



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
STORIA DELL'ARTE E STORIA DELLO SPETTACOLO  
CICLO XXVI

COORDINATORE Prof.ssa Maria Grazia Messina

*RENATO SIMONI: UN'IDEA DI TEATRO TRA DRAMMATURGIA,  
CRITICA TEATRALE E PRATICHE REGISTICHE*

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

**Dottoranda**  
Dott.ssa Adela Gjata

**Tutore**  
Prof. Renzo Guardenti

**Coordinatore**  
Prof.ssa Maria Grazia Messina

Anni 2011/2013

## Indice

<b>Capitolo 1 RENATO SIMONI: UN PROFILO INTELLETTUALE</b> .....	<b>4</b>
1.1 «L'uomo più grande di tutti nel Teatro».....	4
1.2 Il grande eclettico: dal teatro musicale al cinema.....	11
1.3 Dalla Reale Accademia d'Italia all'epurazione dal «Corriere».....	28
1.4 Il bibliofilo.....	40
<b>Capitolo 2 TRADIZIONE E MODERNITÀ NELLA DRAMMATURGIA DI RENATO SIMONI</b> .....	<b>50</b>
2.1 Teatro dialettale e identità nazionale.....	50
2.2 Segni di un teatro intimista e crepuscolare.....	62
2.3 La fortuna letteraria e scenica.....	71
<b>Capitolo 3 OLTRE MEZZO SECOLO DI CRONACA DRAMMATICA</b> .....	<b>94</b>
3.1 Il cronista teatrale.....	94
3.2 Un critico 'buono'?.....	106
3.3 Intuizioni e rivelazioni.....	117
<b>Capitolo 4 UN'IDEA DI TEATRO</b> .....	<b>132</b>
4.1 «Un caso a parte».....	132
4.2 Il binomio verbo-attore.....	149
4.3 L'opera di Simoni nell'Italia fascista.....	160
<b>Capitolo 5 LE REGIE VENEZIANE</b> .....	<b>180</b>
5.1 Goldoni, Gozzi, le maschere.....	180
5.2 Le recite goldoniane all'aperto: <i>Il ventaglio</i> e <i>Le baruffe chiozzotte</i> (1936).....	198
5.3 Dal <i>Bugiardo</i> al <i>Campiello</i> .....	220
5.4 I difficili anni Quaranta.....	236
<b>Capitolo 6 LE REGIE FIORENTINE</b> .....	<b>252</b>
6.1 Il debutto dei <i>Giganti della montagna</i> .....	252
6.2 Il trionfo dell' <i>Aminta</i> .....	279
6.3 Luci e ombre dell' <i>Adelchi</i> .....	292
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>306</b>
<b>DOCUMENTI</b> .....	<b>340</b>
<i>Nota introduttiva</i> .....	342
<b>LE REGIE DI RENATO SIMONI</b> .....	<b>344</b>
<i>Il Ventaglio</i> di Carlo Goldoni (1936).....	344
<i>Le Baruffe chiozzotte</i> di Carlo Goldoni (1936).....	351
<i>Edipo re</i> di Sofocle (1937).....	358
<i>I Giganti della montagna</i> di Luigi Pirandello (1937).....	364
<i>Le Baruffe chiozzotte</i> di Carlo Goldoni (1937).....	374
<i>Il Bugiardo</i> di Carlo Goldoni (1937).....	375
<i>Francesca da Rimini</i> di Gabriele D'Annunzio (1938).....	381
<i>Aminta</i> di Torquato Tasso (1939).....	383
<i>Il Ventaglio</i> di Carlo Goldoni (1939).....	389

<i>Il Campiello</i> di Carlo Goldoni (1939) .....	393
<i>Adelchi</i> di Alessandro Manzoni (1940) .....	399
<i>Le Donne curiose</i> di Carlo Goldoni (1940) .....	405
<i>Moscheta</i> di Ruzante (1942) .....	409
<i>I Rusteghi</i> di Carlo Goldoni (1947) .....	412
<i>L'Impresario delle Smirne</i> di Carlo Goldoni (1947) .....	415
<i>Romeo e Giulietta</i> di William Shakespeare (1948) .....	423
<b>LETTERE A RENATO SIMONI</b> .....	<b>430</b>
<b>Indice dei nomi</b> .....	<b>482</b>

## **Capitolo 1**

### **RENATO SIMONI: UN PROFILO INTELLETTUALE**

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

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, ritrattista, librettista per l'opera seria e buffa, sceneggiatore per il cinema, 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 i maggiori 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

---

<sup>1</sup> Lucio Ridenti, *Addio a Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXVIII, n. 161, 15 luglio 1952, p. 6.

<sup>2</sup> Cfr. *L'addio di Milano a Simoni* in «Corriere della sera», 8 luglio 1952 pubblicato in «Il Dramma», a. XXVIII, n. 161, 15 luglio 1952, pp. 115-118. «La salma di tanto uomo avrebbe dovuto essere trasportata dagli attori, pei quali Simoni visse e operò con amorosa sollecitudine, guidandoli e sorreggendoli verso la devozione dell'arte» – scrisse Silvio d'Amico l'indomani del funerale. Cfr. Id., *Simoni*, in «Corriere d'informazione», 9-10 luglio 1952.

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

principale della cinquantennale attività come critico teatrale<sup>4</sup>. I principali quotidiani e periodici nazionali ricordarono Simoni come il 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> all'«Almanacco dello spettacolo italiano»<sup>9</sup>. Presto si stamparono 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 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, dove introdusse 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 Cavalieri, da Ruggero Ruggeri a Renzo Ricci a Andreina Pagnani –, alcuni dei quali onoravano il maestro in veste di comparse.

---

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

<sup>5</sup> «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 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> Mario Corsi, *È morto Renato Simoni*, in «Teatro Scenario», a. XVI, n. 14, 15 luglio 1952.

<sup>7</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Renato Simoni* e Roberto Rebora, *Non si è lasciato sorprendere dalla morte*, in «Sipario», a. VII, n. 75, luglio 1952, pp. 3-5.

<sup>8</sup> Cfr. il dossier *In morte di Renato Simoni*, in «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 Rebora e un'intervista di Angelo Maccario.

<sup>9</sup> «Almanacco dello spettacolo italiano», a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, pp. 23-31, con scritti di Eligio Possenti e Raul Radice.

<sup>10</sup> Cfr. Ugo Zannoni, *Renato Simoni*, Verona, Edizioni di Vita veronese, 1952; Ivo Senesi, *Ricordo di Renato Simoni*, Milano, Gastaldi, 1952. Senesi scrisse la biografia di Simoni in quindici giorni – lo afferma egli stesso – nelle «ferie d'agosto» del 1952. Il Fondo Lucio Ridenti del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino ne possiede una copia che riporta, sotto la dedica autografa dell'autore a Lucio 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' dell'autore che non aveva mai perdonato a Simoni il giudizio non particolarmente positivo sulla sua commedia *La Crisalide*, rappresentata al Teatro Manzoni di Milano il 7 giugno 1924 dalla Compagnia Palmarini. Cfr. Maria Rosaria 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, Relatore: Prof. Giovanni Moretti, Università degli Studi di Torino, a. a. 1996-1997, pp. 43-67.

<sup>11</sup> Roberto Rebora, «*La locandiera*» e «*La vedova*» a Venezia, in «Sipario», a. VII, n. 79, novembre 1952, pp. 11-12.

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

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 Premio 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

---

<sup>13</sup> Ibidem.

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

<sup>15</sup> Vi parteciparono, il sindaco di Verona Giorgio Zanotto, il Ministro Piero Gonella in rappresentanza del Governo, l'Assessore Angiolini del Comune di Milano, Eligio Possenti, Salvo Randone e altri amici di Simoni. Nella targa commemorativa posta sulla facciata della casa natale è incisa la seguente dedica: «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. Bruno De Cesco, *Rivive Simoni nella sua diletta Verona*, in «Il Dramma», a. XXXIII, n. 250, luglio 1957, p. 50.

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

<sup>17</sup> La Commissione incaricata di attribuire il primo Premio Renato Simoni 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. La considerevole somma di un milione di lire fu devoluta dal fondatore de «Il Dramma» alla Casa di riposo degli artisti drammatici di Bologna diretta da Ruggi, tanto cara a Simoni. L'Istituto volle intitolare al critico veneto una sala, una sorta di sacrario 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»: *Nobile iniziativa in memoria di Simoni*, 15 luglio 1952; *In memoria di Simoni*, 17 luglio 1952; *La sottoscrizione "Renato Simoni"*, 20 luglio 1952; *Per onorare Renato Simoni*, 26 luglio 1952, *Chiusa la sottoscrizione in memoria di Simoni*, 4 settembre 1952. Cfr. inoltre *Simoni nel cuore degli attori*, in «Il Dramma», a. XXIX, nn.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*, in *ivi*, n. 173, 15 gennaio 1953, pp. 59-60.

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

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

shakespeariano di Verona, che Simoni aveva inaugurato nel 1948 con la messa in scena di *Romeo e Giulietta*, gli tributava un altro omaggio: un *Sogno di una notte di mezza estate* allestito al Giardino Giusti con la regia di Franco Enriquez<sup>20</sup> in memoria di quel *Sogno* di dieci anni addietro diretto da Alessandro Brissoni<sup>21</sup> che il critico, in fin di vita, aveva salutato con un accorato messaggio<sup>22</sup>. Le commemorazioni veronesi continuarono con un convegno nel Palazzo della Gran Guardia. Al Museo Teatrale alla Scala, sede della preziosa biblioteca che Simoni volle intitolare alla madre Livia, fu invece allestita una mostra di ricordi e cimeli curata dallo storico direttore Stefano Vittadini. Nell'ottobre 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>. La Radiotelevisione italiana mandava in onda un documentario biografico per diffondere l'opera dell'intellettuale veronese anche presso i più giovani<sup>25</sup>.

---

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

<sup>21</sup> Cfr. Roberto Rebori, *Il sogno scespiriano al Giardino Giusti*, in «Sipario», a. VII, n. 75, luglio 1952, p. 29. Nelle vesti degli innamorati c'erano Giorgio Albertazzi, Zora Piazza, Marika Spada e Alberto Lionello; ricordiamo tra gli altri interpreti Camillo Pilotto, Elio Pandolfi, Alberto Carloni, Alberto Bonetti, Elsa Albani e Sarah Ferrati (Titania); costumi di Maud Strudthoff, musiche di Mendelssohn.

<sup>22</sup> «Sono tormentato dal respiro affannoso. Ogni movimento mi sponna. 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 è stato letto prima della rappresentazione dall'attore Camillo Pilotto. Cfr. Giuseppe Silvestri, *La sua Verona*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 4; Eugenio Bertuetti, *Sorridente chiarezza*, in «Gazzetta del popolo», 7 luglio 1957; Giulio Trevisani, *Storia e vita di teatro*, Milano, Ceschina, 1967, p. 105, n. 2. In ricordo dell'ultimo spettacolo di Simoni fu posta una lapide nel giardino d'ingresso del Teatro romano con l'insegna: «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. Franco Ceriotto, *Renato Simoni dieci anni dopo*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 310, luglio 1962, pp. 75-76; Enrico Bassano, *Il Sogno di Shakespeare omaggio a Renato Simoni*, cit.

<sup>23</sup> La notizia veniva annunciata, in presenza del direttore generale del Teatro Nicola De Pirro, la sera del 12 ottobre 1962 da Franco Enriquez, regista di un'edizione della *Bisbetica domata* con protagonista Glauco Mauri e Valeria Moriconi. Cfr. Eligio Possenti, *Dedicato a Renato Simoni il Teatro di Via Manzoni a Milano*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 313, ottobre 1962, p. 96.

<sup>24</sup> Le trattative di intitolazione di una strada di Milano a Simoni, preferibilmente Via Tamburini dove il critico trascorse gli anni dal dopoguerra in poi, risale al 1952. Ridenti lo aveva proposto al sindaco Ferrari in occasione della rappresentazione di *Carlo Gozzi* al Manzoni, il 1° ottobre del 1952, ottenendo la sua approvazione. Bisognette aspettare comunque diversi anni prima dell'effettiva intitolazione. Cfr. *Fra sette anni, forse, la "via Renato Simoni" a Milano*, in «Il Dramma», a. XXXI, n. 229, agosto-settembre 1955, pp. 3-4; *Al prof. Virgilio Ferrari sindaco di Milano*, in Id., pp. 73-74; X [Eligio Possenti], *E la via "Renato Simoni"?*, in «Corriere d'informazione», 16-17 settembre 1955.

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

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.

Simoni comincia a interessarsi di teatro in tenera età. La sua abitazione veronese è frequentata da giornalisti, letterati, comici – amici dello zio Ugo Capetti, critico drammatico e musicale de «L'Adige» prima, quindi del milanese «La Lombardia» – e soprattutto dagli attori della compagnia veneta di Gaetano Benini, padre del celebre attore veneto Ferruccio Benini che nell'ultimo periodo della sua carriera si dedicherà alla drammaturgia del giovane Simoni. È nell'ambiente casalingo che Simoni conosce da vicino il veronese 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 prima giovinezza risale anche il primo ingresso nel mondo della scena: i suoi spettacolini di burattini 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 attrice 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 declinerà in svariati campi di attività intellettuale, 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, celebrata continuamente nelle loro opere. Simoni rimarrà sempre «immutabilmente veronese», come dichiara nella dorata sala del Teatro Filarmonico nel dicembre 1921 durante il discorso pubblico in onore di Barbarani e di Dall'Oca Bianca<sup>27</sup>. Alla città natale, «chiara e ordinata e popolarisca

---

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

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



signora»<sup>28</sup>, rivolgerà il pensiero e l'impegno artistico negli ultimi anni. Al 1948 risale la messa in scena di *Romeo e Giulietta* all'anfiteatro romano; all'ospizio della sua città volle invece destinare gran parte del suo patrimonio – venticinque milioni di lire – affinché ad ogni uscita, 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 spesetta per proprio conto, senza controllo»<sup>29</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 «misanthropia»:

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 lagrime. 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>30</sup>.

Piovene coglie un tratto intimo della natura di Simoni che si riverbera nell'oratoria dei discorsi pubblici, piuttosto che nelle biografie di personaggi illustri del presente e del passato: ritratti nostalgici che si soffermano sulle difficoltà e le miserie della vecchiaia che confliggono con i successi e i riconoscimenti ottenuti nel corso della carriera. D'altronde il tema delle stagioni della vita attraversa tutta la sua scrittura. Dall'annotazione di Lucio Ridenti a una lettera che Dario Niccodemi indirizza a Simoni si scopre che il critico del «Corriere» 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>31</sup>. La morte, reale o in vario modo evocata, è 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 Napoleone di *Sant'Elena, piccola isola* (1943), unica regia cinematografica di Simoni, viene colto nel crepuscolo dell'esistenza. Anche qui, come nei ritratti degli attori e delle attrici, viene raccontata la penosa poesia di un uomo di stato che usciva di scena per sempre.

---

<sup>28</sup> Con queste parole Simoni definiva l'amata città nel 1948 in un colorito capitolo di memorie per il volume *Le nozze d'oro della Fiera di Verona* curato dal concittadino Giuseppe Silvestri. Cfr. Giuseppe Silvestri, *La "sua" Verona*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, pp. 7-8.

<sup>29</sup> Cfr. Arnaldo Fraccaroli, *Simoni di tutti i giorni*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 44; *I candidi amano Simoni*, in «L'Arena», 13 agosto 1952.

<sup>30</sup> Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano, Baldini & Castaldi, 2007, p. 81.

<sup>31</sup> Simoni ha donato 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).

Nel gennaio 1899, a ventiquattro anni, Simoni parte per Milano dove trascorrerà tutta la vita<sup>32</sup>. Chiamato come critico drammatico e letterario presso «Il Tempo», il nuovo e ambizioso giornale fondato da Raffaele Gianderini, approda nel 1903 alla redazione del «Corriere della sera», il più prestigioso 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>33</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 conquista con «il grande ingegno e la purezza del carattere»<sup>34</sup> l'affetto e la stima dell'ambiente intellettuale milanese; diventa presto il beniamino dei figli della 'Scapigliatura ambrosiana', formata da drammaturghi, editori e critici teatrali di primo piano come 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<sup>35</sup>. 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>36</sup>; lo accoglie ne «La Lettura», mensile culturale del

---

<sup>32</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 compagnado / n'amigo a la stassion*»<sup>32</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*». Giuseppe Silvestri, *La "sua" Verona*, cit., p. 6.

<sup>33</sup> Giuseppe Adami, *Teatro di ieri. Banchetto a un amico che comincia*, in «Stampa Sera», 18 novembre 1940.

<sup>34</sup> Così ricorda Marco Praga il giovane Simoni in una lettera a quest'ultimo del 2 aprile 1928; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>35</sup> Simoni ricorderà spesso e con nostalgia i primi anni milanesi affiancato dai più rinomati nomi della vita culturale e artistica milanese. Cfr. ad esempio Renato Simoni, *Francesco Pozza*, in «L'illustrazione italiana», 1921, ora in *Le fantasie del nobiluomo Vidal*, a cura di Eligio Possenti, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 522-527.

<sup>36</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.» La lettera è custodita presso il Fondo Lucio Ridenti, INV. 0241 - II.10.2, ora in «Il Dramma», a. XXXII, n. 239-240, agosto-settembre 1956, p. 33.

«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 anche se sono bellissimi»<sup>37</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>38</sup>. *Tramonto* risale al 1906. Ferruccio Benini, ma anche Giacosa quindi, i primi grandi sostenitori della produzione drammaturgica di Renato Simoni.

Con Rovetta (1851-1910)<sup>39</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 – che negli anni Cinquanta erediterà da Simoni la critica teatrale del «Corriere» – sostiene che in qualche romanzo di Rovetta alcuni finali di capitoli sono frutto della penna del giovane Simoni<sup>40</sup>. Quest'ultimo portava sempre nella cravatta la spilla raffigurante una maschera lasciatogli in ricordo dal drammaturgo veronese, che nel 1912 gli dedica la raccolta delle sue recensioni teatrali: «A Renato Simoni per il bene che il Rovetta gli volle, per la memoria che egli ne serba»<sup>41</sup>.

## 1.2 Il grande eclettico: dal teatro musicale al cinema

Personaggio poliedrico e decisivo della cultura italiana della prima metà del Novecento, Simoni si riscontra, proprio 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.

---

<sup>37</sup> Lettera manoscritta di Giuseppe Giacosa a Renato Simoni del 14 settembre 1904, custodita presso il Fondo Lucio Ridenti, INV. 0240 - II.10.1, ora in «Il Dramma», a. XXX, n. 217, novembre 1954, p. 34.

