
*Roma, 14 dicembre 1946*

Auguro alle sue *Donne curiose* lunga fortuna. A Roma successone. Arrivederci  
Tatiana

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4241)

## Bibliografia

- F. B.[Bernardelli], *“Le donne curiose” di Goldoni all’Alfieri*, «La Stampa», 4 novembre 1940.  
S. d’Amico, *Dall’Accademia alla Compagnia*, «Scenario», 8, 10, ottobre 1939, pp. 448-449.  
A. Di Ricco, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Le donne curiose*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 9-27.  
C. Pavolini, *Cosa farà la Compagnia dell’Accademia*, «Scenario», 9, 10, ottobre 1940, pp. 443-444.  
G. Tomei, *L’Accademia d’Arte Drammatica in viaggio*, «Scenario», 8, 6, giugno 1939, pp. 282-283.

\*\*\*

## **Moscheta di Ruzante (1942)**

Giardini di Villa Corsini (Roma) – 31 maggio 1942

Menato, suo compare ..... Gino Cervi  
Tonino, uomo d’arme..... Paolo Stoppa  
Betia..... Rina Morelli  
Il Ruzzante, villano..... Emilio Baldanello  
Una vicina ..... Irene Ponzi

Canti: Alba Anzellotti

Arpiste: Laura Girardi-Cacciapuoti, Elena Portograndi

Regia: Renato Simoni



Figura 40. Una scena della *Moscheta* di Ruzante, regia di R. Simoni, Giardini di Villa Corsini (1942). («Scenario», 11, 6, giugno 1942; Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)

- Manoscritto autografo di Emilio Baldanello a Simoni  
*Venezia, 2 giugno 1942*

Permettetemi, Eccellenza, che Vi possa esprimere tutta la mia riconoscenza, sia per avermi chiamato ad un così difficile compito, sia per avermi sorretto e guidato con la Vostra mirabile e, molte volte, generosa Maestria. Gli ossequi più onesti.

Aff.mo

Emilio Baldanello

(Biblioteca Livia Simoni, CA 229)

- Dattiloscritti autografi di Luigi Federzoni a Simoni (carta intestata «Reale Accademia d'Italia / Il presidente»:

*Roma, 25 febbraio 1942*

Caro Simoni,

## Il grande eclettico

sabato scorso, secondo quanto si era stabilito nella adunanza della Commissione per la pubblicazione del *Teatro Italiano*, ti ho aspettato alla Farnesina, ma inutilmente. Mi si dice che ora sei già ripartito. Ti sarò quindi grato se vorrai dirmi che cosa pensi di fare riguardo riguarda alla rappresentazione della *Moschetta*. Hai visitato poi il cortile di Palazzo Corsini e i giardini retrostanti? Ti pare che in esso possa aver luogo la rappresentazione della *Commedia del Ruzzante*?

Per parte mia credo che nel così detto Orto Botanico un vasto spazio sgombro, ma limitato da bellissime piante secolari e contiguo alla monumentale cancellata di palazzo Corsini, si presterebbe perfettamente per la sistemazione di un teatro all'aperto. Tale area offrirebbe il vantaggio di permettere in caso di pioggia un immediato ricovero del pubblico ed eventualmente anche il trasporto dello spettacolo nel vicino grande porticato. Che ne pensi? Ti ringrazio in anticipo di quanto vorrai comunicarmi e ti saluto cordialmente.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2606)

*Roma, 18 marzo 1942*

Caro Simoni, per il caso che possa interessare, ti comunico questa notizia, pescata fra i miei vecchi appunti. Nel marzo (o aprile) del 1902 fu rappresentata al Teatro de la Bodinière, a Parigi, la *Bilora* del Ruzzante, tradotta da Luciano Zùccoli con la collaborazione di Ephrem Vincent. Ebbe notevole successo. Catulle Mendès la definì un autentico capolavoro. Nel «*Mercure de France*» del tempo lo Zùccoli, che vi collaborava, deve avere pubblicato un saggio della traduzione, o almeno un articolo sul Ruzzante.

Cordialmente,  
Federzoni.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 26079)

## Bibliografia

- G. Calendoli, *Antefatti di una fortuna difficile*, in *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra [Oratorio di San Rocco, Padova, 25 maggio-15 giugno 1983], Comune di Padova - Università degli Studi di Padova, Padova 1983, pp. 11-27.
- E. Contini, *La "Moschetta" del Ruzzante nei giardini dell'Accademia*, «*Il Messaggero*», 1 giugno 1942.
- E. Covalli, *Il famosissimo Ruzzante*, «*Il Dramma*», 18, 380, 15 giugno 1942, p. 36.
- S. d'Amico, *La celebrazione del Ruzzante - la "Moschetta" all'Accademia d'Italia*, «*Il Giornale d'Italia*», 2 giugno 1942.
- G. De Bosio e L. Zorzi, *Il Ruzante: storia di una scoperta*, Mondadori, Milano 1977.
- A. Fiocco, *La celebrazione ruzzantina alla Reale Accademia d'Italia*, «*La Tribuna*», 2 giugno 1942.
- G. Prosperi, *La celebrazione di un grande autore popolare: "Moschetta" del Ruzzante*, «*Il Lavoro Fascista*», 2 giugno 1942.
- G. Prosperi, *Spettacoli di eccezione. "Moschetta", di Angelo Beolco detto il Ruzzante*, «*Il Dramma*», 18, 380, 15 giugno 1942, p. 32.

Adela Gjata

E. T., *Celebrazioni ruzzantine. La "Moschetta" A Villa Corsini*, «Il Piccolo», 1 giugno 1942.

Ruzante, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Einaudi, Torino 1967.

A. Scannapieco e P. Vescovo, *Moschetta, ultimo atto*, «Il Castello di Elsinore», 25, 66, 2012, pp. 25-50.

\*\*\*

***I rusteghi* di Carlo Goldoni (1947)**

Parco della Biennale – 12, 14 e 15 agosto 1947

VIII Festival Internazionale del Teatro di Venezia

Canciano, cittadino ..... Carlo Lodovici  
Felicità, moglie di Canciano ..... Elsa Merlini  
Il Conte Riccardo ..... Antonio Crast  
Lunardo, mercante ..... Cesco Baseggio  
Margarita, moglie di Lunardo in seconde nozze ..... Leony Leon Bert  
Lucieta, figliuola di Lunardo del primo letto ..... Wally Lucchiari  
Simon, mercante ..... Camillo Pilotto  
Marina, moglie di Simon ..... Wanda Baldanello  
Maurizio, cognato di Marina ..... Giulio Stival  
Filippetto, figliuolo di Maurizio ..... Giorgio Gusso

La scena si rappresenta a Venezia

Costumi: Lucia Belfadel

Regia: Renato Simoni

Scene: Aldo Calvo, realizzate da I Valenti – Dipinte da B. Montonati

Direttore dell'allestimento scenico: G. Becher

I costumi sono stati eseguiti da Casa Lola di Roma e Laboratorio San Marco – Parrucche della Ditta Moggi – Costruzioni di P. Megazzi – Tecnico delle luci E. Fabris – Direttore di scena M. Moro – Ispettore G. Losovio

L'allestimento scenico è cortesemente offerto dalla Saviat

Organizzazione: Guido Miva

Prezzi: l. 800 indistintamente

## Il grande eclettico

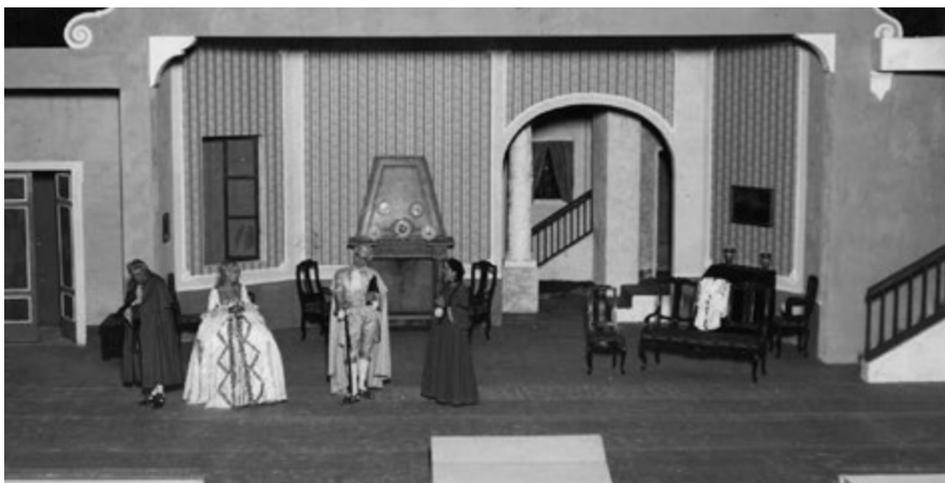


Figura 41. I atto dei *Rusteghi* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1947) – Foto Interfoto. (Teatro Stabile di Torino – Centro Studi)



Figura 42. E. Merlini (Felicità) nei *Rusteghi* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1947) – Foto Interfoto. (Teatro Stabile di Torino – Centro Studi)

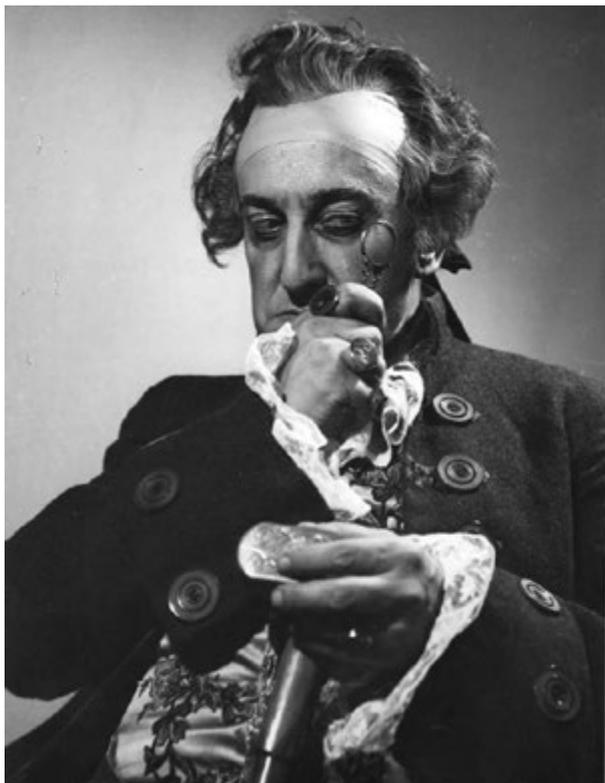


Figura 43. G. Stival (Maurizio) nei *Rusteghi* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1947) – Foto Interfoto. (Teatro Stabile di Torino – Centro Studi)



Figura 44. C. Baseggio (Lunardo), E. Merlini (Felicita), C. Pilotto (Simon) nei *Rusteghi* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1947). (Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia)



Figura 45. C. Baseggio (Lunardo) e C. Pilotto (Simon) nei *Rusteghi* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1947) – Foto Interfoto. (Teatro Stabile di Torino – Centro Studi)

\*\*\*

Adela Gjata

***L'impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni (1947)**

Parco della Biennale – 12, 14, 15 agosto 1947

VIII Festival Internazionale del Teatro di Venezia

Commedia di Carlo Goldoni (riduzione in tre quadri)

Alì, turco ricco negoziante delle Smirne ..... Paolo Stoppa  
Carluccio detto il Cruscarello, musico soprano ..... Vittorio De Sica  
Lucrezia detta l'Acquacedrataia, cantatrice fiorentina Sarah Ferrati  
Tognina detta la Zucchini, cantatrice veneziana ..... Andreina Paul  
Annina detta Mistocchina, cantatrice bolognese ..... Rina Morelli  
Pasqualino, tenore amico di Tognina ..... Adolfo Celi  
Conte Lasca, amico di virtuose e di virtuosi ..... Camillo Pilotto  
Maccario, cattivo e povero poeta drammatico ..... Luigi Almirante  
Nibio, sensale di opere in musica ..... Antonio Crast  
Beltrame, locandiere ..... Giulio Stival  
Un servitore ..... Antonio Barpi

Regia: Renato Simoni

Costumi: Elio Costanzi

Scene di Aldo Calvo, realizzate da I Valenti, dipinte da B. Montonati

Direttore dell'allestimento scenico: G. Becher .

I costumi sono stati eseguiti da Casa Lola di Roma e Laboratorio San Marco

Parrucche: Ditta Moggi

Costruzioni: P. Megazzi

Tecnico delle luci: E. Fabris

Direttore di scena: M. Moro – Ispettore G. Losovio

L'allestimento scenico è cortesemente offerto dalla Saviat

Organizzazione: Guido Miva

Prezzi: l. 800 indistintamente

## Il grande eclettico



Figura 46. A. Paul (Tognina), P. Stoppa (Ali) e R. Morelli (Annina) nell'*Impresario delle Smirne* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1947) – Foto Interfoto. («Il Dramma», 23, 42-44, 1° settembre 1947; Teatro della Pergola – Centro Studi, Firenze)



Figura 47. Una scena dell'*Impresario delle Smirne* di C. Goldoni, regia di R. Simoni (1947). (Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia)

- Dattiloscritto autografo di Guido Salvini a Romolo Bazzoni  
*Roma (Piazza Grazioli 5), 2 giugno 1947*

Caro Bazzoni,  
ieri ho parlato telefonicamente con Simoni e sono andato poi dall'On. Ponti a riferire il mio colloquio.

Simoni non aveva ricevuto ancora nessuna lettera né da Zorzi né da Ponti e, formalista com'è, c'era rimasto un po' male. Devo dire che non ha tutti i torti. Ho pregato l'On. Ponti di scrivergli subito e mi ha promesso di farlo, ma sarebbe bene che anche voi da Venezia gli scriveste (Via Tamburini 6) assicurandolo sulla questione del quartierino per la Signora Rezzara al Lido, condizione assoluta per la sua accettazione. Simoni mi ha detto che era ancora incerto fra la *La putta onorata* e *Una delle ultime sere del Carnovale*, ma credo che si fisserà su quest'ultima.

Ha accettato, dietro mie chiarificazioni sulle difficoltà di ottenere calma e disciplina nei campielli, di fare lo spettacolo ai Giardini. Vedremo se sarà più conveniente farlo dove io rappresentai i *Masnadiers*, o nel posto del *Poeta Fanatico*. Lui si rimette a me ed io a voi.

Ha preso già accordi di massima con Baseggio che gli porterebbe molti elementi della compagnia che sta riunendo fra giorni. Per fortuna in questa compagnia c'è la Albertini che è un ottimo elemento del teatro italiano, ma è di Trento. Sarebbe lieto anche di avere il Crast, col quale ho già parlato e la Capodaglio, per fare Madama Gatò. Così il pericolo della Pavlova è svanito.

Abbiamo parlato dello stile dei costumi e di molte altre cose tecniche, ma tutto dovrà essere chiarito e definito a voce naturalmente.

Ti mando il preventivo, come tu mi hai richiesto. Mentre per le recite di Goldoni lo si può considerare preciso (io mi sono anzi tenuto abbastanza largo per eccessiva prudenza) per i complessi esteri, benché io sia entrato in relazione con gli esponenti sia inglesi che francesi che aiuteranno la cosa, non potrò darti cifre precisissime che dopo un mio salto a Parigi. Ho messo ad esempio La Comédie Française, ma sono anche in rapporto col Teatro di Barrault che è in questo momento forse il più importante teatro francese, e che ci costerebbe molto meno. Ho messo l'Old Vic, ma sono in rapporto anche col teatro shakespeariano di Stradford che è altrettanto buono e forse più trattabile. Tutto ciò per il Ministero non ha nessuna importanza. Sosteniamo per ora il nostro programma perché si decidano a sovvenzionarci, poi vedremo. Io sono in rapporto con ditte dalle quali spero molto di potere avere dei fondi a titolo di pubblicità, anche per questo dovrò andare a Milano per definire. Non ho alcun timore circa il consuntivo. So che nelle cifre da me esposte ci entreremo benissimo perché, ti ripeto, sono stato molto prudente.

Sono a tua disposizione per quanto possa occorrerti. Sarà forse bene che tu mi avvisi quando spedirai la lettera a Tosti perché io possa seguire la pratica, se hai occasione di vedere Labroca digli che proprio oggi ho parlato violentemente di lui con un intimo amico e consigliere del probabile Sottosegretario alla Presidenza. Credo che per lui si preparino giorni molto migliori. Attendo tue nuove e ti mando intanto il mio affettuoso e devoto saluto.

## Il grande eclettico

Tuo

Guido Salvini

(Archivio Storico delle Arti Contemporanee - ASAC)

- Dattiloscritto autografo di Guido Salvini a Romolo Bazzoni  
*Milano, 27 sera s.a. [ma giugno 1947]*

Caro Bazzoni,

stamani ho visto Simoni piuttosto di buon umore però ancora incerto sulla scelta della commedia. Mi ha pregato di rileggere in giornata *La putta onorata* e *Le donne gelose* ma non è escluso che domani mi riparli del *Rusteghi* ai quali stamani ha accennato e che potrebbero andare bene purché si trovassero quattro attori, di primissimo ordine.

Non è neanche escluso che la scelta rimanga fissata su *Una delle ultime sere del carnevale* per la qual commedia ha accettato le mie proposte di allestimento scenico che ho già esposto a voi.

Comunque prima di partire da Milano voglio aver deciso tutto e quindi sarò costretto a fermarmi anche domenica.

Ho voluto avvisare Simoni della probabilità dello spettacolo dei giovani reduci da Praga e l'ha approvato sia in linea artistica che ... politica. Spero poterti dare notizie precise al più presto e intanto ti saluto molto affettuosamente.

Tuo, Guido Salvini

(Archivio Storico delle Arti Contemporanee -ASAC)

- Lettera di risposta di Romolo Bazzoni a Guido Salvini (dattiloscritto autografo)  
*Venezia, 4 luglio 1947*

Caro Salvini,

ho ricevuto da Milano sia la tua lettera del 27 scorso, come il tuo telegramma di domenica, e ti ringrazio.

Baradel, appena ritornato a Venezia, si è messo nuovamente alla ricerca di quanto desidera Simoni, ma non ti nascondo che è un po' difficile trovare quanto desidera. Simoni insiste sull'appartamentino a piano terra, desidera che l'ambiente non sia troppo mondano, ma anzi che sia alquanto isolato; viceversa occorre che si trovi in vicinanza della spiaggia. Inoltre occorre mettere a disposizione di Simoni i mezzi di comunicazione, perché al mattino si dedicherebbe alle prove del teatro, e nel pomeriggio terrebbe compagnia alla Signora.

Baradel, per conciliare i desideri dei Simoni, avrebbe pensato alla spiaggia degli Alberoni e rimane in attesa di una risposta, che spera di avere possibilmente domani. Subito dopo, dovendo egli recarsi a Milano per altre faccende, andrebbe anche da Simoni per spiegargli quanto ha trovato e per avere, nel caso, il suo benessere onde

fissare senz'altro l'appartamento. Ma, ti ripeto, la cosa non è tanto semplice.

Mi spiace che, con queste difficoltà, diremo così secondarie da superare, passi intanto del tempo prezioso per poter entrare nella organizzazione veramente fattiva della manifestazione.

Abbiamo intanto studiato con precisione il campo del nostro teatro ed abbiamo visto che un migliaio e più di spettatori ci potranno stare; solo che sarà necessario abbattere ancora un pilastro per parte, altrimenti la visibilità risulterebbe interrotta.

Non ti nascondo però che, su quel terreno infido, dirò anzi meglio accidentato, le spese per la preparazione della platea non saranno lievi. Capisco che dell'altra parte si avrebbero più forti spese per la preparazione dal palcoscenico, ma non si sa proprio quali risulteranno le maggiori. Comunque noi ci adattiamo alle esigenze artistiche per la migliore riuscita dello spettacolo.

Non appena avrò le notizie definitive per le necessità di Simoni circa l'appartamento, non mancherò di comunicarle anche a te.

Benissimo per lo spettacolo dei reduci da Praga.

Abbimi intanto con i più affettuosi saluti.

Tuo aff.mo

Romolo Bazzoni

(Archivio Storico delle Arti Contemporanee -ASAC)

- Dattiloscritto autografo di Guido Salvini a Romolo Bazzoni  
*Roma (Piazza Grazioli 5), 4 luglio 1947*

Caro Bazzoni,

come ti ho telegrafato da Milano, Simoni non si muove se prima non ha da voi la sicurezza assoluta dell'appartamento al Lido. Ti prego quindi di far di tutto perché la risposta sia immediata perché altrimenti io sono veramente nel pasticci.

La scelta delle commedia sarebbe caduta definitivamente sui *Rusteghi* se la Merlini accetta di fare la Signora Felice. Oggi ho parlato con la matta, che ha molta voglia di accettare ma mette condizioni che non so se potranno essere modificate. Ad ogni modo domani deve arrivare il suo amministratore Pastorini che in questo momento è proprio a Venezia e decideremo.

Se si fa i *Rusteghi*, data la loro brevità, ci era venuto in mente di unire allo spettacolo anche *L'Impresario delle Smirne*, riducendolo, come faceva Benini, in un lungo atto. Avremmo così modo di far recitare anche illustri attori in lingua che per l'occasione farebbero uno il bolognese, l'altro il fiorentino e così via, come è previsto, se non scritto, nel copione in prosa e come pare fosse in un precedente copione in versi.

Se invece la Merlini non accetta (o non conviene a noi di accettare le sue condizioni) torniamo sulla vecchia idea di *Una delle ultime sere di Carnovale*, che a me piace sempre di più.

Ti mando le copie di cinque lettere che ho fatto firmare all'On. Ponti e che dovranno portarci del danaro. La serie non è finita. Siamo solo al principio.

## Il grande eclettico

Quello che ti raccomando caldamente è il problema finanziario. Bisogna che prima della mia partenza per Parigi, che avverrà al massimo fra sette giorni, io abbia potuto dare tutti gli ordini e quindi tutti gli anticipi, altrimenti non arriviamo in tempo. Ritengo che qualsiasi Banca ti potrebbe anticipare qualche milione col Decreto che avete in vostro possesso. Naturalmente questo costerà degli interessi, ma se poi, per arrivare in tempo si deve fare del lavoro straordinario o notturno, si spende molto di più. Comunque tu sei maestro di queste cose. Ti darò notizie precise, spero fra due o tre giorni e intanto ti mando i miei più devoti saluti.

Tuo,

Guido Salvini

(Archivio Storico delle Arti Contemporanee -ASAC)

- Manoscritto autografo di Giulio Stival a Simoni  
*21 giugno s.a. [ma 1947]*

Gentile Simoni,

mi sono subito occupato per il Lido. È possibile trovare per molto meno della cifra indicatomi (90-100). Naturalmente sono alloggi borghesi. Però so ora, dalla Biennale, che qualcuno è partito per Milano a comunicarle l'esito di altre e più sicure ricerche. Forse a quest'ora Lei ha già tutto concluso.

Venga, ritorni tra noi! Venga a ridare a Venezia dopo tanti funesti esperimenti, fiducia nell'Arte e un po' di fiorir a questo nuovo pubblico che non sa, che non conosce tante cose belle.

Disponga di me come crede, sarò felice di esserle vicino.

Mi saluti la prego la gentile Signora.

Suo Giulio Stival

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6584)

- Dattiloscritto autografo di Silvio d'Amico a Simoni  
*Roma (Piazza Grazioli), 5 luglio 1947*

Caro Simoni,

dopo la telefonata di stamani ho rivisto Pastorino, ma siccome le trattative erano rimaste stazionarie, ho scritto alla Merlini una specie di lettera ufficiale, di cui ti allego copia. Vedremo domani se reagirà. Mi affretto ad informarti che nel caso i *Rusteghi* rimanessero in piedi e tu decidessi di fare anche *L'impresario delle Smirne*, tu potresti contare per questa commedia dei migliori attori non dialettali ma in lingua, originari delle rispettive province o città volute del testo. Ti dico questo perché stamani ne ho parlato alla coppia Morelli-Stoppa, entusiasti all'idea di interpretare quei personaggi, lei che sembra fatta apposta per la canterina bolognese e lui che potrebbe fare "il cattivo poeta" romano. Potresti contare certo sulla Ferrati per la fiorentina, su Cervi per un romagnolo (o Carlo Ninchi). Siccome poi il testo si presta, potresti in-

Adela Gjata

ventar i dialetti per ciascun personaggio, limitando i veneti al minimo possibile. Credo d'altra parte che sarebbe molto più fine (e più gradito dal pubblico) che gli attori fossero non i soliti dialettali ma gli italiani, che quando parlano fuori del palcoscenico parlano spesso in dialetto. Ci pensi a Ricci che fa il fiorentino? Ti chiamerò al telefono lunedì mattina. Così tu mi dirai cosa hai deciso ed io entro domani liquiderò il caso Merlini per il quale non ho voluto lasciare nulla di intentato, per scrupolo di coscienza. Vado a impostare in stazione sperando che tu possa ricevere questa mia domattina. Affettuosamente tuo

Silvio d'Amico

(Biblioteca Livia Simoni, CA. 1756)

### Bibliografia

- G. C. Castello, *Palcoscenici di Venezia. "I rusteghi" e "L'impresario delle Smirne" di Goldoni*, «Sipario», 2, 16-17, agosto-settembre 1947, pp. 78-80.
- G. D., *I Rusteghi*, «Il Dramma», 42, 355-356, aprile-maggio 1966, p. 66.
- G. Frangini, *Una "novità" goldoniana sarà inscenata da Renato Simoni*, «La Nazione Italiana», 10 agosto 1947.
- E. Possenti, *Festival del Teatro a Venezia. Due commedie di Goldoni con la regia di Simoni*, «Il Nuovo Corriere della Sera», 13 agosto 1947.
- E. Possenti, *"I Rusteghi" e "L'Impresario delle Smirne" di Carlo Goldoni al Festival del Teatro a Venezia con la regia di Renato Simoni*, «Il Dramma», 23, 42-44, 1° settembre 1947, pp. 60-64.
- A. Zajotti, *Il Festival Internazionale del teatro*, in E. Ariosto e G. Calendoli (a cura di), *Almanacco dello spettacolo italiano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1953, pp. 53-63.