<sup>38</sup> La lettera manoscritta inviata da Collettero Parella (Ivrea) è datata 4 luglio 1905, Fondo Lucio Ridenti, INV. 0246 II.10.7, ora in Maria Rosaria Buonaiuto, *Un archivio da ordinare*, cit., p. 85.

<sup>39</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*. Lucio Ridenti ha pubblicato parte delle corrispondenze tra i due commediografi – un centinaio tra lettere, telegrammi e biglietti – in «Il Dramma», a. XXXV, nn. 275-276, agosto-settembre 1959, pp. 42-47.

<sup>40</sup> Eligio Possenti, *Vita e opere di Renato Simoni*, in «Almanacco dello spettacolo italiano», a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953, p. 25.

<sup>41</sup> Gerolamo Rovetta, *Cinque minuti di riposo!*, a cura di Paolo Arcari, Milano, Baldini & Castoldi, 1912. Da parte sua Simoni definisce Rovetta «creatore di tipi inesauribile e potente e, nella sua potenza, sereno». Renato Simoni, *Prefazione*, in Gerolamo Rovetta, *Dramatis personae: antologia dei tipi e delle figure*, Milano, Baldini & Castoldi, 1920, p. XII.

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>42</sup>.

Così Eugenio Ferdinando Palmieri descrive Simoni «uomo-teatro» nella sua quotidianità scenica, brillante per istinto e intuizione. Attore, Simoni lo è anche quando a fianco dei maggiori interpreti italiani – nelle regie goldoniane, inaugurate nel 1936 con *Il Ventaglio* e *Le Baruffe chiozzotte*, piuttosto che negli spettacoli corali del Maggio Musicale Fiorentino tra il 1937 e il 1940 – insegna loro un'intonazione, un determinato gesto o un movimento<sup>43</sup>. Il critico Giuseppe Patanè lo ricorda invece 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>44</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>45</sup>, ebbe un successo inaspettato tanto da trovare molti imitatori, tra cui il *Monopoleone* di Gioacchino 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

---

<sup>42</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, Bologna, Testa, 1939, p. 213.

<sup>43</sup> Cfr. Vittorio Vecchi, *Un critico che era il teatro*, in «Il Dramma», a. XXXIV, n. 267, dicembre 1958, p. 94.

<sup>44</sup> Si tratta della 'prima' di *Agammenone* al teatro greco di Siracusa, messa in scena finanziata dal conte Mario Tommaso Gargallo, con la traduzione del noto grecista Ettore Romagnoli e interpreti protagonisti Teresa Mariani e Gualtiero Tumiatì. Cfr. Giuseppe Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, in «La Giara», a. III, n. 2, giugno-luglio 1954, p. 66.

<sup>45</sup> Le bizzarrie e le burle studentesche avevano ispirato diverse farse nate nella prima metà del XIX secolo. Ricordiamo almeno *I denari della laurea* di Luigi Ploner di Bologna, *Funerali e danze* del triestino Francesco Cameroni, e alcune farse della raccolta *Teatro comico* di Francesco Coletti, autore della notissima *Meglio soli che mal accompagnati* che fu recitata dai più grandi brillanti e caratteristi. Cfr. Renato Simoni, *Segue una brillantissima farsa*, in «Il Dramma», fascicolo dedicato al *Teatro drammatico italiano dell'ottocento*, nn. 57-58-59, 15 aprile 1948, p. 122.

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 argenteo; anima, inoltre, i monumenti civici milanesi, resuscita Tecoppa, il celebre 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>46</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 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, ebra, giovane, temeraria, ribelle, vittoriosa<sup>47</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 Caramba – viene definita dal critico «elegante e ricca»,

---

<sup>46</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>47</sup> Domenico Oliva, "Turlupineide" di Renato Simoni, in *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, R. Quintieri, 1911, p. 250.

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>48</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>49</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>50</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>51</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 Lehàr, tradotta da Simoni col concorso di Vittorio Tocci; nel 1909 aveva curato in collaborazione con Ettore Janni le versioni italiane

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 251.

<sup>49</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, in «Rivista Italiana del Dramma», a. I, vol II, n. 5, 15 settembre 1937, pp. 152-153.

<sup>50</sup> Lettera manoscritta di Ermanno Wolf-Ferrari a Simoni (Monaco 4 marzo 1909); Biblioteca Livia Simoni, CA 6758/1-2.

<sup>51</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 di Roman Vlad, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da Silvio d'Amico, Roma, Le maschere, vol. IX, 1962, coll. 2003-2006.

di due operette: *La principessa dei dollari* (*Die Dollarprinzessin*) – su testo originale di Alfred Maria 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, che si picca di passare per corretta e onesta fino all'esagerazione» come la *Belle Époque*<sup>52</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>53</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 quest'ultimo per la difficoltà dell'adattamento<sup>54</sup>. La collaborazione con il *leader* 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: «Buon anno, allietato da cospicui diritti d'autore» – scrive a Simoni i primi di gennaio 1910<sup>55</sup>. Ricordi si occupa personalmente dell'impegnativo allestimento: «è stato

---

<sup>52</sup> Luigi Maria Personè, *Il teatro italiano della "belle époque"*, Firenze, Leo S. Olschki, 1972, p. 36. Cfr. anche Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano, Titivillus, 2009, pp. 60-67.

<sup>53</sup> Cfr. Mario Quargnolo, *Il tramonto dell'operetta*, in Id., *Dal tramonto dell'operetta al tramonto della rivista*, Milano, Pan, pp. 11-14.

<sup>54</sup> Simoni apprezzò particolarmente il *Dybuk* che la Compagnia del teatro ebraico mise in scena al Teatro Manzoni di Milano nel 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 funebre e pauroso». Cfr. Renato Simoni, *Dybuk*, in «Corriere della sera», 16 ottobre 1929, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, Ilte, vol. III (1927-1932), pp. 259-260.

<sup>55</sup> 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 stesure del libretto: «[...] Mio caro Renato, dipende da te se mio padre lavorerà e finirà l'operetta. Non fargli

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>56</sup>.

*La secchia rapita* debutta il 1° marzo 1910 al Teatro Alfieri di Torino riscuotendo 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>57</sup>.

La scomparsa del magnate del teatro musicale, nel giugno 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>58</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>59</sup>; nel 1936 è la volta del libretto de *L'amore delle tre melarance*, balletto in nove

---

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 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». Biblioteca Livia Simoni, CA 4710.

<sup>56</sup> Lettera manoscritta di Giulio Ricordi a Simoni (Milano, 2 del 1910); Biblioteca Livia Simoni, CA 6593.

<sup>57</sup> Lettera autografa di Giulio Ricordi a Simoni (10 del 1912); Biblioteca Livia Simoni, CA 6594.

<sup>58</sup> Simoni scrisse il libretto di *Primarosa* in collaborazione con il compositore Lombardo dall'originale di Flers e Caillavet, per le musiche di Giuseppe Pietri.

<sup>59</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 Alberto Testa, *100 grandi Balletti*, Roma, Gremese Editore, 1999, pp. 43-45.



quadri tratto dall'omonima fiaba di Carlo Gozzi con musiche di Giulio Cesare Sonzogno e coreografie di Michail Michaelovič Fokin<sup>60</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 duraturi. 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 invece nella cornice del Teatro Regio di Torino il 28 febbraio dello stesso anno<sup>61</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>62</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>63</sup>. La versione di Simoni – che si avvale sicuramente delle suggestioni di un suo lungo soggiorno in Cina e Giappone nei primi anni Dieci come inviato speciale del «Corriere della sera» – prende le distanze dall'originale letterario di Gozzi, privo di «passione, disegno di personaggi ed eloquenza»<sup>64</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

---

<sup>60</sup> Cfr. J. A. Fuller-Maitland, Vale H. C. Colles in «The Musical Times», vol. 77, n. 1119, May 1936, pp. 419-421.

<sup>61</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>62</sup> Telegramma di Giulio Gatti-Casazza a Simoni (New York, 26 gennaio 1915); Biblioteca Livia Simoni, CA 2593.

<sup>63</sup> Cfr. Mosco Carner, *Giacomo Puccini: biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 312.

<sup>64</sup> Questa citazione e quelle che seguono sono tratte da Renato Simoni, *La Turandot di Carlo Gozzi*, in «Corriere della sera», 17 febbraio 1926, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, Ilte, vol. II:1924-1926, pp. 300-302.

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, ritiene forzata e inefficace la loro trasposizione sulle ribalte. I librettisti 'umanizzarono' inoltre, su richiesta di Puccini, il comportamento della 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. 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 glaciale Turandot. La *Turandot* di Puccini debuttò alla Scala di Milano il 25 aprile 1926, con un prestigiosissimo cast<sup>65</sup> diretto dal regista Giovacchino Forzano e il maestro Arturo Toscanini che arrestò la rappresentazione a metà del terzo atto, due battute dopo il verso «Dormi, oblia, Liù, poesia!», ovvero 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>66</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 perplessa e rivelatrice dichiarazione: «C'è dunque una verità teatrale più perspicua della naturalezza?»<sup>67</sup>.

Durante la Grande Guerra Simoni dirige due iniziative importanti per la vita al fronte: il Teatro del soldato (1917) e «La Tradotta» (1918-1919), giornale settimanale della

---

<sup>65</sup> Scenografie di Galileo Chini, coreografia di Giovanni Pratesi, costumi di Caramba (Luigi Sapelli), con 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 cucciniere, tenore), Aristide Baracchi (un mandarino, baritono).

<sup>66</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, rimandiamo all'importante studio di William Ashbrook e Harold Powers, *Turandot di Giacomo Puccini: la fine della grande tradizione*, edizione italiana a cura di Gabriele Dotto, Milano, Ricordi, 2006. Cfr. inoltre *Turandot: Puccini*, Paris, Premieres loges, 1981.

<sup>67</sup> Renato Simoni, *La rappresentazione di Santa Uliva*, in *Trent'anni di cronaca drammatica: 1933-1945*, a cura di Lucio Ridenti, Torino, Ilte, vol. IV, 1960, p. 123.

Terza Armata voluto dal Colonnello Ercole Smaniotto<sup>68</sup>. Quando l'Italia entra in guerra, nel 1915, egli 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>69</sup> – è affidata a Sabatino Lopez<sup>70</sup>, direttore della SIA (Società italiana degli autori, futura SIAE) negli anni 1911-1919 e a Marco Praga<sup>71</sup>, presidente della stessa nel 1917, i quali trovano nell'ancora giovane Simoni 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 famose del patrimonio lirico nazionale, anche se non sono mancate 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. «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

---

<sup>68</sup> Oltre a «La Tradotta» al fronte veniva distribuito un altro fogliettino dal titolo «Notiziario della Terza Armata» con notizie e riassunti delle cronache dei giornali curati dal Capitano Gino Francesco Gobbi. Dai primi di ottobre 1917 al 12 febbraio 1919 furono pubblicati 84 numeri del «Notiziario». Cfr. Renato Simoni, *Prefazione* in Gino Francesco Gobbi, *Dal "Notiziario della Terza Armata"*, Milano, Fondazione Italiana Biblioteche Popolari, 1933, pp. 7-9, dove si legge anche un ricordo del Colonnello Smaniotto.

<sup>69</sup> Cfr. Emanuela Scarpellini, *Teatro e guerra*, in *Milano in guerra 1914-1918. Opinione pubblica e immagini delle nazioni nel primo conflitto mondiale*, a cura di Alceo Riosa, Unicopli, Milano 1977, pp. 153-179.

<sup>70</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 dietro le quinte dei comici. Simoni, che assistette alla messa in scena veronese ad opera della Compagnia di Teresina Mariani (con Ettore Paladini, Vittorio Zampieri e Armando Falconi), fu uno dei pochi a difendere l'opera dedicandogli una critica entusiastica sull'«Adige». Cfr. Lucio Ridenti, *Sabatino Lopez e il destino*, in «Il Dramma», a. XXVIII, n.167, 15 ottobre 1952, pp. 25-26.

<sup>71</sup> Praga è stato uno dei primi sostenitori di Simoni, a partire dai primissimi anni a Milano. Nel 1904 dedicò la sua *Crisi* al giovane drammaturgo: «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 dedica di Praga è riportata in Eugenio Ferdinando Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit.

<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. Renato Simoni, *Il teatro del soldato*, in *Le fantasie del Nobiluomo Vidal*, a cura di Eligio Possenti, Firenze, Vallecchi, 1953, pp. 88-92.

generale Porro nel luglio del 1917<sup>73</sup>. 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 celebre “servetta” della Compagnia Benini, e quelli ‘di rappresentanza’, ovvero i nomi celebri 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 e Bella Starace-Sainati, Luigi Almirante e il trasformista Leopoldo Fregoli. Parteciparono alle recite al fronte anche celebri esponenti 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»), inseguito dai soldati mentre lascia il campo in automobile<sup>74</sup>. Di rimarchevole importanza, soprattutto per quel che riguarda la costruzione delle scene, 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 diffamazione 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, limitandosi, 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

---

<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 Piermario Vescovo, *Il teatro al fronte*, in *Gli Italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni, III. 1. La Grande Guerra: dall’Intervento alla “vittoria mutilata*, a cura di Mario Isnenghi e Daniele Ceschin, Torino, UTET, 2008, p. 824.

<sup>74</sup> Ibidem.

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

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> L’esperimento della SIAE e di Simoni fu ripreso durante la seconda guerra mondiale con l’attività delle compagnie di prosa del romano Checco Durante, dei De Filippo, del genovese Govi, del veneziano Baseggio, dei siciliani Anselmi e di altri ancora. Cfr. *Il Teatro del Soldato*, in «Comoedia», a. XXII, n. 5, 15 maggio 1940, p. 255; Federico Misasi, *Il teatro per i soldati*, in «Scenario», a. IX, n. 8, agosto 1940, p. 355.

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 (che 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, ad esempio, 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 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 insieme a 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

---

<sup>78</sup> Il giornale è stato ripubblicato nel 1933 da Mondadori. Cfr. Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, pp. 313 ss. Cfr. anche Ugo Zannoni, *Simoni alla guerra*, in Id., *Renato Simoni*, cit., pp. 131-140.

<sup>79</sup> Cfr. Ivo 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 Poeta-Soldato a Simoni per inviargli periodicamente «La Tradotta» risalenti al 15 aprile 1918 (CA 1705), al 27 aprile 1918 (CA 1718) e una terza s. d. ma del biennio 1917-1918 (CA 1720).

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

<sup>82</sup> La poesia raccontava di un anziano sacerdote 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.

vogliono che ti ringrazi ancora e che ti dica che le tue “Madonnine” si vendono enormemente – scrive la sorella Maria a Simoni 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, confluiva 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, mancanza 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.

---

anche Eugenio Bertuetti, *Renato Simoni maestro di teatro*, in «Il Dramma», a. XXV, nn.75-76, 1° gennaio 1949, p. 157.

<sup>83</sup> Lettera di Maria Simoni a Simoni (9 ottobre 1918); Fondo Lucio Ridenti, INV. 0765 VII.3.12.

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

<sup>85</sup> Le cifre relative agli incassi, fornite 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...* in «Il Dramma», a. XV, n. 316, 15 ottobre 1939, p. 20. Cfr. anche Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 248-267.

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

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 «Comoedia», 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>.

È curioso come un uomo di teatro 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, riducendosi il cinema in un «teatro meccanizzato, in cui la

---

<sup>87</sup> La domanda lo sottopone Pirandello in uno scritto apparso sul «Corriere della sera» del 16 giugno 1929, ora in Id., *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, 1965, pp. 1032-33.

<sup>88</sup> Il realismo di cui si parla in pieno ventennio è legato alla verosimiglianza, senza affrontare le valenze sociali e politiche che svilupperà il Neorealismo del secondo dopoguerra; in realtà di film 'fascisti' ne verranno girati pochi e di questi pochi nessuno sarà di gradimento del Duce. Al fallimentare *colossal 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 Genina, l'italo-tedesco *Condottieri* (1937), *Luciano Serra pilota* (1938) di Alessandrini, *Sotto la croce del Sud* (1938) di Brignone, *L'assedio dell'Alcazar* (1940) di Genina, quest'ultimo ispirato alla guerra civile in Spagna che vedeva un'Italia sostenitrice delle forze franchiste. Cfr. Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1995, vol. II, p. 220; Claudio Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi, 1974; Vito Zagarrio, *Cinema e fascismo*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 75-89.

<sup>89</sup> Cfr. Maria Luisa Pagnacco, *Il cinema nelle riviste di teatro degli anni Trenta («Comoedia», «Il dramma», «Scenario» 1929-1939)*, in «Ariel», numero speciale dedicato al rapporto teatro/cinema, a. XI, nn. 2-3, maggio-dicembre 1996, pp. 203-239. Sulla questione dello sviluppo della stampa teatrale tra gli anni Venti e Quaranta cfr. Emanuela Scarpellini, *Sviluppo della stampa specializzata*, in Id., *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, Lel, 2004, pp. 19-22 e l'importante studio di Gianfranco Pedullà, *Il mercato delle idee: Giovanni Gentile e la Casa editrice Sansoni*, Bologna, Il mulino, 1986.

<sup>90</sup> Cfr. Galeazzo Ciano in Anonimo [Lucio Ridenti], *Il completo e robusto discorso del Ministro Ciano [...]*, in «Il Dramma», a. XII, n. 237, 1° luglio 1936, p. 1.

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

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

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 quest'ultimo invece di indebolirlo, 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 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

---

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

<sup>94</sup> Orio Vergani, *Simoni a teatro*, in «Sipario», a. VII, n. 71, marzo 1952, p. 6.

<sup>95</sup> Cfr. la copia del contratto in Paola Daniela 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 Praga, sceneggiatura e regia di Zorzi con Italia Almirante, Memo Benassi, Ubaldo Stefano; *Mimi e gli straccioni* di Giuseppe Adami, regia di Zorzi con Margot Pellegrinetti, Memo 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 Giuseppe Sterni e *Caccia al lupo* adattato dallo stesso Verga, regia di Giuseppe Sterni, ma risulta pure in lavorazione *La nemica* per la regia di Ivo Illuminati con Linda Pini e Memo Benassi. Cfr. «Piccolo Faust», a XLIII, n. 12, 13 giugno 1917. Cfr. anche Paola Daniela Giovanelli *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> Claudio Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, cit., p. 17.



– 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, con molti dei quali Simoni ha lavorato negli spettacoli degli anni 1936-1940. 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 alla costruzione del «clima così patetico e così dolente» e al successo del film<sup>100</sup>.

Dopo *4 passi fra le nuvole*, Esodo Pratelli gira *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

---

<sup>98</sup> Dal 1938 al 1940 gli incassi passano dal 13 al 34%, e già nel 1942 superano il 50%. Quanto ai film prodotti, da 45 nel 1938 si arriva a 50 nel 1939, 84 nel 1941 e 118 nel 1942. Cfr. Lorenzo 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), a cura dell'Ufficio documentazione delle mostre, Pesaro, Ufficio documentazione della mostra, 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, *Se non sono matti non li vogliamo*, in «Film», 10 gennaio 1942. Cfr. anche Umberto De Franciscis, *Si gira*, in «Film», 18 ottobre 1941; *Se non sono matti non li vogliamo*, in «Corriere della Sera», 19 dicembre 1941.

ritrovano a errare per quattro giorni in mare aperto su un battello di fortuna: si conoscono meglio, la reciproca diffidenza scompare e Pietro 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 rinomato maestro 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, sceneggiatore all'Ufficio Soggetti della Scalera<sup>102</sup>, a Filippo Scelzo, il Re Desiderio dell'*Adelchi* che Simoni mette in scena al giardino di Boboli per il Maggio Musicale Fiorentino del 1940<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 la 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>.

L'attrice Mercedes Brignone gli chiede nel 1942 il favore di assegnarle «una partecina 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>. La Brignone fa riferimento, molto probabilmente, al lungometraggio *Sant'Elena, piccola isola* (1943)<sup>106</sup>,

---

<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 - Teatro Eliseo è s.d. ma molto probabilmente del 1941, come rileva una lettera contigua (Roma-Teatro Eliseo) del 4 aprile 1941 dove l'attrice comunica a Simoni le informazioni relativi a un provino alla Scalera. Biblioteca Livia Simoni, CA 6569.

<sup>102</sup> Cfr. la lettera autografa di Achille Campanile a Simoni (Milano, 9.8.1941); 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> Soggetto: Renato Simoni; sceneggiatura: Oreste Biancoli ed Ettore M. Margadonna; fotografia: Mario Bava; scenografie: Andrea Beloborodoff e Antonio Valente; costumi: Nino Novarese; musiche: Beethoven; Direzione musicale: Fernando Previtali; montaggio: Eraldo Da Roma; direttore di produzione: Cesare Zanetti; produzione distribuzione: Scalera Film. Interpreti e personaggi: Ruggero Ruggeri (Napoleone

unica regia cinematografica di Simoni nata in collaborazione con Umberto Scarpelli che unisce diversi celebri attori: da Ruggeri – il suo Napoleone viene ricordato per l'intensità di «certi sguardi fulminanti»<sup>107</sup> legati a moduli teatrali di recitazione – a Renato Cialente, a Luigi Cimara e Paolo Stoppa. Quest'ultimo in un telegramma del 5 luglio 1941 esprime al maestro: «tutta l'infinita riconoscenza, il mio orgoglio e la mia gioia di poter lavorare in un film sotto la vostra ambita e preziosa direzione»<sup>108</sup>. La figura di Napoleone, «uomo eccezionale» in cui «la vita compì uno dei suoi massimi sforzi», 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>109</sup>.

Ma il Napoleone di *Sant'Elena* 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 è costellato da polemiche in seguito alla denuncia per plagio mosso a Simoni da Otello Pagliai, che lo accusa di avere ricavato la trama del film dalla sua *Sant'Elena* (la pièce di Pagliai debutta a Milano nel dicembre del 1940) che l'autore aveva dato al critico del «Corriere» in lettura<sup>110</sup>. Simoni reagì col denso opuscolo difensivo *Per un'accusa infondata di plagio* - «erudita logica stringata esemplare» come lo definì Ridenti<sup>111</sup> - un dossier dettagliato sulla genesi dell'opera che Simoni fece stampare a sue spese, vincendo la causa. L'operatività del regista sul set sembra essere stata più di nome che di fatto: il lavoro pratico fu effettivamente assolto da Scarpelli come attesta un episodio raccontato da Alberto Sordi che impersona nel film un giovanissimo capitano inglese. Sordi sostiene di

---

Bonaparte); Mercedes Brignone (la madre di Napoleone); Carla Candiani (contessa Albina Montholon); Rubi Dalma (contessa Bertrand); Elsa de Giorgi (Betsy); Franco Becci, Annibale Betrone (un Ammiraglio); Mario Brizzolari (Generale Montholon); Renato Cialente, Luigi Cimara (maresciallo Bertrand); Dino Di Luca (un domestico); Cesare Fantoni (Cipriani); Lamberto Picasso (generale Hudson Lowe); Salvo Randone (generale Gourgaud); Paolo Stoppa (il medico curante di Napoleone); Micaela Giustiniani, Alberto Sordi (capitano Popleton); Rosetta Tofano, Gian Paolo Rosmino, Armando Migliari, Silverio Pisu. Cfr. Claudio G. Fava, *Alberto Sordi*, Roma, Gremese, 2003, p.47.

<sup>107</sup> Cfr. la voce Ruggero Ruggeri di Giulio Cesare Castello in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. VIII, col. 1310.

<sup>108</sup> Telegramma di Paolo Stoppa a Simoni (Roma 5.7.1941); Biblioteca Livia Simoni, C.A. 6576.

<sup>109</sup> Il nobiluomo Vidal (Renato Simoni), *Napoleone*, in «L'illustrazione italiana», 1921, ora in Renato Simoni, *Le fantasie del nobiluomo Vidal*, a cura di Eligio Possenti, Firenze, Sansoni, 1953, p. 508.

<sup>110</sup> Cfr. Renato 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 comparsa conclusionaria dell'avvocato Mario Paone, s.n.t., in -8°, p. 47; Biblioteca Livia Simoni, CR.H. 46/15.

<sup>111</sup> Lucio Ridenti, *Assieme l'ultimo tempo*, in *Ritratti perduti*, Milano, Omnia, 1960, p. 123.

aver visto Simoni porsi alla macchina da presa di fronte a Ruggeri e, ammirato dell'immagine dell'attore, esclamare: «Ruggero vieni a vederti! Sei magnifico!»<sup>112</sup>.

### 1.3 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; Francesco Cilea per la categoria delle Arti e Renato Simoni nella classe delle Lettere<sup>113</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>114</sup>. Diversi i messaggi encomiastici conservati presso la Biblioteca Livia Simoni, dal concittadino Giuseppe Adami – «commosso raggianti di salutare nella città che ti vide partire verso la gloria questo alto riconoscimento del tuo grande ingegno della feconda opera tua alta»<sup>115</sup> al letterato Emilio Cecchi<sup>116</sup> a Italo Balbo<sup>117</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 temprata 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>118</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

---

<sup>112</sup> Claudio G. Fava, *Alberto Sordi*, Roma, Gremese, 2003, p.47.

<sup>113</sup> *I sei nuovi Accademici che sono scelti da Duce*, in «La Stampa», 7 aprile 1939, p. 3.

<sup>114</sup> *Nuovi Accademici*, in «Rivista Italiana del Dramma», a. III, n. 3, 15 maggio 1939, p. 377.

<sup>115</sup> Telegramma di Giuseppe Adami a Simoni (Milano, 6 aprile 1939); Biblioteca Livia Simoni, CA 8.

<sup>116</sup> Telegramma di Emilio Cecchi a Simoni (Milano, 7 aprile 1939); Biblioteca Livia Simoni, CA 515.

<sup>117</sup> Telegramma di Italo Balbo a Simoni (Tripoli, 7 aprile 1939); Biblioteca Livia Simoni, CA 226.

<sup>118</sup> Silvio d'Amico, *Il commediografo Renato Simoni*, in «La Tribuna», 14 aprile 1939.

di gusto, per il modo con cui egli presenta e considera certi atteggiamenti spirituali», e per la «rara grazia stilistica»<sup>119</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>120</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>121</sup> alle responsabilità connesse alla selezione del repertorio teatrale presso il Ministero della Cultura<sup>122</sup>. Nel luglio 1939 Biagio Pace sollecita al neoaccademico la promessa di un suo articolo per il numero unico di «Dioniso», che l'Istituto Nazionale del Dramma Antico pubblicherà per le celebrazioni dei Grandi Siciliani<sup>123</sup>; nel 1940 Simoni presiede la Commissione incaricata all'assegnazione delle sovvenzioni pubbliche mirate a favorire la costituzione di gruppi artistici di elevata professionalità con una solida base finanziaria<sup>124</sup>; nello stesso anno è chiamato a organizzare i festeggiamenti per il bicentenario di Paisiello al Manzoni di Milano<sup>125</sup>; mentre nel 1943 diventa l'artefice dell'Encomio solenne che la Reale Accademia dedica a

---

<sup>119</sup> Carlo Lari, *Il teatro nell'Accademia: Renato Simoni*, in «Scenario», a. VIII, n. 5, maggio 1939, p. 202.

<sup>120</sup> *Nuovi Accademici*, cit.

<sup>121</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>122</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.

<sup>123</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 su carta intestata «Istituto Nazionale del Dramma Antico» (9 luglio 1939); Fondo Lucio Ridenti del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

<sup>124</sup> Le sovvenzioni venivano assegnate in base a criteri ben determinati. In particolare furono richiesti: 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 (con controllo da parte delle associazioni professionali); 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*, in «Rivista italiana del dramma», 15 maggio 1940; *Punti sugli i*, in «Il Dramma», a. XVI, n. 328, 15 aprile 1940; Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 282-284.

<sup>125</sup> L'evento è organizzato dal Teatro del Popolo con artisti della Scala. Cfr. la lettera di Gian Giacomo Gallarati Scotti, Presidente del Teatro alla Scala, a Simoni (Milano, 9 aprile 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA 2595.

Giovanni Treccani degli Alfieri<sup>126</sup>. Non mancano, del resto, le raccomandazioni dei candidati che anelano di fare parte nella ‘famiglia’ Reale: dal poeta Corrado Govoni<sup>127</sup> a Giovanni Gentile che nel marzo del 1942 invia a Simoni il *curriculum vitae* del biologo Giuseppe Tallarico<sup>128</sup>.

L’attività registica procede con ritmi intensi e consegue vasti consensi di pubblico e di critica. L’anno 1939 si rivela infatti ricchissimo di progetti: Simoni allestisce tre spettacoli – il 1° giugno debutta al prato della Meridiana a Boboli l’*Aminta* di Torquato Tasso, a luglio invece vengono rappresentati al Festival Internazionale del Teatro di Venezia un nuovo allestimento del *Ventaglio* e un riuscitissimo *Campiello* goldoniano – e riduce per lo schermo *La vedova*, sceneggiato prodotto dalla Scalera. *Adelchi* (giugno 1940) è la terza regia che il critico firma per il Maggio Musicale Fiorentino, mentre la galleria delle messe in scena goldoniane si arricchisce nel 1942 di *Le donne curiose* con interpreti i giovani attori diplomati 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 Teatro Italiano<sup>129</sup>. Gli altri membri della Commissione sono il drammaturgo Massimo Bontempelli e i linguisti Alfredo Schiaffini ed Emilio Lovarini (Lovarini e Bontempelli sostituiscono le candidature iniziali di Giuseppe Ortolani e d’Amico secondo le nuove disposizioni del Ministero della Cultura Popolare). «Un filologo può essere molto utile, anche per scaricare te dalla responsabilità della ricostituzione dei testi» scrive il Presidente della Reale Accademia a Simoni nel luglio del 1941<sup>130</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

---

<sup>126</sup> Lettera di Treccani degli Alfieri a Simoni su carta intestata «Senato del Regno» (Milano, 22 aprile 1943); Biblioteca Livia Simoni, CA 6566.

<sup>127</sup> Lettera di Corrado Govoni a Simoni (Roma, 29 marzo 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 2623.

<sup>128</sup> Lettera di Giovanni Gentile – che diverrà Presidente della Reale Accademia d’Italia nel biennio 1943-1944 – a Simoni (Roma, 6 marzo 1942); Biblioteca Livia Simoni, CA 2680.

<sup>129</sup> Cfr. la lettera dattiloscritta di Luigi Federzoni a Simoni (Roma, 19 febbraio 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 2605.

<sup>130</sup> Il dattiloscritto autografo di Luigi Federzoni a Simoni è datato Montecatini Terme, 18 luglio 1941; Biblioteca Livia Simoni, CA 2604.

del teatro italiano, ma forse le presenti difficoltà del mercato librario impediscono le imprese più belle» – gli scrive il goldonista Ortolani nel 1946<sup>131</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>132</sup>. *Moscheta* è rappresentata 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>133</sup> – restaurarono 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 permettono 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>134</sup>, seppure complicati dalla mancanza di un sipario. Ne sono artefici principali gli interpreti, 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

---

<sup>131</sup> Lettera di Giuseppe Ortolani a Simoni (Venezia, 9 aprile 1946); Biblioteca Livia Simoni, CA 4251.

<sup>132</sup> Cfr. il dattiloscritto di Luigi Federzoni a Simoni (Montecatini Terme, 18 luglio 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 2604.

<sup>133</sup> Giovanni 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), Università degli Studi di Padova-Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Comune di Padova-Assessorato allo Spettacolo, 1983, p. 17.

<sup>134</sup> Giorgio Prosperi, *Spettacoli di eccezione. "Moschetta", di Angelo Beolco detto il Ruzante*, in «Il Dramma», a. XVIII, n. 380, 15 giugno 1942, p. 32.

invitante vivacità il personaggio di Betìa; Menato fu invece Gino Cervi che «salvo qualche momento di minore accensione, superò tutti gli altri interpreti per naturalezza e misura»<sup>135</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>136</sup>. Nel caso del veneziano Simoni può contare dell'appassionato impegno dell'espertissimo Ortolani, il quale lavora sulla comparazione dettagliata tra i manoscritti originali delle favole trovate negli archivi della Biblioteca Marciana e i volumi dell'edizione Colombani<sup>137</sup>.

Collaborazioni su più fronti lo avvicinano 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>138</sup> e la selezione degli interpreti. Comune a entrambi, inoltre, l'atteggiamento prevenuto verso certe forme di sperimentalismo – riscontrabile soprattutto nei confronti del Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia o del Teatro del Colore di Achille Ricciardi – che cercano di rivalutare l'aspetto visivo della messa in scena rispetto al testo. Nell'ottobre del 1940 d'Amico assegna a Simoni un premio da parte dell'Accademia d'Arte Drammatica<sup>139</sup>; nell'aprile del 1947 si rivolge al critico veronese per migliorare la nuova edizione della sua

---

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Lettera di Giuseppe Ortolani a Simoni (Venezia, 20 marzo 1942); Biblioteca Livia Simoni, CA 4249.

<sup>137</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>138</sup> In un dattiloscritto autografo del 5 luglio 1947, D'Amico consiglia a Simoni, in riferimento alle rappresentazioni dei *Rusteghi* e dell'*Impresario delle Smirne*, di limitare il veneto il minimo possibile in quanto «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>139</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 Maria Rosaria Buonaiuto, *Un archivio da ordinare*, cit., p. 233.



*Storia del teatro drammatico* (la prima, edita da Rizzoli, risale all'1939-1940) pubblicata da Garzanti, 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 della 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>140</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 teorico e pratico 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 del Tasso è del 1939), e ancora «Rifatto interamente Ruzzante»<sup>141</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>142</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 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>143</sup>.

La voce di Simoni sulla gloriosa famiglia d'arte Benini (Gaetano e i figli Ferruccio e Italia), ottiene l'entusiasmo di d'Amico, benché esorbitasse, per enfasi affettiva e quantità, dalle

---

<sup>140</sup> Dattiloscritto autografo di Silvio d'Amico a Simoni (14 aprile 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 1763/1-4.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> Tale compito fu successivamente affidato a d'Amico il quale, timoroso 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*, Bologna, Il Mulino, 1986.

<sup>143</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, INV. 0131 II.1.3.

norme stabilite per i compilatori, come informa una lettera del critico romano del 16 aprile 1951:

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>144</sup>.

Nel secondo dopoguerra Simoni affianca d'Amico nel comitato di vigilanza dei programmi radiofonici della RAI presso il Ministero delle Poste<sup>145</sup>, incarico che abbandona, molto probabilmente per ragioni di salute, alla fine del 1948<sup>146</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>147</sup>.

Nel secondo lustro degli anni Quaranta d'Amico viene fatto oggetto di pesanti attacchi da alcuni giornalisti, tra cui Ridenti, con il quale invece Simoni collabora in previsione di due importanti progetti editoriali: la pubblicazione dell'antologia delle *Commedie* (1949) e del primo volume dei *Trent'anni di cronaca drammatica* (1952). Simoni, mosso dalle richieste del critico romano, scrive a Ridenti il 7 novembre 1948:

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 pur lasciargli, sul tuo giornale, il modo di scolparsi. Potrai sempre, se non ti persuade, rispondere. Scusa, caro; e fammi questo grande favore<sup>148</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>149</sup>) e al dilettantismo dei diplomati, si aggiungono quelle di «aver vigliaccamente aggredito Benelli» e «di aver insultato la

---

<sup>144</sup> Dattiloscritto autografo di Silvio d'Amico a Simoni su carta intestata «Enciclopedia dello Spettacolo» (Roma, 16 aprile 1951), Fondo Lucio Ridenti.

<sup>145</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>146</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 Maria Rosaria Buonaiuto, *Un archivio da ordinare*, cit., p. 234.

<sup>147</sup> Lettera di Sergio Pugliese a Simoni, carta intestata «Rai Radio Italiana – Direzione Generale», Roma 2/12/1950; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>148</sup> Lettera di Lucio Ridenti a Simoni (7 novembre 1948); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>149</sup> Lettera di Lucio Ridenti a Simoni (11 novembre 1948); Fondo Lucio Ridenti.

memoria di Zacconi» durante una trasmissione radiofonica<sup>150</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>151</sup> – durerà invece fino ai primi mesi del 1949<sup>152</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>153</sup>) ora mostrandosi leale e rispettoso nei confronti del critico romano: «Ti prego, caro, – scrive al fondatore de «Il 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>154</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.

Con la seconda guerra mondiale irrompe bruscamente nella vita privata di Simoni la dimensione politico-militare. Se nella Grande Guerra egli aveva sofferto e insieme gioito nel curare le recite del Teatro del Soldato piuttosto che gli articoli de «La Tradotta», il conflitto degli anni 1940-1945 si rivelerà spietato e malinconico. Non più giovane e malato sostiene comunque i combattenti con gesti assistenzialistici: il 23 marzo 1941 il Generale

---

<sup>150</sup> Dattiloscritto autografo di Lucio Ridenti a Simoni (23 gennaio 1949); Fondo Lucio Ridenti, INV. 0147 II.2.12.