\* \* \*

### **Romeo e Giulietta di William Shakespeare (1948)**

Teatro romano di Verona – 26, 28, 30 luglio 1948

Della Scala, Principe di Verona..... Marcello Giorda  
Paride, giovane gentiluomo parente del Principe..... Nino Manfredi  
Capo della famiglia Montecchi..... Giulio Oppi  
Capo della famiglia Capuleti..... Gualtiero Tumiati  
Romeo, figlio del Montecchi..... Giorgio De Lullo  
Mercuzio, parente del Principe amico di Romeo ..... Renzo Ricci  
Benvolio, nipote del Montecchi amico di Romeo ..... Mario Feliciani  
Tebaldo, nipote di donna Capuleti ..... Gianni Santuccio  
Frate Lorenzo, francescano ..... Sandro Ruffini  
Baldassarre, servo di Romeo ..... Antonio Battistella  
Frate Giovanni / Zio Capuleti ..... Umberto Giardini

## Il grande eclettico

Sansone, servo dei Capuleti .....	Armando Alzelmo
Gregorio, servo dei Capuleti.....	Vittorio Caprioli
Pietro, servo dei Capuleti.....	Marcello Moretti
Abramo, servo del Montecchi .....	Edoardo Toniolo
Uno Speciale .....	Ettore Gaipa
Suonatori .....	Umberto Giardini
	Ettore Gaipa,
	Marcello Bertini
Il coro .....	Antonio Battistella
Donna Montecchi .....	Gina Sammarco
Donna Capuleti .....	Germana Paolieri
Giulietta .....	Edda Albertini
La nutrice di Giulietta.....	Lilla Brignone

Scene di Pino Casarini eseguita da Gianni Casarini

Costumi di Emma Calderini realizzati dalla Casa d'Arte Peruzzi di Firenze

Musiche di scena di Mario Labroca dirette da Umberto Andrea Cattini, con la collaborazione dei Cantori Veronesi di Pina Agostini Bitelli

Calzature: Pedrazzoli – Attrezzi: Rancati – Gioielleria: Corbella – Parrucche: Sartorio

Parte mimica guidata da Rosita Lupi

Assistente alla regia: Giorgio Strehler

Direttore di scena: Gastone Martini

Organizzazione: Paolo Grassi

ESTATE TEATRALE VERONESE

# TEATRO ROMANO

LUNEDI 26 LUGLIO 1948  
ALLE ORE 21.30 PRIMA RAPPRESENTAZIONE DI

# ROMEO E GIULIETTA

TRAGEDIA IN 2 TEMPI DI GUGLIELMO SHAKESPEARE  
LIBBRERIA EDITRICE DI SALVATORE GUARINERIO

---

## PERSONAGGI E INTERPRETI

<p><small>ROSA ZOLA</small> Principessa di Verona <small>FRANCESCO</small> giovane gentiluomo parente del Principe</p> <p><small>MERCUZIO</small> <small>capo di due famiglie di Verona</small> <small>AMONIO</small></p> <p><small>ROMEO</small> figlio del Montecchi <small>MERCUTIO</small> figlio del Montecchi, amico di Romeo <small>GIULIETTA</small> figlia del Capuleti, amico di Romeo <small>TRUCCO</small> figlio di Romeo Capuleti <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small></p> <p><small>GIULIETTA</small> <small>amica di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small></p>	<p><b>MARCELLO GIORDA</b> <b>NINO MANFREDI</b></p> <p><b>GIULIO OPPI</b> <b>GUALTIERO TUMIATI</b></p> <p><b>GIORGIO DE LULLO</b> <b>RENZO RICCI</b> <b>MARIO FELICIANI</b> <b>GIANNI SANTUCCIO</b> <b>SANDRO RUFFINI</b> <b>ANTONIO BATTISTELLA</b></p> <p><b>ARMANDO ALZELMO</b> <b>VITTORIO CAPRIOLI</b> <b>MARCELLO MORETTI</b></p>	<p><small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small></p> <p><small>FRANCESCO</small></p> <p><small>FRANCESCO</small></p> <p><small>FRANCESCO</small></p> <p><small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small></p> <p><small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small></p>	<p><b>EDOARDO TONIOLO</b> <b>ETTORE GAIPA</b></p> <p><b>UMBERTO GIARDINI</b> <b>ETTORE GAIPA</b> <b>MARCELLO BERTINI</b></p> <p><b>ANTONIO BATTISTELLA</b> <b>GINA SAMMARCO</b> <b>GERMANA PAOLIERI</b> <b>EDDA ALBERTINI</b> <b>LILLA BRIGNONE</b></p> <p><small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small> <small>FRANCESCO</small> <small>amico di Romeo</small></p>
---	--	---	---

**REGIA DI RENATO SIMONI**

Collaboratore alla regia: **GIORGIO STREHLER** - Direttore della spettacolo: **LASTONE MARTINI** - Assistenti al polidrammatico: **E. CAFA** - **V. PUGOIA**  
Musica di scena di **MARIO LABROCA** diretta da **UMBERTO CATTINI** con la collaborazione dei "Cantori Veronesi", di **PINA AGOSTINI BIELLI**  
Scena di **PINO CASARINI** eseguita da **GIANNI CASARINI** - Costumi di **EMMA CALDERINI**  
Direttore della luce: **E. SALARI** - Collaboratore dei costumi: **GAIA PEREGO** di Verona - Collezioni: **PIRELLAZZINI** - Attori: **RANCATI** - Cantante: **CORRELLA** - Parrochia: **SANTORO**  
Organizzazione artistica: **PAOLO GRASSI** - Segretario: **LILLO GATTI**

---

### PREZZI

POSTI NUMERATI DI PLATEA L. 1800 - POSTI NUMERATI DI GRADINATA L. 1200 - GRADINATA E. 500  
LA STAMPA DEL BIGLIETTO SI EFFETTUERA SU ORDINE DI SPETTACOLO PRIMA ALLE PER INVIOLATA INDIVISIBILITA' DELL'OPERA E SOLO IN VIRTU' AL TEATRO ROMANO

## MERCOLEDI 28 LUGLIO 2<sup>a</sup> RAPPRESENTAZIONE



ENTE DA BOLAS - Direzione artistica: G. S. 11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74-75-76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100

Attrezzatura teatrale della Municipalità di Verona in uso in giugno 1948 - Tip. Leg. Carlini - Verona

Figura 48. Locandina di *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare, regia di R. Simoni. (Programma di sala, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova)

## Il grande eclettico



Figura 49. Bozzetto scenico di P. Casarini per *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare, regia di R. Simoni (1948). (Teatro Stabile di Torino – Centro Studi)



Figura 50. Due scene di *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare, regia di R. Simoni (1948); a sinistra la camera di Giulietta, a destra l'incontro degli innamorati sul balcone. («Il Dramma», 24, 66, 1° agosto 1948; Teatro Stabile di Torino – Centro Studi)



Figura 51. La chiesa di San Pietro in *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare, regia di R. Simoni (1948) – Foto Parolin. (Teatro Stabile di Torino – Centro Studi)

Il grande eclettico



Figura 52. Figurini di E. Calderini per *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare, regia di R. Simoni (1948). (Programma di sala, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova)



Figura 53. R. Simoni agli applausi finali di *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare (1948) al teatro romano di Verona. Da sinistra a destra: G. Santuccio, G. Tumiatì, G. Paolieri, L. Brignone, G. De Lullo, E. Albertini, S. Ruffini, M. Giorda, G. Sammarco - Foto Farabola. (Archivi Farabola)

- Lettera di Nicola De Pirro a Simoni (carta intestata «Repubblica italiana / Presidenza del Consiglio dei Ministri / Servizi per la Stampa, Spettacolo e Turismo»)

*1° maggio [s.a., ma 1948]*

Mio caro Renato,

ho avuto una gradita visita di Paolo Grassi il quale – pur avendo numerosi problemi suoi da esporre – ha con molto calore illustrato e patrocinato lo spettacolo che dovrebbe avere luogo a Verona con la tua personale partecipazione.

Naturalmente non ho potuto dargli alcuna promessa all'infuori di quella che avrei difeso con tutta la mia amicizia il progetto per farlo aiutare convenientemente.

Credo, quindi, che tra non molto potrò farti sapere qualcosa di concreto. Ti abbraccio.

Tuo,

Nicola

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

## Il grande eclettico

- Lettera di Arnaldo Fraccaroli a Simoni  
*Verona, 7 agosto 1948*

Caro grande Renato, evviva! [...] Sei il grande Renato di prima, di sempre. Qui si continua a parlare della tua *Giulietta* con entusiasmo. Dicono: perché hanno finito? Quando mai si interrompono repliche in pieno trionfo? Sai che le due ultime recite aggiunte hanno 'spopolato'. Molta gente avvilita perché sperava di vederti presentare. [...] Fotografie? Avevo protestato con Gonella la sera stessa della tua partenza: giurò che li aveva consegnate (un'ora dopo) a Mariotto. Oggi, appena in possesso di pregiata vostra, ho protestato nuovamente, dinanzi a sindaco e assessore. Provvederanno: forse. Mi par d'aver capito che allorquando un artista come Te non vuole un centesimo di compenso, è poi giusto che non gli vengano date neppure le fotografie, checché a pagarglielo. Bisogna riconoscere che in fondo sono logici. Ma io cercherò d'insistere. Il tempo s'è ristabilito e le recite filano via senza troppi spaventi. Avrei intenzione di restare fino al 18 o 20, poi verrò ad abbracciarti Renato. Guarda che i fichi hanno una seconda fioritura, e che poi viene l'uva. Qui tutti ti ricordano e parlano di Te, ch'è una monotonia. Io ti abbraccio.

Il tuo  
Fraka

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2636)

- Telegramma di Luigi Einaudi a Simoni  
*Roma, 27 luglio 1948*

La nobiltà e l'efficacia della realizzazione scenica del *Romeo e Giulietta* nel quadro incomparabile da lei prescelto mi hanno profondamente colpito ed io non so dirle quanto sia il mio rammarico di non aver potuto assistere sino in fondo ad una rappresentazione di così alta suggestione. Punto nel rinnovare i sensi della mia personale ammirazione a lei ed a quanti hanno concorso al successo della felice iniziativa. Prego tutti ed ognuno di accogliere le mie felicitazioni vivissime ed il mio più cordiale benaugurante saluto.

Luigi Einaudi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1661)

- Manoscritto autografo di Giorgio Strehler a Simoni (carta intestata «Alberghi Bonvecchiati & Serenissima / Venezia/ Direzione / Cav. A. Allievi»)  
*s.d [ma 1948]*

Caro Simoni,

Adela Gjata

ecco il tuo Perucci. Dirti quanto ti ringrazio per la tua squisita gentilezza è inutile. Sappi soltanto che vorrei poterti mostrare la mia amicizia profonda in modo tangibile e vorrei anche che le occasioni di Verona non fossero le ultime per starti accanto con immutato affetto.

Un forte abbraccio dal tuo

Giorgio Strehler

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

### Bibliografia

- M. Apollonio, *Intorno a un mito*, «Sipario», 3, 27, luglio 1948, pp. 4-5.  
V. Bompiani, Valentino, *Meditazione arbitraria*, «Sipario», 3, 27, luglio 1948, pp. 3-4.  
G. C. Castello, *Romeo e Giulietta*, «Sipario», 3, 28, agosto 1948, pp. 13-16.  
I. Chiesa, *13 milioni = 3 teatri*, «Sipario», 3, 27, luglio 1948, p. 2.  
E. Contini, *Una tragedia d'oggi: "Romeo e Giulietta"*, «Il Messaggero», 27 luglio 1948.  
S. d'Amico, *Discorso a quattro gatti*, «Sipario», 3, 29, settembre 1948, pp. 5-8.  
B. De Cesco, *Un quarto di secolo con William Shakespeare*, Edizione del Comune, Verona 1979.  
*Faranno rivivere la storia degli amanti veronesi*, «Sipario», 3, 27, luglio 1948, pp. 7-8.  
P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Mursia, Milano 1977.  
E. Possenti, *Sono tornati Giulietta e Romeo sotto il cielo stellato di Verona*, «Corriere della Sera», 27 luglio 1948.  
G. Silvestri, *Montecchi e Capuleti rivivono nella rossa Verona scaligera*, «Corriere d'Informazione», 21-22 luglio 1948.  
R. Simoni, *La scena la casa e la tomba*, «Estate Teatrale Veronese», n. unico ufficiale, Verona 1948, pp. 4-7.  
G. Trevisani, *Giulietta e Romeo*, «L'Unità», 27 luglio 1948, ora in Id., *Storia e vita di teatro*, Ceschina, Milano 1967, pp. 105-108.



## Lettere a Renato Simoni

### Corrado Alvaro

*Roma, 14 luglio 1949* (manoscritto autografo)

Caro Simoni,

voglio aggiungere alle espressioni di riconoscenza per quanto hai fatto e scritto per la mia *Medea* col tuo infaticabile interesse per ogni cosa che ricordi l'arte anche da lontano, l'attestato per un gesto che in questi tempi sopra tutto è da ricordare. E cioè che, dopo il mio incidente col «Corriere», questo giornale, e un eminente rappresentante del giornale, considerano una mia manifestazione per quello che è, non tenendo a mente la persona. Lo dicevo in questi giorni ad amici: è civiltà, è ancora Italia di quella che tutti vorremmo nel nostro contegno privato e pubblico. Scusami, tutto ciò ti sembrerà naturale, ma io proprio volevo dirtelo.

Il tuo aff.mo  
Corrado Alvaro

(Biblioteca Livia Simoni, CA 46)

\* \* \*

### Luigi Antonelli

*Pescara, 16 luglio 1940* (manoscritto autografo)

[...] Ho scritto 34 commedie, parecchie delle quali applauditissime anche all'estero. E non ho mai chiesto, né avuto, mai, il più piccolo premio. Ora vorrei essere aiutato. [...] Più di una volta tu mi hai riconosciuto qualche merito. Vorrei che tu mi fosti amico nella Commissione [del Premio D'Annunzio], pur senza far cosa controversa alla tua coscienza. Tra le commedie che tu non conosci, e che Pirandello predilesse facendola applaudire dalla sua compagnia è *Il maestro*. [...] Fammi il piacere di leggerla. È l'ultima mia commedia. Tra *L'uomo che incontrò se stesso* e *Il maestro* troverai una parentela stretta.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 192)

\* \* \*

## Il grande eclettico

### Italo Balbo

*Tripoli, 7 aprile 1939 (telegramma)*

La vostra nomina ad Accademico d'Italia mi riempie di soddisfazione perché est alto meritatissimo riconoscimento vostro grande valore di scrittore et del migliore cultore del teatro italiano alt mi rallegro di cuore caro Simoni e vi saluto affettuosamente – Balbo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 226)

\* \* \*

### Emilio Baldanello

*Milano, 20 giugno 1939 (manoscritto autografo su carta intestata: «Compagnia comica diretta da Emilio Baldanello con Gino Cavalieri e Emilio Baldanello»)*

Carissimo maestro,

le vostre care cortesissime parole del «Corriere» per la recita di ieri sera ci hanno colmato di gioia. Grazie infinite da parte di noi tutti. È stata una generosità della quale non possiamo che esservi umilmente e devotamente gratissimi. Siamo alle prime armi, in pieno affiatamento, con molte speranze, ma purtroppo senza alcun aiuto. La Vostra benevolenza ci ha ripagato a pieno del nostro sforzo; e cercheremo in avvenire che le vostre parole siano di buon augurio per più completi e meno affrettati cimenti.

Con la massima devozione,  
Emilio Baldanello

(Biblioteca Livia Simoni, CA 230)

\* \* \*

### Cesco Baseggio

[s.d. ma del biennio 1945-1946] (manoscritto autografo)

Renato carissimo, colgo l'occasione di questo amico che viene a Milano e che aspira all'onore di conoscerti e che vuole iniziare al giornalismo teatrale per scriverti due righe; per dirti anzitutto, quanto mi fece piacere, l'aver sentito che tutto si risolse per il meglio e con tua soddisfazione. Purtroppo il «Corriere» ha perso la sua firma più bella ma il teatro non ha perduto Renato Simoni che dalle colonne dell'«Illustrazione» può ancora indirizzare e insegnare. Caro Renato io sono felice che tu sia ancora e sempre con noi. Il tuo *Tramonto* trionfa sempre e se potessi giovedì lo rappresento anche qui a Brescia. Se verrò a Milano la mia prima visita sarà per te. A Lugano i più bei successi furono *Baruffe* e *Tramonto*. Tieni vicino a te

Adela Gjata

(sempre nei limiti del possibile) Ciriello che ti presento, che giudico intelligente, amante del teatro e che può essere un discepolo. Ciao Renato.

Ti abbraccio,  
Cesco Baseggio

(Biblioteca Livia Simoni, CA 321)

\* \* \*

### **Romolo Bazzoni**

Venezia, 22 febbraio 1940 (dattiloscritto autografo su carta intesta «La Biennale di Venezia»)

Caro Simoni,

per avere la nota edizione delle opere di Shakespeare, abbiamo scritto sia all'editore di America, sia al suo rappresentante di Londra.

Fortunatamente le abbiamo trovate presso quest'ultimo, il quale ci ha promessi di spedircela immediatamente. Naturalmente, data la situazione attuale, il trasporto non sarà troppo sollecito, e si calcola che occorrerà circa un mese.

L'opera, dal titolo *Purness new Variorum Edition of Shakespeare*, consiste di 22 volumi, tutti quelli pubblicati finora.

Ho desiderato dartene notizia perché, pure dovendo attendere ancora qualche tempo, tu sappia che l'opera è stata trovata e che ne entrerai in possesso.

Con affetto ,  
tuo Romolo Bazzoni

(Biblioteca Livia Simoni, CA 333)

\* \* \*

### **Memo Benassi**

Roma [s.d.] (manoscritto autografo)

Eccellenza, vengo a conoscenza degli spettacoli di Venezia. Tengo una vostra lettera dell'anno scorso dove mi dite che alla prossima occasione vi ricorderete di me. Non mi trascurate, mi daresti un grande dispiacere. Io e il Nani siamo in bisogno e guadagnare stando nella nostra casa, in questo momento ci solleverebbe dai brutti giorni passati. Non ci date questo dispiacere! Vi salutiamo col nostro sincero affetto.

(Biblioteca Livia Simoni, 405/1-2)

\* \* \*

## Il grande eclettico

### Nerio Bernardi

Firenze (Albergo Savoia), [s.d.]

Eccellenza e caro maestro,

malgrado le mie molteplici occupazione e preoccupazioni politiche sono riuscito a dimostrare che un'unione artistica voluta da vostra eccellenza non può che imporsi vittoriosamente. La Signora Dina Galli artisticamente promette bene e spero di fare di lei una buona attrice. Continuerà a seguire i miei insegnamenti? Speriamolo!!

Per gli spettacoli del Maggio Fiorentino e di Venezia vi terrò presente. Lo meritate. Ho deciso d'impervi all'ammirazione del pubblico, e ci riuscirò. Abbiate fede in me. Vogliatemi bene e (rispettosi scherzi a parte) e credete nella viva riconoscenza e nell'affetto sincero del vostro devotissimo

Nerio Bernardi.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 361)

\* \* \*

### Ugo Betti

Roma, 22 aprile XIX [1941]

Illustre amico,

penso – ricostruendo certe parole che mi dicesti a Milano – che questo premio, riflettente il teatro, mi sia stato dato per iniziativa tua. E perciò mi è anche più caro. Grazie... E grazie anche delle parole della relazione, intelligenti, illuminate. Grazie, sì: ma non credere che ... sia soddisfatto: ho la tua preziosa promessa, di voler essere regista d'un mio lavoro...e non ti darò più requie. Vorrei farti leggere *Una bella domenica di settembre*. È un po' lo stesso caso dei *Nostri sogni*. Fu già dato, due sere, con esito cattivo. Allora io l'ho rielaborato, l'ho quasi riscritto da cima a capo. .... Mi convince anche più dei *Nostri Sogni*. Vuoi leggerlo? Affettuosi saluti...

La mia novella andava bene?"

(Biblioteca Livia Simoni, CA 342)

\* \* \*

### Valentino Silvio Bompiani

Milano, 10 ottobre 1940 (dattiloscritto su carta intestata «Casa Editrice Valentino Bompiani&C»)

Eccellenza, vi ho già parlato dei dizionari delle opere e personaggi che stiamo preparando e che sono ormai quasi al termine. So che Voi vedete con simpatia quest'impresa e che vi collaborereste volentieri se appena disponeste di un poco di

Adela Gjata

tempo: cerco dunque di venirVi incontro per quanto è in me. Ma, come comprendete, non mi è possibile uscire senza il Vostro nome: tutto il teatro italiano contemporaneo è passato attraverso il Vostro Giudizio fin dal suo sorgere e Voi ne siete stato il più amoroso e profondo cultore. Tutto il nostro teatro antico ha avuto, come da nessun altro, il Vostro studio: e come potremmo presentare queste opere al pubblico italiano senza riferirci in alcun modo a Voi?

Vi faccio una proposta: indicateci Voi fra le Vostre innumerevoli recensioni fatte sul «Corriere della Sera» quelle che Vi sembrano più importanti, noi, se non credete di poterlo fare Voi, ridurremo questi articoli a voci e li sottoporremo al Vostro giudizio: ci potrete dare la Vostra collaborazione con un minimo di perdita di tempo. Se vorrete modificare in parte questo progetto, parlatene con l'amico Dettore, che Vi porta questa lettera, ma Vi prego, non datemi una risposta negativa, che, non solo mi priverebbe di un collaboratore insostituibile, ma lascerebbe nell'opera una inesplicabile lacuna.

Cordialmente vostro,  
Valentino Bompiani

(Biblioteca Livia Simoni, CA 431)

\* \* \*

### **Paola Borboni**

*15 maggio 1939* (manoscritto autografo)

Simoni, Simoni, il Simoni del «Corriere della Sera», Il giudice, l'unico. E Simoni cosa ha detto? Ecco la domanda ad ogni manifestazione che sembra entusiasmare gli altri! Se tutti danno dieci e Simoni quattro, tutti sono per il quattro, non si fa nemmeno la media!

(Biblioteca Livia Simoni, CA 433)

*Milano, 27 maggio 1943* (manoscritto autografo)

Caro Simoni, sono beata! Ecco l'unica parola che ho trovato per dirvi la mia gioia per le vostre parole. Un certo consenso mi aveva accolto, ma senza la vostra approvazione nulla è a punto. Voi lo sapete. Quest'ultimo articolo firmato da voi, che parla anche di me, lo considero orgogliosamente il primo della mia carriera.

La vostra Paola.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 435)

*Agrigento, 10 dicembre 1946* (manoscritto autografo)

Caro Renato Simoni, se per questa occasione sono qui, è a voi che lo devo. Le vostre lodi del 1943 sono state il mio titolo di merito. Grazie. Paola Borboni

(Biblioteca Livia Simoni, CA 436)

## Il grande eclettico

*Roma, 5 giugno 1947* (manoscritto autografo)

Caro Simoni,  
nel 1943, e fu l'ultima compagnia che recitò al Teatro Manzoni di Milano, organizzai con sincero entusiasmo la prima pirandelliana, dopo la morte di Pirandello. Andò in scena *La vita che ti diedi*, voi non c'eravate. [...] Eppure in quella sera recitai il primo atto per voi credendovi in platea, e gli altri due con il dolore di non sapervi là. Posso dire che mi avete sostenuta in un caso o nell'altro: la vostra presenza e assenza fu per me un aiuto indispensabile. Venite alla seconda commedia "L'amica delle mogli" che si ridarà sabato 7, all'Angelium. È un grande amore, per tutti, quando ci siete voi. Siete il nostro severo e amoroso sostenitore della nostra povera e brillante vita di comici. [...] Ho capito dopo un certo tempo i miei doveri verso me stessa e soprattutto verso il pubblico. Ho cercato di assolverli. Cerco. Ogni bene, nostro grande amico.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 434/1-2)

\* \* \*

### **Roberto Bracco**

*Napoli, 10 aprile 1938* (manoscritto autografo)

Mio caro Renato,  
un tuo autografo! Un prezioso regalo. Tra i nostri scrittori di maggiore importanza tu sei quello che meno fai le lettere.

E quando le scrivi, grazie a Dio, le scrivi come Don Benedetto Croce, col proposito d'impedirne la lettura. La calligrafia sua e la tua sono le più indecifrabili del mondo. Ciò, naturalmente accresce il pregio delle lettere tue e sue. La indecifrabilità esercita un gran fascino. Quanti successi sono dovuti alla sapienza di non farsi capire. Senonché tu ti sdegni di successi di tal genere. Alla indecifrabilità dei tuoi caratteri opponi l'ostinata chiarezza... della tua prosa, della tua arte, del tuo animo, della tua bontà. [...]

Intanto, scrivendo la parola "perfezione" mi è parso già di vedermi dinanzi il libro che hai promesso. Un libro tuo sugli attori italiani? Perbacco! Un'opera definitiva.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 460)

\* \* \*

### **Anton Giulio Bragaglia**

*12 dicembre 1946* (manoscritto autografo)

Adela Gjata

Caro Simoni,  
ti scrissi una volta e non mi rispondesti. Sei arrabbiato con me? Io non ho mai mancato al dovuto affetto cui fin da ragazzo le tue gentilezze mi hanno obbligato.

Ti chiederò qualche notizia dell'acquarello secentesco di Pulcinella che pubblicasti nella «Lettura» tanti anni fa. Non ti pare sia di Geijn?

Ho scritto una grossa storia di Pulcinella, una specie di enciclopedia pulcinellesca con la più completa bibliografia dei manoscritti e delle pulcinellate a stampa.

Ho pure scritto una storia del teatro popolare a Roma dal Quattrocento a Petrolini, seicento pagine, su materiale d'archivio. Ho fatto anche altre cose. Meno che teatro. Come regista sto a guardare data le difficoltà economiche d'ogni compagnia. Ora vedrai, dopo il mio *Delitto e castigo*, quello carnevalesco di Luchino Visconti.

Ti abbraccio.

Bragaglia

(Biblioteca Livia Simoni, CA 463)

\* \* \*

### **Mercedes Brignone**

*Bologna, 2 maggio 1942* (manoscritto autografo)

Caro amico,

il 1° luglio avrò finito i miei impegni con la compagnia e spero di fare un po' di cinema, ma farlo con Voi sarebbe il mio ideale, perché sono certa che fatta la vostra guida, farla per la prima volta, si accorgerebbero di me. Non potreste riferirmi per una partecina anche piccola, nel vostro *Napoleone*? Ve ne sarei infinitamente grata. Mi avete sempre dimostrata una buona amicizia, alla quale tengo molto, quindi, sono certa, che potendo mi favorirete, e di ciò, grazie.

A presto a Milano. Molti cordiali saluti.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 464)

\* \* \*

### **Alessandro Brissoni**

*Milano, 13 agosto 1946* (manoscritto autografo)

Caro Simoni,

come già le dissi *I capricci di Marianna* andranno in scena verso la metà di settembre e contiamo molto sul suo prezioso aiuto durante il periodo delle prove. Per la parte di Ottavio che è quella che più mi preoccupa, ho rinunciato a interpellare qualche giovane come Carrara o Gassman e mi sono rivolto a Lugi Cimara che, nonostante l'età, mi sembra ancora molto indicato per il personaggio di De Musset. Cimara, per una squisita forma di pudore, è un po' restio ad accettare la parte per la

## Il grande eclettico

questione dell'età. Le scriverà per consigliarsi e, nel caso di una risposta favorevole da parte sua, accetterà la parte. Crede che anche per Lea Padovani sarà più facile sostenere la sua parte se avrà accanto un attore esperto., insomma *I capricci di Marianna* sono nelle sue mani e non voglio influenzare il suo giudizio!

Posso dirle soltanto che aspetterò con comprensibile ansia la sua risposta a Cimara. Mi scusi per la libertà che mi sono preso e mi creda suo aff.mo.

Alessandro Brissoni

(Biblioteca Livia Simoni, CA 465)

\* \* \*

## Dino Buzzati

*Milano, 14 ottobre* (manoscritto autografo)

Caro Simoni,

insieme col mio devoto saluto in occasione del mio ritorno al «Corriere», ti mando (ahimè) il copione dell'atto unico che sarà rappresentato sabato all'Excelsior. Non ho potuto fartelo avere prima data la fretta con cui è stato fatto tutto quanto. Solo oggi cominciano le prove e ce ne saranno soltanto tre. Potrai trovare un quarto d'ora di tempo per darci un'occhiata? Te ne sarei molto grato. Ancor più grato se mi volessi indicare eventuali tagli o possibili modifiche che possano riuscire vantaggiose. Nuovo al teatro, mi trovo assai perplesso su ciò che ho fatto; e i tentativi di autocritica preventiva non trovano punti d'appoggio su alcuna esperienza. Che Dio, dunque, me la mandi buona. Con gratitudine, un saluto affettuoso da

Dino Buzzati.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 475)

\* \* \*

## Oreste Calabresi

*Firenze, 8 giugno 1896* (manoscritto autografo)

Caro ed Egregio Amico,

ho ricevuto, e per certo da voi, «L'Adige» di sabato. Ho letto il vostro articolo su Ernesto Rossi: vi assicuro che di quelli che ho letti, e sono molti, il vostro è quello che mi piace di più; è vero, sinceramente vero e come tale qualche argomento è crudo. Nella serenità del vostro giudizio, a mio credere, avete trovato la via giusta; e di ciò vi va data lode, quantunque dalla vostra anima artisticamente eletta non ci si poteva aspettare giudizio diverso.

Vogliatemi bene e credetemi sincero.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 501)

Adela Gjata

\* \* \*

**Wanda Capodaglio**

*Martedì 7 s. a.* [ma stagione teatrale 1938-1939], (manoscritto autografo)

Gentilissimo Sig. Simoni,  
perdonatemi se con ritardo adempio il caro dovere di ringraziarvi con tutto il cuore per la preziosissima collaborazione e l'alto aiuto che avete portato al nostro lavoro. Volevo farlo personalmente ma lo studio e le prove terribilmente faticose e stringenti di *Frenesia* non mi concedono un'ora di tempo. Verrò ad ossequiarvi a lavoro ultimato.

Sto per affrontare, credo, la più difficile battaglia della mia carriera e la prova di giovedì sera sarà decisiva. Più che mai quindi avrò bisogno della vostra benevolenza e del vostro autorevole sostegno se – come mi auguro – la mia fatica potrà apparirvene degna. A presto dunque – caro Maestro – ancora grazie di tutto, e anche delle parole buone e gentili che avete sempre scritte per me.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 527)

\* \* \*

**Luigi Chiarelli**

*Roma, 25 maggio 1946* (manoscritto autografo)

Caro Renato,  
riprendo il discorso che ti ho fatto recentemente a Milano, per confermarti che aspetto da te, come mi hai promesso, il saggio sul Goldoni. Basterà che sia lungo dalle 12 alle 15 cartelle dattilografate. Compenso 8.000 lire. Ti va bene?

Attendo e intanto ti saluto affettuosamente.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 494)

\* \* \*

## Il grande eclettico

### Carlo Colombo

*Milano, 16 gennaio 1940* (manoscritto autografo su carta intestata «P.N.F. Gruppo Fascisti Universitari “Ugo Pepe”»)

Caro Maestro,

dopo quanto avete fatto per me e per noi tutti, sembrerà inutile aggiungere delle espressioni di riconoscenza. Ma voi non potete immaginare con quanta gioia vi abbiamo ascoltato e seguito, con quanta devozione ognuno degli artisti, dei collaboratori del I° Convegno Teatrale mi ha manifestato, non avendo osato farlo direttamente a voi [...]. Voi stesso avete constatato quanto il pubblico milanese vi ami e come questa gioventù che voi avete veramente dimostrato di adorare, a sua volta vi adori. Noi tutti conosciamo la vostra sapienza critica, la vostra poetica ed insieme potente genialità di commediografo, ed abbiamo il solo grande rimpianto di ammirare la vostra magnifica grandissima maestria di Regista. Tale sentimento è comune a voi, a noi, a tutto il pubblico di Milano. Altre città più fortunate hanno avuto questa fortuna, lo avremo anche noi? Con questa speranza che s'unisce l'augurio che voi possiate guidarci, e sempre assisterci nel futuro io saluto in voi il mio Maestro e quello di noi tutti con la fiducia che il grande ritrovatore dell'*Aminta*, della *Francesca* e di Goldoni, maturi i nostri ardenti e devoti propositi, mentre io personalmente sento per lei un'infinita ammirazione che riempie di orgoglio per essere stato al suo fianco.

Carlo Colombo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 545/1-3)

\* \* \*

### Orazio Costa

*Roma, 15 ottobre XVIII - 1940* (manoscritto autografo)

Illustre Maestro,

è con grande trepidazione e con il più vivo entusiasmo che mi accingo oggi a scrivervi. Voi sapete con quanta attenzione e con quanta passione ho seguito le prove di tutte le commedie goldoniane che Voi avete diretto a Venezia. È forse giunto per me il momento di provare che le vostre lezioni mi sono penetrate nello spirito ed ho saputo farne idea delle mie idee. Sono stato felice quando ho saputo che la Signora Pagnani, nella Compagnia della quale sono scritturato (per vicissitudini delle quali avete avuto sentore), quando ho saputo, dico, che aveva chiesto a Voi il dono di mettere in scena *La locandiera*. Mi sono detto: sarà una nuova serie di osservazioni che raccoglierò durante le prove. Ma poi c'è stato di più. Un di più che mi priva dell'assiduità del vostro ammaestramento, un di più che mi fa tremare, ma che ho accolto come una benedizione in questo anno in cui temevo che la mia fortuna mi avesse abbandonato. Ma sono nelle vostre mani.