<sup>151</sup> Silvio d'Amico, *Palcoscenico girevole. Milano e Roma, ovvero il campanilismo e la cupola*, in «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>152</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 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.» 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>153</sup> Lettera di Simoni a Lucio Ridenti (27 novembre 1948); Fondo Lucio Ridenti, ora in Maria Rosaria Bonaiuto, *Un archivio da ordinare*, cit., p. 236.

<sup>154</sup> Ivi, p. 239.

Gambara e i soldati dell'VIII Corpo d'Armata gli inviano i ringraziamenti per gli indumenti di lana spediti al fronte<sup>155</sup>.

I bombardamenti violenti del 1943 che procureranno danni ingenti soprattutto alla città di Milano<sup>156</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>157</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>158</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>159</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 momento<sup>160</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 Viggiù, nel

---

<sup>155</sup> Cfr. la lettera del sottocapo di Stato Maggiore L. Cuccioli a Simoni; Biblioteca Livia Simoni, CA 513.

<sup>156</sup> I bombardamenti sulle città italiane raggiungono nel corso del 1943 la massima intensità, provocando la distruzione totale o parziale di migliaia di edifici e numerose vittime civili. Il culmine è toccato negli attacchi su Milano dell'agosto 1943, quando si calcola che 869 aerei abbiano sganciato 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. *Varie*, in «Il Dramma», 15 aprile 1943.

<sup>157</sup> Fondo Lucio Ridenti, ora in Maria Rosaria Buonaiuto, *Un archivio da ordinare*, cit., pp. 233-234.

<sup>158</sup> Cfr. Luciano Simonelli, *Renato Simoni, Ciò che importa è vivere da galantuomo*, in Id., *Dieci giornalisti e un editore*, Milano, Simonelli, 1997, p. 329.

<sup>159</sup> L'episodio è raccontato da Umberto Fascanelli, *A lui ricorsero Musco e una balia*, in «Corriere lombardo», 5 agosto 1952.

<sup>160</sup> Lucio Ridenti, *Assieme l'ultimo tempo*, cit., p. 124.

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>161</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>162</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 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<sup>163</sup>.

Le assenze di Simoni – che si trasferisce temporaneamente a Viggù in seguito al bombardamento dell'appartamento milanese – al «Corriere» 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

---

<sup>161</sup> Renato 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», a XXXXI, nn. 350-351, novembre-dicembre, 1965, pp. 75-81.

<sup>162</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.

<sup>163</sup> Lettera di Raul Radice (Milano, 14 gennaio 1944) a Simoni su carta intestata del «Corriere della sera»; Biblioteca Livia Simoni, CA 6753.

adeguarsi alle «esigenze del momento attuale»<sup>164</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 gli spiritosi versi satirici 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 – scrive il direttore del settimanale a Simoni in una lettera del 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>165</sup>.

La comunicazione dell'espulsione dal «Corriere» giunge a Simoni il 28 aprile 1945 nella sua abitazione di Viggù<sup>166</sup>; la motivazione ufficiale del provvedimento si esplicita in una seconda lettera del Comitato di Liberazione Nazionale Aziendale del 23 maggio: «Accademico fascista. Privo di sensibilità politica»<sup>167</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 regime 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>168</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

---

<sup>164</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>165</sup> Lettera dattiloscritta 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>166</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>167</sup> Cfr. la lettera del C.L.N.A. del «Corriere della Sera» (Milano, 23 maggio 1945), Biblioteca Livia Simoni, CA 487.

<sup>168</sup> Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano*, in Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Novecento, 2001-2005, vol. 5, tomo I, p. 11.

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 di adulazione 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>169</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>170</sup>. Amici e colleghi salutarono con affetto la ripresa dell’attività giornalistica<sup>171</sup>, da Rosso di San Secondo<sup>172</sup> a Lucio Ridenti – che dedica sulle pagine de «Il Dramma» un encomiastico articolo al «maggior fra tutti i critici»<sup>173</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>174</sup>.

---

<sup>169</sup> La riflessione di d’Amico risale all’ottobre 1943, durante la detenzione nel carcere romano Regina Coeli. Cfr. Silvio d’Amico, *Regina Coeli*, a cura di Alessandro d’Amico, Palermo, Novecento, 1994, p. 99.

<sup>170</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>171</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>172</sup> Lettera di Rosso di San Secondo a Simoni (Roma, 5 maggio 1946), Biblioteca Livia Simoni, CA 6541.

<sup>173</sup> Lucio Ridenti, *Ritorno di Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXII, n. 11, 15 aprile 1946, p. 39.

<sup>174</sup> Lettera autografa di Giuseppe Ortolani (Venezia, 9 aprile 1946), Biblioteca Livia Simoni, CA 4251. Diverse, in questo periodo, le proposte di collaborazione con 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»: «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.» Cfr. la lettera di Prandi scritta su carta intestata «Meglio fare et pentirsi che non fare et pentirsi», Roma, 15 giugno 1946; Biblioteca Livia Simoni, CA 4201.

## 1.4 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>175</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>176</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 Capitan Spavento* di Francesco Andreini<sup>177</sup>, i volumi shakespeariani posseduti da Henry Irving e le *Fiabe gozziane* appartenute a Eugène Scribe. Se la sua sconfinata ammirazione per Goldoni è notissima, meno conosciuta è la fedeltà a Stendhal, a Shakespeare e a Goethe<sup>178</sup>.

Teatro scritto, disegnato, plasmato, invadeva l’appartamento di Milano; 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

---

<sup>175</sup> Cfr. Gian Filippo Fontana, *Introduzione*, in *Museo Teatrale alla Scala*, a cura di Giampiero Tintori e Angelo Fedegari, Banca Popolare di Milano, 1971, pp. 11-16.

<sup>176</sup> Giuseppe Adami, *Teatro di ieri. Banchetto a un amico che comincia*, in «Stampa Sera», 18 novembre 1940.

<sup>177</sup> Cfr. Teresa Rogledi Manni, *Edizioni secentesche del teatro italiano nella Biblioteca Simoni*, in *Museo Teatrale alla Scala*, a cura di Giampiero Tintori e Angelo Fedegari, Banca Popolare di Milano, 1971, pp. 177-182.

<sup>178</sup> Simoni era uno degli esperti italiani dell’opera di Goethe. Lidia Baratto, rappresentante in Italia della Sezione per le Arti Ritmiche dell’Istituto Goetheanum, gli chiedeva nel 1949 suggerimenti per l’organizzazione delle celebrazioni milanesi in onore del poeta tedesco nel bicentenario della nascita. Cfr. la lettera scritta su carta intestata «Euritmia. Arte del movimento creata da Rudolf Steiner» del 1 novembre 1948, Fondo Lucio Ridenti.



burattini bolognesi e bergamaschi, negli oggetti etruschi. Teatro nelle stampe remote, nella tabaccheria regalatagli da Emilio Zago, nei ricordi dei viaggi in Giappone, Russia, 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.

Ecco come Eugenio Ferdinando Palmieri descrive l’«opera più bella»<sup>179</sup> del nostro bibliofilo:

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>180</sup>.

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 la sua preziosissima miniera del sapere.

I libri rappresentavano infatti la più grande gioia di Simoni, «la vera ambizione della sua vita»<sup>181</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>182</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

---

<sup>179</sup> Cfr. Giorgio Pecorini, *Responsabilità verso Simoni*, in «Sipario», a. IX, n. 99, luglio 1954, p. 3.

<sup>180</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Il trisavolo, i gozzi, i libri*, in «Il dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, pp. 28-29.

<sup>181</sup> Eligio Possenti, *I suoi libri sono ora di tutti*, in «Il Dramma», a. XXIX, nn.184-185, 15 luglio 1953, p. 15.

<sup>182</sup> Lettera di Celso Salvini a Simoni (Trespiano, 4 giugno 1946); Biblioteca Livia Simoni, CA 6757.

potrebbero interessare, e son certo che lo farà»<sup>183</sup>. Lo scrittore Raffaele Calzini, vincitore del Premio Viareggio nel 1934, prospetta a Simoni un baratto relativo agli ultimi acquisti fatti presso il libraio fiorentino Gonnelli: 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 comperato a Pechino»<sup>184</sup>. Patanè racconta la gioia di Simoni 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 mostrami 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>185</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>186</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>187</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

---

<sup>183</sup> Le lettere di Wanda Baldanello e di Giuseppe Silvestri (21 gennaio 1951) a Simoni si trovano presso il Fondo Lucio Ridenti del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

<sup>184</sup> Cfr. la lettera non datata di Raffaele Calzini conservata presso la Biblioteca Livia Simoni, CA 499.

<sup>185</sup> Giuseppe Patanè, *Pirandello, Musco e i pupi di Sicilia*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, p. 61.

<sup>186</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Il trisavolo, i gozzi, i libri*, cit., pp. 28-29.

<sup>187</sup> Cfr. Elsa de' Giorgi, *I coetanei*, cit., pp. 103-104.

libri. No se mai, co' la scusa de l'omaggio a la salma», questa l'ultima richiesta all'amico Palmieri<sup>188</sup>. Cibo quotidiano, fonte di gioia e di felicità – «I libri xe la mia cusina, el mio harem, el mio paradiso», diceva nel 1910 per voce del protagonista 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>189</sup>.

Al 1951 risale il progetto d'inventario della biblioteca e la pubblicazione di un *Catalogo*, impresa laboriosa e dispendiosa<sup>190</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>191</sup>.

Simoni donerà il prezioso patrimonio librario alla città di Milano, sua patria di

---

<sup>188</sup> Belverde (Eugenio Ferdinando Palmieri), *Ricordo di Simoni*, in «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 riferisce la conversazione che Vergani ha avuto con Tatiana Pavlova, carissima amica di Simoni. Cfr. Orio Vergani, *Misure del tempo: diario*, a cura di Nico Naldini, Milano, Baldini & Castoldi, 2003, p. 66.

<sup>189</sup> Luciano Simonelli, *Renato Simoni. Ciò che importa è vivere da galantuomo*, cit., p. 332.

<sup>190</sup> Anche l'acquisto della carta che sarebbe servita per la catalogazione dell'imponente patrimonio librario comportava una spesa non indifferente. Simoni racconta a Fila di aver chiesto al sindaco di Milano gli scarti ricavabile dei manifesti murali per l'organizzazione delle schede. Cfr. la lettera dattiloscritta di Simoni su carta intestata «Il nuovo corriere della sera/ Redazione», indirizzata ad Adolfo Fila (Milano, 12 giugno 1951); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>191</sup> Cfr. la lettera di Adolfo Fila a Simoni (Biella, 6 luglio 1951); Biblioteca Livia Simoni, CA 2651/1-2.

adozione, con la precisa condizione di tenerla sempre aggiornata<sup>192</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 1954<sup>193</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 un bibliofilo erudito come Simoni, conoscitore della storia del teatro fin nei minimi dettagli<sup>194</sup>, 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>195</sup>. Dieci anni dopo, il noto tipografo Alberto Tallone lo sollecita: «Insisto, insisto sempre perché tu scriva quel testo sulle Maschere Italiane»<sup>196</sup>. Simoni nutre una simpatia particolare per le Maschere – ne collezionava di tutti i tipi, da quelle d'Arte alle marionette ai pupi siciliani – e le loro storie, che animano di tanto in tanto le 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*<sup>197</sup>. 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

---

<sup>192</sup> Cfr. Arnaldo Fraccaroli, *Simoni di tutti i giorni*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 42.

<sup>193</sup> Eligio Possenti, Lucio Ridenti, *I libri di Simoni sono ora di tutti*, in «Il Dramma», a. XXX, n. 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 del Manzoni. La morte improvvisa del critico declinò la collocazione dei libri nei locali di Casa Manzoni. La decisione di custodire il patrimonio librario nel Museo Teatrale alla Scala fu presa in seguito a un vecchio testamento ritrovato a posteriori. Nel 1940 Simoni aveva scritto la prefazione del catalogo del Museo, redatto dal direttore Stefano Vittadini e stampato dal mecenate e presidente della stessa, il conte Giovanni Treccani degli Alfieri. Giorgio Pecorini sostiene che l'idea di trasferire la biblioteca e le raccolte di burattini e di marionette negli spazi annessi alla Scala, nascesse proprio in quell'occasione. Cfr. Giorgio Pecorini, *Responsabilità verso Simoni*, in «Sipario», a. IX, n. 99, luglio 1954, p. 3.

<sup>194</sup> Simoni era una sorta di enciclopedia vivente: ricordava nei minimi dettagli i fatti teatrali visti e letti. È curioso, a proposito, una lettera del 24 giugno 1934 di Guido Galanti, presidente della Compagnia Città di Udine, che gli chiede informazioni sul testo di uno spettacolo visto a Milano diversi anni prima. Biblioteca Livia Simoni CA 2594. Cfr. inoltre Silvio d'Amico, *Commediografo e precursore*, cit., p. 3.

<sup>195</sup> Cfr. la lettera di Roberto Bracco a Simoni (Napoli, 10 aprile 1938); Biblioteca Livia Simoni, CA 460.

<sup>196</sup> Cfr. la lettera di Alberto Tallone a Simoni (Roma, 28 aprile 1948); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>197</sup> Cfr. la lettera di Luigi Rasi a Simoni (Firenze, 8 luglio 1905); Fondo Lucio Ridenti.

un libraio di spedirmi le opere qui a Parigi»<sup>198</sup>. Nel 1946 è Bragaglia a chiedergli informazioni su un acquerello secentesco pubblicato in un vecchio numero di «La Lettura»<sup>199</sup>; il regista romano stava elaborando una sorta di enciclopedia pulcinellesca, stampato poi nel 1953 dall'editore Casini.

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 describe Vergani<sup>200</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 «Letture»<sup>201</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 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. Sono parole scintillanti che sono corse di bocca in bocca; è un volo di idee bizzarre e profonde; ironiche ed inaudite, che egli ha lanciato, di qua e di là, nel paradosso appassionato dei discorsi polemici, nel gioco ilare e ingegnoso dei dibattiti sonori. [...] La sua straordinaria personalità non si raccolse, non si disciplinò mai in un unico sforzo. Fiorì, scintillò, lampeggiò, si disperse in una quantità di impulsi, di slanci, di abbandoni, di desideri, di curiosità, di attitudini<sup>202</sup>.

<sup>198</sup> Cfr. la lettera di Gabriele D'Annunzio a Simoni (19 gennaio, s.a.); Biblioteca Livia Simoni, CA 1703/1-2.

<sup>199</sup> Cfr. la lettera di Anton Giulio Bragaglia a Simoni (12 dicembre 1946); Biblioteca Livia Simoni, CA 463.

<sup>200</sup> Orio Vergani, *Tutto Simoni*, in «Corriere della sera», 23-24 marzo 1950.

<sup>201</sup> Ivo Senesi, *Ricordo di Renato Simoni*, cit., p. 95.

<sup>202</sup> Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I, cit., p. XXIII.

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>203</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>204</sup>, constata 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>205</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 possiamo più salvarci, *innamorati di quest'arte effimera, alla quale ostinatamente sacrifichiamo tutto*<sup>206</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>207</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>208</sup>. La battaglia più ardua in tale direzione lo vinse Lucio Ridenti, artefice dei cinque volumi dei *Trent'anni di cronaca drammatica*<sup>209</sup> che raccolgono l'imponente mole delle critiche di Simoni al «Corriere della sera», modello che

<sup>203</sup> Cfr. Eligio Possenti, *Dieci anni dalla scomparsa di Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 310, luglio 1962, p. 7.

<sup>204</sup> Eligio Possenti, *L'uomo*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 15.

<sup>205</sup> Renato Simoni, *Le fantasie del nobiluomo Vidal*, a cura di Eligio Possenti, Firenze, Sansoni, 1953.

<sup>206</sup> Il Nobiluomo Vidal [Renato Simoni], *La morte di un giornalista*, in «L'illustrazione italiana», 1922, ora in *Le fantasie del Nobiluomo Vidal*, cit., pp. 591-594.

<sup>207</sup> Eligio Possenti, *Prefazione*, in Renato Simoni, *ivi*, cit., p. 1. Cfr. anche l'articolo di Eligio Possenti nel «Corriere della sera» del 6 luglio 1952.

<sup>208</sup> Id., *Vita e opere di Renato Simoni*, in *Almanacco dello spettacolo italiano*, a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953, p. 27.

<sup>209</sup> Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, a cura di Lucio Ridenti, vol. I (1911-1923), Torino, Ilte, 1951; Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. II (1924-1926), 1954; Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. III (1927-1932), 1955; Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. IV (1933-1945), 1960; Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. V (1946-1952), 1960.

ispirò la pubblicazione di diverse raccolte di cronache teatrali negli anni successivi<sup>210</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 dell'antologia delle *Commedie* (1948) del drammaturgo veronese<sup>211</sup>.

Simoni e Ridenti si sono conosciuti nel 1924, in occasione della pubblicazione di *Palcoscenico*<sup>212</sup>, volume sulla vita triennale di una compagnia di prosa che l'editore Atanor avrebbe pubblicato con la condizione di una prefazione del critico del «Corriere»<sup>213</sup>. È stato 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 seppure temporanea, a guerra finita, di Simoni dal «Corriere» – con scambi di lettere, opinioni e libri, in un fervore di rinascita. Polemico ("Termocauterio" si chiamava una delle rubriche de «Il Dramma») ed elegantissimo Ridenti, affezionato al suo monocolo da sopportarne terribili irritazioni all'orbita; pacato e quasi dimesso Simoni, seppure 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>214</sup>. Simoni, l'«adorato maestro»<sup>215</sup>, si

---

<sup>210</sup> La raccolta più nota di critiche teatrali posteriore ai *Trent'anni* è quella di Silvio d'Amico, *Cronache del Teatro*, a cura di Eugenio Ferdinando Palmieri e Alessandro d'Amico, Bari, Laterza, 1964. Per l'edizione ampliata e aggiornata delle cronache teatrali del critico romano cfr. *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, introduzioni di Gianfranco Pedullà, Palermo, Novecento, 2004, 5 voll.

<sup>211</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 Maria Rosaria Bonaiuto, *Un archivio da ordinare*, cit., p. 236. Un anno dopo 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, ora in ivi, p. 241.

<sup>212</sup> Lucio Ridenti, *Palcoscenico*, Todi, Casa Editrice Atanor, 1924.

<sup>213</sup> Id., *Addio a Renato Simoni*, cit., p. 8.