Essendo voi nell'impossibilità di dirigere *La locandiera* con la quale la Compagnia andrà in scena a Napoli, la Signora Pagnani mi ha fatto l'onore di affidarmene la regia, nella speranza che la pratica ch'io ho fatta con voi a Venezia non solo, ma anche il vostro prezioso consiglio, potranno sovvenirmi in questa mia nuova e veramente maggiore fatica.

Sono quindi nelle vostre mani. Sono certo che con quella veramente reale larghezza, che mi avete sempre dimostrato, vorrete venirmi in aiuto di ammaestramenti e di consigli che siete unico a poter dare. E di ciò vi prega caldamente anche la Sig.ra Pagnani.

Io vorrei espressamente a Milano i giorni immediatamente precedenti al 26 (in cui dovrò trovarmi a Torino presso la Compagnia dell'Accademia) e vi chiederei, se potete, di fissarmi quegli appuntamenti che vorrete a qualunque ora vorrete. Sono certo che aiuterete anche questa volta il vostro discepolo (il più antico e il più attento, se non altro!) e che lo confronterete ad affrontare questa prova che per grazia vostra potrà essere decisiva.

Vi chiederò consigli su tutto naturalmente. Sulla impostazione scenografica; sulla distribuzione delle parti; sulla loro interpretazione. Anzi vi dirò che cercando d'immaginare quale distribuzione avreste adottato voi, avrei pensato di affidare la parte di Fabrizio a Stival, considerando che abbandonare quella parte a un generico, come spesso ho sentito si fa, mi parrebbe grande errore [...]. Se avessi indovinato sarei felice e vi chiederei in tal caso, se aveste l'occasione di vedere lo Stival, che è a Milano, di persuaderlo a questo apparente sacrificio. Altra mia idea (e della Signora Pagnani) era di affidare a Stival la parte di Forlipopoli, ma per questo temo che egli opporrebbe difficoltà anche maggiori.

Vi prego di volermi far quindi sapere se e quando potrete ricevermi (un po' a lungo mi raccomando!) nei giorni 24 e 25 e magari anche 23, comunicando i giorni e le ore più comodi a Voi direttamente a me (Viale Pavioli 10-Roma. Telef. 870777) – oppure alla Signora Pagnani (Via Consulta 1-Roma, Telef. 480125).

Ringraziandovi con tutta la gratitudine vi prometto di farvi onore.

Con infiniti ossequi

Orazio Costa.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 506)

*Roma, 30 ottobre 1941 (manoscritto autografo)*

Caro e illustre Maestro,

spero che vi sia stato comunicato già ufficialmente che la Compagnia di R. Ricci e A. Pagnani ha rinunciato alla rappresentazione della *Francesca* per la quale io avevo avuto l'onore di esser chiamato da voi a collaborare. Si tratta ancora una volta di un timore, non del tutto ingiustificato, della Signora Pagnani che ha ritenuto che la Compagnia non fosse all'altezza di spettacolo di così grande mole. Io veramente credo che dopo una prima sgrossatura fatta da me e dopo la vostra successiva intensa rifinitura, sempre così efficace e feconda di risultati insperati, lo spettacolo avrebbe raggiunto un suo clima e un suo decoro più che notevoli vista anche l'intenzione vo-

## Il grande eclettico

stra, che io mi preparavo a seguire fedelmente, di liberare lo spettacolo di tutte le frangie descrittive ed esuberanti di colore cronistico per ridurlo alla sua più intima realtà e immediata violenza di accese passioni espresse in lirica furia.

Mi auguro di essere ben presto chiamato da voi ad altra collaborazione, come mi avete accennato e come gelosamente taccio con tutti, per darvi finalmente prova che la vostra fiducia desta in me la migliore volontà di ringraziarvi.

Con perfetta devozione

Orazio Costa.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 505)

\* \* \*

## Silvio d'Amico

*Roma, 1 agosto 1936 XIV* (manoscritto autografo)

Caro Renato,

quel che ti scrivo ti prego di tenerlo per te, senza farne parte nemmeno agli altri amici della Commissione o della Sig.ra Tatiana.

Ti dissi che il Ministro aveva approvato anche questa volta tutte le proposte della Commissione relative alla nuova Direzione, ai nuovi insegnanti, e alle nuove norme delle borse di studio. Invece ieri, tornando da Montecatini, sono stato ricevuto da lui in un lungo colloquio che si è svolto assai cordialmente, ma dove l'ho trovato alquanto mutato. Egli si era sempre mostrato soddisfattissimo dell'indirizzo da noi dato all'Accademia, e dei suoi risultati. Invece nei giorni scorsi, come ho saputo soltanto ora, il buon Gualtiero Tumiati, ottenuta da lui un'udienza per altro fine (credo, per certi quadri della moglie), gli ha fatto una descrizione piuttosto pessimistica dei dissidi che si sono lamentati fra i nostri maestri, e in conclusione ha insinuato in lui qualche dubbio sopra la bontà dell'ordinamento che noi abbiamo patrocinato.

Per la verità, già il collega Stoppa, che gode come sai la stima del Ministro, era già corso ai ripari, confutando punto per punto le accuse, se così possiamo chiamarle, del Tumiati. E a me non è stato difficile, in un'ora e mezza di pacata conversazione, di mostrare al Ministro che dei quattro insegnanti principali dell'Istituto una sola ha una visione, un metodo, una disciplina, e che per raggiungere la necessaria unità d'insegnamento bisogna sostituire, agli altri artisti troppo presuntuosi e insofferenti, maestri più modesti e già disposti a intonarsi con la scuola che deve dare il "la" tra le altre a quella di Regia.

Però il Ministro non se la sente di fare, a così breve distanza dalla pubblicazione della prima legge, una legge nuova coi ritocchi da noi suggeriti. Egli dice che il Direttore debbo essere io (anzi ha rimproverato vivamente di non aver seguito questa tua proposta fin dall'anno scorso); ammette che la Pavlova, di cui ha grande stima, debba restare al suo posto, e che gli altri tre debbano essere sostituiti, infine ha anche accolto con simpatia la proposta di far fare agli allievi e ai loro maestri una tournée primaverile nei maggiori teatri d'Italia, col sussidio (già concesso) dell'Ispettorato

del Teatro. Ma vuoi che tutto questo sia fatto senza toccare la legge; cosa in verità, almeno per quanto riguarda la mia nomina, piuttosto difficile; ma di ciò si incaricheranno i suoi uffici. E vuole soprattutto – qui è il punto – avere un colloquio decisivo con tutta la Commissione, per sentire a viva voce i suoi pareri, e soprattutto discutere con essa i nomi dei nuovi insegnanti.

Nota che lunedì prossimo il Ministro se ne va via da Roma per un paio di settimane; e anche io ne profitto per andare a fare delle conferenze all'Istituto di Alta Cultura a Rodi. Egli tornerà su per giù per Ferragosto o poco dopo, e io il 21 o il 22 del mese. Ti domando tanto se tu te la sentiresti di compiere quest'altro sacrificio, ossia di fare un'altra scappata qui a Roma fra il 23 e il 31 Agosto. Dopo, sarebbe troppo tardi, anche perché De Pirro e io andiamo ai primi di settembre al Festival Teatrale di Vienna.

Nel frattempo, poiché si tratta di una piccola crisi interna che il pubblico deve ignorare, si pubblicheranno i bandi di concorso alle borse di studio e i programmi di esame: nella quale occasione tu potrai come ti ho già detto, metter fuori il famoso articolo sul «Corriere», per via raccomandazione del Ministero Stampa.

Quanto ai tre maestri di recitazione da proporre, siamo ancora in tempo, come vedi, a sostituire il Tamberlani con altro migliore (possibilmente con un caratterista, che è la parte più difficile a sostenersi da un allievo); ma escludo purtroppo Almirante, che è pazzo, e Sabbatini, che s'è scritturato. La Nera Grossi Carini va bene a tutti, Pavlova compresa. Quanto a Pelosini, che a me pare eccellente per porre i fondamenti della dizione (prosa classica e verso) ti dirò che egli ha accettato con entusiasmo la proposta di dedicarsi quotidianamente per alcune ore a questo insegnamento; ma il Ministro, non so perché, non condivide un tale entusiasmo; a ogni modo ha finito col dichiararmi che se non si trovasse di meglio lo accetterà, e Stoppa dice che la cosa potrà facilmente ottenersi con un poco di abile insistenza.

Caro Renato, fare l'arte è niente! Il guaio è altrove.

Un mese fa Irma Gramatica – che poi non ho più visto -, mi ha mostrato una lettera con cui l'avvocato Dal Fabro le riferiva i giudizi negativi sul suo insegnamento che tu gli avevi cautamente manifestato!

Non ci si può fidare di nessuno! Perciò ti ripeto la raccomandazione del massimo riserbo con tutti. Tutto si ridurrà a una cosa da niente e andrà benone, se, come è certo, risolveremo le cose in famiglia. Un'adunata dei Commissari in questa stagione non sarà cosa allegra, ma si risolverà nella più cordiale presa di contatto col Ministro e coi suoi collaboratori, i quali sono tutti con noi.

Dimmi subito, te ne prego, le tue intenzioni. Io sono a Roma fino al giorno 6; poi a Rodi, Grande albergo delle Rose, fino al 19.

Ti ringrazio ancora una volta e ti abbraccio.

Silvio d'Amico

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

## Il grande eclettico

23 dicembre 1936 – XV (manoscritto autografo)

Mio caro Renato,

quest'anno sento proprio il bisogno di farti i miei auguri natalizi con un abbraccio particolarmente affettuoso. Non so e non saprò mai dirti abbastanza grazie del fraterno interesse con cui tu segui e sostieni la vita di questo nostro Istituto.

Voglio dirti – ma tienilo per te solo – che la visita fatta ieri alla Scuola del Ministro Bottai, presenti De Pirro e Liberati (Stoppa ha l'influenza) non ha forse avuto l'esito eccellente che se ne poteva attendere. Il Ministro si è trattenuto con visibile interesse per ben due ore; ma non m'è parso che questo interesse si sia poi tradotto in un vero entusiasmo; ha fatto domande, ha voluto spiegazioni, ma un'estrema soddisfazione non mi pare l'abbia mostrata. Forse la Signora Pavlova ha avuto il torto, data la straordinaria occasione, di mettere troppa carne nel fuoco; e quando dalle consuete, eccellenti esercitazioni, è passata e certe scenette parlate o semplicemente visive, si è forse caduti un poco nel varietà (Maschere russe, e simili). Ora tu sai quanto io mi preoccupi di non dare alla Scuola quei certi caratteri slavi, da balletto e da quadretto colorato, di cui si suole accusare la Pavlova – specie dopo l'insuccesso della sua messinscena dell'*Isola Meravigliosa* di Betti, in verità molta esteriore e frigida.

C'è stato di peggio. La Signora (credo, ma è un'ipotesi, per infelice suggerimento di suo marito) ha contro tutti i miei consigli insistito nel fare esporre dagli allievi, in una delle loro brevi esposizioni teoriche, il principio che il regista può recare un apporto al cosiddetto teatro di "contenuto nazionale", anche in mancanza d'autori, riducendo a tesi fasciste o patriottiche qualunque commedia dell'età passata. Tesi, come sai meglio di me, ispirata alla grottesca prassi bolscevica e ora nazista, che ripugna assolutamente alla nostra mentalità: come De Pirro, con la vivace franchezza che gli è propria, ha alquanto rumorosamente notato provocando una lunga discussione che si è poi prolungata anche dopo la lezione. Debbo però dire che il Ministro si è mostrato assai più conciliante e dove De Pirro denunciava come tendenziosi e pericolosissimi per i giovani principi di questo genere, Bottai ha finito col concludere dichiarando che tutto è questione di pratica e di misura.

In conclusione questa disputa, senza essere stata disastrosa, non ha giovato né al buon successo della seduta, né al personale prestigio della Signora Pavlova davanti agli allievi (i quali nel loro intimo erano e sono unanimi contro la sua tesi). È, dopo quello dell'*Isola Meravigliosa*, il secondo insuccesso che la Signora incontra quest'anno; e io te ne avverto per aggiungere che naturalmente non bisogna affatto scoraggiarsi, ma correre ai ripari, facendo bene intendere alla nostra insigne amica, che l'Italia non è la Russia, e che essa dev'essere più arrendevole verso chi la consiglia per il bene dell'Accademia e suo.

Io naturalmente non ho mostrato, né con gli allievi né con lei, di dare molta importanza alla cosa, e rimango a sostenere la scuola della Signora la quale oggi in Italia è l'unica possibile. Adesso quello che è necessario è dare dei saggi di prim'ordine.

Purtroppo per questi si è perso moltissimo tempo; e io mi domando se sia possibile presentarsi in pubblici teatri, con una compagnia composta quasi totalmente di

giovani allievi, a rappresentare cinque lavori (tanti ne chiedono le imprese) o almeno quattro, tutti di grande stile, da mettere in scena dall'8 gennaio al 13 marzo. Temo che ciò facendo si andrà incontro a un disastro. E che convenga invece contentarsi di distribuire, nel corso dell'anno, due o tre spettacoli, ma perfetti, da rappresentare o nel nostro "Studio" o in un teatro romano, eccezionalmente mostrandoli, ma per qualche sera, in fin d'anno, in un teatro milanese, e basta. Purtroppo questa mia idea si urterà contro un grave fatto economico; perché la progettata tournée di due mesi importava un sussidio della Direzione Generale del Teatro, che avrebbe fatto guadagnare una grossa paga giornaliera alla Signora. Ma non è possibile che, per questa paga, noi si corra il rischio di diffamare un Istituto che ha estremo bisogno di sostenere la sua nascente reputazione.

Di tutto questo non ho ancora detto parola alla Signora; a te lo dico supplicandoti di non riferirlo ad alcuno, ma perché tu sia pronto a consigliarla come meglio crederai quando essa te ne abbia a parlare.

Altra mia decisione è che, qualunque sia il numero dei lavori da mettere in scena – tre, quattro o cinque – la maggior parte di essi sia d'autore contemporaneo, e intonati ad una esercitazione di vita reale. Bisogna sfatare la leggenda che la Pavlova anche nella sua Scuola riduce tutto a balletto e a coreografia. *Il cane dell'ortolano*, ormai già tradotto, farà parte del nostro repertorio e basterà, io credo, a dare un bel saggio di messinscena colorita; ma io insisterei – specie se si rinuncia alla tournée – in *Lulù* di Bertolazzi, e magari in una cosa di nessun effetto scenico, ma adattissime a uno "studio" come *In portineria* di Verga, rinunciando invece alla progettata riduzione della fiaba di Gozzi che, in verità più la studio e più mi appare impresa disperata.

La *Maria Antonietta* che tu avevi consigliato è piaciuta alla Signora, la quale la trova anche facile; ma io penserei che tutt'al più la si possa utilizzare se si fa la tournée, altrimenti sarà bene lasciarla da parte.

Scusami se t'ho annoiato con tutta questa tiritera. Pensa che io sono, qui, assolutamente solo nella responsabilità di un'impresa così nuova e così piena di rischi. A chi posso rivolgermi per aiuto, se non a te?

Ancora un grazie, e i più affettuosi auguri dal

tuo vecchio

Silvio d'Amico.

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

*Roma, 13 novembre 1940 – XIX* (dattiloscritto autografo su carta intestata «Presidente della Compagnia dell'Accademia»)

Copia della lettera di Silvio d'Amico al Ministro della Cultura Popolare/Direzione Generale per il Teatro, inviata per conoscenza a Simoni.

Mi duole trovarmi nella necessità di denunciare ancora una volta a cotesto Ministero che il Direttore della Compagnia dell'Accademia, Signor Corrado Pavolini, continua tranquillamente a mancare a tutti gli impegni presi con l'Accademia stessa.

## Il grande eclettico

Si ricorderanno i precedenti della scorsa estate: cioè, la defenestrazione dei registi dell'Accademia, ossia di coloro a cui risaliva tutto il merito dei buoni risultati avuti, e che per ricompenso furono, da scritturati, ridotti a semplici avventizi; e la cacciata del loro decano Dott. Orazio Costa, contro la formale promessa di assumerlo stabilmente come vice-direttore. Ma si convenne che tutto fosse messo in tacere in seguito all'inequivocabile impegno, garantito da cotesto Ministero, che tutti gli spettacoli della Compagnia sarebbero stati messi in scena unicamente da registi dell'Accademia.

Dopo di che, nei quattro nuovi spettacoli finora messi in scena, uno solo (Wilder) è stato affidato a un nostro regista, Brissoni. Un altro (Ibsen) è stato messo in scena da Corrado Pavolini; un terzo (Goldoni) da Renato Simoni; e finalmente un quarto (Pirandello) è stato affidato in questi giorni a persona completamente estranea, il Signor Enrico Fulchignoni. Niente da eccepire per Simoni, che è fuori classe. E pazienza anche per Corrado Pavolini (benché egli sia stato assunto non già come regista, ma come moderatore della Compagnia, il cui scopo è di esercitare i registi dell'Accademia). Ma la chiamata, fatta alla chetichella, del Fulchignoni, è un vituperoso oltraggio alla parola data. Non posso non nutrire la certezza che il Ministero interverrà a farla rispettare.

Si notti che, nel frattempo, dopo aver buttato a mare il Costa, si sta buttando a mare il secondo dei nostri tre registi, Signorina Fabro. A questa furono formalmente promesse, presente il sottoscritto e i funzionari della Direzione Generale per il Teatro, tre regie entro la presente stagione teatrale della Compagnia. E aveva cominciato il suo lavoro in quasi quotidiano rapporto col Direttore, conducendo a termine tutto il piano per la regia delle *Tre sorelle*, che secondo impegni scritti si dovevano mettere in prova ai primi del corrente mese. Adesso invece le si è fatto sapere che le *Tre sorelle* dovranno cedere il posto a uno spettacolo aristofanesco, sicché non si potranno rappresentare qui in Roma ma tutt'al più nell'ultimo dei sei mesi della stagione, a Milano. E quanto alle altre regie, non se ne parla più.

Mentre tutto questo avviene, naturalmente senza che Pavolini me ne dia la minima notizia, l'Accademia viene abitualmente sollecitata alla cordiale collaborazione con la Compagnia. È noto che, per esempio, le scene e i costumi di *Re cervo*, che la Compagnia adopera nei suoi giri in Italia come in quello prossimo all'estero, le sono ceduti dall'Accademia a titolo grazioso. È del pari noto che io son dovuto intervenire a persuadere il Costa – cacciato come s'è detto, e nemmeno ringraziato di quanto ha recentemente fatto per una nuova regia dell'*Attilio Regolo* poi rimasta al solito senza seguito – a rimettere in scena il *Mistero*, che occorre per il repertorio della Compagnia all'estero. Infine, è di questi giorni una lettera dell'Amministratore della Compagnia, che mi chiede se posso cedergli gentilmente le scene e i costumi per la commedia affidata a Fulchignoni!!

Col Signor Pavolini io non posso naturalmente avere più rapporti. La mia sola fiducia è nel Ministero.

Il Presidente  
Silvio d'Amico

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1761/1-3)

Adela Gjata

Roma, 8 gennaio 1948 (dattiloscritto autografo)

[...] Del Concorso drammatico Nazionale e delle sue convocazioni, se Dio vuole ben finite, non sono io il responsabile: si spera che in quel benedetto ufficio si cominci, prima o poi, a mettere un po' di ordine. Quanto alla Commissione della Radio presso il Ministero delle Poste, ho protestato anch'io per la affrettata convocazione, e per il ritardo con cui quel Ministero trasmise i programmi ai Commissari, programmi che la RAI gli aveva inviato il 20 dicembre. Si è deciso che, d'ora in poi, la RAI invierà i programmi progettati, tempestivamente e direttamente, ai Commissari; i quali avranno il tempo di leggerli, e di venire a Roma a fare le osservazioni alcune settimane prima che il nuovo trimestre praticamente s'inizi. Perciò la nuova convocazione sarà nella seconda quindicina del prossimo febbraio. Quanto all'ambasciata che mi fu fatta da «Corriere della Sera» circa la tua impossibilità di muoverti, io mi limitai di esprimere il mio rincrescimento d'averlo saputo troppo tardi per spostare la data: non mi sognai di dire, come pare t'abbiano riferito, che tu mancavi per la II volta, ricordando benissimo la tua preziosa presenza alla prima adunata.

Quanto ai Lincei, di cui mi parli, non so assolutamente nulla: io non sono linceo, sono notoriamente miope. Avrò in questi giorni un colloquio con E. De Filippo per vedere se mi riesce a persuaderlo all'accordo sudamericano con Peppino. Ma ho l'impressione che deve avere delle pretese pazzesche. Dall'Argentina mi scrivono, che per i diritti di traduzione di *Questi fantasmi*, ha domandato 50.000 pesos, ossia più di 6 milioni di lire nostre. [...] Ecco un motivo cui non mi dorrò mai abbastanza della tua assenza da Roma in questi giorni: se fossi stato qui, avresti visto il mio presagio anche tu, e ti si sarebbero schiarire molte idee.

Ti abbraccia con gratitudine e nostalgia il tuo vecchio

Silvio d'Amico

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1758)

27 gennaio 1949 (manoscritto autografo)

Renato carissimo, ricevo la sollecita tua del 24, e ti ringrazio delle premurose parole. Ma vedo che tu ti fermi a respingere l'affermazione del famoso primato: cosa perfettamente inutile, perché, come tutti sanno, esso è fuori questione; e nessuno meglio del signor Ridenti, dandosi l'aria di difenderti da un'offesa inesistente, sa di sfondare una porta spalancata.

Altro a me preme dirti; e bisogna pure che te lo dica; questo: che se, per un'assurda ipotesi, esistesse al mondo un periodico dove da anni, ogni quindici giorni, si svillaneggiasse e si diffamasse e si calunniasse Renato Simoni, io separerei pubblicamente le mie responsabilità da quelle del periodico, io non scriverei nelle sue pagine, io non mi farei ufficialmente amico e presentatore del suo direttore.

Tutti i miei ti ringraziano dei saluti, che contraccambiano ancora una volta. Io t'abbraccio con affetto immutato. Silvio d'Amico

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

## Il grande eclettico

\* \* \*

### **Gabriele D'Annunzio**

*19 gennaio* [s.d.], (manoscritto autografo)

Mio Caro Simoni,

inserisco oggi le due varianti (del primo e del secondo atto) ch'ella notò nel testo francese. Queste due varianti devono essere introdotte nel manoscritto che sarà stampato e pubblicato nella «Lettura». L'amico Albertini riceverà, con questo corriere, 1 copia a mano e 2 copie a macchina, delle quali una La prego di consegnare a Marco Praga (già avvertito) e l'altra alla Compagnia che deve recitare il mio dramma a Torino (quale?) accompagnandola con una breve lettera di presentazione. Grazie infinite di questo servizio amichevole. La copia a mano può servirle per la stampa. Ho bisogno di rivedere con grande attenzione le bozze e di limare lo stile. Per ciò le sarò grato se vorrà spedirle presto. Ho scritto a Marco [Praga]. [...]

Conosce un qualche studio intorno alle Maschere italiane? Se ha qualche utile riferimento bibliografico, può incaricare un libraio di spedirmi l'opera o le opere qui a Parigi... Quante noie le do! Spero che ci rivedremo per Resurrezione, in Italia. Mi saluti Ettore Janni, il Bianchi e gli altri amici. Le stringo la mano cordialmente e iratamente. Il suo G. D'Annunzio.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1703/1-2)

[s.d.], (manoscritto autografo)

Caro Renato,

i gioielli che tu mi doni sono due: il libro e il dischetto dorato. Il libro mi è delizia certa; il dischetto voglio incastornarlo come un grande topazio e appenderlo al collo della "parrocchiana di San Stefano". La quale ti manda questa immagine del gallo in cui vive il Dio Esculapio [...]. Su Giorgio Cicerin ho scritto una noterella a parte. Puoi forse collocarla nel principio. Mi metto nelle tue mani. [...] Il tuo G. D'Annunzio

Ti prego di consegnare l'acclusa lettera a Luigi Albertini. Grazie.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1719/1-5)

\* \* \*

### **Edoardo De Filippo**

*Milano, 18 maggio 1946* (manoscritto autografo)

Caro Renato,

voglio abbracciarti e stringerti al mio cuore, poggiando la testa sul tuo petto generoso e paterno. E piangere. Piangere, caro Renato, come mai riuscirei a farlo avven-

Adela Gjata

doti vicino e parlandoti a viva voce. Non è uno sfogo da femminuccia, credimi. È solamente il bisogno dell'animo mio che cerca il rifugio più onesto, più comprensivo, più degno. Non ti ho mai scritto un rigo in tanti anni! Ho sempre pensato che "scriverti" potesse significare – per me, intendimi: per me, non per te – come un motivo per impegnarti a considerare, e far considerare, benevolmente il mio lavoro. Ora però... dopo quanto hai detto e scritto per me, come sai dire e scrivere tu, lascia che io ti baci la mano, con tutta la devozione che religiosamente sento per te. Tu saprai cogliere, nel senso di queste mie parole, tutta la purezza del sentimento che mi spinge a scriverle. Voglio che tu sappia come mi sento orgoglioso del consenso che hai dato alla mia commedia *Questi fantasmi!*. Lasciati baciare la mano e cerca di sentire nel tuo cuore la stessa gioia che sento io nel baciartela.

Tuo,  
Eduardo.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1773/1-2)

\* \* \*

### **Eleonora Duse**

*Viareggio, 22 maggio 1917* (telegramma)

Le rammento la reciproca promessa di lavoro e per tale speranza vorrei parlarle prego rispondermi se fra pochi giorni io venissi Milano sarei certa di trovarla? E trovarla fedele?? Ringrazio. Saluto augurio cordiale mio indirizzo "Fosso dell'Abate. Viareggio".

Eleonora Duse

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1743)

*Roma, 10 ottobre* [s.a., ma 1921] (telegramma)

Prego pazientare se mi rivolgo a lei ma ho ricevuto un dramma di Gino Rocca e malgrado qualche pregio del lavoro sono molto imbarazzata come rispondere al Rocca stesso. Il lavoro non può essere accolto durante questa tournée d'inverno e per primavera, come ho sempre detto bisognerebbe riunire questi lavori d'esperimento in teatro e ambiente speciale. Io ripeto mia immutabile buona volontà ma non posso da sola assumere questa intera responsabilità. Amerei molto poter parlare di tutto con lei prego dirmi se durante inverno lei avrà occasione venire Roma intanto preso consolare la mia incertezza perché sono molto dolente non poter dare un entusiasta consenso ma del lavoro di Rocca bisogna parlarne perché merita speciale considerazione.

Cordiali saluti,  
Duse

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1744)

## Il grande eclettico

Roma, 11 [s.a., ma 1921] (telegramma)

Rinnovo preghiera voler essere amichevole interprete del mio pensiero e buon volere. Ieri nella mia incertezza pregai Cesare Dondini mio buon camerata di spedire a lei manoscritto del Rocca. È pregola caldamente voler dar un'occhiata al lavoro e dopo rimandarmi manoscritto. Non mi sento capace fra molte difficoltà trovar modo scrivere direttamente a Rocca tanto mi parve consegnandomi il libro dipende nel mio consenso e sono dolentissima non potere in coscienza acconsentire senza molte molte e molte riserve. Prego parlare per me. Mi perdoni.

Duse

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1740)

Torino (*Ligure Hotel*), 15 marzo 1921 (manoscritto autografo)

Caro Renato Simoni,  
come state?

Se ancora si sovviene di una stendata di mano ricordate, vi prego le nostre “aspirazioni” cinematografiche che non ebbero esito, nei giorni di guerra che vivessimo allora, e vogliate accogliere questa mia nuova domanda con animo non ostile alla forza delle cose che mi riconduce al lavoro.

Sono qua. Vi domando aiuto.

Io vi cerco da Asolo (dove ho un rifugio di casa) dall'estate scorsa. I libri che possiedo sono sparpagliati di qua e là, fra Asolo e Firenze – e non so più quali libri sono rimasti a Firenze e quali furono scelti per venire con me alla casupola.[...]

Appunti, note, “esperienze” (diciamo così) di rappresentazioni lontane, ultimi di luce, che qualche realtà, parvero ebbermi guida.

Su! Inutile insistere.

Le care carte di lavoro non sono più in mano mia. Ed ecco perché mi rivolgo a voi. Il mestiere vostro alimenti il mio – e io vi prego di prestarmi qualche ferro di mestiere che non ho sotto mano. Ho cercato da tutti i libri a Torino prima di decidermi a scrivervi: non ho trovato niente. Ho bisogno di avere non fosse che per 48 ore – e ve ne farò onestà, rispetto la restituzione (che rubare un libro è più che un furto) – vita e documenti che parlino di Ibsen.

Non ho nulla qui con me della vita di Ibsen, in questo momento, e non posso ributtarmi dentro quei due lavori, “così” se non come sono!

Vi prego, non fatemi commettere un tale errore alla mia tenera età! Le traduzioni francesi (ahimè! le sole che ho in questo momento) di J. G. Borkman e *Donna del mare* non bastano.

Mi sento legata alle parole scritte e non a quelle di vita (invisibili) che queste dettarono!

Vi prego, cercate biografie e appunti e vita di Ibsen che certo voi avete in quel prezioso scaffale (che vedo di qua!). Spero che voi abitate ancora la casa al pian terreno dove vi vidi l'ultima volta a Milano.

Adela Gjata

Le finestre erano aperte. Lo scaffale dei libri era alla mia destra, accanto a voi c'era una persona, che vi faceva "Invisibile", oggi, forse, ella permane accanto a voi.