<sup>214</sup> Lucio Ridenti (1895-1973), pseudonimo di Ernesto Scialpi, iniziò la carriera attoriale nel 1914 con Ermete Novelli – ha recitato, 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 ricercato 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>215</sup> Lucio Ridenti, *Mio maestro adorato*, in *Ritratti perduti*, Milano, Omnia, 1960, p. 117.

rivela come elemento simbolico nell'identikit di Ridenti uomo di teatro. Anche egli volle definirsi, come diversi attori drammaturghi e critici dell'epoca, «creatura di Simoni»<sup>216</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>217</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>218</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>219</sup>. Rispettoso del dovere informativo e testimoniale della cronaca, l'autore non volle 'ritoccare' o aggiornare le sue cronache, «non per presunzione dell'infallibilità [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>220</sup>. La raccolta, lungi dall'essere un dizionario di

---

<sup>216</sup> Vittorio Vecchi, *Un critico che era il teatro*, in «Il Dramma», a. XXXIV, n. 267, dicembre 1958, p. 96.

<sup>217</sup> Orio Vergani, *Tutto Simoni*, in «Corriere della sera», 23-24 marzo 1950.

<sup>218</sup> Il 25 gennaio 1952 Simoni riceve una lettera di ringraziamento da parte di 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 è 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. Anonimo (Lucio Ridenti), *Il "cattivo servizio"*, in «Il Dramma», a. XXXX, nn. 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. Ridenti difende il criterio secondo il quale una raccolta di critiche teatrali deve essere quanto più possibile completa, mentre De Monticelli sostiene l'efficacia della selezione, sul modello del primo volume delle *Cronache del Teatro* di Silvio d'Amico.

<sup>219</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 tempo così misericordiosamente comprensibile da concederci il piacere grande di imparare senza fatica, con diletto grandissimo.» Con queste parole saluta il debutto dei *Trent'anni* il drammaturgo Arnaldo Fraccaroli in una lettera a Simoni del 13 marzo 1952 (San Remo, carta intestata «Il nuovo Corriere della Sera/Redazione Milano»); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>220</sup> Orio Vergani, *Simoni a teatro*, in «Sipario», a. VII, n.71, marzo 1952, pp. 5-6. Nella prefazione al primo volume dei *Trent'anni* Simoni illustra, 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



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>221</sup>. I quattro volumi successivi delle *Cronache*, pubblicati tra il 1953 e il 1960, offrono una compiuta immagine della vita scenica di quegli anni, per risalto e sfumature<sup>222</sup>.

---

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!*» Renato Simoni, *Prefazione*, in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, ILTE, vol I (1911-1923), 1951, p. VIII.

<sup>221</sup> Orio Vergani, *Simoni a teatro*, cit.

<sup>222</sup> Cfr. Vittorio Vecchi, *Un critico che era il teatro*, cit., p. 95.

## Capitolo 2 TRADIZIONE E MODERNITÀ NELLA DRAMMATURGIA DI RENATO SIMONI

### 2.1 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, attraendo 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>.

---

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

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

<sup>3</sup> Si veda l'articolo di Gerolamo Rovetta, *Contro il dialetto*, in «Corriere della sera», 21 gennaio 1901, ora in Id., *Cinque minuti di riposo!*, a cura di Paolo Arcari, Milano, Baldini & Castoldi, 1912, pp. 165-172. In nome della bandiera nazionalista si assisterà, a partire dagli anni Trenta, all'epurazione della scena italiana di gran parte della drammaturgia e delle compagnie dialettali che vennero escluse dalle sovvenzioni o i sussidi statali. I primi rigidissimi provvedimenti saranno modificati con l'integrazione di alcuni autori e artisti tra cui Carlo

Nelle prime storie del teatro italiano scritte tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento – essenzialmente incentrate sulla storia della letteratura drammatica – l'opera di Simoni viene annoverata tra le fila del teatro dialettale veneto, accanto al capostipite Giacinto Gallina, «fondatore di un teatro veneziano moderno»<sup>4</sup>, 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

---

Goldoni e Giacinto Gallina. Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 205-209.

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

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

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

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

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 dell'autore della *Serenissima*: nella «Lettura» del 1914 pubblica l'atto unico *Senza bussola*, inedito del commediografo veneziano concessogli dalla vedova<sup>10</sup>, mentre nel 1948 presiede 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 sentimento profondo 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>.

Quindi per Simoni i testi della maturità dei due autori veneti – come nel caso de *I morti* di Selvatico, dramma dialettale di sapore ibseniano – avevano già incrinato il bozzettismo

---

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

<sup>9</sup> Guido Ruberti, *Storia del teatro contemporaneo*, cit., pp. 578-79.

<sup>10</sup> Cfr. Renato Simoni, *Intorno a Senza bussola*, in «La Lettura», a. XIV, n. 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 – promosse dalla locale direzione dell'E.N.A.L. (Ente Nazionale Assistenza Lavoratori) – 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> Il manifesto futurista viene propaga l'8 luglio 1910 tramite 800.000 copie lanciate 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 Venezianidi* Marinetti alla Fenice.

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

veneziano; almeno «Venezia come fondale da teatro, più di quanto non sognassero provocatoriamente di fare, nel senso della *modernità* e del *progresso*, i futuristi»<sup>14</sup>.

Simoni è 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>15</sup> e che Ferruccio Benini - interprete assiduo della drammaturgia di entrambi i commediografi<sup>16</sup> - aveva rivelato per primo. Dopo la morte della piemontese Marianna Moro Lin, Gallina creò i testi della maturità ispirandosi alle interpretazioni di Benini dei vari Momolo, 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 della *Serenissima*, 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 rappresentata dalla tradizione bicentenaria 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 Benini alle *troupes* di Gianfranco Giachetti, Cesco Baseggio e Carlo Micheluzzi, attori che Simoni coinvolgerà successivamente nelle sue 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 fatta per comprendere la bellezza gagliarda che c'è nella stessa lotta dei grandi interessi opposti, nel conflitto degli egoismi. [...] La sua

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 33.

<sup>15</sup> Mario Apollonio, *Renato Simoni*, in «L'Italia che scrive», a. XLII, n. 2, febbraio 1959, p. 75.

<sup>16</sup> La compagnia veneta di Benini interpretò tutte le sue commedie, ad eccezione di *Il matrimonio di Casanova*, l'unica commedia in lingua di Simoni, che debuttò al Teatro Cargnano di Torino il 25 gennaio 1910 con la Compagnia Di Lorenzo-Falconi. Questo rapporto 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. Paolo Puppa, *Benini tra Gallina e Bertolazzi*, in *Parola di scena*, cit., pp. 227-245.

concezione della vita era completamente sentimentale, cioè fatta di nostalgie molli del passato e di apriorismi teorici<sup>17</sup>.

Le parole di Simoni sono significative. 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», dalla «sentenziosità gnomica e nostalgica dell'ordine antico» e dal «caramelloso e sdolcinato bozzettismo»<sup>18</sup>, 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 intenerimento che i suoi personaggi possono talvolta prendere di sé o l'autore di loro»<sup>19</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 *enjolvures* 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>20</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>21</sup>.

Le successive analisi di Palmieri, Senesi e Zannoni<sup>22</sup> 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* –. Non la calma sintassi

---

<sup>17</sup> Renato Simoni, *Gli assenti*, Milano, 1920, p. 45. Simoni mette in evidenza 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. Renato Simoni, *Un commediografo di fine secolo*, in «La Lettura», a. XLIX, ottobre 1950, pp. 9-11.

<sup>18</sup> Paolo Puppa, *Benini tra Gallina e Bertolazzi*, cit., p. 229.

<sup>19</sup> Pietro Pancrazi, *Renato Simoni*, in «Corriere della sera», 21 giugno 1949, ora in Id., *Le commedie di Simoni*, in *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1950, p. 9.

<sup>20</sup> Benedetto Croce, *Renato Simoni*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1940, vol. 6, p. 232.

<sup>21</sup> Silvio d'Amico, *Un malinconico: Simoni*, in Id., *Il teatro italiano*, Milano-Roma, Treves, 1932, p. 68.

<sup>22</sup> Cfr. Ugo Zannoni, *Renato Simoni*, cit.; Ivo Senesi, *Ricordo di Renato Simoni*, cit., p. 91.

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>23</sup>.

Sul piano dei contenuti si verifica la sostituzione del pittoresco folclore locale, legato a temi intonati alla nostalgia delle tradizioni e dei luoghi nativi, con interessi nuovi, «più vasti e mobili, di maggior risonanza e inquietudine»<sup>24</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.

Della tradizione teatrale veneta il commediografo conserva il dialogo brioso e vivace, a tratti spiritoso, che contrasta con la tristezza 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 sue commedie 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>25</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

---

<sup>23</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Del teatro veneto*, in *Il teatro veneto*, a cura di Id, Milano, Poligono, 1948, p. 49.

<sup>24</sup> Carlo Terron, *Il commediografo*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 31-32.

<sup>25</sup> Giovanni Cenzato, *Piccolo mondo provinciale*. Prefazione di Renato Simoni, copertina e tavole di Michele Cascella, Milano, Hoepli, 1946, p. VII.

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 di amici giovani e anziani, 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 morto lontano: 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 scomparso.

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, diametralmente 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 protagonista – gran parte delle informazioni sono desunte dalle autobiografiche *Le memorie inutili* di Gozzi – 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 ne *Il matrimonio di Casanova*, ultima commedia di Simoni, 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 l'esaltante immagine di sé che lo faceva vivere su un piedistallo 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>26</sup> secondo Mario Ferrigni che lo paragona, per il comune tema del disfacimento 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 simpatici fanfaroni, isolati nella bolla del proprio egoismo: il marito Benigno Gùgole, avvocato piccolo-borghese dalle velleità politiche, e la figlia Ninetta, immersa nelle sue 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 grande, ma più bon! Te guarisso façendote pianzer, mia te guarisso. Mi so consolada, sa!  
Me par de darla per ti la mia vita... tuta! 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)

Le commedie di Simoni mettono al centro il rimpianto e la nostalgia del passato che stride con la realtà presente, contrappongono la vecchiaia al ricordo 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>27</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 cade 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.

---

<sup>26</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 143. *Congedo* è molto apprezzata anche da Ivo Chiesa; la partecipazione sentimentale, caratteristica di base della drammaturgia simoniana, vi «si traduce in una piena, profondissima commozione.» Cfr. Ivo Chiesa, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, in «Sipario», a. IV, nn. 40-41, agosto-settembre 1949, p. 42.

<sup>27</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Poesie*, Venezia. Neri Pozza, 1950, p. 9 (I ed. 1949).

Carlo Terron individua due motivi persistenti nel teatro di Simoni: «la sconfitta dell'egoismo» e «la solitudine dell'orgoglio»<sup>28</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* dove «il dramma della solitudine a un certo momento si fa troppo evidente, troppo dichiarato»<sup>29</sup>, 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 suggestioni e 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 voglio 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, s'ì gavaria podesto agiutarme 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 spia drento l'anima, e el m''à costreto a vardarghe anca mi. (II, 8)

In *Tramonto* l'egoismo è fra i principali fattori che accendono le guerriglie in casa<sup>30</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 sofrir, a agiustarse, a consolarsse, me incorzo che, co tutto el mio amor, cusì grando, 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 quelli che pianze e in quelli 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

<sup>28</sup> Carlo Terron, *Il commediografo*, cit., p. 33.

<sup>29</sup> Ivo Chiesa, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, cit., p. 42.

<sup>30</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)

pietà de mi! Macché pietà! Vualtri non pensé che ale vostre smanie, ale vostre frenesie e par che vu disputè 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; il 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 *Baraonda* (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>31</sup>.

Ettore Albin, critico drammatico de «Il Tempo» e dell'«Avanti!», riconosce in Simoni 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», seppur riconoscendo la sovrabbondanza dell'elemento sentimentale che «porta via robustezza ai personaggi ammorbidendo dolcemente le vicende»<sup>32</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

---

<sup>31</sup> Pietro Pancrazi, *Le commedie di Simoni*, in «Corriere della sera», 21 giugno 1949, ora in Id., *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1950, p. 9.

<sup>32</sup> Giuseppe Bartolucci, *Ettore Albin critico contemporaneo*, in Ettore Albin, *Cronache teatrali: 1891-1925*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile, 1972, p. 12. In una lettera del 7 luglio 1951 Simoni accompagnava la positivistissima critica dei *10 sonetti idilliaci, eterei, vagamente verecondi* (1897) di Albin 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», citato in *ivi*, p. 510.

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>33</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, la dimensione del teatro nazionale. Le commedie di Simoni ne costituiscono un esempio emblematico. 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>34</sup>.

Altri avevano proclamato già nei primi anni Dieci la completa *italianità* delle opere teatrali di Simoni, «in qualunque lingua e dialetto siano scritte»<sup>35</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>36</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>37</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

---

<sup>33</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». Sisto 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>34</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 148.

<sup>35</sup> Vernoni, *L'ineluttabile nell'opera di Renato Simoni*, in «Don Marzio», 16-17 maggio 1912.

<sup>36</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Renato Simoni*, in «Sipario», a. VII, n. 75, luglio 1952, p. 4.

<sup>37</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 131.

quale, riferendosi al debutto teatrale del veronese, afferma: «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>38</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 molto simile al rimprovero, come Simoni non fosse abbastanza «veneto» e «locale», bensì «attuale» e «italiano», cogliendo per questo motivo il favore dell'autorevole voce di Domenico Oliva<sup>39</sup>. L'italianità insita nel «dialetto nobilitato»<sup>40</sup> del commediografo veneto è sintomo della sua moderna sensibilità di autore novecentesco, che intende sottrarre dall'isolamento la tradizione letteraria veneta. Scrive Massimo Grillandi:

Il dialetto di Simoni è di estrazione nobile assai, levigato, comprensibile; nello scintillante tessuto di questo dialetto si innestano pause, silenzi, allocuzioni concitate e sonore, una serie ininterrotta di contrappunti e di sfumature sapienti e naturali, che danno incisività alle situazioni più dense di dramma e di emozione, dolcezza ai punti e alle scene patetiche. La società veneta, dopo decenni di decadenza continua, chiusa ormai in uno splendido isolamento, pareva, agli albori del nostro secolo, incapace di darsi quell'assetto nuovo che, solo si concilia con le moderne concezioni di vita. Simoni, forse inconsapevole, aiutò, fin dal primo lavoro, con l'impegno morale della sua opera, questa necessità di conversione, [...] di ridimensionamento<sup>41</sup>.

Nell'*Introduzione* all'ultima edizione delle *Commedie* (2003) simoniane, 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, tutti autori mossi da una tensione innovativa, solerti ricercatori di un mondo nuovo di fare teatro dialettale<sup>42</sup>. Le affinità sopra menzionate 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»<sup>43</sup>. Se con Gallina lo accumuna la presenza massiccia del sentimento inteso come parte integrante del carattere dei personaggi, i legami del veronese 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 linguistica che si attua tramite una spontanea ed efficace contaminazione del vocabolario e della sintassi strettamente veneziani con i loro corrispettivi veronesi. Paolo Puppa ritrova nella

---

<sup>38</sup> Mario Apollonio, *Renato Simoni*, in «L'Italia che scrive», a. XLII, n. 2, febbraio 1959, p.74.

<sup>39</sup> Domenico Oliva, *Congedo*, in «Giornale d'Italia», 18 marzo 1911.

<sup>40</sup> Vittoria Rossari, *Appunti per un saggio sul teatro di Renato Simoni*, in «Drammaturgia», a.II, nn. 5-6, 1955, p. 91.

<sup>41</sup> Massimo Grillandi, *Renato Simoni*, in «Belfagor», vol. XVIII, n. 4, luglio 1963, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 445-446.

<sup>42</sup> Cfr. Giuseppe Brugnoli, *Introduzione*, in Renato Simoni, *Le commedie*, cit, 2003, pp. IX-XII.

<sup>43</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 147.

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>44</sup>. La parentela con la drammaturgia goldoniana è dovuta quindi all'adozione di un linguaggio nuovo, che è quello della piccola e media borghesia provinciale e che si inserisce in quel processo di ridimensionamento del dialetto «a favore del mimetico e del verosimile»<sup>45</sup> iniziato da Goldoni e sostenuto nella seconda metà dell'Ottocento dall'opera del Gallina migliore. 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.

## 2.2 Segni di un teatro intimista e crepuscolare

Oltre al filone veneto di Goldoni-Gallina-Selvatico-Fogazzaro possiamo ricondurre la produzione drammaturgica di Simoni a quella temperie letteraria nota come «teatro intimista» o «teatro crepuscolare», altrove denominata «teatro del silenzio» o «teatro dell'inespresso», variazioni di una tendenza che permette di raggruppare coerentemente alcuni autori teatrali che hanno operato in Europa tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento. Con la parola «intimismo», specifica Antonio Stäuble, uno dei due principali studiosi del movimento insieme a Giorgio Pullini<sup>46</sup>:

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; analogie rese più evidenti in qualche volta da presenze personali, come quella di Fausto Maria Martini, uno dei più importanti commediografi intimisti, che fu anche poeta lirico crepuscolare. 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>47</sup>.

---

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

<sup>45</sup> Paolo Puppa, *Benini tra Gallina e Bertolazzi*, cit., p. 227.

<sup>46</sup> Giorgio Pullini, *Teatro intimista*, in *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 44-68, ora in Id., *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1971, pp. 47-70.

<sup>47</sup> Antonio Stäuble, *Il teatro intimista*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 7-8.

In ambito europeo la drammaturgia intimista è legata principalmente all'opera di Anton Cechov 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 Simoni, Cesare Vico Lodovici (1885-1968) e Fausto Maria Martini (1886-1931), il cui "teatro interiore" rappresenta, secondo Franca Angelini, «l'atra faccia» del teatro mondano e brillante delle *rose scarlatte* e dei *telefoni bianchi* che popolava le ribalte italiane degli anni Trenta<sup>48</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 umani; ma anche ne *La Gioconda* (1899) di D'Annunzio. Preannunci che diventano ben pi espliciti e significativi nel teatro di Enrico Annibale Butti (particolarmente nel suo capolavoro, *Fiamme nell'ombra* del 1904) e di Roberto Bracco: il suo *Piccolo santo* (1910) – lodato da Simoni e Oliva, ma anche dai critici letterari quali Borgese e Toffann e persino da d'Amico che fino ad allora aveva stroncato la produzione letteraria del drammaturgo napoletano – è considerato testo capostipite 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>49</sup>.

La discrezione e il pudore dei sentimenti sono caratteristiche intimiste che possiamo cogliere in gran parte dell'opera simoniana, ne *La vedova* anzitutto, ma altrettanto rilevanti sono *Tramonto* (1906) e *Congedo* (1910), 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>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Cfr. Franca Angelini, *Silenzio e chiacchera: dal teatro intimista ai telefoni bianchi*, in *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 60-62. Sul filone del cosiddetto teatro dei filoni bianchi si rimanda a Enzo Maurri, *Rose scarlatte e telefoni bianchi*, Roma, Abete, 1981.

<sup>49</sup> Giovanni Antonucci, *Il teatro intimista*, in Id., *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium, 1986, p. 95.

<sup>50</sup> Ivi, p. 22. Cfr. anche Giovanni Antonucci, *Il teatro intimista*, in *Storia del teatro italiano del Novecento*, Studium, Roma, p. 93.

Un teatro in sordina quello di Simoni, fatto di mezzi toni, di chiaroscuri e di tenui 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 famigliari – altrove per astio: pensiamo a Cesare del *Tramonto* o a Carlo Gozzi, i personaggi simoniani più ribelli. La figura del conte Cesare – il suo franare progressivo, la catarsi finale che porta al suicidio il prototipo del tiranno orgoglioso – costituisce, agli albori del secolo, un personaggio emblematico non solo del «teatro del silenzio» italiano, ma anche di quello europeo<sup>51</sup>. L'accorta dosatura dei dialoghi, l'arte di accentuare le sospensioni, i silenzi e le reticenze, sono la parte migliore de *La vedova*, pièce che anticipa in un certo modo l'intimismo. L'attenzione della critica 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 ostile, il quale della nuora 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>52</sup>.

«Tramonto dappertutto: nella natura e nei cuori; e senso di distruzione, di trapasso», scriverà nel 1972 Luigi Maria Personè riferendosi alla drammaturgia di Simoni<sup>53</sup>. Quest'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* –, la stessa 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 un ambiente 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».

---

<sup>51</sup> Cfr. Massimo Grillandi, *Renato Simoni*, cit., p. 450.

<sup>52</sup> Cfr. Raul Radice, *Il successo di "Tramonto" dopo la lunga attesa*, in «Almanacco dello spettacolo italiano», a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, p. 29.

<sup>53</sup> Luigi Maria Personè, *Renato Simoni*, in Id., *Il teatro italiano della Belle Époque*, cit., p. 215.



L'aria autunnale, di «foglie secche» – che ricorda *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>54</sup>, non viene invece percepita da Palmieri, 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>55</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 riferisce il carattere estroso e incandescente dello stesso Simoni e che si traduce, nel 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 farne 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 mamma 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)

Nella *Vedova*, la poltrona su cui sedeva la giovane nuora diventa un delicato richiamo poetico; alla partenza di Maddalena, nel terzo atto, diventerà l'oggetto di malinconici ricordi di amici che non la vedranno più. «Ah xe inutile – sospira Desiderio, uno degli ospiti della casa di Alessandro e Adelaide – me sento una certa roba... Xe quella malignaza poltrona...» (III, 1)

---

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, pp. 215-221.

<sup>55</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 211.

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 loro mania o di un loro 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 maschile, 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 dei primi critici 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. – Pur nell'angoletto 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 de borghesi suoi contemporanei»<sup>56</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>57</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 conoscerà la natura del suo 'torbido' sentimento per la nuora proprio da Adelaide:

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)

Scena madre della commedia per la sottile intensità drammatica, nella quale, scrive Ferrigni, «le parole caute e dignitose sfiorano un abisso di sentimenti mal definiti e avvolgono di pudore e di pietà un dolore che forse nell'animo del suocero non è, o non è stato sempre, purissimo, è una bellezza rara nel teatro nostro per la sua delicatezza: direi

---

<sup>56</sup> Silvio d'Amico, *Commediografo e precursore*, in «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 3.

<sup>57</sup> Mario Apollonio, *Renato Simoni*, in «L'Italia che scrive», a. XLII, n. 2, febbraio 1959, p. 74.

quasi unica»<sup>58</sup>. Le battute finali de *La vedova*, cariche di spietata dolcezza e di indifferente distacco, evidenziano una profonda introspezione psicologica, anticipando di vent'anni il tema de *La vita che ti diedi* di Pirandello<sup>59</sup>.

La prima commedia di Simoni rifiuta, come noterà a posteriori Gian Antonio Cibotto, la «tentazione folcloristica, il tono celebrativo» di tanta drammaturgia dialettale del tempo, ponendo invece in evidenza una «freschezza di tipi, di situazioni, di intrecci, di soluzioni, costruiti senza mai ripetere gli esempi tradizionali, mossi da un'inquietudine nuova»<sup>60</sup>. Inquietudine che sfiora l'intimismo dei sentimenti di un Cechov, 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 sulle acque ferme dei sentimenti consapevoli, onesti e sereni, s'insinuano «torbide e inafferrabili complessità subcoscienti»<sup>61</sup>. L'amore inconfessato di Alessandro per la nuora e la gelosia smaniosa della madre per il figlio scomparso rimane comunque timido e pudico in quella che Terron definirà come «la mobile gracilità della commedia»<sup>62</sup>. Con *La vedova* Simoni supera gli schemi usuali del teatro dialettale, lambendo persino i territori freudiani, come intuirà per primo d'Amico:

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>63</sup>.

Possiamo ravvisare nelle commedie simoniane anche una parentela spirituale con l'opera di Cechov, relativa soprattutto alla presenza di certi sentimenti intensi e indecifrabili avvolti spesso da un velo di malinconia. «Nella *Vedova* c'è già del Cechov; nel *Tramonto* c'è n'è di più – e troppo. [...] Più selvaggio e incerto il russo, più composto e cauto l'italiano»<sup>64</sup> – scrive nel 1937 Ferrigni, contrapponendo al tratto rapido e nitido della prima commedia del veneto la tragedia 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 – egoista

---

<sup>58</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p.133.

<sup>59</sup> Cfr. Ugo Zannoni, *Renato Simoni*, cit., pp. 77-84; ma anche Carlo Terron, *Il commediografo*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 30.

<sup>60</sup> Gian Antonio Cibotto, *Teatro veneto*, Parma, U. Guanda, 1960, p. LXXXVI ss.

<sup>61</sup> Carlo Terron, *Il commediografo*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 30.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Silvio d'Amico, *Commediografo e precursore*, cit.

<sup>64</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 142.

prepotente il primo, mite e remissivo il secondo – vivono la stessa catastrofe: quella di conoscere a un certo punto della loro vita un remoto tradimento della moglie, scoperta che condiziona irrimediabilmente le loro sorti. Quando la confessione straziante della donna rivelerà a Cesare la passione giovanile 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, si trova 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>65</sup>. Intensissima è la scena in cui Cesare, di fronte al vuoto disperante apertosi dopo la scoperta della passione giovanile della moglie, propone a questa un compromesso: «Bisogna indormenzarle tute do, le nostre coscienze». Ma Eva, la moglie, rifiuta. Lo vuole ingiusto e spietato come prima, per potere rimanere nelle parte della vittima, come si è sempre considerata: «O meterse a maltratarne, 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'acume drammatico anticipando *Il gioco delle parti*<sup>66</sup>. L'ipocondriaco e misantropo Carlo, mai guarito dalla piaga di un'infanzia senz'amore passata lontano dalla famiglia, è in una malinconica sera d'autunno scosso, intenerito e infine vinto dalle grazie della prima donna Teodora Ricci, al quale seguiranno certezze e dubbi, gli aneliti e l'angoscia del tradimento. Al monito di Gozzi che avverte l'amaro consorte della Ricci di aprire gli occhi «che la te fa i corni. Verzi i oci? Svègite, insemenio!» segue la replica veemente del Bartoli, ammalato e ridotto a ombra che insorge domandandogli se, dopo avergli preso la moglie, vuole anche essere difeso, per scoppiare infine in 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 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

---

<sup>65</sup> Carlo Terron è stato uno dei primi a scorgere ripercussioni ibseniane in *Tramonto*. Cfr Id., *Il commediografo*, cit., p. 34.

<sup>66</sup> Cfr. Ivo Chiesa, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, in «Sipario», a. IV, nn. 40 – 41, agosto-settembre 1949, pp. 41-42 e Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 139.

prospettive stilistiche prettamente novecentesche. Di conseguenza una parte della critica loda l'«umana» commedia di Simoni e sottolinea il suo «teatro sano» in quanto «esempio di bellezza morale»<sup>67</sup>; altri invece evidenziano maggiormente i motivi freudiani e pirandelliani. Per Pancrazi Simoni è un cadetto dell'Ottocento settentrionale<sup>68</sup>; per il giovane Pullini l'opera del veneto è vergata di uno psicologismo espressionistico, trattandosi di uno «studio capillare di sensibilità chiuse o aperte alla vita che passa, un'intuizione lirica del tempo che presiede al divenire degli esseri»<sup>69</sup>. Pellizzi è stato uno dei primi a notare nelle commedie di Simoni un'anticipazione del teatro di parecchi anni a lui posteriore, un «intimismo *avant la lettre*»<sup>70</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>71</sup>, e soprattutto Palmieri, negano ogni legame con Gallina e il crepuscolarismo, leggendovi annunci pirandelliani e venature freudiane *anti litteram*, o almeno quel freudismo vulgato quale si diffuse negli anni Venti<sup>72</sup>. Anche d'Amico, lungi da inquadrare Simoni nell'ambito del «romanticismo in sordina» dei crepuscolari – ritenendolo piuttosto un «continuatore e mite innovatore d'una tradizione nostra»<sup>73</sup> – lo riconoscerà con più misura un precursore di Pirandello<sup>74</sup>. Di anticipazioni parla anche Di Giammatteo<sup>75</sup>, mentre Roberto Rebora è attento soprattutto al problema della poesia nel teatro di Simoni<sup>76</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 malinconia»<sup>77</sup>. Così anche Personè il quale non individua altro nell'opera del veronese che «una certa limpidezza di concezione, una certa grazia di espressione»<sup>78</sup>. Simoni è un autore legato profondamente alla mentalità e al linguaggio ottocentesco, sostiene Vittoria Rossari; il suo

<sup>67</sup> Si vedano le cronache relative a Simoni ne «L'Arena» e ne «Il Gazzettino» del 6 novembre 1946.

<sup>68</sup> Cfr. Pietro Pancrazi, *Le commedie di Simoni*, in Id., *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1950, pp. 3-10.

<sup>69</sup> Giorgio Pullini, *Teatro italiano fra due secoli: 1850-1950*, Firenze, Parenti, 1958; Id., *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bologna, Cappelli, 1960.

<sup>70</sup> Camillo Pellizzi, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Libreria d'Italia, Milano, 1929.

<sup>71</sup> Cfr. Carlo Terron, *Trasparenze freudiane nella "Vedova"*, in «Corriere Lombardo», novembre 1950; Id., *Il commediografo*, cit.

<sup>72</sup> Tale opinione traspare in diversi scritti che Eugenio Ferdinando Palmieri ha dedicato a Simoni. Cfr. *Teatro di ieri*, in «Il Resto del Carlino», 22 settembre 1938; *Il teatro veneto*, a cura di Id., Milano, Poligono, 1948; *La vedova*, in «Il Tempo», novembre 1950; *Nemico e autore di Gozzi*, in «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 3.

<sup>73</sup> Silvio d'Amico, *Un malinconico: Simoni*, in Id., *Il teatro italiano*, Milano-Roma, Treves, 1932, p. 68.

<sup>74</sup> D'Amico affermerà in più occasioni che «fra i due capolavori del Giacosa e l'apparizione di Pirandello, le commedie italiane che più contano (non parliamo quindi del teatro tragico) sono quelle del giovane Simoni». Id., *Commediografo e precursore*, cit.

<sup>75</sup> Cfr. Francesco Di Giammatteo, *Commedie di Simoni 50 anni dopo*, in «La Fiera letteraria», 24 luglio 1949.

<sup>76</sup> Cfr. Roberto Rebora, *Simoni: sopra i limiti delle parole pronunciate*, in «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951.

<sup>77</sup> Baldo Curato, *Sessant'anni di teatro in Italia: da Giovanni Verga a Ugo Betti*, Milano, Denti, 1947, p. 60.

<sup>78</sup> Luigi Maria Personè, *Renato Simoni*, cit. pp. 217-218.

pensiero è libero delle sovrastrutture tipiche dell'uomo del XX secolo, il suo linguaggio sorvegliato dalla misura e dal buon gusto<sup>79</sup>; linguaggio che rimane «un miracolo di limpidezza», esente di «torturanti viluppi psicologici» o di «astruse atmosfere metafisiche», per dirla con le parole di Cibotto<sup>80</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. È proprio in questo ci sembra risieda la modernità del nostro drammaturgo, nell'impossibilità quindi 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. Bisogna comunque sottolineare come Simoni abbia anticipato certe esperienze sia di carattere intimistico che d'introspezione psicologica – affermatesi anni dopo nel teatro italiano – attraverso un'operazione intellettuale piuttosto che un'esperienza totale. Una modernità intuita più che elaborata quella simoniana, la cui iscrizione in formule definitive andrebbe inevitabilmente ad isolare e irrigidire l'opera stessa.

«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>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Cfr Vittoria Rossari, *Appunti per un saggio sul teatro di Renato Simoni*, in «Drammaturgia», a. II, n. V-VI, 1955, pp. 90-97.

<sup>80</sup> Gian Antonio Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, in «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 5.

<sup>81</sup> Giuseppe Lanza, *Renato Simoni commediografo*, in «L'Osservatore politico letterario», a. IV, n. 10, ottobre 1958, p. 101.

### 2.3 La fortuna letteraria e scenica

L'interprete privilegiato delle commedie di Simoni è stato Ferruccio Benini (1854-1916), figlio d'arte, il primo ad esortarlo a scrivere per il grande pubblico<sup>82</sup>. Grazie alle sue sollecitazioni nasce, nel 1902, *La vedova*. «Tu solo – lo incita agli albori del XX secolo – 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>83</sup> Qualche anno dopo, nel 1908, dopo aver portato in giro per l'Italia le prime due commedie di Simoni, *La vedova* e *Carlo Gozzi*, Benini – probabilmente in attesa di un'altra opera di Simoni – esprime in questi termini la stima nei confronti del giovane drammaturgo: «Ho fede grandissima in te solo. Non ti adulo e sono sincero. E ti ringrazio della tua fiducia»<sup>84</sup>.

Dopo un primo apprendistato come brillante nella compagnia dei genitori, Benini approda nel 1890 nella Compagnia comica goldoniana di Giacinto Gallina. Alla morte del drammaturgo, nel 1897, forma un suo proprio *ensemble* avvalendosi della collaborazione della moglie, Amalia Dondini, figlia d'arte anch'essa, della sorella Italia, del cognato Luigi Sambo, della "servetta" Laura Zanon-Paladini<sup>85</sup> e dei due ottimi caratteristi Albano Mezzetti e Edoardo Ferri, compagnia di complesso esemplare per affiatamento e per colore, distante dalla consuetudine dell'organico raccolto intorno al primo attore. Interprete moderno, estraneo all'esibizionismo mattatoriale ottocentesco, Benini è elogiato anche da d'Amico per la sobria naturalezza e la sincerità della recitazione<sup>86</sup>. Il critico romano nomina l'attore non solo come modello dell'interprete moderno, ma anche come l'unico capocomico che avesse un'idea chiara e precisa dello spettacolo in quanto evento collettivo derivante dal concorso di tutti gli esecutori<sup>87</sup>. Gli attori della compagnia Benini, conosciuti negli anni della fanciullezza veronese, sembrano al giovane Simoni gli interpreti ideali del suo teatro. Nel 1948, l'ormai anziano Simoni confessa l'affetto per gli spettacoli veronesi

---

<sup>82</sup> La compagnia veneta di Benini interpretò tutte le commedie di Simoni ad eccezione de *Il matrimonio di Casanova*.

<sup>83</sup> Giuseppe Adami, *Teatro di ieri. Banchetto a un amico che comincia*, in «Stampa Sera», 18 novembre 1940.

<sup>84</sup> Lettera di Ferruccio Benini a Simoni (Conegliano, 13 agosto 1908), Fondo Lucio Ridenti, INV. 0027 I.3.10.

<sup>85</sup> Così la descrive Simoni nel 1947: «dal musetto aguzzo, dalle labbra ingreppate, nelle sue serve indocili, nelle sue popolane smaliziate, nelle sue borghesi antiquate, a volta a volta acidula schizzinosa ficchinosa soppiattona petteggola lesta di verbo e di mano o clamorosa». Renato Simoni, *Ombre*, in «Corriere della sera», 30 dicembre 1947.

<sup>86</sup> Cfr. Gianfranco Pedullà, *Introduzione*, in Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, cit.

<sup>87</sup> Silvio d'Amico, *Piccole riflessioni*, in Id., *Cronache del teatro*, Bari, Laterza, 1963, vol I, pp. 49-52. In altra sede d'Amico aveva definito Benini «il poeta più vero della scena italiana». Cfr. Id., *Il teatro italiano*, Milano-Roma, Treves, 1932, p. 214.

dei Benini allestiti in spazi improvvisati, spesso a cielo aperto; ricorda con nostalgia un viaggio «beato» verso Milano trascorso a fianco di Ferruccio e Italia: aveva otto anni e andava a trovare lo zio Capetti che scriveva all'epoca la critica drammatica e musicale di «La Lombardia»<sup>88</sup>.

L'arte scenica di Benini risiedeva nell'orchestrazione dei ritmi e dei timbri della recitazione, nel saper allentare o accelerare i tempi, nel colorire una parola sollevandola sopra le altre, nella cura del dettaglio; coltivava l'arte delle pause che raggelano l'attenzione degli spettatori, le sue risorse comiche possedevano il dono di portare un soffio di gaiezza e di 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>89</sup>. La maestria grandattoriale del 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>90</sup>.

Benini era diventato celebre nell'ultimo Ottocento per le interpretazioni dei personaggi galliniani. «Benini, che grande attore! Lo aveste ascoltato quando nella *Famegia del Santolo* di Gallina pronunciava quella famosa battuta: “Vergognosa!”»<sup>91</sup> esclama ancora nel 1950 Simoni. Memorabile l'interpretazione beniniana del Nobilomo Vidal, personaggio che il drammaturgo veronese 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

---

<sup>88</sup> Renato Simoni, *Prefazione*, in Id., *Le commedie*, Torino, SET, 1949, p. V.

<sup>89</sup> Renato Simoni, *La compagnia veneziana di Ferruccio Benini*, in «Natura ed Arte», a. X, n.9, 1910, p. 652.