Che dirvi?

Io non comprendo separazione.

Io non comprendo la morte.

Eleonora Duse

Prego risposta subito.

Scrivo di fretta – una strettoia di tempo che mi esaspera. Ma! Non si è potuto fare che così!

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1739/1-4)

*giugno 21* [s.a., ma probabilmente 1921] (manoscritto autografo)

Caro Renato Simoni,

ecco, stamani, per parlarvi, scrivo nome e cognome vostro, tanto ripenso, da ieri sera, che non è giusto io smetta un premier plan. La tenerezza grande che ho per voi, e per Maria, mentre al nome vostro, all'autorità vostra è gratitudine, quasi direi "obbedienza" che io devo. [...]

Lavoreremo!

Per stasera, intanto, quando vi vedrò, ho già una piccola preghiera per voi! Si tratta di un attore della Compagnia Zacconi: Memo Benassi. Esso, mi prega esservi presentato. Vorrete? Vi è grato anche lui e trema di assumere il "role" della Porta chiusa.

Non ho saputo dir "no". Per la presentazione (basterà un minuto), e poi, voi, giudicherete "secondo la vostra giustizia".

Vostra,

Eleonora Duse

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1748/1-2)

\* \* \*

**Enzo Duse**

*6 marzo 1943* (manoscritto autografo)

Cara Eccellenza,

come ringraziarti? I rilievi sui difetti della commedia sono giustissimi, le lodi sono troppe. [...] La sera della prima milanese ero inquieto, non per il giudizio che il pubblico avrebbe potuto fare della commedia (è così facile accontentare i tre quarti del pubblico d'oggi!), ma perché sentivo che nella commedia non c'era un solo accento che potesse far vibrare Simoni. Se i comici non l'avessero tenuta nel cassetto sette anni prima di decidersi a rappresentarlo, oggi, di *Virgola* non si parlerebbe più e io non ti avrei dato una piccola delusione. [...] Sotto la tua fotografia, da tempo sul

## Il grande eclettico

tavolo, c'è una dedica di tuo pugno. Essa dice: «A Duse che farà onore al teatro italiano...» Ed è appunto dopo aver guardato quella dedica e quella firma che, molte pagine che non mi sembrano buone finiscono nel cestino. [...]

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1774/1-2)

\* \* \*

### Vincenzo Errante

Milano, 7 giugno 1941 (manoscritto autografo)

Caro Simoni,  
vi ringrazio dal cuore. Spero che la diretta lettura del *Faust* non abbia a deludervi.

In quanto alla regia vostra, io non pensavo, no, né a un teatro sovvenzionato da industriali, né a una compagnia di giro.

Conosco a fondo, credo, e per studi e per esperienze vedute dirette, quali siano i problemi da risolvere in rapporto alla regia faustiana con quella di tradizione germanica.

L'esperienza non potrebbe essere fatta in Italia, se non con la debita imponenza di mezzi e con tutta la religiosa solennità che merita un capolavoro che è soprattutto capolavoro di Poesia altissima.

Un mio progetto grandissimo sarà a giorni consegnato nelle mani del Duce.

Se sarà accolto – nel settore pratico e non verboso dei rapporti culturali italo-germanici – forze importanti finanziarie e artistiche saranno mobilitate.

Confido non abbia a spiacervi se, nell'interesse di una grande prova d'arte italiana, tutta italiana, io mi permetterò di esprimere al Duce il voto: che la Regia sia vostra.

Non voletemene male!

Tutta la cordialità caro Simoni, del vostro

Vincenzo Errante.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1650)

\* \* \*

### Luigi Federzoni

Roma, 19 febbraio 1941 (dattiloscritto su carta intestata «Reale Accademia d'Italia/Il Presidente»)

Caro Simoni,

il Ministero della Cultura Popolare mi ha scritto chiedendomi quali passi abbia fatto il progetto di pubblicare un "corpus" del Teatro Italiano, a cura della Reale Accademia d'Italia, e se io pensi di iniziare in questo momento il necessario lavoro di

Adela Gjata

preparazione. Se ne era parlato, infatti, nello scorso marzo, ed io ho avuto il piacere di offrirti la Presidenza della Commissione e di proporti, come membri, i nomi del collega Schiaffini, e quelli dei camerati Ortolani e d'Amico. Poi tutto è rimasto sospeso: che cosa ne penseresti se si riprendesse, ora, l'interessante progetto?

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2605)

*Montecatini Terme, 18 luglio 1941* (dattiloscritto autografo su carta intestata Reale Accademia d'Italia/Il Presidente)

Caro Simoni,

per il Corpus e particolarmente per il Ruzzante siamo a cavallo. Prima di lasciare Roma ero già riuscito a ottenere il pieno accordo con l'Accademia di Padova, per l'avocazione della sua iniziativa all'Accademia d'Italia: l'edizione delle commedie del Ruzzante sarà fatta da noi, per il prossimo centenario, con la collaborazione e il contributo di quei bravi Padovani. Col Ministro Pavolini e con De Pirro siamo perfettamente d'accordo: anche il finanziamento è assicurato. Il Lovarini è interamente a nostra disposizione e si tiene in rapporti continui col Cancelliere.

Ho scritto a quest'ultimo impartendogli disposizioni per la nomina della Commissione ordinatrice del Corpus. D'accordo col Ministero della Cultura Popolare, chiamerei a farne parte te, Bontempelli e Schiaffini (un filologo può essere molto utile, anche per scaricare te dalla responsabilità della ricostituzione dei testi): se occorrerà, e soprattutto se tu lo riterrai necessario, potremo aggregare successivamente altri due colleghi.

Per non perdere un tempo prezioso, principalmente per il lavoro che dovrà compiere il Lovarini, è pensiero mio e del Ministero che occorra assolutamente convocare entro il mese la Commissione. Fammi il favore di indicarmi, se possibile, telegraficamente la data che per te sarebbe meno scomoda.

Ti scrivo in duplice copia, a Milano e a Roma, per essere sicuro di farti giungere al più presto questa lettera. Ho infatti il dubbio che tua sia già a Roma per le tue nuove aspettativissime imprese di regista cinematografico di gran classe. Se sei a Roma, ti prego di metterti subito in comunicazione col cancelliere per farti dare da lui particolareggiate informazioni su tutti gli accordi presi con De Pirro e sulle istruzioni che io ho dato.

Credo che cotesta tua stupenda idea potrà concretarsi in un risultato prezioso e importante per il recupero artistico e culturale di un patrimonio di opere oggi disperse e infruttifere. E il merito di avere pensato e voluto questo sarà tuo.

Con anticipati ringraziamenti e affettuosi saluti,  
tuo Federzoni.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2604)

\* \* \*

**Mario Ferrari**

*Milano, 15 ottobre 1940-XVIII* (dattiloscritto autografo su carta intestata «Compagnia Italiana di Prosa di Mario Ferrari diretta da Luigi Carini»)

Illustre Maestro,  
anche a nome dei miei compagni vi ringrazio per il Vostro articolo critico sulla *Bugiarda* di Tieri, articolo non solo benevolo, ma ispirato da una larga comprensione del momento difficile che attraversa il nostro teatro. Dovrò a Voi in gran parte se riusciremo a risollevarne le sorti di questa infausta stagione, pregiudicata soprattutto dalla nota proibizione, e in conseguenza della quale si commisero inevitabili errori. Appena avrò un momento libero dalle prove mi farò non solo un dovere, ma un gradito onore di venirci ad ossequiare. Con la mia gratitudine gradite Maestro i sensi della mia ammirazione e del mio ossequio.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1575)

\* \* \*

**Adolfo Fila**

*Biella, 6 luglio 1951* (dattiloscritto autografo)

Carissimo Simoni,  
alla tua gentile lettera del 12 giugno non ebbi ancora modo di rispondere, perché prima all'estero in viaggio d'affari, e poi ammalato in casa per qualche giorno.

Credo tuttavia che la Signora Tilde Austoni, con la quale ti sei incontrato, ti avrà già fatto cenno a quanto con questa lettera ti voglio dire, a proposito del catalogo dei tuoi libri, della tua offerta, e delle "dicerie" cui accenni.

Sta di fatto (e credo che il parlarne con la maggior franchezza possibile sia quanto di meglio si possa fare) che da diverse parti, e per interposta persona, per vie insospettate, e ripetutamente, sono stato invitato a non occuparmi del Catalogo, e mi è stato fatto sapere che il mio intervento non sarebbe né gradito, né ben giudicato.

Ora, che una iniziativa editoriale mia, come tu mi prospetti e mi offri, non potesse passare immune da critiche e dal sospetto di volerne fare una speculazione, questo già me lo sarei aspettato in partenza. Ma può darsi invece che non si tratti di questo; e ti dico che arrivo a capire come possa essere mal vista, a Milano, l'iniziativa di uno non del posto; che si desideri mantenere unicamente in clima milanese l'opera tua (per quanto tu milanese non sia che di adozione).

Credo, cioè, che queste "dicerie" o "chiacchiere oziose" come tu le chiami, possano avere alla radice un motivo abbastanza legittimo e comprensibile; una sorta di gelosia, o di campanilismo, che non vuole intrusioni.

Ecco perché, ragionandoci sopra, dal primo momento di sorpresa sono passato ad una comprensione, che quasi giustifica quegli "avvertimenti" che mi son stati fatti arrivare.

Adela Gjata

Ora, tu sai che io ho molto lavoro e molte responsabilità, che mi tengono occupata la mente quanto basta per non cercare altre preoccupazioni in altri campi. E poi il mio stesso carattere, ormai annoiato dalle polemiche, mi rende quanto mai alieno dalle contese, e poco disposto a farmi dei nemici, insospettati e gratuiti.

A questo aggiungi altre considerazioni, che oggi sono purtroppo d'attualità. Qui stiamo attraversando una situazione, nell'industria, che è molto, molto seria, e che per molti aspetti è tale da cagionare le più serie preoccupazioni per l'avvenire. In momenti come questi, non è possibile pensare di alienare, anche temporaneamente, un certo capitale delle nostre industrie, per destinarlo ad altri scopi; quando di questo capitale ce n'è una stringente necessità per la vita stessa dell'azienda.

Per una somma di ragioni, alcune delle quali ti ho illustrato, sono perciò restio ad accettare la tua cordiale proposta, per quanto essa mi sia stata fatta in termini così gentili, dei quali ti ringrazio, che soltanto una somma di circostanze sfavorevoli me la faccia abbandonare.

Quello che – secondo me – è urgente e necessario, è un completo ed esauriente inventario della tua preziosa biblioteca; controllato, preciso, tale da impedire sottrazioni o manomissioni, e le cui copie siano depositate con i requisiti legali presso persone di tutta fiducia. E questo schedario, mi dice la Signora Austoni, è già a buon punto e in via di esser completato.

Quanto al Catalogo, ed alla tua offerta, non posso che ripetere le considerazioni fatte più sopra. Ad ogni modo conto di incontrarti presto, e se ne riparlerà. Ti ringrazio vivissimamente delle tue gentili espressioni, che ricambio con i migliori sentimenti di amicizia.

Tuo aff.mo,  
Adolfo Fila

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2651/1-2)

\* \* \*

**Giovanni Gentile**

*Roma, 6 marzo 1942 (manoscritto autografo)*

Caro Simoni,

mi sono permesso di spedirti il Curriculum vitae di Gius. Tallarico, biologo di genio, già altre volte giunto alla soglia dell'Accademia. Ha la malinconica idea di esservi ammesso. Sia raccomandato alla Vostra benevolenza per le designazioni, che tutti gli Accademici prossimamente saranno, credo, chiamati a fare per i posti vacanti nella classe di Scienze.

Cordialmente Vostro,  
Giovanni Gentile

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2680)

\* \* \*

**Gherardo Gherardi**

*Roma, 16 gennaio 1942 (manoscritto autografo)*

Caro Simoni,

ora che anche tu hai provato l'amarezza delle critiche avverse, posso dirti ciò che da qualche tempo avevo nell'animo e non osavo esprimere a proposito del tuo atteggiamento nei miei riguardi. Non entro nel merito dei tuoi giudizi critici. Non li accetto tutti, ma li rispetto tutti. Tu sai che ti ho sempre considerato, sinceramente come un maestro e fino a qualche tempo fa mi ero illuso di poterti annoverare fra gli amici spiritualmente più cari. Parlo invece del tono inequivocabilmente ostile delle tue critiche alle mie commedie. Si intende che la parola ostile va riferita al tuo metodo, alle tue consuetudini. Tu hai sempre una buona parola per tutti, un incoraggiamento, un riconoscimento generico, anche quando in sede specifica non hai da lodare. Tu scrivi sempre col cuore in mano, animato sempre dall'amore del teatro, dal rispetto per quelli che vi consacrano la vita, trovi parole calde per tutti, anche per quelli che non prediligli. Ti ho sentito anche recentemente parlare di alcuni autori e sono certo che non ti verrebbe mai in mente di scrivere i giudizi che hai espresso sull'opera loro e di ciò tu sia sempre lodato, perché è delitto reprimere, avvilire, mortificare e tu sei un animatore. Ma quando si tratta di me cambi metro. Che non ti piaccia il mio teatro niente da dire. Tu hai il tuo modo di vedere e hai diritto di giudicare di conseguenza. Ma chiunque abbia letto il tuo articolo su *La fuga dal castello in aria*, ha sentito tra le righe una freddezza, una lontananza che un tempo non si sentiva nei tuoi articoli per me e non è a dire che io ti sia mai piaciuto. Hai registrato il successo con fatica, mentre per tutti coloro che godono le tue simpatie, ti affretti a registrare fin dalle prime righe l'esito della serata, salvo poi a dire, in seguito i tuoi pensieri critici. [...] Posso avere fallato, d'accordo, ma tu hai sempre avuto tanto cuore da perdonare ben altri errori. Non si tratta dunque di ostilità artistica, di scarsa valutazione dell'opera mia. Queste cose non hanno mai generato, in te, freddezza e disprezzo. Dunque ci deve essere in te, nei miei riguardi, qualche altra cosa che non va. Si può chiarire? [...]

Nei tuoi riguardi io ho la coscienza tranquilla. Ti ho sempre riconosciuto come la più generosa forza del nostro teatro, ti ho sempre esaltato sia privatamente che negli scritti, perché sempre viva in me ho conservato la gratitudine delle care e generose parole con cui incoraggiasti i miei primi passi (allora mi volevi bene); non ho mai mancato di chiedere la tua assistenza e il tuo consiglio ogni volta che a Milano si sia allestita una mia commedia e anche nella più recente occasione mi rivolsi a te. Ti ripeto: non sei tenuto a rispondere. Anche il non rispondere è una risposta. Ma se vorrai farmi tranquillo circa il dubbio che m'è nato, ti sarò riconoscente.

Tuo,

Gherardo Gherardi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2600)

\* \* \*

Adela Gjata

**Antonio Ghiringhelli**

*Milano, 4 gennaio 1948* (dattiloscritto autografo su carta intestata «Teatro alla Scala – Il Commissario Straordinario»)

Caro Simoni,

Labroca mi riferisce che per molte ragioni tu non desideri assumere la regia del *Barbiere di Siviglia*. Inutile dirti che questo mi dispiace moltissimo.

Abbiamo stabilito per il *Barbiere* un allestimento nuovo che viene affidato a Ratto. Potremmo affidare la regia a un giovane, per esempio Strehler. Però io gradirei che tu seguissi questo lavoro da un punto di supervisore. Posso contare sulla tua collaborazione? Te ne sarò gratissimo.

In attesa di un tuo cortese cenno di risposta, cordialmente ti saluto.

Antonio Ghiringhelli

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2627)

\* \* \*

**Emma Gramatica**

*19 giugno* [s.d. ma 1939] (manoscritto autografo)

Caro Renato,

sarò presto a Venezia per iniziare la tua *Vedova* – con Ruggeri e Isa Pola – sono lieta di essere con Ruggeri a dare vita nello schermo a una delle tue più nobili figure. Avrei desiderato non farla subito [...] per non dare di seguito due madri dolenti, ma metterò tutto il mio amore e la mia capacità per dare alla Tua una impronta non solo diversa ma il più possibilmente bella. Spero trovare anche Te nella nostra Venezia. Ti abbraccio fraternamente tua Emma.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2662)

\* \* \*

**Irma Gramatica**

*Firenze, 6 dicembre 1936* (manoscritto autografo)

Caro Simoni!

Da quando me ne avete parlato ho l'ossessione di Giocasta! È necessario che io ne prenda nozione al più presto possibile e perché non ci pensi più, o, per contrario, viverne ogni giorno un poco, penetrare in lei o farla penetrare in me con tutta l'implacabilità del suo destino. Nulla si improvvisa, ma certe enormi figure così pre-gne di mistero e di sinistra grandezza è necessario avvicinarle poco a poco, con timo-

## Il grande eclettico

re e con coraggio da lontano e da vicino coi nostri occhi di oggi e la visione di ciò che rappresentarono allora.

Quando vi sarà possibile mettetemi a conoscenza del possibile, che dovrà essere persona viva e terribile. Ignoro quando raggiungerò la compagnia a Roma – il mio più sicuro indirizzo è a Firenze via Guglielmo Pepe 1. Spero a presto.

Coi migliori e fedeli saluti

Irma Gramatica

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2668)

*Firenze, 19 luglio 1938 (manoscritto autografo)*

Caro carissimo Simoni

mio vecchio amico poiché eravate lontano non ho potuto darvi la fausta e davvero insperata notizia della mia unione con Ruggeri per il prossimo inverno! Giorni fa eravamo tutti a Milano, cioè, Ruggeri, io e Paone, l'appassionato organizzatore di questa combinazione che ad un tratto ci riporta ai bei tempi di più di trent'anni fa! Eravamo felici e spiacentissimi che non ci fossi tu, il tenero e comprensivo amico nostro, della nostra giovinezza, l'appassionato apostolo che tanto ha fatto e tanto potrà fare e che .... farà con noi, con noi che lo amiamo.

E così questo meraviglioso annuncio lo troverete al vostro ritorno e ne sarete felice, come noi – e forse anche più di noi; vi conosco e so che da voi avremo il più sincero e il più entusiastico aiuto. Ci verrete a dire tante cose, e ci guiderete con la vostra acuta esperienza e col vostro grande cuore. Abbiamo il desiderio di dare all'arte, al vostro prodigioso parere, tutto quanto avremo accumulato di studio e di osservazione in questi lunghi anni – che avranno il fervore e l'amore: dovrà essere un tramonto indimenticabile. Scriveranno per noi gli autori nostri – Pieri, Cantini, Gherardi, Lopez – e voi ci dovrete indicare qualcosa di ormai dimenticato.

Ruggeri sicuramente farà un *Cirano* – e dovrà essere davvero un singolarissimo *Cirano*, mai visto. E io non so: cosa potrò mai fare per avere anch'io da dargli il cambio e prendere respiro? Reciteremo insieme sì, ma anche separatamente – e voi solo potrete indicarmi un cimento, un *Cirano* per modo di dire, anche per me. Questo sarebbe il programma, senza limiti, né restrizioni. Senza il vostro aiuto io non potrò far nulla. Ma voi non me lo rifiuterete perché sarà la tua vera e grande gioia. Ci conto.

Ti abbraccio affettuosamente

Irma Gramatica

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2671)

\* \* \*

Adela Gjata

**Paolo Grassi**

*Milano, 2 agosto 1940* (dattiloscritto autografo su carta intestata «Il Sole - quotidiano politico del Commercio, dell'Industria, della Finanza e dell'Agricoltura. Notiziario della Confederazione Fascista dei Commercianti fondato il 1° agosto 1865»)

Eccellenza,

ho letto stamani sul «Corriere» la vostra critica del nostro spettacolo. Mi ha commosso: non vi dico altro. La simpatia con cui avete tenuto a battesimo una iniziativa giovane ed entusiastica come la nostra è stata veramente squisita a tutti noi, da Tumiati fino a tutti gli ex allievi ora attori. Vi siamo profondamente grati.

Mi auguro con tutto il cuore che la fortuna voglia arridere alla giovane Compagnia che abbiamo creato con tanta passione e sacrificio.

Eccellenza Vi rinnovo l'espressione del mio animo devotamente grato.

Con i più deferenti ossequi.

Paolo Grassi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2625)

\* \* \*

**Filippo Tommaso Marinetti**

*Milano, 30 giugno 1920* (manoscritto autografo su carta intestata «Movimento Futurista diretta da F. T. Marinetti, Corso Venezia, 61 - Milano - telefono 40-81»)

Caro Simoni,

ti prego di leggere il *Piccolo Harem* del mio amico Costa, che, tra parentesi, non è futurista.

Costa, che è tunisino, ha voluto scrivere un dramma di costumi orientali, cercando di raggiungere un assoluto colore e sapore locale. Da questo punto di vista, trovo che il *Piccolo Harem* è assolutamente tipico, unico. Siamo assolutamente fuori da tutti gli Orienti di maniera che, anche se vivificati dal genio, rimangono sempre di maniera.

Se, come spero, condividerai il mio punto di vista sul *Piccolo Harem*, ti prego di parlarne nel «Corriere della sera».

Con un'egiziana stretta di mano, ti ringrazio anticipatamente e ti saluto.

F. T. Marinetti

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4083)

\* \* \*

## Il grande eclettico

**Elsa Merlini**

*Milano, 5 marzo 1941 (manoscritto autografo)*

Che peccato Eccellenza non avere il dono di esprimersi scrivendo. Sono certa che parlandovi saprei farmi intendere meglio, ma non potrei farlo né al giornale né a teatro, sarei in casa vostra o in casa mia, sono perciò costretta a scrivervi in parte, in minima parte quello che penso e che si pensa di voi. Con me, non ne so le ragioni, siete stato sempre molto rude, ma io ho un rispetto sacrosanto per le opinioni altrui e poi Vi dirò francamente Eccellenza che a chi usa dare dell'insigne ad un attoruncolo di provincia e canti le lodi alle obrobriose espressioni d'arte di vecchie "baldracche" sono felice di ispirare il contrario. Voi vi vantate di fare del bene all'arte, vi atteggiate a buono papà degli attori. Errore! Nessuno ci crede e nessuno oserà dirvelo in faccia, solamente io, una donna sola (e poi lo sapete bene) una donna senza nessuno alle spalle, così importante per voi a quanto sembra, solamente io oso dirvi che non siete né buono né generoso né scrupolosamente onesto. Avete indignato tutti con la critica a *Gioco pericoloso*. Non è stato onesto finire l'articolo con la frase «il terzo atto è finito fra contrasti»! Pur zittii molto sommessi non vi davano il diritto di scrivere questa menzogna. Oramai il gioco è scoperto Eccellenza Simoni! Io lavoro onestamente, cerco di dar vita al teatro in quest'anno difficile, ho speso una somma rispettabile senza incassare nemmeno il costo della compagnia e voi vi accanite. Bene! Sarò qui in Maggio, potrete sfogare il livore che per tanti anni vi siete, non so perché, tenuto in corpo. Sono felice ed orgogliosa come mai di essere sola e di dover tutta la mia strada a me stessa, malgrado S. E. Simoni. Io non farò mai certo parte dell'Accademia ma vi assicuro che il mio testamento morale sarà più bello del vostro.

Elsa Merlini

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4075/1-2)

\* \* \*

**Carlo Micheluzzi**

*Como, 18 novembre 1940 (dattiloscritto autografo)*

[...] I nostri incassi non superano, purtroppo, la media di mille lire giornaliera, mentre il nostro bilancio si aggira sulle 1500 lire al giorno per paghe, messa in scena, viaggi, ecc. ecc. [...] Se le superiori gerarchie si persuadessero dell'opportunità di sganciarsi dal preconconcetto del dialettale, e ci dessero un contributo di qualche decina di migliaia di lire, noi potremmo superare questa brutta annata e fare quanto di meglio abbiamo stabilito nel nostro programma. D'altronde, ancorché non uso alle cifre, desidero segnalarvi un fatto che ha pure la sua importanza. In pochi mesi di attività, abbiamo versato allo Stato per Diritti Erariali 40.000 lire; Imposte varie 14.000 e diritti di Autore 40.000 circa delle quali 8000 al demanio per le commedie goldoniane. [...] Occorrerà certo una vostra parola per convincere chi di ragione a fare qual-

Adela Gjata

cosa per noi, specie in questo momento tanto duro per tutte le Compagnie. Se, come spero, voi vorrete dirla questa parola tanto autorevole, sarà una ragione di più per cui gli attori veneti vi saranno grati, infinitamente grati.

Con devoto ossequio,

Carlo Micheluzzi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 3936)

\* \* \*

**Dario Niccodemi**

*Frascati, 19 febbraio* (manoscritto autografo)

Caro Renato,

sono stanco, afoso, nervoso, ma sarei ingiusto se dicessi che sono insoddisfatto. La Compagnia è equilibrata e molto classica. Attrici ed attori sono tanto ma tanto meravigliati di questa eccezionale Quaresima, in questo delizioso colle romano, che lavorano a più non posso. Dieci ore di prove al giorno! E ogni giorno, immancabilmente. La versione che ho fatto di *Romeo e Giulietta* è chiara; e la grande commedia che migliora il tragico [...] Ti prego caro Renato di non dimenticare la conferenza de *Gli Innamorati*, mi basta averla per il 20 marzo. Fernando Martini parlerà sull'*Ajo* verso il 23 e, subito dopo, va in scena il capolavoro di Goldoni. Ugo Ojetti verrà per parlare del *Ventaglio*. Che peccato non venga anche tu! A presto lo stesso caro Renato. Mi porti Turandot?

Bacia le mani della Sig.ra Amalia, saluta la bella schiera dei giovani. Vera ti abbraccia; io più di lei.

Dario

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4047)

\* \* \*

**Carlo Ninchi**

*12 dicembre 1940* (manoscritto autografo)

Eccellenza,

le Parole che avete dedicato all'attore Morini, che poi sono quelle che mi donaste perché mi fossero di guida nell'affrontare il personaggio di Jago, mi hanno compensato largamente delle amarezze che la recita di *Otello* mi ha procurato. Tutti gli attori italiani vi devono benedire per la cura che donate e per il bene che fate.

Devotamente,

Carlo Ninchi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 3914)

\* \* \*

**Ermete Novelli**

*Verona 13 dicembre 1914 (manoscritto autografo)*

Mio buon Renato,

ho bisogno della tua vecchia amicizia (non ti offendere... perché è l'amicizia vecchia!), un piccolo favore che certo tu non mi negherai, tanto più che non ti obbligherò a rispondermi! Ti ricordi di Mia zia del giovane Gallina?! Orbene questo personaggio galliniano, io l'ho vivo e agitantesi nella mia Compagnia. L'individuo in questione si chiama De Riso, anzi Don Peppe De Riso, ma che tutti chiamiamo il "padre di Giulietta". Questo povero padre non vive che per la preparazione del piedistallo di celebrità per la suddetta Giulietta sua figlia, e fin qui nulla di male. Ma il brutto è cominciato ora, approfittando del mio nome e della mia personalità per un gran colpo di réclame!! Giorni sono alla mia villa di Roma ho fatto una Films Cinematografica (sic!) diretta da' miei figlioli Enrico e Sandro. A questa films (sic!) hanno preso parte alcuni dei miei attori fra i quali la portentosa Giulietta. Il padre di sua figlia si è fatto stampare una quantità di fotografie a due quadretti dove sono io e la Giulietta. Queste fotografie ha creduto bene di seminarle per tutta Italia, riuscendo a farle riprodurre perfino sul «Corriere della Domenica» e sulla «Tribuna Illustrata», naturalmente senza dirmene una parola e con l'aggravante di un articolo dove mi si fa dire quello che non ho mai detto e che interamente non penso. Comprendimi bene! ... In questo articolo poi vi è innestato un piccolo svarione [...] – cioè che io cesso di recitare perché afflitto da catarro bronchiale e infermità d'occhi. Ora tu comprendi che se questo fosse, io non continuerei a recitare come faccio ora, tutte le sere! E anche due volte alla domenica! E non potrei certo assumermi l'importante missione di dirigere una grande Compagnia come la Fert – quindi è necessario riuscire a smentire questa brutta diceria che ha scatenato un mondo di chiacchiere da tutte le fonti estere e nazionali!! Come è necessario fare sapere che quelle fotografie di aspetto così confidenzialmente affettuoso con quella signorina sono scene cinematografiche! Capirai! ... qualche maligno può anche parlare di scene di un vecchio satiro corruttore di minorenni!! Mi vuoi fare questa grazia? Te ne sarò riconoscentissimo!! Mi sono rimesso a te che stimo come una mente elevata e retta!

Della Vedova te ne ha parlato Brizzi? Non vorrei privare il repertorio della "Fert" di questa splendida commedia italiana! Che interpretata dalla Borelli assumerebbe l'importanza di una novità. Non ti dico altro! A voce a Milano il resto. Domani vado a Reggio Emilio Politeama Ariosto fino al 17, poi dal 18 al 22 Mantova, dal 24 al 11 gennaio a Bologna. [...]

Un abbraccio dal tuo vecchio

E. Novelli

(Biblioteca Livia Simoni, CA 3915/1-2)

\* \* \*

Adela Gjata

**Giuseppe Ortolani**

*Feltre, 25 marzo 1940* (manoscritto autografo)

Caro Simoni,

caro e buono, mi sento ancora un po' stordito per le notizie recatami da mano della tua lettera, prezioso dono pasquale, che mi fu qui respinta da Venezia. A certe cose non sono avvezzo. Non so quale delle due novità sia per me la più bella: non trovo parole per ringraziarti abbastanza. Perdonami. Del resto non temere ch'io parli con nessuno. Solo mi dispiace per i *Pettegolezzi goldoniani*, ma è giusto tutto quello che dici. Quanto alla Biennale, non so nulla: purtroppo anche là nessuno e tutti comandano, come avviene presso l'amministrazione comunale e dappertutto a Venezia, senza capire un cavolo. Non c'è che della confusione. Resto qui a Feltre ancora due giorni e dissepellerò il Chiari. Intanto ti abbraccio fraternamente, con sempre più ammirazione ed affetto, legato a te di devozione e di riconoscenza per questo povero resto della mia vita.