<sup>90</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*, in «Nuova Antologia», Roma, 1 giugno 1914, ora in Id., *Profili di attori. Gli scomparsi*, Milano, Sandron, 1923, p. 89.

<sup>91</sup> Angelo Maccario, *L'ultima intervista*, in «La fiera letteraria», 13 luglio 1952, a.VII, n. 28, p. 3.



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>92</sup>

Forse per mancanza di tradizione, forse per incompatibilità fisica, certo per diversità di temperamento, Benini non raggiunse quasi mai nell'interpretazione di Goldoni 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; 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>93</sup>. L'interprete migliore del Sior Carlo Goldoni era invece, parola di Simoni, 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>94</sup>.

Nel 1949 Simoni dedica la pubblicazione delle sue *Commedie* agli interpreti e amici della Compagnia Benini. Nell'introduzione al volume l'autore isola, tra i ricordi più dolci della fanciullezza, 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 e non si mostrava al pubblico che di profilo, s'era incollato mezza barba soltanto alla gota che mostrava alla platea: l'espedito parve al giovinetto 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 sfavillava di più per colorita vivacità»<sup>95</sup>; al Mezzetti, «borghesemente romantico»; 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 o parmigiano 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>92</sup> Paolo Puppa, *Benini tra Gallina e Bertolazzi*, cit., p. 233.

<sup>93</sup> Cesare Levi, *Ferruccio Benini*, in «Nuova Antologia», Roma, 1 giugno 1914, ora in Id., *Profili di attori. Gli scomparsi*, Milano, Sandron, 1923, p. 109.

<sup>94</sup> Renato Simoni, *La compagnia veneziana di Ferruccio Benini*, in «Natura ed Arte», a. X, n. 9, 1910, p. 655.

<sup>95</sup> Id., *Prefazione*, in *Le commedie*, Torino, SET, 1949, p. VIII. Sull'arte scenica della Paladini cfr. anche Cesare Levi, *Laura Zanon-Paladini*, in Id., *Profili di attori. Gli scomparsi*, Milano, Sandron, 1923, pp. 153-162.

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>96</sup>.

L'esordio teatrale di Simoni è stato un trionfo tale da nuocere la fortuna scenica delle successive opere teatrali. Le ultime quattro commedie del veronese, seppur dotate di originali motivi umani e psicologici, colsero vacui consensi e talvolta fischi. Bisogna aspettare *Congedo*, nel 1910, per risentire un entusiasmo simile a quello de *La vedova*.

Il teatro di Simoni viene rivalutato sotto una luce nuova negli ultimi anni Quaranta grazie soprattutto al contributo critico di Palmieri che demolisce molti luoghi comuni. Nel 1949 esce la raccolta delle sue *Commedie* in un volume della Società editrice Torinese, un motivo in più per ripensare l'opera drammatica del veronese come un organismo unitario improntato a un'autentica linea stilistica<sup>97</sup>. «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<sup>98</sup>». Nel clima tradizionale e angusto della cultura italiana del primissimo Novecento, in presenza di critici alla vecchia maniera e di un autore alle prime armi, non è facile accorgersi delle novità, sotto certi aspetti disgregatrici, che il giovane di provincia porta nella capitale ambrosiana. Persino *Il matrimonio di Casanova*, commedia segnata dal fiasco dell'unica rappresentazione al Carignano di Torino nel 1910, guadagna nuovi ammiratori. «Mi sto innamorando del suo Casanova», scrive Giulio Confalonieri all'autore nel biglietto al graditissimo dono delle *Commedie*<sup>99</sup>.

Simoni scrive *La vedova* pensando all'arte di Benini e dei suoi compagni di scena, commedia «tutta penombre, tutta sfumature e delicatezze»<sup>100</sup> che ben si accordava con «la incantevole musicalità delle inflessioni in sordina» dei suoi interpreti e la «nobile onestà delle loro fisionomie»<sup>101</sup>. Il debutto del 14 giugno 1902 al Politeama Verdi di Cremona è

---

<sup>96</sup> Renato Simoni, *Prefazione*, cit., pp. VII-VIII.

<sup>97</sup> La lettura dell'opera completa di Simoni scopre «ora il poeta e artista Simoni, ora l'avveduto e abile uomo di teatro», scriveva Pietro Pancrazi l'indomani dell'uscita del volume. Cfr. Id., *Le commedie di Simoni*, in «Corriere della sera», 21 giugno 1949.

<sup>98</sup> Carlo Terron, *Il commediografo*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 31.

<sup>99</sup> Lettera di Giulio Confalonieri a Renato Simoni (Milano, 16 giugno, s. d. ma sicuramente del 1949); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>100</sup> Arnaldo Fraccaroli, *Verona festeggia Renato Simoni*, in «L'Arte Drammatica», Milano, a. LIII, n. 31, 2 agosto 1924, p. 20.

<sup>101</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p.133.

tale da replicare la commedia in diverse piazze italiane, dall’Arena di Firenze<sup>102</sup> a Torino. Un vero trionfo si rivela poi la prima milanese sul palco dei Filodrammatici del 6 marzo 1903. «Tu, Renato, cominci come molti di noi vorrebbero finire»<sup>103</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>104</sup>. Drammaturghi e attori lo acclamano. Diversi i biglietti celebrativi: da Praga<sup>105</sup> che considera *La vedova* il «grande capolavoro di questo principio di secolo»<sup>106</sup>, a Carlo Bertolazzi<sup>107</sup>, da Giovanni Pozza<sup>108</sup> a Ruggero Ruggeri<sup>109</sup>, da Ugo Piperno che auspica di «esser presto suo interprete»<sup>110</sup> a Luigi Zoncada<sup>111</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>112</sup>.

*La Vedova* è documento del costume di un’epoca, «un’epoca che per la saldezza di certi suoi principi oggi deprezzati e misconosciuti, per il ritmo lento e pacato di vita, per

<sup>102</sup> Cfr. *ivi*, pp. 129-130.

<sup>103</sup> Cfr. Giuseppe Adami, *Teatro di ieri. Banchetto a un amico che comincia*, cit. Cfr. anche Eligio Possenti, *Vita e opere di Renato Simoni*, in «Almanacco dello spettacolo italiano», cit., p. 26. Marco Praga che non potrà partecipare al banchetto invia un cordialissimo telegramma di auguri all’«amico carissimo» e «collega rivelatosi maestro». Telegramma del 14 marzo 1903 inviato a Simoni all’indirizzo del giornale «Famiglia artistica»; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>104</sup> Cfr. Eligio Possenti, *I libri di Simoni sono ora di tutti*, in «Il Dramma», a. XXX, n. 207, 15 giugno 1954, p. 29.

<sup>105</sup> «Se Giacosa non ti soffoca con suo abbraccio dopo ti abbraccio io» scrive Marco Praga a Simoni nel suo messaggio manoscritto (Milano, 15.6.1902); Biblioteca Livia Simoni, CA 4585.

<sup>106</sup> Praga apprezzava particolarmente Simoni al quale inviava spesso i manoscritti di giovani scrittori per averne un «giudizio sicuro». Cfr. la lettera di Marco Praga a Simoni del 9 settembre 1902, carta intestata «Società italiana degli autori / Milano / Il direttore»; Fondo Lucio Ridenti. Il Presidente della Società italiana degli Autori lo nominerà poco dopo membro di una Commissione esaminatrice di un concorso drammatico accanto a Giacosa, Rovetta, Pozza e Bertolazzi. Cfr. la lettera di Praga a Simoni dell’11 aprile senza anno, ma sicuramente del 1903 poiché viene nominato anche *Carlo Gozzi*, la seconda commedia di Simoni che avrebbe debuttato l’agosto dello stesso anno. Lettera manoscritta su carta intestata «Società italiana degli autori / Milano / Il direttore»; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>107</sup> Cfr. il biglietto d’auguri di Carlo Bertolazzi a Simoni conservato presso la Biblioteca Livia Simoni, CA 353.

<sup>108</sup> Lettera di Giovanni Pozza a Simoni (Milano, 15 giugno 1902); Biblioteca Livia Simoni, CA 4238.

<sup>109</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 1903. Biblioteca Livia Simoni, CA 6697.

<sup>110</sup> Telegramma di Ugo Piperno a Simoni (Roma, 14 giugno 1902); Biblioteca Livia Simoni, CA 4170.

<sup>111</sup> Messaggio scritto su carta intestata «Drammatica Compagnia Italiana Gemma Caimmi-Luigi Zoncada. Triennio 1903-1906» (Roma, 4 giugno 1902). Biblioteca Livia Simoni, CA 6628.

<sup>112</sup> Carlo Terron, *Il commediografo*, cit., pp. 30-31.

certa gentilezza ed urbanità diffusa nell'aria [...] finisce sempre coll'esercitare una strana suggestione, coll'intenerirci»<sup>113</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 – l'attore aveva espresso già nel 1914 l'interesse per *La vedova* che pensava di mettere in scena con Alda Borelli nelle vesti della giovane protagonista<sup>114</sup> – a Cesco Baseggio che l'allestisce nella stagione 1937-1938 con la Compagnia del Teatro di Venezia insieme a una toccante Margherita Seglin (Adelaide) e a Isa Pola nelle vesti della giovane nuora<sup>115</sup>. Nel 1950 è invece Tatiana Pavlova che s'immedesima nel personaggio della madre gelosa<sup>116</sup>.

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 italiane: Ruggero Ruggeri che prestò al personaggio di Alessandro una «civilissima, umana casta malinconia»<sup>117</sup>, Emma Gramatica, una «salmodiante» Adelaide e la Pola nelle vesti di una «sobria e intensa» Maddalena<sup>118</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>119</sup> Baseggio che è qui 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>120</sup>. Del 1964 è invece un'altra registrazione televisiva: stavolta Baseggio è affiancato da Wanda Capodaglio – interprete anche delle madri simoniane di

<sup>113</sup> Gian Antonio Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, cit., p.5.

<sup>114</sup> Cfr. la lettera di Ermete Novelli a Renato 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 Quirino Galli, *Un capocomico nell'Italia borghese: da lettere inedite di Ermete Novelli*, Napoli, Fratelli Conte, 1979, pp. 190-193.

<sup>115</sup> Silvio d'Amico descrive Baseggio come un ardente Alessandro con «qualche soverchia accentuazione». Cfr. Id., in «La Tribuna», 10 febbraio 1938.

<sup>116</sup> La Pavlova, reduce del trionfale rientro sui palcoscenici italiani con *Lo zoo di vetro* con 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 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, Anna Luciani; sene di Nino Cavalli. Cfr. Danilo Ruocco, *Tatiana Pavlova: diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 265.

<sup>117</sup> *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio d'Amico, Roma, Le Maschere, 1961, vol. XVIII, voce Ruggero Ruggeri a cura di Corrado Pavolini, col. 1310.

<sup>118</sup> Cfr. Paolo Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, Verona, Cierre, 2003, p. 21 e n.16, p. 30; Antonio Valente, *L'artefice magico del cinema*, in «Corriere della sera», 21 giugno 2006.

<sup>119</sup> Cfr. Paolo Puppa, *Cesco Baseggio*, cit., p. 21.

<sup>120</sup> La lettera, non datata ma sicuramente del 1939, è conservata presso la Biblioteca Livia Simoni, C.A. 2662.

*Tramonto e Congedo* –, Marina Dolfin (Maddalena) e Mario Valdemarin nelle vesti del nuovo innamorato della vedova, «con tanto di bocchino e sguardi seduttori»<sup>121</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>122</sup>. Sembra di sentire l'accurata e insieme potente interpretazione della Gramatica nel 1952, «commovente nel suo chiuso dolore». La messa in scena, allestita nell'ambito del Festival Internazionale del Teatro nel 1952, voleva rendere omaggio a uno degli indiscussi artefici della manifestazione veneziana. Diretto da Anton Giulio Bragaglia, che aveva utilizzato il copione con le annotazioni di regia scritte di pugno da Simoni prima dell'improvvisa scomparsa, lo spettacolo si avvaleva delle scene di Renata Matassi, portatrici di «intenzioni allusive troppo gravi e risultate soltanto pesanti»<sup>123</sup>, e dell'interpretazione, oltre che della Gramatica, di Luigi Cimara (Alessandro) «il migliore fra tutti»<sup>124</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, seconda la cronaca dell'epoca, «alla ingenua freschezza della sua originaria poesia»<sup>125</sup>. Sul palcoscenico del Festival veneziano il capolavoro giovanile di Simoni veniva accostato su un piano ideale alla *Locandiera*<sup>126</sup> di Goldoni.

È stato l'impresario della Commenda, un modesto teatro all'aperto in fondo al corso di Porta Romana a Milano, a chiedere a Simoni nel 1903 un nuovo copione in veneto. 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 i primi di agosto del 1903, pochi giorni prima del debutto del 18 agosto. Gli impresari lo tempestano

---

<sup>121</sup> Paolo Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, cit., pp. 56-57 e n. 51, p. 75.

<sup>122</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p.133.

<sup>123</sup> Roberto Rebora, «*La locandiera*» e «*La vedova a Venezia*», in «Sipario», a. VII, n. 79, novembre 1952, pp. 11-12.

<sup>124</sup> Ivi, p. 12.

<sup>125</sup> Cfr. «Almanacco dello spettacolo italiano», cit., p. 65.

<sup>126</sup> Si tratta dalla celebre messa in scena di Luchino Visconti, con Rina Morelli nei panni della protagonista, Marcello Mastroianni (Conte di Ripafatta), Paolo Stoppa (Conte di Forlipopoli), Gianrico Tedeschi, Rossella Falk, Flora Carabella e Giorgio di Lullo (Fabrizio). Cfr. Roberto Rebora, *La locandiera e La vedova a Venezia*, cit.

di richieste. «L'Olimpia di qui 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* di Simoni e Benini, con scene di Rovescalli e costumi di Caramba, non soddisferà del tutto le loro ambizioni. Un motivo della tiepida accoglienza di *Carlo Gozzi* a Milano va attribuito al pubblico popolare e piccolo-borghese che abitualmente frequenta la Commenda, un teatro «poco meglio d'un baraccone da fiera»<sup>127</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>128</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>129</sup>. Benini, del resto, non aveva accolto con entusiasmo la decisione 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>130</sup>, risponde determinato l'attore ai lamenti di Simoni contrariato ai tagli che il capocomico apportava al testo. 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>131</sup>. Eccezionale contaminatore di dialetti, Benini, genovese, figlio di padre romagnolo e madre toscana, appariva sulle ribalte un autentico veneziano. Nel *Carlo Gozzi* aggiungerà alle battute un'inflessione dalmata, motivata dalle sue scrupolose ricerche storiche.

L'assenza di una favola e di un intreccio ben definito sembrano 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 diverse età del protagonista, un viaggio dove lo sfacelo dell'aristocrazia di casa Gozzi va di pari passo con la decadenza della Serenissima. Quel che viene maggiormente stimato dell'opera è la

---

<sup>127</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Omaggio a Simoni*, in «Sipario», a. VII, n. 78, ottobre 1952, pp. 6-7.

<sup>128</sup> La lettera di Antonio Libretti è allegata a quella delle sorella Fulvia in data 21 agosto 1903. Fondo Lucio Ridenti, INV. 0698 VI.6.14, ora in Maria Rosaria Buonaiuto, *Un archivio da ordinare*. cit., pp. 170-171.

<sup>129</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Omaggio a Simoni*, cit.

<sup>130</sup> Lettera di Ferruccio Benini a Simoni (Vercelli, 29 luglio 1903); Fondo Lucio Ridenti, INV. 0026 I.3.9.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

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 spaventa più risoluta, il declino del gran secolo è definito con sintesi maestre. Una meraviglia»<sup>132</sup>. Al «goyesco»<sup>133</sup> 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 di Carlo e la conoscenza della nuova prima donna, la poi famosa 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: «Le don eco le vol ben, le dà dele cortelae! ... Tute cussì! 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)

A trattare un tema come la vita di Gozzi, un curioso conoscitore della storia del teatro veneto come Simoni avrebbe potuto puntare essenzialmente «sui conflitti fra il ghiribizzoso patrizio veneziano e il borghese avvocato Carlo Goldoni»<sup>134</sup>, annota d'Amico, inserendovi, inoltre, l'intervento dell'abate Pietro Chiari, «pessimo e vanaglorioso emulo e contraffattore del Goldoni»<sup>135</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 Ferrari, 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>136</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,

<sup>132</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Nemico e autore di Gozzi*, in «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, p. 3. Cfr. anche Giannantonio Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, cit.

<sup>133</sup> Carlo Terron, *Il commediografo*, cit., p. 33.

<sup>134</sup> Silvio d'Amico, *Commediografo e precursore*, in «La Fiera letteraria», cit., p. 3.

<sup>135</sup> Renato Simoni, *Prefazione*, in Carlo Gozzi, *Il corvo*, Milano, Academia, 1949, p. 5.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

simbolo di un mondo ormai crollato. «Truffaldino carico di fame e di vizio»<sup>137</sup>, Sacco recita una scena del suo repertorio di fronte a Gozzi e a qualche altre nobile decaduto. Il vecchio comico, sicuro di fare ridere, in principio, come ai suoi tempi d'oro, si accorge che riesce a malapena ad articolare le parole; poi di fronte al gelo dell'uditorio, impreca e riprende a recitare con maggior foga disperata.

Il testo «si impone agli occhi oltre che alla mente» scrive Ivo Chiesa<sup>138</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 nelle *performance* dei grandi attori ottocenteschi e primonovecenteschi. Lo stesso avverrà con il *Matrimonio di Casanova* dove l'avventuriero veneziano, ricco di carica vitale e drammatica, si eleva al di sopra della media degli altri personaggi che diventano puri elementi di contorno.

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

Fischiate a Milano *Carlo Gozzi* trionferà a Trieste, rivelandosi nel corso degli anni come una delle commedie più apprezzate di Simoni. Il 1° ottobre 1952 andrà in scena al Manzoni di Milano, evento voluto da Ridenti e Paone per onorare la memoria del maestro scomparso. La messa in scena, inizialmente prevista nell'ambito delle manifestazioni della Biennale di Venezia, si presenterà sul palcoscenico del teatro milanese. L'eccezionale allestimento, diretto da Ernesto Sabbatini, con scene di Giulio Coltellacci, vide la partecipazione dei più importanti attori veneti e in lingua, una sorta di sintesi ideale dell'intera scena italiana che riscattò definitivamente l'opera dall'infelice debutto del 1903. Simoni aveva designato personalmente Baseggio nell'interpretazione dello scrittore burbero, che l'attore veneto dominò con «sinuosa e scattante vigoria»<sup>139</sup>. Gli altri protagonisti erano i più grandi interpreti veneti del tempo:

---

<sup>137</sup> La definizione è di Eugenio Ferdinando Palmieri. Cfr. Id., *Il trisavolo, i gozzi, i libri*, cit., pp. 26-29. Nell'inventiva della fame Sacchi ricrea il prototipo convenzionale del comico affamato: «Go la panza voda! Ah! Che fame! Se quel monte fosse de Polenta! se quell'acqua fusse vin! E, invece, bisogna che me strenza le lenguele dele braghese! Povaro Trufaldin! Tordi, tordi, invece de svolar, caschème in bocca, che ve magnarò, pene e tuto. Mi go da esser malà. Go fame co me svegio, fame a ora de marena, fame a ora de cena, fame, fame!» (E poi, appogginadosi a una poltrona, pallido, smorto) «Nobilomo, go fame dasseno!»