Tutto tuo,  
Ortolani

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4250)

*Venezia, 1 marzo 1942* (cartolina)

Caro Simoni,

ho trovato alla Marciana il manoscritto dei 4 primi volumi dell'ed. Colombani (delle opere di Carlo Gozzi) cioè delle *Fiabe* e di alcuni drammi, che sono *Il Cavaliere amico*, *La Doride*, *La donna vendicativa*, *La caduta di donna Elvira*, [...], *Il pubblico secreto*. Non mancano il *Ragionamento ingenuo* e l'Appendice al *Ragionamento*. Probabilmente non ci saranno 'varianti notevoli', ma si potrà così fissare meglio il testo voluto dall'autore. Altri tre codici contengono di nuovo gli autografi del *Corvo* e del *Re Cervo* e delle *Droghe d'amore* con correzioni e varianti. Così si potrà fare opera degna dell'Accademia. Aspetto le tue istruzioni, se credi di dovermene dare. Non so se per il Gozzi convenga fare propriamente diverse edizioni: cosa un po' imbarazzante perché bisognerebbe sopprimere le note a piè di pagina e rimandarle in Appendice. Credo che per certi autori l'apparato critico non sia per nulla ingombrante. Ma soprattutto urge cominciare subito la stampa: sono questi, fino a luglio, i mesi migliori, più adatti al lavoro. Ti sarò anche molto grato se avrai a cuore un anticipo, che d'altro non posso occuparmi per un po' di guadagno. Perdona se ti disturbo con lettere e cartoline, ma sembrami necessario. Il mio affetto per te cresce ogni anno con la più tenera riconoscenza.

Ti stringo al cuore.

Bepi Ortolani

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4248)

## Il grande eclettico

Venezia, 9 aprile 1946 (manoscritto autografo)

Carissimo Simoni,

non ti so dire quanta compiacenza io abbia provato quando nel «Corriere» rividi quelle due letterine minuscole: r.s., e quando potei leggermi le tue belle colonne. È vero che da un pezzo riviveva il Nobilomo Vidal, ma non vedo «L'Illustrazione» e non ho denaro per acquistarla. Dunque ciò mi conforta soprattutto che stai bene e che lavori. Anch'io, benché tanto più vecchio, non ho da lagnarmi se non dei miei poveri occhi che per stanchezza lagrimano e mi bruciano; e anch'io lavoro, assediato dalle due edizioni goldoniane e dalla ristampa della Letteratura Italiana. – Da tanto tempo avevo gran voglia di scriverti, ma solo da poco ho il tuo indirizzo. Dove stai di casa? Tempo fa mi scrisse da Torino l'amico Neri che in grazia tua risorgeva l'idea del Corpus del teatro italiano, ma forse le presenti difficoltà del mercato librario impediscono le imprese più belle. Io stesso avevo molti progetti pel capo e pensavo fra l'altro di raccogliere in un volume certi miei profili di donne, qualcuno dei quali inedito, ma come trovare oggi un editore?

Ti confesso che tutto questo sociale comunismo mi soffoca. Cosa ne ricaveremo in mezzo a tante miserie e rovine? Non certo la ricchezza universale. Io sono per indole incline alla speranza, anzi alla fiducia di una nostra abbastanza rapida rinascita, poiché col pessimismo nulla si conclude ma purtroppo ho un'età che non posso starmene in attesa per lungo tempo.

Basta. Godiamoci intanto questo bel sole d'aprile che illumina di dolcezza la cara Venezia e l'Italia. Ciao di cuore. Accetta un fraterno abbraccio dal tuo minore

Bepi Ortolani.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4251)

\* \* \*

## Giulio Pacuvio

Buenos Aires, 29 settembre 1947 (manoscritto autografo)

Carissimo Renato,

certamente hai già avuto notizia del grande successo che abbiamo avuto qui a B. Aires con *Congedo*. Io volevo scrivertene subito, ma poi il lavoro mi ha assorbito di nuovo da non lasciarmi respirare.

È stato veramente un caldo vivissimo successo. La parte di tutta la compagnia era ottima, ma specialmente ha avuto successo Diana [Torrieri], che ha fatto quella dolente figura di madre in modo magnifico. La commedia è stata anche replicata in uno spettacolo speciale dedicato agli attori argentini: spettacolo che come qui si usa si è tenuto all'una di notte. V'era il teatro gremito con tutti gli attori di qui e dalle compagnie che attualmente recitano a B. A. È stato un successo trionfale. La critica unanimemente ha posto in luce le bellezze delicate e la severa nobiltà della commedia.

Adela Gjata

dia. E noi tutti pensavamo al nostro caro e buono amico e maestro lontano ed eravamo felici felici.

Verrò a trovarti e ti porterò i ritagli della stampa. Io sarò in Italia ai primi di novembre. La compagnia ora sta già in giro tra Rosario e Montevideo e ancora non ha finito il programma futuro. Ho finito di mettere in scena la mia parte di repertorio e mi sono fermato per qualche giorno a B. Aires. Il 18 mi imbarcherò alla volta dell'Italia. Non appena sarò a Milano verrò a salutarti.

Arrivederci presto dunque ed abbiti intanto il più affettuoso e devoto saluto.

Giulio Pacuvio

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4205)

\* \* \*

### **Corrado Pavolini**

*Bergamo, 22 aprile 1943* (manoscritto autografo)

Carissimo Renato,

leggo del premio a Stefano; so quanto ti sei esasperato per farglielo ottenere: ti sono gratissimo anch'io per il nostro comune amico. Sono certo che questo "bravo morale" lo rimetterà un poco in sesto: ne aveva bisogno! Noi stiamo per venire a Milano, dove martedì 5 maggio si farà la *Salomè*, nella mia traduzione e regia. È uno spettacolo di grande impegno, sia per me che per la protagonista, e per la spesa di fatica che vi si è fatto. Non sto a dirti quanto saremmo felici, Laura [Adani] ed io, di vederti il lunedì alla prima generale, per ascoltare le tue impressioni e i tuoi preziosi consigli. Oso chiederti tanto perché so che non rifiuti il tuo aiuto a chi te lo chiede con sincerità di cuore nell'interesse di un fatto teatrale importante. Abbiamo cercato di fare del nostro meglio: ma sentiamo di non poter fare a meno della tua esperienza e del tuo gusto, in questa occasione. Spero che vorrai accontentarci.

A presto dunque, caro Renato. Mi consolasti tanto, l'ultima volta che ci si vide dicendomi che il tuo animo non era mutato. Non sai quanto ti voglio bene.

Un abbraccio affettuoso dal tuo Corrado.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 47)

\* \* \*

### **Guido Piovene**

*Roma, 3 agosto 1946* (manoscritto autografo)

Carissimo Simoni,

ho consegnato oggi ad Emanuel, in passaggio per Roma, un articolo che prende spunto da tue conferenze tenute a Roma su Jean Paul Sartre. Il punto di partenza è una sua teoria sulla libertà: ma poiché questa teoria si ripercuote sul suo teatro (ar-

## Il grande eclettico

gomento della seconda conferenza) o meglio sulla sua idea del teatro, ho anch'io dovuto accennarvi. Non mi sembra che la teoria di Sartre sia molto solida: con i suoi compagni (Camus, Anouilh, Beauvoir) egli vuol far del Corneille pragmatico e dell'anti-Racine: un teatro [...] in cui i personaggi siano "eroi" portatori d'idee e di rivendicazioni, e insomma un teatro di retorica e d'eloquenza. Mi è sembrato utile parlarne, sia perché questo mi pare falso, sia per informazione. [...] Se l'uscita di questi articoli, o prima, o dopo averlo letto, ti dovesse piacere, ti prego di fermarlo avvertendone il giornale. E se non ti piace ti sarei grato, nel caso che tu passassi per Via Solferino, di leggerla prima che esca, e magari di togliervi le inesattezze che vi fossero contenute. Ma penso ora, nello scrivere, che questo sarà difficile, perché tu sarai certo in campagna.

Ai primi di settembre sarò a Milano e verrò ad abbracciarti cmq tu sia. Ora vado a passare una ventina di giorni a Capri, perché anch'io sono stanco, e ho bisogno di riposo e d'aria aperta. Hai ricevuto la mia fotografia? [...] un abbraccio dal tuo Pio-vene.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4297)

\* \* \*

### Ugo Piperno

*Buenos Aires, 17 agosto* (dattiloscritto autografo su carta intestata «Circolo Italiano/Buenos Aires»)

Caro Simoni,

ti avevo promesso di darti notizie della nostra tournée e non l'ho fatto. Sai cosa mi ha trattenuto? Il timore che si potesse credere che la sete di *réclame* mi spingesse a farlo.

Del resto poche cose avrei avuto a dirti che fossero d'interesse per i lettori del «Corriere».

Il viaggio fu ottimo, e ottimo il successo a Montevideo e a Buenos Ajres. Incassi, se non americani, per lo meno molto soddisfacenti e tali da farci realizzare un discreto guadagno.

Artisticamente la solita acqua stagnante delle tournée all'estero. Costretti a scegliere un repertorio eccessivamente morale e pulito per soddisfare l'apparenza e il pudore esagerato che ostentano il gran pubblico di questo paese, abbiamo dovuto ricorrere a tutte le vecchiate rancide e sentimentalmente adatte per fanciulle.

Nelle sere fuori abbonamento invece la *Salomé* e la *Presidentessa* han fatto le spese degli spettacoli verdi.

Abbiamo replicato molte sere *Come le foglie* e *Gioconda*.

Non abbiamo fatto il *Ferro*.

D'Annunzio pretendeva giustamente di aver assicurata per la tournée d'America una forte cifra di diritti d'autore. L'impresa non ha creduto conveniente pagarla e quindi abbiamo dovuto rinunciare al *Ferro*.

Del resto, constato una dolorosa verità, il pubblico di Bs Ajres (che va al teatro) non è composto come dovrebbe per la maggior parte, di italiani.

Nell'abbonamento dell'Odéon (quasi completo) ci i sono due sole famiglie italiane! Qui c'è un gran fermento per la guerra. Si preconizza e si desidera la guerra nostra contro l'Austria e purtroppo prevediamo che potrà accadere.

Cosa sarà di noi quaggiù? Troveremo un vapore per tornare indietro? Pensa alla mia responsabilità ... con trenta persone da riportare in Italia! Ti assicuro che non mi trovo a nozze.

Ti ricordo che mi hai promesso una commedia con una grande parte. L'aspetto con ansia.

Se non fosse per il timore di passare per poco modesto, ti direi che il pubblico americano mi ha giudicato assai favorevolmente.

Ho ricevuto inviti per tornare qui con una compagnia che facesse capo a me, ma io non ho il coraggio di fare il "mattatore". La speculazione da tentare, qui, sarebbe quella di interessare il ministro d'Italia a far una propaganda fra le ricche famiglie italiane e venir quaggiù con una compagnia che potesse portare tutte le novità italiane. Sarebbe l'unico modo forse per far una utile e sana propaganda di italianità.

Se le famiglie italiane ricche, si abbonassero ad una stagione di prosa esclusivamente italiana, potrebbero sostenere per tre o quattro mesi una grande compagnia.

Ripareremo del progetto.

Intanto però vediamo che le compagnie spagnuole e francesi fanno delle stagioni fenomenali. Mettono dei prezzi favolosi e fanno tesori. Alle spagnuole ci vanno per nazionalismo, alle francesi per moda o per snob ... ma pagano 12 nazionali (25 franchi) una poltrona.

Da noi ne pagano sei e fanno uno sforzo.

Se non avvengono cambiamenti nel nostro giro, dovrei fare il mese di ottobre a Buenos Ajres, al Politeama Argentino e tornare in Italia a metà novembre. Ma tutto è incerto, a causa del contraccolpo fortissimo che questo paese risente dalla guerra europea.

Finisco questa lettera sconclusionata e scritta in fretta per poterla impostare sul Duca di Genova che parte oggi, mandandoti un abbraccio affettuoso, pieno di nostalgia e di desiderio di rivederti in poltrona in un teatro italiano, giudice severo e giusto!! Ciao, caro Simoni, vogliami bene e speriamo arivederci presto.

Tuo aff. Ugo Piperno

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*

## Il grande eclettico

**Mario Pisu**

*Milano, 1° dicembre 1948*

Egregio maestro,

da quindici giorni attendevo, speravo e lavoravo per ottenere, come premio alle mie fatiche, e come incitamento per il futuro, un suo giudizio sulla mia modesta attività di attore.

Non ho parole per ringraziarla, signor Simoni. Poche volte ho avuto il piacere di essere guidato dalla sua esperienza nel mio lavoro, ma sono bastate per rendermi esatto conto della sua competenza e dell'esattezza dei suoi giudizi. Ho cercato sempre di rendermi esatto conto di quanto lei mi diceva non solo per renderlo nel personaggio che mi accingevo ad interpretare, ma per farne uso continuo come una massima di raggiungimento di una perfezione nelle interpretazioni future (mi perdono la parola interpretazioni, è troppo, lo so ... ma non ne trovo una più adatta)

Io la considero mio maestro, assieme al grande Zacconi che mi guidò e mi indirizzò nel difficile cammino dell'arte.

Grazie ancora una volta, maestro, grazie.

I miei ossequi,

Mario Pisu

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*

**Marco Praga**

*Milano, 9 settembre 1902* (manoscritto autografo su carta intestata «Società Italiana degli Autori / Il Direttore»)

Mio caro Simoncello,

ò un favore da chiederti. Mi dirai di no? Si tratta di leggere (forse basterà dare una scorsa) questo dramma che ti mando, e di dirmi che roba è. Io temo sia roba da chiodi, ma mi occorre un giudizio sicuro. E chi me la può dare meglio dell'autore di quel grande capolavoro di questo principio di secolo che è la *Vedova*?

Scusa la noja, e conta sulla mia viva riconoscenza.

Tuo,

Praga

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

*Milano, 9 marzo 1904* (manoscritto autografo su carta intestata «Società Italiana degli Autori / Il Direttore»)

Caro Simoni,

Adela Gjata

Il Benini si è fatto versare dal nostro agente di Torino £ 43.50, per tuo conto, come dall'acclusa ricevuta. Ti addebito tale importo. E te ne avverto, perché tu provveda se la cosa non è regolare.

Tuo aff. Praga

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

*Milano, 11 Aprile* (manoscritto autografo su carta intestata «Società Italiana degli Autori / Il Direttore»)

Caro Simoni,  
che carriera!

Ti ricordi che fai parte col Giacosa, il Rovetta, il Pozza, il Bertolazzi e me, di una Commissione esaminatrice del concorso drammatico indetto dalla Pia Opera per gli Emigranti? (Che carriera! 'Ai (sic!) scritta una sola commediolina, e fai già da giudice, associato alle, non faccio per dire, più preclare illustrazioni del teatro italiano!)

Ebbene: eccoti la tua parte di copioncini da leggere. Sono 5 atti, e te la caverai alla svelta. Poi me li rimandi, con una breve annotazione per ognuno. Poi ci riuniamo e decidiamo. Ciao. E non insuperbire, ché la *Vedova* son buoni tutti di farla, ma un *Gozzi*! Lì ti aspetto!

Tuo maestro e direttore Praga

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

*12 ottobre* (manoscritto autografo)

Caro Renato,

l'inaugurazione del monumento a Boito è fissata per il 7 novembre. E quel giorno – me disgraziato! – devo indossare una vecchia palandra che non metto e non vedo da trent'anni, ma spero ci sia ancora, in qualche armadio, e non mangiata dalle tarme; e devo fare il presidente; e debbo pronunciare un discorso ufficiale per consegnare il monumento all'ostetrico Mangiagalli, sindaco di Milano... Mi sento i brividi. Ecco, invece, mi farei levare due dei pochi denti che mi rimangono, o sarei magari capace di scrivere ancora una commedia. Né saprei offrire sacrifici più atroci in cambio di quella tortura! Se tu non mi salvi, mi appendo ad un chiodo. Te l'ò detto, te lo ripeto, te ne riprego. Scrivimi quel discorso. Avrai tutta la mia riconoscenza. E chiedimi in compenso la vita. Poi, a cosa fatta, svelerò il mistero, e dirò che il bellissimo discorsetto pronunciato da Marco Praga era stato scritto da Renato Simoni. Sarà un buon aneddoto per far ridere gli amici. Ci conto? Rassicurami, altrimenti non dormo più. E grazie. E buoni tordi, buone quaglie, [...] buona polenta.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4584)

\*\*\*

## Il grande eclettico

### Francesco Prandi

*Roma, 15 giugno 1946* (manoscritto autografo su carta intestata «Meglio fare et pentirsi che non fare et pentirsi»)

Mio carissimo Simoni,

la tua affettuosa cordialità mi ha dolcemente penetrato; e il bene che ti volevo e che ti voglio trova in questa mia lontananza e nella impossibilità di godere della instaurata consuetudine la propria fervida moltiplicazione.

Inutile ti dica quanto e come intensamente io mi affidi – sulla tua generica promessa – alla speranza di una tua collaborazione. La partecipazione di Renato Simoni, e dunque del solo Nome che in Italia abbia il diritto di parlar di teatro, farebbe de «Le scimmie e lo specchio» la rassegna di ambiente più ascoltata e autorevole: tanto più, che il quotidiano il quale si ingemma della tua prosa e della tua firma non è sede adatta ad articoli d'ordine tecnico, di esplorazione della vita ardente e segreta del retroscena; onde una collana di scritti tuoi sugli attori e sulla meccanica del teatro riuscirebbe decisiva, detterebbe norma e farebbe testo, susciterebbe un interesse vasto e sonante. Pensi all'eco che desterebbe e propagherebbe la esposizione delle tue idee intorno alla regia? una tua valutazione di questo o quell'attore? una tua visione di tale o tal altro problema? la proiezione di una tua indagine culturale? «Le scimmie e lo specchio» resterebbero nelle biblioteche.

Posso davvero sperare? E mi è lecito concretar la richiesta di un articolo ogni due mesi? Le condizioni sarebbero, naturalmente, e come t'ho detto, quelle medesime che a te piacesse fissare.

Auguro di non andar deluso da un tuo “no”; e ti abbraccio forte forte, con gratitudine e con emozione.

Il tuo,  
Francesco Prandi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4201)

\*\*\*

### Saverio Procida

*Napoli, 13 luglio 1926* (dattiloscritto autografo su carta intestata «Il Mezzogiorno»)

Carissimo Renato,

non hai risposto alla lettera in cui ti chiedevo se per voci del teatro napoletano dell'Ottocento tu intendessi parlare, come a me sembrava, dell'intero teatro del nostro Mezzogiorno dall'800 a oggi, esclusa (naturalmente) la Sicilia. Io, ad ogni modo, ho preparato tutto e ti mando oggi solo le voci del teatro dialettale, in attesa d'un tuo telegramma per fare l'altra spedizione: le voci del teatro in lingua, dal barone Cosen-

Adela Gjata

za a Roberto Bracco. Ti prego, quindi, di telegrafarmi esplicitamente e immediatamente.

Ancora: nel parlare di Salvatore Di Giacomo, Russo, Bovio, Murolo, etc. (cioè quando dovrò svolgere le voci) debbo occuparmi di essi anche come poeti lirici? Questo è un punto importantissimo e chiedo risposta precisa, perché tu mi parlasti solo di teatro ed altri sarà forse incaricato dei lirici dialettali.

Devo chiarire che non ho messo Torelli e Bracco fra i commediografi dialettali perché questa scarsissima loro attività nel teatro vernacolo sarà registrata in fondo al loro teatro in lingua.

Non ti stupirai di non vedere nell'elenco i nomi di Vincenzo Cammarano (il celeberrimo Giancola, padre di Filippo) e del commediografo Cerlone, perché entrambi non toccano il teatro sulla soglia dell'800, esclusivamente del quale tu m'hai incaricato.

Ancora: se tu credi che varie delle voci vadano soppresse, avvertimi in tempo per non farmici sprecare intorno, inutilmente, la fatica. Insomma, oltre il telegramma indispensabile per la questione essenziale, è necessario anche che tu risolva gli altri miei dubbi.

Ultimo quesito: Adamo Alberti, come sai nacque a Cremona. Quindi, non è un attore-autore napoletano. Ma in Napoli ha svolto, per 40 anni, la sua attività. La sua voce spetterà a te o a me? Rispondimi anche su questo.

M'informerei poi tu del resto: contratto, tempo per lo sviluppo, compenso, etc. Cioè: in manus tuas...

Ti abbraccio cordialmente,

sempre tuo  
Saverio Procida

Il libro di Adamo Alberti è introvabile. Ce n'è una copia sola alla Lucchesi-Palli. Saprai che la monografia rimase incompiuta. E si arresta al 1853.

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*

### **Sergio Pugliese**

*Roma, 2 dicembre 1950* (dattiloscritto autografo su carta intestata «RAI Radio Italiana Direzione Generale»)

Mio caro Renato,  
abbiamo ricevuto la tua magnifica commemorazione di G. B. Shaw ed ho avuto anche il piacere di sentire la tua voce nella registrazione.

Aggiungo che anche la tua dizione ed il tuo modo di porgere sono stati radiofonicamente perfetti.

Ora rimane da stabilire la cosa più delicata: il tuo compenso. L'Amministrazione avrebbe fissato la cifra di L. 25.000. Dimmi francamente, a titolo di amicizia, se que-

## Il grande eclettico

sto compenso ti soddisfa. In caso positivo, l'Amministrazione darà istruzioni alla Sede di Milano per l'immediato versamento. Se invece tu stimassi il compenso fissato dall'Amministrazione inadeguato alle tue fatiche, fammelo sapere a volta di corriere ed io cercherò di farlo aumentare.

Grazie, caro Simoni, per la tua preziosa collaborazione e ricevi un affettuoso saluto dal tuo vecchio e devoto amico.

Sergio Pugliese

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*

### Raul Radice

*Milano, 14 gennaio 1944* (manoscritto autografo su carta intestata «Corriere della sera»)

Caro Simoni,

non mi fu possibile darti ieri notizie a mezzo di Allegri, poiché tanto Amicucci quanto Palazzi erano andati a Salò dove ebbero colloquio col ministro Mezzasoma.

Questa mattina mi hanno chiamato loro. Amicucci desiderava sapere se stavi facendo l'articolo (sono parole sue) e Palazzi voleva conoscere la strada più breve che conduce a te. Io riferii che tu saresti venuto senz'altro in occasione di una prima teatrale, e precisai anzi che entro due o tre settimane Donadio darà una novità di Bevilacqua e che Possenti si era impegnato ad avvisarti in tempo.

Palazzi finì col chiedermi di accompagnarlo da te in uno dei primi giorni dell'entrante settimana, ma ritenne superfluo che io te ne preavisassi non essendo in condizione adesso di fissare il giorno del viaggio. Ti prego perciò vivamente di considerare questa lettera come strettamente confidenziale e suggerita da un impulso doveroso oltre che dal sentimento dell'amicizia.

Il fatto è che Mezzasoma, ieri, disse ad Amicucci di avergli spedito una lettera che riguardava anche te; lettera non ancora pervenuta. Il Direttore non sa ancora bene se la lettera riguardi la tua assenza dal giornale e specificamente «La Lettura» per la quale si teme che, in tua assenza, possano affacciarsi provvedimenti analoghi a quelli già presi nei confronti dei nostri settimanali. Provvedimenti che tanto Amicucci quanto Palazzi scongiurano sia per il desiderio (credo sincerissimo) che tu rimanga al tuo posto, sia perché in caso di crisi è logico ed evidente che essi desiderino se mai prevenire il Ministro anziché attendere che da un giorno all'altro vengano comunicate all'azienda decisioni irrevocabili.

Credo dunque che il colloquio fra te e Palazzi avrà questo principale oggetto di argomento, al quale si affianca l'insistenza di Amicucci nel volere un articolo tuo su qualunque tema di tuo gradimento. Ma, ripeto, la lettera del Ministro non è ancora arrivata.

Nonostante Palazzi abbia insistito che di ciò io non ti dessi avviso, ho ritenuto invece di avvertirtene in tempo e ti mando queste parole a mezzo di Allegri. Poiché il

Adela Gjata

vostro colloquio potrà metterti in condizione di dover prendere delle decisioni, io mi preoccupo tra l'altro che tu non ne sia colto di sorpresa e possa in questi giorni preventivamente considerare questo problema essenzialmente tuo.

Venendo con Palazzi (arriveremo in macchina lunedì, o martedì, o mercoledì, tu immagini quanti sono i guai dell'amministratore in questi giorni e non sono tutti guai prevedibili) farò in modo di preavvisarti da Varese o da Viggiù con una telefonata. Nel colloquio che avrete, è inutile ch'io ti ripeta di non far parola con lui di questa mia lettera.

A presto caro Simoni. Ricordami alla Signora Amalia e credimi il tuo

Aff.mo

Radice

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6753)

\* \* \*

### Luigi Rasi

Firenze (Via Laura 58), 8 luglio 1905

Figlio caro,

mi chiedi proprio l'impossibile. Il 30 giugno si è chiusa la scuola, e il 1° sono subito scappato, per vedere la corsa del palio a Siena, ove ho amici. Sono tornato jeri per disbrigo delle relazioni di scuola ed elenchi delle votazioni, etc. e domattina riparto per sempre. Ritratti degli Andreini o di Commedianti etc. etc. che non siano stati pubblicati nei *Comici Italiani* non ne ho. Per cui, io credo che il meglio sia che tu levi dall'opera mia quel che occorre. Farò così: ora che l'opera è completa, sceglierò quello che crederò più opportuno, ci metterò un segno, e ti manderò l'opera con la mia dedica (canaglia!) e coll'obbligo da parte tua di farmi un vero e proprio articolo. Tu poi, sotto le varie illustrazioni per l'articolo del Bettoli, metterai: da *I Comici Italiani* di Luigi Rasi. Sei contento così? Di più non posso fare. Le riproduzioni sono ottime. Quando poi manderò il resto dell'opera a [Giovanni] Pozza, ricorrerò nuovamente a te per pregarti di levargli un articolo pel «Corriere».

Del resto, ti sei tanto occupato del libro su Venezia del Molmenti e così bene, che potresti tu fare un articolo identico nel maggior nostro giornale.

A proposito: il mio libro nuovo vedrà, spero, la luce per Natale, è tutto congegnato, e per tre quarti scritto. Il comico sarà tutto dell'illustrazione. Il testo l'ho fatto col più grande amore e colla più gran povertà. Ci spero molto. Preparerò nelle vacanze l'articolo per «La Lettura». Ma ... di che si tratta? Ricordo che mi dicesti: «La Lettura» paga più degli altri. Ma non so quanto. Tu non devi averti a male di questo discorso prosaico. Non ho più l'età, né la voglia, né la vanità di scrivere per scrivere. Se non mi pagano, come mando avanti il Museo?

Addio... Aff.to tuo. L. Rasi.

E l'originale del Gozzi? Me lo hai promesso ... E io ci tengo troppo!!!

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

Il grande eclettico

\* \* \*

**Virginia Reiter**

[s.d.]

Caro Simoni

nel momento di lasciare Milano lasciate che io ringrazi voi e tutti i componenti del Comitato dei festeggiamenti in mio onore, per la grandiosa, commovente, indimenticabile dimostrazione organizzati così sapientemente. Vi stringo la mano con riconoscenza.

Virginia Reiter

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6657)

*Firenze (Via Bonifazio Lupi 13), 11 luglio 1920 (riservatissima)*

Caro Simoni,

è alla nostra amicizia fatta di affettuosa sincerità che io faccio appello per un consiglio. Mi si offrono ottime condizioni per una rapida tournée in tutta Italia – autunno e carnevale – non più di quattro recite nelle grandi città, due-una nelle piccole. Mi si assicura che una mia rentrée sarebbe desideratissima.

Quattro lavori dei miei – nei quali sarei perfettamente a posto. Cosa ti pare?...

Cosa mi consigli?...

Malgrado mi senta in piena forma... esito ... sono titubante ... non so perché...

Mi sorrirebbe anche l'idea di guadagnare una più che discreta somma.

Domando consiglio ai pochi che so amici veri e competenti.

Scrivimi – e – ti prego – rimanga tra di noi ciò che – per ora – non è che un'idea vaga.

Ti stringo la mano forte.

tua aff.ma Virginia Reiter

(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, Fondo Lucio Ridenti)

*Firenze, 20 luglio 1920 (manoscritto autografo)*

Carissimo,

il tuo scritto mi ha fatto un piacere immenso. Se la cosa si deciderà – se gli accordi potranno essere raggiunti – tu sarai il primo a saperlo. E ti dirò che conto su te perché tu lo annunci in modo degno di me e di te. Con queste parole che tu non adoperi per tutti, ti abbraccio.

1.- mi fa molto piacere che tu ricordi tutto ... se tu mi vedessi ... credo che chiederesti ..un bis.

Tua aff. V. Reiter

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6660)

Adela Gjata

\*\*\*

**Renzo Ricci**

[s. d., ma stagione 1940-1941]

Caro Simoni,

anche Otello...è arrivato. Sono certo che Paone ti avrà portato il mio saluto

Che dirti ... il successo è stato enorme. Ma di me – sul mio io – poco posso dirti. Il personaggio è troppo travolgente perché un attore ricordi con chiarezza ciò che à fatto. Forse nelle repliche potrò controllarlo. Parlando da vecchio capocomico ti dirò in cifre che la prima sera incassammo 19.000 lire e alla ripresa 21.000. In questo momento potrei anche dirti bravo. Ma circa il “bravo” ne ripareremo fra noi. Dopo che tu mi avrai sentito.

Per ora non ti annoio più.

Ti saluto con l'affetto che tu sai e ti rinnovo.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4225)

*Milano, 25 gennaio 1952*

Caro Renato,

avrei dovuto scriverti subito – ma una forte indisposizione di Eva [Magni] avvenuta alla terza rappresentazione ci à costretti ad una chiusura di teatro per tre giorni – naturalmente la forma influenzale poi à preso me – per fortuna senza chiusura – ma abbiamo passato e passiamo ancora un periodo fra medici e medicine.

Perdonami il ritardo – non bastano le parole per ringraziarti del meraviglioso articolo per *Antonio e Cleopatra* – erano anni e anni che sognavo ricevere da te un così profondo elogio.

Dopo trentasette anni di teatro e cinquantatré di età il mio sogno è stato realizzato – e ti dico grazie – un grazie che parte dal più profondo del mio cuore.

Eva ti è riconoscente come me, e ti abbraccia.

Quando rientrerai in Milano ci farai passare un'ora con te. Sappi che il pubblico affolla il teatro nelle sere dell'*Antonio*, ed anche questa difesa finanziaria della quale avevamo urgente bisogno la dobbiamo a te.

Grazie ancora.

E con vecchio affetto un abbraccio.

Tuo

Renzo Ricci

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*

Il grande eclettico

**Giulio Ricordi**

*Milano, 15 del 1909* (manoscritto autografo)

Gent.mo Simoni,  
i giovani – salvo eccezioni – sono buoni. Ella è buonissimo (badi che non dico tre volte buono) – e perciò a Lei indirizzo un altro buonissimo giovane: Bindo Zedi.

Con franchezza dirà a Lei quali desideri ha: con franchezza uguale Ella potrà dirgli se o no potrà essergli utile. Grazie e con stima cordiale

Suo Giulio Ricordi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6595)

*Milano, 2 del 1910* (manoscritto autografo)

Signor Simoni stimatissimo,  
è stato più facile a combinare la compagnia per Otello! [...] Tito è da ieri a Torino a fare da Diogene: tornerà domani e riferirà. Nella quiete d'jeri ho letto a piena voce il libretto: ecco la mia schietta impressione: nel complesso lavoro bellissimo, forse troppo superiore all'effettivo valore dell'operetta. 1° e 2° atto ottimi: crederci necessario un qualche taglietto ancora: il 3°, che contiene cose bellissime mi è apparso lungo ed alquanto arruffato. Scusi, caro Simoni, se questo le dico così francamente, ma tale è la mia impressione. [...] Intanto prepari la prefazione veramente necessario. Buon anno, allietato da cospicui diritti d'autore.

Tuo Giulio Ricordi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6593)

*10 del 1912* (manoscritto autografo)

Gent.mo Sig. Simoni,  
non so se avrà avuto tempo di dare un'occhiata al *Tapis d'Orient* messo in guardaroba prima del suo tempo! Ah! Quel Giolitti! [...]

E noi? Cosa facciamo? Ho ancora pensato all'idea da lei lanciata in poche parole, ma poiché l'idea mi pare buona, non crede il caso di coltivarla questa idea a vedere se mette radici? [...]

Fra i miei schizzi, tengo alcuni che a mio parere sarebbero da usufruire: una pastoralina, un minuetto, una canzone spagnuola, un valzer amoroso, uno spunto di finale 2° e varie altre porcheriette di simil genere. Che ne dice Simoni mago? ...

tuo aff. Giulio Ricordi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6594)

\* \* \*

**Tito Ricordi**

*2 aprile 1909 (manoscritto autografo)*

Caro Renato,  
ti ho telegrafato lamentandomi del tuo silenzio a mio riguardo ma oggi ti scrivo perché c'è di peggio.

Avevo chiesto a mio padre notizie della *Secchia* ed ecco quello che mi risponde: «*La Secchia?* ... e dove mai sta di casa? Simoni non ha più dato segno di vita e nemmeno mi mandò i versi già fatti, quantunque richiedi. Comincio ad averne abbastanza e il mio buon volere se ne va e sto per mandare al diavolo *Secchia* e non *Secchia*. E forse sarebbe per il meglio! Ho già tanto poco tempo disponibile e sospirare così il lavoro finisce col disgustarmi!!».

Mio caro Renato, dipende da te se mio padre lavorerà e finirà l'operetta. Non fargli sapere che io ti ho trascritto le sue lamentele, ma mettiti subito al lavoro. Mandagli i versi che richiede. Non solo, ma finisci tutta la prosa del 2° atto e presentagli lo schema scritto del 3°. Se non tieni vivo il fuoco che animava Burgmein in principio, sei fritto. Io conosco mio padre, basta un nulla a entusiasmarlo, e basta un nulla a smontarlo.

Lavora dunque e subito. Fatti vivo con lui e piglia un appuntamento per portargli tutto il secondo atto finito – questo preme per ora. Aspetterò poi altre scene cinematografiche – ma pel momento ci vuole la *Secchia*.

Tuo

Tito Ricordi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4710)

\* \* \*

**Rosso di San Secondo**

*Meina, 15 giugno 1927 (manoscritto autografo)*

Caro Simoni,  
non vorrei che tu pensassi male sul mio silenzio. Quando verrà il momento, da quello che avrò fatto, ti renderai conto della necessità della mia solitudine presente e della mia lunga fatica. Non posso mai tollerare che una mia opera nuova somigli anche lontanamente alla precedente. Essa, al contrario, deve essere il frutto di una più ardua esperienza. Ti assicuro che la tua amicizia (la quale mi auguro non sia soltanto di riflesso) ha portato una nuova luce nella mia vita. Anche di questo ti accorgerai, quando sentirai la commedia nuova. Quanto dico è la verità: tu sai che a qualunque costo io non so mentire. Dopo un affettuoso telegramma, non ebbi più notizie dirette dalla Sig.ra Pavlova. Vedo sui giornali che le cose vanno magnificamente oltre oceano. Ne sono fieramente contento. Dovrò andare più tardi in Germania: prima però mi riprometto di venire a trovarti. Riceviti i miei più affettuosi saluti.

Il grande eclettico

Tuo

Rosso

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6542)

\* \* \*

**Ruggero Ruggeri**

*Roma, 29 luglio 1941*

Carissimo Simoni,

scusa se ti do una noia, ma, trovandomi qui e poiché il tempo urge, vorrei tu mi scrivessi come desideri che sia la testa del mio personaggio nella *Compagnia dei matti*. Suppongo intanto che si tratterà di due teste, un po' differenti l'una dall'altra per ragione d'età. Dimmi quali sono le due diverse età del personaggio e quale debba essere la foggia delle due rispettive parrucche. Se tu mi facessi (o mi facessi fare) un piccolo schizzo delle due teste, ciò sarebbe molto utile al parrucchiere. Il quale non aspetta che le istruzioni che io potrò fornirgli dopo la risposta che mi darai, per mettersi al lavoro. Scusami tanto e abbiti i miei saluti e auguri più affettuosi.

Tuo

Ruggeri

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6693)

\* \* \*

**Gerolamo Rovetta**

*Milano (P.zza Castello 26), 28 Maggio 1907 (manoscritto autografo)*

Sono felicissimo del grande trionfo di *Turlupineide* e che, del resto, non poteva mancare! Evviva Renato!..

Sei tornato a Roma?...

- Non dimenticarmi: vieni a prendermi una di queste mattine per andare insieme a far colazione. Mi occorre di parlare con te anche per il 3° atto ... del mio fiaschetto di vino buono.

Ti abbraccio

Momi

(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, Fondo Lucio Ridenti)

*4 giugno 1907*

La «Nuova Antologia» del 1° Luglio ha un bell'articolo di Giustino Ferri sul tuo *Tramonto*: entusiastico!!

Comincia ad essere un'esagerazione!

Adela Gjata

Ciao, Goldoni Renato anzi rinato!

Momi

(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, Fondo Lucio Ridenti)

\* \* \*

### Lorenzo Ruggi

*Bologna, 28 aprile 1947* (dattiloscritto su carta intestata «Istituto Nazionale del Dramma»)

Caro Simoni,

torno dall'aver passato più di 15 giorni a Roma molto fruttiferi per l'Istituto, in quanto ormai ritengo di aver potuto conquistare per la sua continuità di vita una base finalmente seria, quale finora non si era mai tentato di ottenere per istituzioni consimili. Gli affidamenti avuti dallo stesso De Gasperi e il patrocinio che mi sono assicurato di Orlando e di Bertone (come vedi gli avvocati sono di prim'ordine), mi lasciano ritenere che la campagna per il teatro italiano si concluderà veramente con la ripresa di questo povero Teatro, ripresa che però va fatta in modo degno di tanto clamore, ragion per cui ho preferito finora tessere bene per poi ordire meglio.

Le due compagnie di cui si è tanto parlato si formeranno a ottobre, ma intanto avendo avuto acconto di sovvenzione già versato in Banca, è desiderio di tutti, anche del Ministro, che sotto l'egida dell'Istituto, si diano in estate alcune manifestazioni. Naturalmente esse pure debbano essere di prim'ordine. Ci siamo riuniti ed abbiamo deciso di mettere in scena una *Figlia di Iorio*, valendoci di tutto il meglio che può offrire oggi la scena dal lato interpretativo. Si è inoltre pensato per prima cosa a te come regista di questa rappresentazione, nella fiducia che tu voglia accettare, come tutti speriamo, l'incarico. Non è escluso che si possa anche fare, come a tuo desiderio, una *Commedia degli Straccioni* all'aperto, ma per questa cosa, il problema è ancora non del tutto maturo, in quanto per ragioni organizzative, prima di mettere questo lavoro in programma, ho bisogno di associarmi un'impresa che assuma in proprio la costruzione all'aperto di palchi e gradinate, non volendo correre i rischi specifici così gravi del teatro all'aperto. Tuttavia ho già avviato pratiche anche per questa realizzazione.

Ma tornando alla *Figlia di Iorio*, per precisarti meglio il programma, ti dirò innanzi tutto che essa dovrebbe darsi in giugno per la prima volta in Milano, in occasione o meno della Fiera al Teatro Lirico o al Teatro del Parco, o altrove se il tuo consiglio ci portasse anche su questo terreno a diverse conclusioni. Gli attori che sarebbero a disposizione già consultati in via di massima (e solo di massima per lasciare al regista le ultime decisioni) sarebbero la Maltagliati, l'Adani, la Carli, lo Ninchi (come Lazzaro), Gassman (come Aligi), l'Albertini (come Ornella), la Capodaglio (come Candia).

Avremmo già a Milano fin d'ora a disposizione costumi e scene che ci vengono offerte gratuitamente in uso con simpatico atto mecenatesco a favore dell'istituzione.

## Il grande eclettico

Ce le dà il Comm. Caramelli. Egli possiede, mi dice, un'ottima messa in scena che fu usata solo per un giro iniziale e che comprende scenari in compensato. Tutta roba d'altronde che esamineremo e integreremo se del caso; ma tutti sono d'accordo nell'assicurarmi trattarsi di una base di materiale ottimo. Questa *Figlia di Iorio* ci viene domandata anche per Boboli che la vorrebbero essi pure in giugno. Ci viene domandata per Bologna in un'Arena all'aperto a Porta Saragozza di 500 posti, nonché in molte altre città e anche pare in Svizzera. Pure a Roma l'aspettano con interesse offrendomi varie soluzioni in fatto di teatro, ma sarebbe già sufficiente presentarla bene innanzi tutto a Milano. La ripresa di un'opera così fondamentale per il Teatro Italiano dell'ultimo nostro periodo è utile sotto molti aspetti che ti illustrerò. Ma uno dei suoi migliori ornamenti sarà quello della tua regia. Io spero che non ci possano essere difficoltà, anche per la comodità che ti offriamo di mettere in scena l'opera nella città di tua residenza, salvo poi seguirla dove e come crederai ed aggiungere la regia degli *Straccioni* se combineremo di farla.

Ho bisogno comunque di un tuo pronto riscontro anche per fissare un appuntamento. Non so se tu venga a Firenze venerdì sera per la prima di *Paura*, la nuova opera di Benelli che va alla Pergola con Ricci, rappresentazione che desta grande interesse. Se ci verrai, potremo lì parlare dell'argomento di cui sopra. Diversamente potrei venire io a Milano il lunedì successivo; purché tu mi fissi un appuntamento sul mezzogiorno, in modo che io possa tornare in giornata a Bologna.

Non faccio ulteriori insistenze perché, mentre tu già immagini quanto sia unanime e vivo il desiderio della tua adesione, so d'altra parte che trattandosi di una cosa nobile e bella come la proposta in questione, tu non mi dirai di no, qualora non ostino ragioni di impegno od altro che voglio sperare inesistenti.

In attesa di un tuo riscontro, ti ringrazio e ti saluto affettuosamente.

Lorenzo Ruggi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6708)

*Bologna, 3 maggio 1947* (lettera manoscritta su carta intestata «Istituto Nazionale del Dramma Italiano»)

Caro Simoni,

vi sarei grato di una risposta alla mia lettera di due giorni fa, con la quale vi chiedo se eri disposto ad assumere la regia di una prova *Figlia di Iorio*. Lo spettacolo allestito per Milano (giorni della Fiera) può spostarsi, subito dopo, in Boboli, dove metteste in scena la mirabile *Aminta*. Ne ho parlato oggi a Firenze con Votto che vive la cosa con entusiasmo. Dice che è stato a Boboli e che il posto gli sembra molto adatto per lo spettacolo. Il progetto ha tutti gli elementi più desiderabili per una realizzazione da fare epoca, specie, se tu ci metterai mano. Scrivimi o telegrafami perché il tempo stringe.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6707)

\* \* \*

Adela Gjata

**Celso Salvini**

*Trespiano, 4 giugno 1946* (dattiloscritto autografo)

Caro Simoni,

faccio seguito alla mia ultima lettera, per informarti che finalmente ho pescato il tuo libraio, trovandolo nel suo negozietto che per caso era aperto.

Gli ho detto quanto tu tenga ad avere il Cecchini (Frittellino), ed ho avuto queste notizie: i libri del Vassura sono stati salvati al completo, ma devono ancora essere riordinati; in ogni modo i due fascioletti che tu desideri ci sono, mi è parso di capire che il libraio esiti a disfarsene, perché non vorrebbe spezzare una collezione di volumi sulla Commedia dell'Arte, che pare sia molto importante. Io ho insistito molto a tuo nome, e il Vassura ha dichiarato di trovarsi nell'imbarazzo, perché non vorrebbe darti un dispiacere.

In conclusione, credo che se insisterai anche tu, otterrai o prima o poi i due libretti preziosi. Puoi scrivere direttamente a "Domenico Vassura – Via Proconsolo 13 rosso, Firenze". Se invece vuoi che torni a parlargliene io, sono sempre a tua disposizione.

Affettuosi saluti dal tuo

Celso Salvini

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6757)

\* \* \*

**Gustavo Salvini**

*Marina di Pisa, [s.d.]* (manoscritto autografo)

Caro Renato,

ti prego di accontentare mio figlio Tommaso.

Un saluto dal tuo immutabile amico Gustavo Salvini"

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6684)

\* \* \*

**Vincenzo Scarpetta**

*5 gennaio 1925* (manoscritto autografo)

A Renato Simoni,

fine, illustre ed appassionato amico dell'anima napoletana,

devotamente

Vincenzo Scarpetta.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6577)

## Il grande eclettico

\* \* \*

### **Giovanni Testori**

*Milano, 15 gennaio 1948* (manoscritto autografo)

Caro maestro,

le sono molto grato per l'acume e l'intelligenza con cui ha seguito e giudicato il mio lavoro. Niente mi aiuta più a vivere e a scrivere che i suoi consigli e le sue critiche che nascono da una così profonda e lunga consuetudine col teatro. Se non la disturbo non mancherò di portarle di volta in volta le mie opere: sono sicuro che le sarò ancora e sempre tanto grato da seguire con il suo illuminante consiglio. Cordialità.

Suo,  
Giovanni Testori  
(Biblioteca Livia Simoni, CA 6555)

\* \* \*

### **Emil Thieben**

*Milano, 22 giugno 1912* (dattiloscritto autografo su carta intestata «Emil Thieben corrispondente di giornali esteri, Milano – Corso Sempione, 116»)

Egregio Signor Simoni,

non sapendo quando questa lettera verrà nelle sue mani corrispondo ad un incarico del Signor Otto Eisenschitz che mi prega di domandare il suo permesso che la sua commedia *Congedo* possa essere rappresentata nel "Teatro Tedesco" (Deutsches Theater) di Nuova Yorka.

Favorisca rispondermi al più presto.

Con cordiali saluti,  
Emil Thieben  
(Biblioteca Livia Simoni, CA 6558)

\* \* \*

### **Vincenzo Tieri**

*Roma, 12 aprile 1941* (manoscritto autografo)

Eccellenza Simoni,

so che molto gentilmente hai dato il tuo parere favorevole alla rappresentazione della mia commedia da parte di una sì bella Compagnia; e so che Giannini, giovane

Adela Gjata

intelligentissimo, terrebbe in gran conto il tuo consiglio, se tu non volessi negarglielo.

Poiché la commedia è in gran parte, specialmente al secondo atto, dichiarato gioco scenico, immagino quale vantaggio caverebbe dalla tua grande sapienza e maestria. Gli attori ti aspettano. Io ti prego a mani giunte. Ti ringrazio di tutto, Eccellenza, e non ti so dire quanto la tua ambita benevolenza sia incoraggiante per me.

Io verrò a Milano per la 'prima' e mi sarà graditissimo ossequiarti personalmente.

Ti saluto con riconoscente affetto.

Il tuo dev.mo  
Vincenzo Tieri.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6729)

\* \* \*

### **Sergio Tofano**

*Roma, 15 giugno* (dattiloscritto autografo)

Gentilissimo Simoni,

finalmente pago un vecchio debito e le mando, da far pendant a quello di Rosetta, il disegno da tanto promesso: anche se non è precisamente l'Arlecchino che ella aspettava spero che le sia ugualmente gradito.

Adesso poi le sembrerò bassamente interessato se approfitto dell'occasione per chiederle un piacere: una presentazione, se le è possibile, per casa Treves, alla quale vorrei proporre la pubblicazione de *L'Isola dei pappagalli*, la mia ultima commedia di Bonaventura che facemmo con la compagnia tre anni fa a Milano. Forse a Treves, che ogni anno pubblica delle bellissime strenne per bambini, potrebbe interessare un'edizione, molto pupezettata e molto colorata, di quella commedia.

Mi rivolgo a lei perché nel mondo editoriale ò scarse conoscenze e il suo aiuto può farsi aprire le più difficili porte: e anche perché è una segreta ambizione che non so se avrò il coraggio di confessarle, quella, se la pubblicazione avvenisse, di avere da lei due righe, non più di due righe di prefazione.

So di chiederle troppo e per questo la prego di rispondermi francamente comunque di gradire tutti i miei ringraziamenti, e insieme tutti i saluti di Rosetta e miei.

STO

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6631)

*Roma (albergo Plaza), 4 novembre* (dattiloscritto autografo su carta intestata «Compagnia Drammatica diretta da S. Tofano con Vittorio De Sica e Giuditta Risone»)

Carissimo Simoni,

## Il grande eclettico

la signora Rocca mi telefona che Gino non desidera che noi si metta in scena la sua commedia perché tu stesso l'hai sconsigliato. Per noi è un fulmine a ciel sereno, perché avevamo già predisposto e preparato le cose in modo di poter debuttare a Bologna con quella, e, a parte il fatto che rinunziarci, ora che a studiarla mi ci ero affezionato, mi duole; questo contrattempo scambussola tutto il nostro programma, mettendoci nella difficoltà, alla vigilia della riunione, di provvedere altrimenti.

Che la commedia, così com'era scritta, possa non essere sicura, lo pensavo anch'io, ma credevo di aver rimediato al pericolo togliendo certe ridondanze un po' letterarie della Valcarina: e al finale, che ora appare mozzo, pensavo di poter dare maggiore risalto riuscendo a mettere in evidenza l'effetto comico delle sei stelle.

Comunque se tu potessi darmi dei consigli e suggerimenti o farmi quelle modifiche che per il momento, Rocca purtroppo non è in grado di apportare, o, meglio ancora se tu potessi venire a mettere in scena la commedia o almeno di assistere alle ultime prove, in questo molo potremmo evitare di perdere la commedia per Bologna, togliendoci così noi dai guai e procurando all'autore, grazie al suo intervento, un successo che gli sarebbe di conforto nelle sue condizioni attuali.

Sarei già venuto io a Milano per parlare con te della cosa se non fossi legato qui da un film non ancora ultimato: perciò son costretto a scriverti per pregarti di farmi avere il tuo parere e, possibilmente, un tuo aiuto. Ti chiedo scusa se ogni tanto ti distraggo dal tuo lavoro per ricorrere al tuo consiglio che tu sai quanto n'è prezioso, e ti mando intanto tutti i miei ringraziamenti e i miei saluti cordialissimi.

STO

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6636)

*Torino, 24 dicembre* [s. a. ma 1947]

Carissimo Simoni,

avremo voluto tornare, De Sica e io, a parlare con te e con Rocca della sua commedia dopo l'esperimento di Torino: ma la nostra situazione, per l'esito non molto felice delle nostre novità complicato dalle condizioni del teatro in questo difficilissimo momento, è tale che non ci sarebbe difficile sacrificare neanche una mezza giornata di prove.

Così ti scrivo per chiedere a te un consiglio e per pregarti di chiedere a Rocca il suo desiderio circa la ripresa di *Volo a vela* nelle altre piazze. Noi non ti nascondiamo che siamo fortemente tentati di fare la commedia anche a Genova, e con migliori speranze, perché non siamo ancora riusciti a capacitarci dell'esito dubbio di qui.

Qui la commedia, che piacque assai alla replica, non si può dire che non sia piaciuta alla prima: e forse sarebbe stata applaudita di più se non ci fosse stato, pronto ad ogni calar di sipario, fin dal primo atto quando prematuro era il giudizio, un fischio isolato, un fischio così acuto e insistente e prepotente da smorzare per forza il calore alle approvazioni del resto del pubblico, già di per se stesso poco numeroso. Ecco perché vorremmo riprovare la commedia di fronte ad un'altra platea in cui non ci fosse – è sperabile – il rischio che, non voglio dire il partito preso, ma certo la cattiva predisposizione di un unico spettatore comprometta l'esito dello spettacolo. Ti

Adela Gjata

saremmo grati se ci volessi dare il tuo parere in proposito e nel caso se ci aiutassi a persuadere Rocca a tentare questo giudizio di appello a Genova.

C'è un'altra cosa che vorremmo chiederti. La scarsità di novità ci costringe a buttarci al vecchio: preferibilmente al classico. Da tempo Castagnato, che è il nostro capocomico, insiste perché mettiamo in scena *Il matrimonio di Figaro*. Per dire la verità questa idea a noi era venuta fin da quando decidemmo di rimetterci insieme: ma ci avevamo rinunciato perché sapemmo allora che *Il matrimonio di Figaro* era uno spettacolo che stavi preparando tu per una recita all'aperto.

Ma poiché gli avvenimenti ti hanno costretto a rimandare il progetto, pensiamo che forse non ti dispiacerà se intanto lo facciamo nostro; o, meglio ancora, se voglia venire tu a realizzarlo, sia pure più modestamente, con noi, assumendo la regia dello spettacolo con la nostra compagnia.

L'una cosa e l'altra ti chiediamo De Sica e io, felici specialmente se la risposta sia un sì nel secondo caso: comunque sempre grati di un tuo parere in proposito, anche se questo fosse per sconsigliarci del tentativo.

E intanto saluti cordialissimi e buon Natale, anche da parte di Rosetta.

STO

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6637)

Mercoledì (manoscritto autografo)

Caro Simoni,

vorrei poterti ringraziare come sento non solo di tutto il bene che hai detto di noi nel tuo articolo, ma anche e specialmente di tutto il bene che gli altri hanno detto e potranno dire, perché capisco quanta parte del nostro successo di ieri sera spetta al tuo provvidenziale intervento nelle nostre prove. Ti rinnovo per questo tutta la mia più commossa riconoscenza: e ti saluto con tanta cordialità insieme a Rosetta che ti è grata con me.

STO

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6638)

\* \* \*

**Diana Torrieri**

*Milano, 12* (manoscritto su carta intestata «Albergo Europa Bertolini Milano»)

Illustre Maestro,

tra le gioie più grandi che il teatro potrà darmi resterà certo più viva e più vera quella della vostra approvazione, del vostro incoraggiamento affettuoso e generoso – ambito perciò di tante fatiche –, certo ora più che mai sento il bisogno di migliorarmi in quest'arte che da quattro anni è tutta la mia passione e la mia vita. La lotta per riuscire non è facile. Vi ringrazio con tutto il mio cuore – da oggi ogni mia energia –

## Il grande eclettico

tutta la mia fede viene illuminata dalla speranza che voi credete si possa riporre in me.

Diana Torrieri

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6570)

*Roma (Teatro Eliseo), 4 luglio 1941 (manoscritto autografo)*

Caro Maestro,

appena a Roma ho cercato di mettermi in comunicazione con la Società Scalera per il provino che desiderate avere, ma per quante telefonate abbia fatte non mi è riuscito venire a capo di nulla – un vero affare di stato questi signori del cinematografo. Ora vi prego di un grande favore sicura che voi, per la felicità di poter lavorare con voi, lo perdoniate. Se inviaste voi un biglietto a Scalera chiedendo che genere di provino, per quale parte, con quale trucco tutto sarebbe risolto subito e facilmente. Credetemi maestro, che questa prova di fede in me che voi mi avete data e i consigli di cui faccio tesoro sono e saranno alla mia fatica giornaliera di migliorarmi il premio più grande.

Aspetto fiduciosa – e troverete in me un tanto entusiasmo, un così grande desiderio di far bene che non vi pentirete di quanto farete per me. Sapete che sete di essere nelle vostre mani strumentata per qualcosa di bello.

Ardente umile e violenta come la mia terra d'Abruzzo spedisco contemporaneamente due fotografie.

Il mio più devoto affettuoso saluto.

Diana Torrieri

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6571)

\* \* \*

## **Ermanno Wolf-Ferrari**

*Monaco, 4 marzo 1909 (manoscritto autografo)*

Egregio Signore,

alla ricerca d'un soggetto per opera comica in tre atti, tale la potere, in questo imperversare di operette viennesi da un lato e di cacofonie Straussiani dall'altro, ricercare, trovare il gusto della nostra pura opera buffa italiana, mi rivolgo a Lei per chiederle se ha conoscenze, per avventura, di un soggetto adatto. L'editore è il Weinberger di Vienna, che non chiederebbe di meglio che di lanciare da là o da Berlino una bella cosa italiana. Fa ridere, ma è così – mentre gli autori tedeschi amano l'Italia e la musica italiana, gli autori italiani vanno fuori. [...]

Le dico tutto e se il caso sarebbe disposto a farne il libretto. Emilio Zago mi parlò molto di Lei, come il più adatto e il più vicino alla nostra tradizione goldoniana. La cosa può avere premura e anche non averne: cioè, il bisogno che io provi per un simile libretto lo sento ora come lo sentivo sempre, perché è in questa via che sento di

Adela Gjata

voler camminare. Vi vedo, fra altre il successo certo, purché il lavoro del poeta e del musicista sia buono. Ne ebbi la prova colle mie *Donne Curiose* su libretto del buon Sugana, che dopo cento rappresentazioni a Berlino fece il giro di tutta la Germania e ora le daranno al Metropolitan a New York. Soggetto questo, troppo ingenuo – ci vorrebbe, per oggi, più paprica, ma sempre sotto una vernice di grazia e di bonomia. Questa per farle vedere che qualora ci potessimo intendere su un soggetto, il suo lavoro non sarebbe così gettato, ma bensì piantato solidamente e con probabilità di successo e di guadagno. Un lavoro simile, qui in Germania, è un vero bisogno. Creda a me che conosco bene il paese; ma unendo nel sangue le qualità dell'italiana (mia madre) e del tedesco (mio padre) sento bene la direzione dei venti che spirano di qui e di là.

Per ora mi basterebbe una sua risposta di massima. Poi si tratterà di cercare l'argomento adatto. Per la forma ci intenderemo a voce.

Le faccio anche osservare che l'editore di Vienna mi sta cercando un libretto colà e che soltanto dopo avere esaminato le sue proposte potrei decidermi. Ma Le ripeto, che non verrebbe mai troppo tardi, perché ho intenzione di scrivere molto e non si tratta dunque soltanto dell'opera proficua ma anche delle venienti.

La prego di voler tenere assolutamente segreta la mia domanda, per ora, specialmente per non offendere l'amico Zangerini che mi à fatto un bel libretto serio, ma che non lo credo adatto.

Questo richiede una padronanza critica e una esperienza che Z., tutto impulsivo, non ha.

Posso aspettarmi da lei un abbozzo di risposta, ben presto?

Salutandola tanto,  
tuo E. Wolf-Ferrari

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6758)

\* \* \*

### **Ermete Zacconi**

*Paris* ( telegramma)

Ieri ebbi solenne ricevimento Comedie Francaise tutti artisti presenti nobilissime parole di Fabre & Silvain inni alla arte italiana alla Italia. Oggi altro grande ricevimento teatro Champs Elysées indetto da Hébertot ed Antoine. Presenti ambasciatore & Signora tutti artisti trovantisi Parigi autori letterati uomini politici. Deflers pronunciò magnifico discorso & mi insignì con la legione onore. Tutti gridarono con commosso affetto “Viva Italia” abbracciati Zacconi. Domani parto Bruxelles Théâtre Gaité.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6675)

## Il grande eclettico

*Genova, 25 maggio 1937-XV (manoscritto autografo)*

Carissimo Renato,

tu hai mille ragioni ed io prevedevo che la mia decisione ti sarebbe arrivata troppo tardi, ma avevo promesso al Signor Riva che appena avuta una decisione sull'affare d'America ti avrei avvisato sperando di giungere ancora in tempo. Infatti appena fui accertato che la progettata tournée americana era rimessa all'anno venturo, ti ò scritto, ma come ò detto sopra prevedevo che fosse già troppo tardi. Nulla di male mio caro e buon amico, tu non avrai certo difficoltà a plasmare un Balanzon in pieno stile e io sono contento di sapere che avrai sotto la tua direzione mia figlia, che sarà da te iniziata al difficile genere Goldoniano di cui sei grande maestro. Con i più lieti auguri ed affettuosi saluti ti abbraccio.

Tuo affettuosissimo

Ermete Zacconi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6670)

*Viareggio, 4 giugno 1940 (manoscritto autografo)*

Mio caro Renato,

ho avuto la tua lettera che mi à fatto gran piacere ma mi à anche spaventato! Tu certo non hai pensato che io sono a casa mia soltanto da due giorni e non ò ancora avuto il tempo di aprire lo studio. Puoi essere certo che non mancherò alla promessa, ma ricordarti che tu stesso mi hai detto che non vi era fretta. Sta certo che avrai il primo capitolo prima della fine del corrente Giugno ma è impossibile fartelo avere per il 10 come tu desideri. Come ti dissi il libro può considerarsi fatto, ma sono fogli scarabocchiati in tempi diversi, sincere impressioni ... che vogliono essere rivedute e ponderate prima di essere pubblicate. Oggi stesso mi metto al lavoro ma ti prego di tranquillizzarmi con una parola. Il pensiero che tu aspetti i miei scarabocchi prima del dieci mi dà la terzana.

Ò avuto da De Pirro gentile assicurazione che si attenderà la mia domanda, ma questo non rimuove la maggiore difficoltà. Sono grato a te e ti ringrazio perché capisco che la gentile dilazione è stata perorata da te. Vedremo quel che si potrà fare. Ti ricambio fraternamente.

T'abbraccio

tuo Zacconi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6673)

*Viareggio, 30 luglio 1941 (manoscritto autografo)*

Mio caro Renato,

da molti giorni aspettavo impaziente di poterti scrivere. Aspettavo naturalmente di avere dati precisi e completi per quanto riguarda la nuova compagnia del quale sarò Direttore. [...] Ieri poi è arrivata qui la nostra Margherita dalla quale ò avuto la gioia di sapere che tu approvi il progetto. Io sognai un tempo, se ti ricordi, di averti

Adela Gjata

meco alla direzione di una grande compagnia. Tu alla scelta dei lavori ed all'esame dei procedimenti esecutivi, io all'insegnamento del dire e dei mezzi d'esteriorizzare le interpretazioni, credo che avremmo ottenuti nobili successi. Disgraziatamente tu non potevi dare al teatro più del moltissimo che già dai. Io mi propongo di avviare i giovani, che vorranno accordarmi la loro fiducia, su un sentiero di appagante disciplina e famigliarizzarli alle ricerche di fisiologia, di psicologia e soprattutto di logica che, dato il progresso della generale cultura, sono ormai indispensabili per ogni interprete moderno. Mi propongo anche fra il vecchio e nuovo repertorio scegliere sempre lavori che tendono a nobilitare lo spirito. Vecchio amico mio, quanto bisogno avrò del tuo consiglio e sono certissimo che tu mi aiuterai.

Ho anche desiderio vivissimo di porre un poco nella giusta luce la mia Ernes e sua sorella Margherita. Io guardo queste due attrici senza l'ombra di gigioneria e le trovo intelligenti, colte, piene di sana e sincera sensibilità e capacità artistica e mi domando perché non debbono figurare nella giusta cornice. Sono intanto in pieno accordo con te sui lavori che indicasti a Margherita. Rileggerò lo *Strozzino* del Bertolazzi (ecco un autore che ebbe la diffusione e fortuna che meritava). *Fiamme nell'ombra* è bellissima, avevo già pensato a *Figlia unica*. Per *Statua di carne* bisognerebbe fare una bella ricreazione e spero farla. Ora ciò che più mi occorre è trovare un grande lavoro di presentazione della compagnia. Commedia classica o romantica o grande dramma, ma Italiano. Se tentassi una buona ricreazione di *La colpa vendica la colpa*? Suggestiscimi amico, aiutami. Io verrei anche a Milano per ascoltarti. Tu non hai tempo di scrivere molto: ma bastano anche poche parole: io capirò. Ti abbraccio mio valoroso e caro amico con grande affetto.

Tuo

Ermete Zacconi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6672)

[s. d.]

Mio caro Renato,

la Signorina Carena mi scrive posso rivolgermi a te per aver illuminate informazioni sulle capacità artistiche sue. Figurati con quanto piacere lo faccio, sicuro come sono della tua sapienza e sincerità. Io cercavo una giovanissima attrice con spiccate qualità per farne una autentica attrice superiore. Ora non so se per l'età la figura e le doti spirituali la Carena risponda al mio proposito. Ella veramente non si è offerta con intenzioni smodate ed è solo desiderosa di imparare, è piena d'entusiasmo. Io potrei in ogni caso offrirle scrittura per parti importanti e farle far alcune seconde donne e alcune prime donne, ma scritturando pure altra giovane per parti pure importanti di 1° donna e prima donna giovane. Dimmi pure tutto il tuo pensiero e ti sarò gratissimo. Scusa le noie amico mio ma tu ne senti molti degli artisti e li conosci e meglio di te nessuno può valutarli; mentre io non conosco affatto il nuovo mondo del palcoscenico.

Ti abbraccio, caro Renato con affetto antico. Tuo Zacconi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6674)

Il grande eclettico

*Viareggio, 24 aprile 1947* (manoscritto autografo)

Mio carissimo Renato,

certo non sarai meravigliato del mio lungo ritardo a risponderti, ma la tua lettera è stata consegnata qui, con molte altre dopo la mia uscita dalla casa di cura di Torino. Già sarai stato informato sulla mia lunga e dolorosa malattia. Molto volentieri farei quanto desideri, ma è cosa molto complicata e difficile; i gerghi delle compagnie drammatiche quando io ero ancora un fanciullo, erano tre: uno delle compagnie venete, uno delle compagnie napoletane e uno delle compagnie italiane, che li comprendeva poi tutte e tre. Ora, per esserti preciso, mi occorre del tempo per riordinare nella mia mente quella farragine di vocaboli che formavano il gergo del nostro linguaggio teatrale [...] Ora, appena ne avrò il tempo, cercherò di appagar il tuo giusto desiderio. Ho letto qualche articolo tuo nel «Corriere della Sera» e ti dò un bravo di tutto cuore e ti abbraccio affettuosamente.

Ermete Zacconi

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6671)

## Indice dei nomi

Non registra né i personaggi delle opere letterarie, drammaturgiche e artistiche, né le divinità mitologiche o i personaggi di fantasia. Il nome di Renato Simoni non è indicizzato.

### A

- Abba, Cele, 259, 325, 327  
Abba, Marta, 186n, 205, 237n, 240, 242, 243n, 257  
Achille, Giuseppe, 41  
Adami, Giuseppe, 14, 19, 21, 27, 31, 42n, 70, 84, 85  
Adani, Laura, 78, 113, 171, 179, 186n, 193, 216, 281, 283, 309, 311, 350, 352, 353, 356, 360, 423, 437  
Aguti, Evelina, 259, 325  
Albani, Elsa, 11n  
Albergati, Francesco, 191n  
Alberici, Luciano, 74n, 78  
Albertazzi, Giorgio, 11n  
Albertini, Alberto, 22, 88  
Albertini, Edda, 113, 147, 224, 233n, 380, 385, 437  
Albertini, Luigi, 73, 89, 406  
Albini, Ettore, 60  
Alcamo, Enzo, 334  
Alessandrini, Goffredo, 28, 74  
Alessi, Rino, 135, 159, 247  
Alfieri, Dino, 163, 186, 188, 263n, 267, 321  
Alighieri, Dante, 17  
Aliverti, Maria Ines, 159n  
Almieri, Celeste, 259, 325  
Almirante, Luigi, 23, 74n, 229, 234, 373  
Alvaro, Corrado, 124, 280, 389  
Alzelmo, Armando, 74n, 380  
Ambri, Otello, 334  
Amico, Pasqualino, 44  
Amicucci, Ermanno, 39, 430  
Amiel, Denis, 63  
Andò, Flavio, 80, 102, 103  
Andreev, Leonid Nikolaevič, 121  
Andreini, Francesco, 42  
Angeleri, Lia, 240n  
Angelini, Franca, 63 e n., 238n, 242n  
Anouilh, Jean, 125, 424  
Antona Traversi, Camillo, 86  
Antona Traversi, Giannino, 91  
Antonelli, Luigi, 31n, 63, 258, 260, 389  
Antonucci, Giovanni, 63, 97n  
Anzellotti, Alba, 366  
Apollonio, Mario, 53n, 61, 66, 97, 99, 129, 179  
Appia, Adolphe, 211  
Arcari, Paolo, 51n

Archetti, Alberto, 246n, 259, 325  
 Ariosto, Egidio, 48  
 Ariosto, Ludovico, 17  
 Arrivabene, Andrea, 95n  
 Aschieri, Pietro, 251, 252, 253, 325,  
 327  
 Aymo, Giovanni Antonio, 93

## B

Baggio, Patrizia, 53n  
 Baghetti, Tullia, 263  
 Bagni, Margherita, 276  
 Balbo, Italo, 31, 156, 188, 321, 390  
 Baldanello, Emilio, 34, 173, 194, 219,  
 311, 332, 366, 367, 390  
 Baldanello, Wanda, 43, 78, 216, 229,  
 232, 350, 354, 369  
 Ballo, Guido, 252n  
 Balzan, Eugenio, 73  
 Banfi, Enrica, 357  
 Baratto, Lidia, 42n  
 Baratto, Mario, 170 e n., 177  
 Barbarani, Berto, 13, 16, 61, 92  
 Barbetti, Emilio, 105  
 Barbina, Alfredo, 205  
 Baretta, Giuseppe, 171, 176  
 Barnabò, Guglielmo, 262n  
 Barpi, Antonio, 78, 81, 215, 219, 348,  
 351, 373  
 Bartoli, Francesco, 76, 169  
 Bartolucci, Giuseppe, 60n  
 Baseggio, Cesco, 9n, 10, 11, 54, 73, 77,  
 80, 82, 87, 132, 140, 147, 171, 172,  
 173, 179, 187, 194, 202 e n., 207,  
 215, 219, 225, 232, 314, 317, 332,  
 334, 347, 350, 369, 371, 372, 375,  
 391  
 Baseggio, Luisa, 214n  
 Bassano, Enrico, 11n  
 Bataille, Henry, 96, 111  
 Battistella, Antonio, 379, 380  
 Bauer, Julius, 18  
 Bazzoni, Romolo, 375, 376, 391  
 Belfadel, Lucia, 369

Bellonci, Goffredo, 118  
 Beltrami, Giovanni, 95  
 Benassi, Memo, 10, 49n, 74, 186n,  
 193, 199, 211, 248, 258, 311, 325,  
 326, 334, 391  
 Benedetti, Wanda, 78, 81, 215n  
 Benelli, Sem, 23, 37, 60, 110, 161, 438  
 Benini (Compagnia), 23, 80  
 Benini Sambo, Italia, 70, 103, 203  
 Benini, Amelia, 53  
 Benini, Ferruccio, 15, 43, 53, 69, 70,  
 72, 75, 79, 86, 91, 102, 104, 172,  
 173, 193, 203, 230  
 Bentoglio, Alberto, 172n  
 Benvenuti, Giacomo, 248n  
 Beretta, Amelia, 74  
 Bernard, Jean-Jacques, 63, 66  
 Bernardelli, Francesco, 99n, 106n,  
 146, 226, 252n, 256, 260n  
 Bernardi, Mariano, 102  
 Bernardi, Nerio, 186n, 193, 212, 281,  
 311, 334, 335, 347, 348, 357, 392  
 Bernardini, Mario, 268n, 283  
 Bernstein, Henry, 111  
 Berrini, Nino, 60, 120  
 Bertini, Marcello, 380  
 Bertolazzi, Carlo, 14, 73, 95n, 403,  
 427, 447  
 Bertoncello, Pina, 194, 314, 332  
 Bertuetti, Eugenio, 92, 262, 270  
 Bettarini, Cesare, 246n  
 Betteloni, Vittorio, 61  
 Betti, Ugo, 120, 392  
 Bevilacqua, Giuseppe, 133, 430  
 Bianchi, Sandro, 334  
 Bianchi, Tino, 357  
 Bianchini, Albertini, 53  
 Bianchini, Guido, 214, 334  
 Bignone, Ettore, 30  
 Biliotti, Enzo, 207, 276, 319, 332  
 Bisson, Alexandre, 70  
 Blanc, Erica, 82  
 Blasetti, Alessandro, 152  
 Boito, Arrigo, 14, 105

- Bolaffio, Luigi Filippo, 95n  
 Bompiani, Valentino, 124, 393  
 Bon, Francesco Augusto, 172  
 Bonarelli, Guidubaldo, 42  
 Bonarelli, Prospero, 42  
 Bonci, Alessandro, 23  
 Bonelli, Luigi, 263  
 Bonetti, Alberto, 11n  
 Bonetti, Flora, 259, 325, 357  
 Bonini, Letizia, 246n  
 Bonino, Gian Battista, 30  
 Bonora, Nella Maria, 262n  
 Bontempelli, Massimo, 33, 63, 119, 165, 188, 245, 411  
 Bonucci, Alberto, 124, 228  
 Borboni, Paola, 74, 96, 98, 113, 246n, 360, 393  
 Borelli, Alda, 49n, 73, 420  
 Borelli, Lyda, 103  
 Borgese, Giuseppe Antonio, 63  
 Borgese, Leonardo, 102  
 Borghi, Carlo, 95n  
 Borra, Pompeo, 156  
 Borrione, Pina, 357  
 Borsa, Mario, 41  
 Bosisio, Paolo, 170n, 173n, 174n  
 Boso, Carlo, 235n  
 Bossi, Enrico, 162  
 Bottai, Giuseppe, 248n  
 Bottazzi, Luigi, 238n, 255  
 Bottini, Anna Maria, 351  
 Bracco, Roberto, 23, 41, 46, 60, 63, 103, 165, 394, 429  
 Bragaglia, Anton Giulio, 46, 74, 127, 135, 142, 395  
 Brazzi, Rossano, 215, 259, 262, 269, 325, 342, 344, 348  
 Brignone, Lilla, 78, 380, 385  
 Brignone, Mercedes, 29, 281, 356, 395  
 Brillante, Pina, 23  
 Brissoni, Alessandro, 11, 128, 224, 363, 364, 396, 404  
 Brizzolari, Antonia, 357  
 Brizzolari, Mario, 356  
 Brugnoli, Giuseppe, 61, 82  
 Brugnone de Rossi, Casimiro, 169  
 Brunelleschi, Umberto, 24  
 Brunelli, Bruno, 9n  
 Brunetta, Gian Piero, 249n  
 Brunetti, Franca, 259  
 Brunori, Franca, 325  
 Bucchi, Valentino, 266n  
 Buonaiuto, Maria Rosaria, 48n, 75n  
 Buonarroto, Michelangelo, il Giovane, 42, 246  
 Butti, Enrico Annibale, 52, 63, 91  
 Buzzati, Dino, 133, 396
- C**
- Caccia, Ettore, 177  
 Cadorin, Guido, 220, 351  
 Calabresi, Oreste, 93, 102, 103, 144, 396  
 Calderini, Emma, 226, 365, 380, 384  
 Calendoli, Giovanni, 10n, 48, 99n, 177, 260n  
 Calindri, Ernesto, 211, 333  
 Caliterna, Pietro, 357  
 Callegari, Gian Paolo, 124  
 Calmo, Andrea, 61  
 Calò, Romano, 145  
 Calvino, Vittorio, 124  
 Calvo, Aldo, 199, 232, 311, 314, 332, 334, 348, 369, 373  
 Calzini, Raffaele, 43  
 Cameroni, Francesco, 16n  
 Cammarano, Vincenzo, 429  
 Campanile, Achille, 29  
 Campanile, Gaetano, 29  
 Camus, Albert, 424  
 Cantini, Guido, 120  
 Capetti, Livia, 12, 86  
 Capetti, Ugo, 12, 92  
 Capodaglio, Wanda, 23, 74, 78, 216, 218n, 350, 397, 437  
 Caprin, Giulio, 346, 350  
 Caprioli, Vittorio, 124, 380  
 Capuana, Luigi, 112

## Il grande eclettico

- Capuzzo, Italo, 334, 348, 351  
Carabba, Claudio, 26n  
Carabella, Flora, 75n  
Caramba (Sapelli, Luigi), 18, 22n, 85  
Cardarelli, Vincenzo, 88  
Carini, Luigi, 23, 412  
Carli, Andreina, 216, 350, 437  
Carlini, Paolo, 11n  
Carlioni, Alberto, 11n, 334  
Carnabucci, Piero, 240n  
Carraro, Tino, 78, 113, 225, 362  
Carugati, Romeo, 91n  
Casanova, Giacomo, 57, 212  
Casarini, Gianni, 380  
Casarini, Pino, 380, 382  
Casella, Alfredo, 247n, 251n  
Casorati, Felice, 250  
Castello, Giulio Cesare, 127, 175n, 232, 233, 264  
Castelnuovo Tedesco, Mario, 247  
Cattini, Umberto Andrea, 380  
Cavacchioli, Enrico, 63, 119  
Cavaliere, Gianni, 81, 173  
Cavaliere, Gino, 10, 78, 81, 173, 194, 203, 204, 314, 315, 317, 332, 390  
Cavaliere, Vittorio, 194, 314, 332  
Cavalli, Nino, 74n  
Cavazzi, Loris, 319  
Cazzola, Otello, 225, 362  
Cecchi, Emilio, 31, 102, 254n, 256, 258, 267n  
Cecchini, Pier Maria, 43, 439  
Čechov, Anton Pavlovič, 63, 66, 67, 122  
Celi, Adolfo, 373  
Centa, Antonio, 28  
Cenzato, Giovanni, 52, 56  
Cerlone, Francesco, 429  
Cervellati, Alessandro, 107  
Cervi, Gino, 28, 34, 78, 127, 146, 215, 218, 244 e n., 262, 270, 284, 309, 342, 344, 348, 349, 350, 352, 366, 378  
Chellini, Amelia, 262n  
Chiarelli, Luigi, 63, 119, 397  
Chiari, Pietro, 76, 421  
Chiavarelli, Lucio, 143  
Chiesa, Ivo, 58, 67n  
Chiesi, Gustavo, 93  
Chini, Galileo, 22n  
Cialente, Renato, 29  
Ciano, Galeazzo, 26  
Ciapini, Gastone, 357  
Cibotto, Gian Antonio, 69, 79, 83  
Cilea, Francesco, 31  
Cimara, Luigi, 9n, 29, 74, 146  
Cimarsa, Domenico, 280  
Cobelli, Giancarlo, 174, 235  
Cocteau, Jean, 121, 228  
Colantuoni, Alberto, 52, 187  
Colautti, Arturo, 95n  
Coletti, Francesco, 16n  
Collino, Federico, 357  
Colombo, Anna, 246n  
Colombo, Carlo, 166, 398  
Colonna, Luigi, 262, 343  
Coltellacci, Giulio, 77  
Conestabile, Carlo, 188n, 245n  
Confalonieri, Giulio, 89  
Contini, Ermanno, 10n, 132, 139, 258  
Coop, Franco, 339  
Copeau, Jacques, 22, 121, 130, 136, 159, 245n, 247, 250, 257, 280, 328  
Corazzini, Sergio, 95n  
Corneille, Pierre, 207, 424  
Corradini, Enrico, 80  
Corsi, Mario, 9n, 160, 240n, 261, 263, 279  
Cortese, Leonardo, 74  
Cossa, Pietro, 77  
Costa, Orazio, 128, 129, 150, 168, 175, 224, 225, 264, 309, 311, 314, 334, 343, 348, 351, 363, 364, 399, 404  
Costa, Valeria, 168  
Costantini, Giorgio, 262n  
Costanzi, Elio, 373  
Covaz, Tullio, 311, 314, 319, 332, 334

Craig, Edward Gordon, 121, 136, 167,  
182, 211, 250  
Crast, Antonio, 225, 229, 362, 364,  
369, 373, 375  
Croce, Benedetto, 55, 112, 394  
Croisset, Francis de, 111  
Curato, Baldo, 68

## D

D'Ambra, Lucio, 86, 252  
D'Amico, Alessandro, 41n, 98n, 241n,  
313  
D'Amico, Silvio, 10n, 27, 31, 34, 37,  
41, 48n, 49n, 55 e n., 63, 66, 68, 71,  
73n, 82, 97, 99, 101, 108, 129, 130,  
167, 175, 177, 179, 181, 193, 194,  
201, 215, 220, 224, 225, 229, 234,  
239, 245 e n., 259, 268, 279, 313,  
318, 328, 363, 364, 401, 403, 405,  
411  
D'Annunzio, Gabriele, 17, 24, 31, 43,  
46, 60, 63, 68, 73, 80, 93, 96, 110,  
148, 165, 339, 341, 406, 424  
Da Vinci, Leonardo, 17  
Dal Monte, Toti, 202 e n., 207, 314,  
315, 317  
Dall'Oca Bianca, Angelo, 13, 43, 61,  
75  
Dalla Palma, Sisto, 276  
Damerini, Gino, 9n, 62n, 175, 207  
Damerini, Maria, 112n, 194  
Dandolo, Giusi, 225, 362  
Danti, Giovanni, 357  
Davanzati, Roberto Forges, 26n  
De Adamich, Daniela, 98n  
De Amicis, Edmondo, 59, 104  
De Angelis, Roberto, 111n  
De Bosio, Gianfranco, 132, 185n  
De Caro, Eugenio, 226, 362  
De Chirico, Giorgio, 250  
De Filippo, Eduardo, 405, 406  
De Lullo, Giorgio, 75, 113, 147, 224,  
270, 379, 385  
De Marchi, Emilio, 59

De Monticelli, Roberto, 49n, 82  
De Pirro, Nicola, 11, 12n, 137, 153,  
186, 188 e n., 207, 248n, 250, 258n,  
265, 355, 385, 402, 411, 446  
De Roberto, Federico, 14  
De Sabata, Victor, 180, 199  
De Sanctis, Alfredo, 23, 27  
De Seignèe, Mario, 27  
De Sica, Vittorio, 113, 147, 229, 234,  
373, 441, 443  
De Tura, Gennaro, 23  
De Weerth, Ernest, 265n  
De' Giorgi, Elsa, 44, 80, 168, 177n  
De' Matteis, Maria, 247, 325  
Del Bosco, Irene, 314, 332  
Del Signore, Gino, 334  
Delcroix, Carlo, 159, 249, 250  
Della Giusta, Piero, 11n  
Della Porta, Azucena, 264  
Di Bona, Luciano, 182  
Di Giacomo, Salvatore, 27, 66, 429  
Di Giammatteo, Francesco, 68  
Di Leontini, Gòrgia, 114  
Di Lorenzo, Tina, 84, 85, 104  
Di Lorenzo-Falconi (Compagnia),  
54n  
Di Marzio, Cornelio, 188n  
Di Rota, Titina, 214  
Di Valmarana, Andrea, 188n  
Diodà, Riccardo, 334, 350  
Discrucciati, Giovanni, 362  
Djagilev, Sergej Pavlovič, 182  
Dolfin, Marina, 74  
Dondini, Amalia, 70  
Dondini, Cesare, 23, 408  
Duse, Eleonora, 43, 96, 102, 103, 104,  
144, 158, 217, 282, 309, 407, 409  
Duse, Enzo, 410  
Duse, Luigi, 27

## E

Ebert, Karl, 251  
Egle, Arista, 259  
Einaudi, Luigi, 93, 386

## Il grande eclettico

Eisenschitz, Otto, 87, 440  
Emanuel, Giovanni, 147  
Enriquez, Franco, 11  
Erler, Tino, 311  
Ernes, Zacconi, 447  
Errante, Vincenzo, 158, 410

### F

Fabbri, Diego, 124, 129  
Fabbrichesi, Salvatore, 172  
Fabro, Wanda, 133, 224, 364, 404  
Falconi, Armando, 28, 84, 85, 98  
Falk, Rossella, 75n, 228  
Fall, Leo, 19  
Fano, Franco, 93  
Fascanelli, Umberto, 38n  
Fausto, Pirandello, 250  
Fedegari, Angelo, 42 e n.  
Federzoni, Luigi, 32, 95, 160, 188, 367, 411  
Feliciani, Mario, 379  
Ferrari, Mario, 98, 412  
Ferrari, Paolo, 77, 147  
Ferrati, Sarah, 11n, 78, 229, 234, 262, 284, 373, 378  
Ferravilla, Edoardo, 43, 91, 102, 103, 122, 173  
Ferrero, Mario, 82  
Ferri, Edoardo, 70  
Ferri, Enrico, 17  
Ferrieri, Enzo, 127  
Ferrigni, Mario, 18, 52, 57, 60, 61, 65, 100, 111n, 257  
Ferriguto, Armando, 11n  
Ferrone, Siro, 62n, 170n, 171, 179, 196, 197  
Feuillère, Edwige, 228  
Fila, Adolfo, 45, 102, 413  
Filippini, Pilade, 326  
Finzi, Fidelio, 158, 319  
Fiocco, Achille, 10, 121, 177  
Flora, Francesco, 102  
Flury Nencini, Bianca, 261  
Fo, Dario, 132

Foà, Arnaldo, 262n  
Fogazzaro, Antonio, 14, 54, 59, 104  
Folena, Gianfranco, 178, 184n, 216n  
Fontana, Gian Filippo, 42n  
Forzano, Giovacchino, 17, 22, 107n, 165, 275  
Fraccaroli, Arnaldo, 9n, 10, 13n, 43, 45, 50, 72, 85, 100n, 386  
Frai, Felicita, 156  
Franchetti, Rina, 241n  
Frazzi, Vito, 263  
Freddi, Luigi, 188  
Fregoli, Leopoldo, 23  
Frescura, Attilio, 95n  
Freud, Sigmund, 67  
Fulchignoni, Enrico, 123, 130, 147, 165, 225, 250, 264, 275, 343, 348, 351, 355, 357, 363, 404  
Fulvia, Simoni, 75n  
Fustigni, Renato, 357

### G

Gabrieli, Andrea, 157, 319, 323  
Gabrielli, Alberto, 357  
Gaeta, Giovanni Ermete, 25  
Gaggiano, Roberto, 319  
Gaipa, Ettore, 380  
Gallarati Scotti, Gian Giacomo n, 32  
Galli, Dina, 13, 49n, 103, 392  
Gallina, Giacinto, 52, 53, 54, 58, 60, 61, 62, 68, 69, 70, 72, 79, 122, 420  
Gallina, Mario, 53n, 262n  
Gallone, Carmine, 26n  
Gandusio, Antonio, 28, 208  
Gargallo, Mario Tommaso, 16n  
Gasparini, Giselda, 194, 216, 217, 314, 315, 332, 350  
Gassman, Vittorio, 179n, 284, 437  
Gatti, Evelina, 357  
Gatti, Guido, 246n, 259  
Gatti-Casazza, Giulio, 21  
Gemelli, Agostino, 35n  
Gémier, Firmin, 163  
Gennari, Lina, 262n

- Gentile, Federico, 35n  
 Gentile, Giovanni, 35 e n., 413  
 Géraldy, Paul, 63  
 Geri, Adolfo, 246n  
 Germani, Gina, 219  
 Geron, Gastone, 202  
 Gherardi, Ada, 357  
 Gherardi, Gherardo, 414  
 Ghiringhelli, Antonio, 415  
 Giachetti, Cipriano, 52, 199, 252n, 258, 274, 277  
 Giachetti, Gianfranco, 54, 171, 173, 187, 194, 204, 219, 314, 333  
 Giacosa, Giuseppe, 14, 15, 52, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 73, 75, 91, 94, 97, 102, 104, 427  
 Gian Capo (Capodivacca, Giovanni), 52  
 Gianderini, Raffaele, 14, 93  
 Giangrande, Raffaele, 246n  
 Giannini, Ettore, 128  
 Giardini, Umberto, 246n, 311, 379, 380  
 Gibertini, Osvaldo, 254n, 313  
 Gioi, Vivi, 78  
 Giolitti, Giovanni, 96  
 Giorda, Marcello, 379, 385  
 Giordano, Umberto, 21  
 Giorgi, Giovanni, 30  
 Giovanelli, Paola Danieli, 91n  
 Giovanetti, Cesare, 326  
 Giuntoli, Alessandro, 343  
 Giustinian, Orsatto, 323  
 Giustiniani, Micaela, 262, 269, 342  
 Gluck, Christoph Willibald, 247n, 262, 266, 273, 343  
 Gobetti, Piero, 27, 91, 114, 165  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 36, 190  
 Goldoni, Carlo, 17, 42, 51n, 54, 56, 61, 62, 75, 76, 165, 169-221, 178, 184, 186, 190, 192, 206, 209, 231, 233, 234, 334, 335, 336, 337, 348, 349, 351, 352, 364, 370, 371, 372, 374, 398  
 Gor'kij, Maksim, 227  
 Gordini-Cervi, Nini, 262n  
 Gotta, Salvator, 264n  
 Gottardi, Giovanbattista, 275  
 Gottardi, Nino, 10  
 Govoni, Corrado, 32  
 Gozzi, Carlo, 17, 20, 21, 33, 34, 57, 58, 62, 76, 176, 183, 184, 185, 403, 421  
 Gozzi, Gaspare, 83  
 Grabher, Carlo, 224  
 Grabinski Broglio, Luigi, 27, 91, 170n  
 Gramatica, Emma, 23, 28, 39, 74, 79, 112n, 156, 217, 257, 258n, 415  
 Gramatica, Irma, 103, 319, 401, 416  
 Gramsci, Antonio, 27, 91, 97, 111, 165  
 Grassi, Paolo, 123, 309, 380, 385, 417  
 Gratarol, Pier Antonio, 34, 76  
 Greppi, Antonio, 44  
 Grossi Carini, Nera, 401  
 Grossoli, Luigi, 194, 314, 332  
 Grunbaum, Fritz, 19  
 Gründgens, Gustav, 168n  
 Guardenti, Renzo, 247  
 Guarini, Battista, 42  
 Guccini, Gerardo, 178 e n.  
 Guerrieri, Gerardo, 172, 175  
 Gui, Vittorio, 249n  
 Guidi, Giacomo, 155  
 Guitry, Sacha, 111  
 Gusso, Giorgio, 369
- H**
- Herbert, Karl, 250  
 Hidalgo, Elvira, 23  
 Hight Tumiati, Beryl, 211n, 276  
 Hömberg, Hans, 168
- I**
- Ibsen, Henrik, 67, 96, 408  
 Illica, Luigi, 95, 96, 105  
 Impaccianti, Mary, 27

## Il grande eclettico

Interlandi, Telesio, 118  
Irving, Henry, 42

### J

Jaccarino, Iginò, 259  
Janni, Ettore, 19, 406  
Jotta, Adelio, 334

### L

Labia, Maria, 51  
Labroca, Mario, 244, 249 e n., 253n,  
257, 260, 264, 266n, 274, 281, 283,  
380  
Lambertini, Ivo, 326  
Landi, Mario, 240n  
Landi, Stefano, (Stefano Pirandello)  
120, 142, 215, 244, 247, 264, 275,  
326, 328, 339, 357  
Lanza, Domenico, 58, 69, 118  
Lasca (Anton Francesco Grazzini),  
246  
Lazzari, Gino, 78  
Legnani, Rya Teresa, 202, 332,  
351  
Lehàr, Franz, 19  
Leon Bert, Leony, 229, 232, 369  
Levi, Cesare, 52n, 70, 72, 173n  
Libretti, Antonio, 75, 92  
Lionello, Alberto, 11n, 82  
Liuzzi, Fernando, 251n, 319, 323  
Livio, Gigi, 141, 177  
Lo Savio, Giuseppe, 334  
Lo Vecchio Musti, Manlio, 238n  
Locchi, Pino, 262n  
Lodovici, Carlo, 78, 175, 207, 220n,  
350, 369  
Lodovici, Cesare Vico, 63, 81, 120,  
346  
Lombardi, Carlo, 319  
Lombardo, Carlo, 19, 20  
Longanesi, Leo, 156, 224  
Lopez, Sabatino, 14, 22, 52  
Lovarini, Emilio, 33, 34

Lualdi, Adriano, 188n  
Lucchiari, Wally, 369  
Luciani, Anna, 74n  
Lucignani, Luciano, 142  
Lupi, Rosita, 380  
Luzzatti, Luigi, 95

### M

Maccario, Angelo, 10n, 72  
Machiavelli, Niccolò, 246  
Maffei, Andrea, 21  
Magni, Ampelio, 92  
Magni, Eva, 49, 78, 433  
Majeroni, Achille, 276  
Majoni, Dante, 17  
Malavasi, Renato, 74  
Maldesi, Mario, 74  
Malipiero, Gian Francesco, 251n  
Maltagliati, Evi, 29, 175, 437  
Manfredi, Nino, 228, 379  
Manzoni, Alessandro, 165, 274, 277,  
278, 282, 358, 359  
Manzotti, Luigi, 20  
Maraini, Antonio, 188n  
Marais, Jean, 228  
Marcacci, Augusto, 193, 263, 311  
Marcello, Benedetto, 234  
Marchi, Corrado, 188n  
Marchi, Virgilio, 140, 158, 241n, 339  
Marcucci, Eugenio, 96n  
Mariani, Teresina, 16n, 91, 93  
Marinetti, Filippo Tommaso, 53, 63,  
79, 165, 417  
Marinuzzi, Gino, 247, 248n  
Martelli, Pier Jacopo, 234  
Martelloni, Augusto, 357  
Martini, Bruno, 357  
Martini, Fausto Maria, 63, 165  
Martini, Ferdinando, 419  
Martini, Gastone, 334, 348, 351, 380  
Martoglio, Nino, 112  
Mascagni, Pietro, 17, 95n  
Masi, Ettore, 215, 348  
Masi, Rossana, 192, 311

Masiero, Lairetta, 214n  
 Mastrantoni, Augusto, 339  
 Mastroianni, Marcello, 75n  
 Matassi, Renata, 74  
 Mattiucci, Antonio, 193  
 Mauri, Glauco, 11n  
 Maurri, Enzo, 63n, 297n  
 Maver, Tina, 74n  
 Mazzali, Bruno, 235n  
 Mazzoleni, Bianca, 313  
 Mazzoni, Giuseppe, 24  
 Medail, Luciano, 311, 334  
 Mejerchol'd, Vsevolod Emil'evič, 182  
 Melato, Maria, 80, 91, 171, 192, 246n, 311  
 Meldolesi, Claudio, 127, 128, 134, 144, 166, 175n  
 Meli, Giovanni, 16  
 Mendelssohn, Felix, 11n  
 Meneghetti, Ermenegildo, 357  
 Merlini, Elsa, 109, 134, 229, 232, 369, 370, 371, 377, 378, 418  
 Mezzetti, Albano, 12, 70, 72, 91  
 Micheluzzi, Carlo, 54, 82, 173, 187, 194, 203, 219, 314, 332, 351, 353, 419  
 Michieletto, Damiano, 82  
 Migliorini, Bruno, 135  
 Miller, Arthur, 124  
 Milloss, Aurel, 262, 343  
 Minellono, Carlo, (Carlo Minello) 28, 262n, 350, 354  
 Missiroli, Mario, 174, 235n  
 Miva, Guido, 369, 373  
 Modena, Gustavo, 282  
 Molière, 171, 176, 186  
 Molinari, Cesare, 276  
 Momigliano, Attilio, 233n  
 Monicelli, Tommaso, 185n  
 Montebugnoli, Vittorio, 275n  
 Monteverdi, Claudio, 246, 248n  
 Monti, Raffaele, 247n, 262  
 Morelli, Alamanno, 148

Morelli, Rina, 34, 75, 175, 215, 229, 233, 262, 270, 272, 342, 345, 347, 366, 373, 374, 378  
 Moretti, Marcello, 113, 147, 225, 362, 380  
 Moretti, Marino, 102  
 Moriconi, Valeria, 11n  
 Moro, Mario, 357  
 Moro Lin, Angelo, 172  
 Moro Lin, Marianna, 54  
 Morosini, Andrea, 247, 325  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 180  
 Musco, Angelo, 104, 112  
 Mussolini, Benito, 26, 40n, 153, 248n, 275  
 Mussolini, Bruno, 28

## N

Nanni, Giancarlo, 235n  
 Navarrini, Renato, 262n  
 Negri, Renata, 74n  
 Niccheri, Renato, 357  
 Niccodemi, Dario, 13, 22, 23, 27, 60, 136, 176, 419  
 Niccòli, Raffaello, 166, 246n, 259, 263, 325  
 Nicolodi, Fiamma, 251n  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 239  
 Ninchi, Annibale, 215, 262, 264, 270, 272, 278, 319, 342, 347, 357  
 Ninchi, Ave, 214n, 226, 362  
 Ninchi, Carlo, 156, 212, 215, 244, 248, 258, 262, 270, 272, 284, 319, 325, 333, 339, 342, 347, 378, 419  
 Ninchi, Federico, 357  
 Nova, Norma, 357  
 Novelli, Ermete, 23, 49n, 73, 87, 102, 103, 144, 146, 147, 172, 173, 203n, 309, 420  
 Nuzzi, Cristina, 247n

## O

Occhini, Ilaria n, 233

## Il grande eclettico

Ojetti, Paola, 274  
Ojetti, Ugo, 34n, 51, 65, 83, 84, 86,  
100, 188, 263, 324, 419  
Olinto, Christian, 339  
Oliva, Domenico, 17, 61, 63, 138  
Oppi, Giulio, 74n, 379  
Oppo, Cipriano Efisio, 250  
Ortolani, Attilio, 41  
Ortolani, Benito, 237n  
Ortolani, Giuseppe, 33, 34, 41, 411,  
421, 422

## P

Pace, Biagio, 31  
Pacetti, Gianna, 357  
Pacuvio, Giulio, 87, 127, 142, 346, 423  
Pagliai, Otello, 30  
Pagnani, Andreina, 10, 78, 130, 186n,  
193, 248, 249, 257, 262, 284, 309,  
311, 325, 327, 328, 333, 335, 336,  
339, 340, 341, 342, 344, 347, 348,  
349, 398, 399  
Paisiello, Giovanni, 32  
Paladino, Eusapia, 17  
Palazzi, Aldo, 39, 430  
Palmer, Kiki, 184, 186n, 194, 203,  
246n, 314, 332  
Palmieri, Eugenio Ferdinando, 9n,  
10n, 16, 43, 44, 48n, 52, 54, 55, 58,  
61, 65, 68, 75n, 76, 79, 86, 89, 97 e  
n., 99, 102, 177, 185, 199, 256n  
Pancrazi, Pietro, 54, 59, 68, 79, 86  
Pancrazy, Norina, 325  
Pandolfi, Elio, 11n, 233n  
Pandolfi, Vito, 128, 228  
Panelli, Paolo, 228  
Pangrazy, Norina, 259  
Pani, Corrado, 11n, 233n  
Panzini, Alfredo, 93, 102n  
Paoli, Ruggero, 356  
Paolieri, Germana, 240n, 380, 385  
Paone, Remigio, 11n, 12, 77, 123, 228  
e n., 416, 433  
Papa, Milla, 262  
Paradisi, Agostino, 191n  
Pardi, Mirella, 357  
Pàrisi, Bice, 74  
Pastonchi, Francesco, 22, 91  
Patanè, Giuseppe, 16, 44, 245n, 256,  
329  
Patroni Griffi, Giuseppe, 235n  
Paul, Andreina, 78, 229, 234, 373, 374  
Pavlova, Tatiana, 44, 49n, 73, 81, 87,  
108, 112, 120, 127, 366, 375, 400,  
402, 403  
Pavolini, Alessandro, 160, 168, 224,  
249, 274n  
Pavolini, Corrado, 130, 133, 138, 139,  
141, 165, 175, 215, 221, 224, 246,  
252n, 260n, 264, 266n, 268, 275,  
277, 278, 279, 280, 339, 343, 348,  
351, 357, 363, 364, 403, 423  
Peano, Carlo Alberto, 263n, 347n  
Pecorini, Giorgio, 46n  
Pedullà, Gianfranco, 25n, 35n, 41n,  
48, 152, 237n, 249n  
Pellizzi, Camillo, 68, 239n  
Peracchi, Giuseppe, 275  
Perotti, Francesco, 101  
Personè, Luigi Maria, 19n, 64, 69  
Petrarca, Francesco, 17  
Petrolini, Ettore, 103, 165  
Petronio, Giuseppe, 27n  
Piamonti, Giorgio, 282, 357  
Piantanida, Sandro, 228  
Piazza, Zora, 11n  
Picasso, Lamberto, 240  
Piccolomini, Niccolò, 37  
Picello, Edy, 259, 325  
Pierantoni, Aldo, 357  
Pierozzi, Giuseppe, 259, 325  
Pietri, Giuseppe, 20n  
Pilotto, Camillo, 11n, 229, 232, 369,  
371, 372, 373  
Pini, Linda, 27  
Pinzauti, Leonardo, 249n  
Piovene, Guido, 13, 424  
Piperno, Ugo, 23, 73, 148, 425

Pirandello, Luigi, 26, 27, 31, 63, 66,  
67, 68, 74, 93, 102n, 112, 165, 182,  
188, 194, 205, 225, 237-260, 327,  
328, 389  
Pirandello, Stefano, (Stefano Landi)  
221, 243, 246, 348, 351  
Pisani, Guido, 95n  
Pisu, Mario, 262n, 426  
Ploner, Luigi, 16n  
Poesio, Paolo Emilio, 246, 254, 256,  
258  
Pola, Isa, 28, 73, 74, 225, 332  
Polacco, Cesare, 74  
Pomello, Arturo, 92  
Pompei, Mario, 364  
Ponzi, Irene, 366  
Porelli, Giuseppe, 214n  
Porta, Pier Paola, 262n  
Possenti, Eligio, 9n, 10n, 11, 15, 38,  
43, 47, 73n, 96, 100n, 101n, 107,  
144, 182n, 215 e n., 430  
Potacci, Emilio, 339  
Pozza, Francesco, 14, 94n, 96  
Pozza, Giovanni, 14, 47, 96, 427, 431  
Praga, Marco, 27, 52, 60, 73 e n., 91,  
97, 107, 426, 427  
Praga, Mario, 14, 23  
Prandi, Francesco, 41n, 428  
Pratelli, Esodo, 28  
Pratesi, Giovanni, 22n  
Procida, Saverio, 429  
Prosperi, Giorgio, 33n  
Puccini, Giacomo, 84, 102n  
Pugliese, Sergio, 36, 120, 430  
Pulciani, Giovan Battista, 42  
Pullini, Giorgio, 62, 68, 97n  
Pupo, Ivan, 238n  
Puppa, Paolo, 51n, 52, 54n, 62, 74n,  
181n

## Q

Quargnolo, Mario, 19n  
Quintarelli, Giovanni, 95n

## R

Racca, Corrado, 319, 324  
Radice, Attilia, 262  
Radice, Raul, 10n, 11, 39, 73n, 82,  
172, 179, 431  
Ramperti, Marco, 40n, 107, 192  
Randone, Salvo, 246n, 282, 325, 357,  
360  
Ranieri, Gualberto, 98n  
Rasi, Luigi, 46, 246, 431  
Ravazzin, Gino, 334  
Re Riccardi, Adolfo, 111  
Rebora, Roberto, 9n, 10n, 11n, 68,  
74n, 120  
Regina, Nella, 19  
Reinhardt, Max, 128, 136, 159, 180,  
186, 201, 213, 245n, 250  
Reiter, Virginia, 145, 432  
Renard, Jules, 63  
Repaci, Leonida, 255, 275n  
Rho, Edoardo, 179  
Ricci, Renzo, 10, 11n, 49, 78, 146, 168,  
171, 186, 193, 282, 309, 311, 356,  
358, 359, 360, 379, 399, 433, 438  
Ricci, Teodora, 34  
Ricordi, Giulio, 14, 19, 20, 93, 434  
Ricordi, Tito, 24, 435  
Ridenti, Lucio, 9n, 11, 13, 30, 36, 37,  
41, 44, 48, 77, 95n, 111n, 127, 147  
Righetti, Domenico, 275  
Rinuccini, Ottavio, 42  
Rissone, Francesco, 226, 362  
Rissone, Giovanni, 351  
Rissone, Giuditta, 441  
Ristori, Adelaide, 275  
Riva, Guido, 311, 314, 326, 332, 334,  
348, 351  
Robotti, Antonietta, 275  
Rocca, Enrico, 135n, 142, 217, 238n  
Rocca, Gino, 28, 43, 52, 54, 186, 199,  
407, 442  
Rocca, Lodovico, 19  
Rogledi Manni, Teresa, 42n  
Romagnoli, Ettore, 16n, 157, 320

## Il grande eclettico

- Romanov, Boris, 246, 325  
Ronconi, Luca, 174  
Ronconi, Luca, 11n  
Roncoroni, Carlo, 29  
Rosetta, Tofano, 441, 443  
Rossari, Vittoria, 61, 69  
Rossato, Arturo, 52  
Rossi, Ernesto, 93, 276, 396  
Rosso di San Secondo, Pier Maria, 41, 63, 112, 119, 435  
Rota, Titina, 212, 334  
Rouleau, Raymond, 228  
Roveri, Ermanno, 28, 194, 311  
Rovetta, Gerolamo, 14, 15, 17n, 43, 51n, 52, 59, 60, 61, 79, 95n, 102, 104, 427, 436  
Rovini, Giovanni, 259, 325  
Ruberti, Guido, 52 e n.  
Rubino, Antonio, 24  
Ruffini, Sandro, (Alessandro Ruffini) 248, 258, 325, 339, 341, 379, 385  
Ruggeri, Ruggero, 10, 23, 28, 74, 78, 84, 103, 111, 112, 148, 282, 309, 357, 416, 436  
Ruggi, Lorenzo, 11n, 227, 438  
Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan, 208  
Ruocco, Danilo, 74n  
Rurro, Guglielmo, 334  
Rùskaia, Jia, 112  
Ruzante, 33, 34, 35, 61, 62, 367, 411
- S**
- Sabbatini, Ernesto, 77, 262, 270, 342  
Sabbatini, Gino, 240n  
Sacchetti, Umberto, 24  
Sainati, Alfredo, 23, 87  
Sala, Paride, 27  
Salvemini, Gaetano, 41  
Salvini, Guido, 376  
Salvini, Celso, 43, 439  
Salvini, Guido, 127, 140, 144, 156, 165, 180n, 188, 189, 199, 227, 231, 235, 244, 245, 309, 311, 314, 319, 320, 321, 328, 332, 334, 348, 375, 376  
Salvini, Gustavo, 144, 158, 439  
Salvini, Tommaso, 282n  
Sambo, Luigi, 70  
Sammarco, Gina, 215, 347, 380, 385  
Santuccio, Gianni, 246n, 379, 385  
Saponaro, Michele, 102  
Sarasani, Fabrizio, 259n  
Sarcey, Francisque, 106n  
Sardou, Victorien, 105  
Sartre, Jean Paul, 125, 228, 423  
Savinio, Alberto, 248  
Savorelli, Gian Paolo, 11n  
Sbodio, Gaetano, 102  
Sbragia, Giancarlo, 233n  
Scala, Flaminio, 42  
Scandurra, Franco, 339  
Scarpelli, Umberto, 29  
Scarpellini, Emanuela, 26n, 32n, 51n, 154n, 237n, 239n, 275n  
Scarpetta, Vincenzo, 124, 439  
Scelzo, Filippo, 276, 281, 283, 339, 341, 354, 356, 359, 360  
Schiaffini, Alfredo, 33, 411  
Schiller, Johann Cristoph Friedrich, 21  
Schino, Mirella, 134n, 135  
Schnitzler, Arthur, 120  
Schopenhauer, Arthur, 239  
Sciltian, Gregorio, 49  
Sciugliaga, Stefano, 192n  
Scribe, Eugène, 42  
Scrivano, Enzo, 242n  
Seglin, Margherita, 73, 82, 171, 194, 203, 216, 314, 317, 332, 350, 353  
Selvatico, Riccardo, 52, 53, 79  
Senesi, Ivo, 10n, 39, 46, 55  
Sensani, Gino Carlo, 262, 267, 268, 269, 275, 279, 281, 343, 357, 358  
Serruti, Carlo, 326  
Shakespeare, William, 36, 42, 120, 176, 274, 381, 383, 384, 385  
Sharoff, Pietro, 127, 262

- Shaw, George Bernard, 36, 120, 429  
 Silvestri, Filippo, 30  
 Silvestri, Giuseppe, 9n, 43  
 Simonelli, Luciano, 45, 112n  
 Simoni, Fulvia, 12n  
 Simoni, Giovanni, 169  
 Simoni, Maria, 12, 39  
 Sironi, Mario, 250  
 Sivieri, Adriana, 225, 362  
 Smaniotto, Ercole, 22  
 Sofia, Corrado, 252n  
 Solari, Pietro, 240n  
 Sonzogno, Giulio Cesare, 20, 22  
 Sordi, Alberto, 30  
 Sorel, Cécile, 96  
 Sorelli, Antonio, 257n  
 Spada, Marika n, 11  
 Spadari, Edoardo, 23  
 Squarzina, Luigi, 82, 135, 174, 228, 233n  
 Stanislavskij, Konstantin, 122, 136  
 Starace, Bella, 23, 87  
 Stäuble, Antonio, 62  
 Stein, Leo, 19  
 Steinbeck, John, 41  
 Stendhal, 42  
 Stirner, Max, 239  
 Stival, Giulio, 87, 175, 194, 204, 211, 215, 228, 232, 262, 314, 317, 332, 333, 347, 369, 371, 373, 378, 399  
 Sto, (Sergio Tofano) 247  
 Stoppa, Paolo, 28, 29, 34, 75n, 175, 229, 233, 234, 366, 373, 374, 378, 402  
 Strauss, Carla, 158, 319  
 Strehler, Giorgio, 82, 128, 129, 130, 132, 141, 174, 175, 183, 227, 233, 264, 309, 380, 386  
 Sugana, Luigi, 52  
 Sutro, Alfred, 111  
 Synge, John Millington, 120
- T**
- Tairov, Aleksandr Jakovlevič, 182  
 Tallarico, Giuseppe, 32  
 Talli, Virgilio, 84, 103, 128, 136, 144, 148  
 Tallone, Alberto, 46  
 Tassani, Riccardo, 357  
 Tasso, Torquato, 17, 32, 42, 165, 261, 265, 267, 343, 344, 345, 355  
 Tassoni, Alessandro, 19  
 Tedeschi, Achille, 51  
 Tedeschi, Gianrico, 74, 75n  
 Tempesti, Giulio, 158, 319  
 Terron, Carlo, 9n, 55n, 58, 68, 80, 86, 89  
 Tessari, Roberto, 237n  
 Testa, Alberto, 20n  
 Testoni, Alfredo, 27, 70, 91, 94n  
 Testori, Giovanni, 125, 440  
 Thieben, Emil, 87, 440  
 Tieri, Aroldo, 113, 147, 215, 262, 339, 341, 342, 344, 348  
 Tieri, Vincenzo, 441  
 Tieri, Vincenzo, 98n  
 Tilgher, Adriano, 91, 98, 114  
 Tinterri, Alessandro, 241n  
 Tintori, Giampiero, 42n  
 Tocci, Vittorio, 19  
 Tofano, Rosetta, 248, 259, 333  
 Tofano, Sergio, 78, 127, 441  
 Toffanin, Giuseppe, 63  
 Tonelli, Luigi, 52n  
 Toniolo, Edoardo, 211, 240n, 259, 319, 325, 337, 380  
 Torelli, Achille, 429  
 Torelli, Tello, 31n  
 Torniai, Bruno, 259, 325  
 Torres, Duilio, 140, 351, 353  
 Torrieri, Diana, 29, 78, 87, 179n, 422, 444  
 Toscanini, Arturo, 22, 189  
 Toselli, Enrico, 23  
 Toti, Emilio, 325  
 Tranquilli, Vittorio, 256n

Tairov, 180

## Il grande eclettico

Treccani degli Alfieri, Giovanni, 32, 44, 46  
Treves, Claudio, 93  
Treves, Emilio, 14  
Treves, Guido, 95  
Tricerri, Lina, 215, 339, 347  
Trieste, Leopoldo, 124  
Tumiati, Gualtiero, 16n, 127, 211, 276, 278, 319, 333, 336, 379, 385, 400, 417  
Turati, Filippo, 17, 96

### U

Usellini, Guglielmo, 28  
Ussi, Stefano, 280

### V

Vachtangov, Evgenij Bagrationovič, 182  
Vagnetti, Gianni, 266n  
Valdemarin, Mario, 74  
Valente, Antonio, 74  
Valenti, Antonio, 103n  
Valenti, Osvaldo, 74  
Valeri, Franca, 124  
Valori, Gino, 91  
Vanni, Vanna, 28  
Varagnolo, Domenico, 52, 53n, 133, 202  
Varennnes, Jacques, 228  
Vassallo, Luigi Arnaldo, 12  
Vazzoler, Elsa, 78, 82  
Vecchi, Orazio, 260  
Vecchi, Vittorio, 16n, 49n, 120  
Venturi, Venturino, 259  
Venturini, Giorgio, 147, 246, 250, 255, 263, 264, 325  
Venturini, Venturino, 325  
Verdi, Giuseppe, 95n, 248n  
Verdirosi, Iolanda, 357  
Veretti, Antonio, 339  
Verga, Giovanni, 14, 27, 96, 403

Vergani, Orio, 9n, 27, 44, 46, 49n, 50, 102  
Venerosi Pesciolini, Paolo, 246, 249n, 263n, 266  
Vescovo, Piermario, 23n, 24, 52, 53n  
Vicentini, Claudio, 237n, 241n  
Vigliani, Antonella, 74  
Vigorelli, Giancarlo, 240n  
Vildrac, Charles, 63  
Villa, Roberto, 246n  
Viola, Giulio Cesare, 11n  
Viotti, Gino, 339  
Visalli, Adriana, 357  
Visconti, Luchino, 73n, 81n, 128, 174, 233, 395  
Vitaliani, Cesare, 276  
Vitaliani, Italia, 264  
Vito, Lina, 41n, 48n, 313  
Vittadini, Stefano, 12, 46n  
Viviani, Raffaele, 120, 165, 177, 199  
Volonghi, Lina, 214n, 246n  
Volpi, Franco, 356  
Volpi, Giuseppe, 188, 189, 210  
Voltaire, 177

### W

Wagner, Richard, 190  
Watteau, Antoine, 43  
Wilder, Thornton, 112, 122, 224, 275  
Williams, Tennessee, 124  
Willner, Alfred Maria, 19  
Wolf-Ferrari, Ermanno, 18, 445

### Z

Zacconi, Ermete, 23, 37, 71, 106, 121, 133, 144, 171, 193, 210, 215, 309, 311, 426, 445, 446, 447, 448  
Zacconi, Ernest, 211, 333, 336  
Zagarrio, Vito, 26n  
Zago, Bepi, 314, 317  
Zago, Emilio, 18, 42, 93, 102, 103, 105, 144, 173, 203, 208, 444  
Zannoni, Ugo, 10n, 55

Adela Gjata

Zanon Paladini, Laura, 23, 70, 91,  
102, 172

Zareschi, Elena, 240n

Zerbinati, Luigi, 311

Ziehrer, Carlo Michael, 19

Zimelli, Umberto, 226

Zocchi, Nietta, 351, 357

Zoncada, Luigi, 73, 360

Zorzi, Elio, 199, 215, 228, 235

Zorzi, Guglielmo, 27, 187

Zuccagni Orlandini, Attilio, 276n

Zùccoli, Luciano, 368



### *Ringraziamenti*

al prof. Renzo Guardenti, guida costante e competente del percorso formativo, con stima e riconoscenza;

ai professori Sara Mamone, Siro Ferrone, Stefano Mazzoni, Francesca Simoncini e Maria Chiara Barbieri, che hanno stimolato e valorizzato questo studio e gli anni universitari;

al dott. Matteo Sartorio (Biblioteca Livia Simoni – Museo Teatrale alla Scala), alla Biblioteca di Casa Goldoni, a Gabriele Guagni (Teatro della Pergola – Centro Studi), al dott. Pietro Crivellaro e alla dott.ssa Anna Peyron (Teatro Stabile di Torino – Centro Studi), al prof. Moreno Bucci (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino), al dott. Gian Domenico Ricaldone (Museo Biblioteca dell'Attore di Genova), alla Fondazione Musei Civici di Venezia e all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) di Venezia per il contributo all'approfondimento di questa ricerca;

al dott. Gianfranco Pedullà e al dott. Michele Borri per il sostegno e i preziosi suggerimenti, alla dott.ssa Maria Rosaria Buonaiuto per il generoso contributo in termini di documentazione;

agli amici della scuola dottorale fiorentina: Gianluca Stefani, Lorenzo Galletti, Elisa Uffreduzzi, Elena Abbado;

a Leonardo, Giuliana, Ferdinand, Linda, Mbarsida, Dalila, Viviana, Angela e Filippo per esserci sempre stati.



PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

*Titoli pubblicati*

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*  
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*  
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*  
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*  
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*  
Otonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*  
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*  
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*  
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*  
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*  
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*  
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*  
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*  
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*  
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successoria*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*  
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*  
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*  
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romanizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*  
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*  
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*  
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*  
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*  
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*  
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*  
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*  
Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*  
Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*  
Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*

- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*

ANNO 2013

- Bartolini F., *Antonio Rinaldi. Un intellettuale nella cultura del Novecento*
- Cigliuti K., *Cosa sono questi «appunti alla buona dall'aria innocente»? La costruzione delle note etnografiche*
- Corica G., *Sindaci e professionismo politico. Uno studio di caso sui primi cittadini toscani*
- Iurilli S., *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura. L'Architectura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*
- Pierini I., *Carlo Marsupini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*
- Stolfi G., *Dall'amministrare all'amministrazione. Le aziende nell'organizzazione statale del Regno di Sardegna (1717-1853)*
- Valbonesi C., *Evoluzione della scienza e giudizio di rimproverabilità per colpa. Verso una nuova tipicità del crimen culposum*
- Zamperini V., *Uno più uno può fare tre, se il partito lo vuole! La Repubblica Democratica Tedesca tra Mosca e Bonn, 1971-1985*

ANNO 2014

- Del Giovane B., *Seneca, la diatriba e la ricerca di una morale austera. Caratteristiche, influenze, mediazioni di un rapporto complesso*
- Gjata A., *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*
- Podestà E., *Le egloghe elegantissimamente composte. La Buccolica di Girolamo Benivieni edizione critica e commento*
- Sofritti F., *Medici in transizione. Etica e identità professionale nella sanità aziendalizzata*
- Stefani G., *Sebastiano Ricci impresario d'opera nel primo Settecento*
- Voli S., *Soggettività dissonanti. Di rivoluzione, femminismi e violenza politica nella memoria di un gruppo di ex militanti di Lotta continua*