<sup>138</sup> Ivo Chiesa, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, cit., p. 42.

<sup>139</sup> Giuseppe Lanza, “*Carlo Gozzi*” di Simoni, in «Scenario», a. XVI, n. 20, 15 ottobre 1952, p. 39.



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>140</sup>.

Parti secondarie erano affidate ad alcuni dei maggiori attori: da Renzo Ricci (Bergolini), a Sergio Tofano (Salvalaj), a Gino Cervi, a Luciano Alberici allo stesso Sabbatini (Samuele), 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 come Sarah Ferrati, Andreina Pagnani<sup>141</sup>, Laura Adani, Lilla Brignone, Diana Torrieri, Vivi Gioi ed Eva Magni; tutti ingaggiati a titolo gratuito; gli stessi critici pagano la poltrona alla SIAE che rinuncia agli introiti. Il grande Ruggeri – giunto anch'egli al terminale della carriera e della vita (morirà l'anno dopo) – dette nei panni del muto e paralitico Giacomo Gozzi «una interpretazione stupenda, affranto e indomito, legato alla sedia e voglioso e odioso e disperato»<sup>142</sup>. Al di là del compianto funebre per la scomparsa del decano della critica milanese, si respirava un clima di congedo, di «disperata rinuncia alla vita»<sup>143</sup>, in sintonia col clima crepuscolare del testo. Ripreso l'anno dopo al Ridotto veneziano con solo interpreti veneti, lo spettacolo registra platee semivuote. Nel 1962 *Carlo Gozzi* diventerà uno sceneggiato televisivo per la regia di Carlo Lodovici, con protagonista Tino Carraro<sup>144</sup>.

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

---

<sup>140</sup> Giulio Trevisani, *Carlo Gozzi*, in «L'Unità», 2 ottobre 1952, ora in Id., *Storia e vita di teatro*, cit., pp. 353-354.

<sup>141</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, cinque milioni di lire, andò a totale beneficio della Casa di riposo degli Artisti Drammatici di Bologna. Cfr. «Il dramma», a. XXVIII, n. 167, ottobre 1952; Giuseppe Lanza, «*Carlo Gozzi*» di Simoni, cit., pp. 37-39.

<sup>142</sup> Mario Apollonio, *Renato Simoni*, in «L'Italia che scrive», a. XLII, n° 2, febbraio 1959, pp.74. Eligio Possenti ricorda invece: «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 «Almanacco dello spettacolo italiano», a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953, p.32.

<sup>143</sup> Lucio Ridenti, *Omaggio a Simoni*, in «Il Dramma», a. XXVIII, n. 67, ottobre 1952, p. 54.

<sup>144</sup> *Ritornano i "western" e si riprende Simoni*, in «Stampa Sera», 8 ottobre 1962.

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, è stata 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 o 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>145</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 a Simoni l'indomani dell'infelice presentazione Rovetta –. 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>146</sup> L'ipotesi di una rappresentazione della commedia nel giugno 1906 a Firenze da 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>147</sup>.

Esclusa dai palcoscenici, la commedia continuò ad essere discussa in sede critica. Pancrazi considera *Tramonto* l'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>148</sup>. Opinione condivisa anche da Cibotto che scorge nella commedia un «senso o odore artificioso, di troppo scaltramente e accortamente architettato»<sup>149</sup>. Ma Palmieri, che lo predilige persino alla *Vedova*, ne diventerà presto il paladino. Nel suo volume sul teatro veneto, dovendo scegliere tre commedie esemplari, colloca *Tramonto* tra una commedia di Selvatico e una di Gallina. «Reso omaggio all'invenzione sviluppata dalla *Vedova*, scelgo il *Tramonto* per la più ampia drammaticità, il ritmo della sceneggiatura, il vigore

<sup>145</sup> Cfr. Giuseppe Adami, *Teatro di ieri. Banchetto a un amico che comincia*, cit.

<sup>146</sup> Lettera di Giuseppe Rovetta a Simoni del 10 febbraio 1906, riportata ne «Il Dramma», a. XXXV, nn. 275-276, agosto-settembre 1959, p. 42.

<sup>147</sup> Lettera di Emma Gramatica a Simoni (Firenze, 6 giugno 1906), Fondo Lucio Ridenti, INV. 0283 II.15.2.

<sup>148</sup> Pietro Pancrazi, *Le commedie di Simoni*, in «Corriere della sera», 21 giugno 1940.

<sup>149</sup> Gian Antonio Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, cit.

fogazzariano dei rilievi comici, la straziata poesia dell'isolamento conclusivo. Scelgo il *Tramonto* per la potenza dei toni crudeli»<sup>150</sup>.

La terza commedia di Simoni ha tutti i colori del teatro: quelli leggeri della commedia, quelli briosi della farsa, quelli cupi del dramma, quelli profondi della tragedia, colori e sfumature che raccontano la parabola pubblica e privata dell'imperioso conte Cesare, sindaco e capofamiglia despota, alla scoperta di un tradimento giovanile della moglie Eva. Una commedia fatta di passioni prepotenti, dove i caratteri più che incontrarsi cozzano violentemente tra di loro. C'è un contrappunto di potente suggestione tra l'orgoglio del protagonista e quello di sua madre, la stessa nella quale ha scolpito quel figlio a sua immagine e somiglianza. Ignara dell'angoscia del figlio, gli si mostra così irrigidita nella sua alterigia da raccomandargli di farla portare al cimitero di nascosto, quando sarà morta, perché nessuno pensi che nella loro casa si può morire. Simoni volle addolcire i contorni della tragedia con il sorriso arguto e la battuta lepida di personaggi come la contessa Pivioto, falsa povera, e di Don Sabino, filosofo spicciolo, che si arrende davanti alla prospettiva di mangiare una lepre sia pure cucinata non come piace a lui. La scena finale, quella in cui il conte matura il proposito del suicidio, è di una violenza trattenuta che ben rende la concitazione interiore del fragile Cesare. Reborà ritrova nella figura del protagonista l'apice della verità umana dell'intero teatro di Simoni, un'umanità che rasenta la pietà dell'antica tragedia<sup>151</sup>.

Vi si sente espressa un'ansia, una sofferenza, vi si sente racchiuso un grumo poetico che se non riesce del tutto a liberarsi, lascia però di quando in quando partire delle rapide folate che investono e scuotono certi passi delicati, certi punti intensamente drammatici. Senza contare il brivido umano ogni tanto pervadente il dialogo, che subito si fa più scattante, nervoso, denso e lieve nel medesimo tempo<sup>152</sup>.

Il fiasco del debutto milanese ha segnato profondamente la fortuna scenica e le valutazioni critiche di *Tramonto*. Bisognerà aspettare undici anni per vederne la pubblicazione<sup>153</sup>. Persino Simoni, attentissimo al giudizio del pubblico, aveva finito per credere legittimo il non lieto battesimo opponendosi per trent'anni alla rappresentazione<sup>154</sup>: «Mi avevano sempre detto che era una brutta commedia», confessa con un tono misto di

---

<sup>150</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Il teatro veneto*, Milano, Poligono, 1948, p. 50.

<sup>151</sup> I sentori esplicitamente pirandelliani del *Tramonto* li ha messo in evidenza Giannantonio Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, cit., e Roberto Reborà, *Simoni: sopra i limiti delle parole pronunciate*, in «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.

<sup>152</sup> Giannantonio Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, cit.

<sup>153</sup> *Tramonto* fu pubblicato per la prima volta in «Comoedia», anno III, n. 18, 20 sett. 1921, pp.1-38.

<sup>154</sup> Lo dichiara lo stesso Simoni in una lettera datata 1° settembre 1947 e indirizzata alla Direzione Generale della SIAE circa un presunto bollettino del 1935 con l'autorizzazione a tradurre in italiano *Tramonto*. CA 6683/1-2.

stupore e di candida vanità al commediografo Terron l'indomani del favore che incontrò l'allestimento di *Baseggio* nel settembre 1950<sup>155</sup>. Il fiasco di quel 9 febbraio 1906, non potendolo attribuire alla bravura e alla popolarità della Compagnia Benini, è stato spiegato per mezzo della presunta incompatibilità tra il dialetto e il tema della commedia. Nemmeno la versione in lingua di Flavio Andò e Maria Melato, nel 1907, diede però i risultati sperati<sup>156</sup>. Il riscatto giunto dopo quarantaquattro anni dall'infelice debutto attesta che non poteva trattarsi di una discrepanza tra il linguaggio dei personaggi e i loro sentimenti. La ragione dell'insuccesso della prima va cercata piuttosto, oltre a qualche «ridondanza verbale, specie nel quarto atto»<sup>157</sup>, 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 verrà distrutto dal suo stesso orgoglio, incapace di trovare un motivo valido per riscattarsi dalla vergogna. Il dramma nasce e si svolge nell'animo del protagonista che risente echi pirandelliani, del super-uomo di Nietzsche e del potere attrattivo di D'Annunzio. «Sembra scritta oggi!» esclamerà Elsa de' Giorgi dopo la rappresentazione del 1950 di *Baseggio*<sup>158</sup>, suggerendo 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 e dell'etica, non poteva suscitare i consensi delle 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 intanto quello di Forzano-Mussolini. I tempi non erano maturi per un simile scarto. Né Simoni intendeva precorrerli. Quanto egli ha fatto è stato esito spontaneo di un'intuizione più che una programmata azione intellettuale.

Le edizioni sceniche di *Tramonto* da parte di *Baseggio* iniziate nel 1928<sup>159</sup> e riprese nei primi anni Cinquanta fecero maggior giustizia alla commedia<sup>160</sup>. Al ritorno trionfale, nel 1950, de *La vedova*, con Tatiana Pavlova nei panni della madre rasserenata dalla gioia

<sup>155</sup> Carlo Terron, *Il commediografo*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 31.

<sup>156</sup> Camillo Antona Traversi, *Renato Simoni*, in Id., *La verità sul teatro italiano dell'800*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1940, p. 288.

<sup>157</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 142.

<sup>158</sup> La citazione è riportata da Giulio Trevisani, *Tramonto*, in Id., *Storia e vita di teatro*, cit., 356.

<sup>159</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Renato Simoni*, cit., p. 4.

<sup>160</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 verrà a Milano la mia prima visita sarà per te. A Lugano i più bei successi furono *Baruffe* e *Tramonto*. Tieni vicino a te (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, s.d.

di credere che il figlio morto sia ancora vivo in lei e tutto per lei<sup>161</sup>, faceva eco il successo del flagellato *Tramonto*, il lavoro, peraltro, più caro a Simoni<sup>162</sup>. Ne sono artefici la regia di Cesare Vico Lodovici e l'interpretazione della nuova compagnia di Baseggio<sup>163</sup> composta da Gino Cavalieri nelle vesti di un parroco «di energico risalto comico ma di poche parole»<sup>164</sup>, il fratello Gianni che colorì «con sottile bravura un personaggio timidamente ironico»<sup>165</sup>, Cesarina Gheraldi era l'autoritaria e rigida baronessa, Toni Barpi un vigoroso Don Camillo, mentre la giovane Wanda Benedetti impersonava una sincera e commossa Eva<sup>166</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>167</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>168</sup>, rispettivamente nei ruoli del settantenne segretario di Cesare e del ragionevole don Sabino.

L'interpretazione di Baseggio avrà lunghissima vita. Con lui il conte Cesare si mostra alla scoperta della colpa coniugale «secco e intenso»<sup>169</sup>, «chiuso nei toni di una tristezza antica, agra e senza sbocco» - scrive De Monticelli nel 1958<sup>170</sup> - dando alla messa in scena «luci livide, malinconie profonde fino al lento tragico immergersi nel dolore senza confini»<sup>171</sup>. Il mattatore costruisce un personaggio la cui catastrofe è allusa da frasi del tipo «non sa che non so star in pie» e da segni fisici premonitori, ovvero «piccoli capogiri, mancamenti appena accennati con pudore», un'interpretazione che vuole togliere «la

<sup>161</sup> La Pavlova, reduce del trionfale rientro 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 in *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, Anna Luciani; sene do Nino Cavalli. Cfr. Danilo Ruocco, *Tatiana Pavlova: diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 265.

<sup>162</sup> Lo confessa Simoni in un'intervista del 1950 pubblicata post morte. Cfr. Angelo Maccario, *L'ultima intervista*, in «La Fiera letteraria», 13 luglio 1952, a.VII, n. 28, p. 3.

<sup>163</sup> Baseggio aveva messo in scena *Tramonto* già nel 1944 come informa una lettera di Simoni del 1° settembre 1947 e 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>164</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, in «Sipario», a. V, n. 54, 1950, pp. 25-26.

<sup>165</sup> Ibidem.

<sup>166</sup> Giulio Trevisani, *Tramonto*, in *Storia e vita di teatro*, cit., pp. 354-357.

<sup>167</sup> Raul Radice, *Il successo di "Tramonto" dopo la lunga attesa*, cit., p. 27. Cfr. anche Adolfo Zajotti, *Vitalità della commedia veneta*, in ivi, p. 142.

<sup>168</sup> «*Tramonto*» di Renato Simoni, in «Stampa Sera», 31 ottobre 1950.

<sup>169</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Sempre più vivo il "Tramonto" di Simoni*, in «Epoca», 28 settembre 1958.

<sup>170</sup> Roberto De Monticelli, *Perfetti i "veneti"*, in «Il Giorno», 13 settembre 1958.

<sup>171</sup> Orio Vergani, «*Tramonto*» di Simoni, in «Corriere d'informazione», 13-14 settembre 1958.

maschera dell'ottimismo vitale, dell'imperialismo da salotto e da palcoscenico»<sup>172</sup>, conferendo all'opera di Simoni sottigliezze psicologiche e una luce interpretativa moderna.

In una cronaca del 1959 relativa alla recita al Teatro Alfieri di Torino 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>173</sup>

Con *Tramonto* si misura anche Luigi Squarzina nel 1982 – ricorreva il trentennio della morte di Simoni – che sceglie come protagonisti Erica Blanc e Alberto Lionello, quest'ultimo reduce dalle fortunate regie goldoniane del regista genovese. La messa in scena sviluppava il tema della famiglia borghese in crisi – con la quale Squarzina si confrontava dalla seconda metà degli anni Settanta – dove riverberano echi da Maeterlinck e da Poe «collo scricchiolio della casa e coi presagi del suicidio finale del protagonista»<sup>174</sup>. La presentazione dello spettacolo a Verona è occasione – come succederà nel 2010 per l'allestimento di una nuova edizione di *Tramonto* – 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 marzo del 2010<sup>175</sup>, con la regia di Damiano Michieletto, riportava le parole di Silvio d'Amico:

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

<sup>172</sup> Paolo Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, cit., p. 54.

<sup>173</sup> «*Tramonto*» di Simoni con Baseggio all'Alfieri, in «La Stampa», 14 gennaio 1959.

<sup>174</sup> Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 86.

<sup>175</sup> Prodotto dal Teatro Stabile del Veneto «Carlo Goldoni», Teatri Spa, La Contrada – Teatro Stabile di Trieste con la distribuzione di Arteven – Circuito Teatrale Regionale, con Giancarlo Previate (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 Grazia Plos (Contessa Pivioto), 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 che diede luogo agli atti del convegno dal titolo *Una giornata di studi su Renato Simoni*, a cura di Patrizia Baggio, atti del convegno (Teatro Nuovo, Verona), Venezia, Arteven, 2010.

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>176</sup>.

*Il matrimonio di Casanova* (1910), commedia in lingua che Simoni scrisse a quattro mani con Ugo Ojetti, è l'opera di Simoni che viene accantonata in modo diffuso. Non esente degli inconvenienti tipici dei connubi artistici, soprattutto per quel che riguarda l'assenza di un'unica impronta stilistica<sup>177</sup>, alla commedia viene generalmente contrastato l'adozione di un linguaggio giornalistico<sup>178</sup>. 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>179</sup>.

I quattro vasti atti della commedia – ognuno dei quali presenta nuovi personaggi – si collocano in sedi diverse: dal palazzo Bragadin a Venezia si passa al convento delle Orsoline di Murano, nel terzo l'azione si trasferisce in un giardino d'osteria alla Giudecca e infine in un casinò di giochi dietro la Merceria. L'avventuriero veneziano è colto in un episodio squisitamente paradossale rispetto alla sua filosofia 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 fondato sul virtuosismo e il citazionismo, «non immemore dei capricci di Gaspare Gozzi»<sup>180</sup> che altro non sono che un «pretesto a un effuso e contrappuntato esercizio dialogico [...] che esaurisce il proprio impegno nella volubilità variopinta d'una elegante teatralità, che ammanta una Venezia al crepuscolo»<sup>181</sup>. *Il matrimonio* ricorda ampiamente *Carlo Gozzi* non solo nell'ambiente e l'epoca, ma anche e soprattutto nei toni festosi e colorati delle scene, «affollata serie di sontuosi ed esorbitanti affreschi tiepoleschi»<sup>182</sup>. Alla pittoresca e fedele ricostruzione della venezianità settecentesca – un ulteriore omaggio di Simoni alla Serenissima del Goldoni – e alla vivace e pronta teatralità di molte scene si rivolgono unicamente le lodi della critica.

Ojetti – la sua prima opera, *Tutto per l'amore* (1900), aveva riscosso un tiepido successo – lavorerà alla stesura del *Casanova* per cinque anni. Nell'estate del 1905 invia a

---

<sup>176</sup> Cfr. Gian Paolo Savorelli, *Gli spettacoli all'aperto si possono fare solo al chiuso!*, in *ivi*, p. 17.

<sup>177</sup> Cfr. Ivo Chiesa, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, cit., p. 43.

<sup>178</sup> Cfr. Ugo Zannoni, *Renato Simoni*, cit., p. 112.

<sup>179</sup> Gian Antonio Cibotto, *Miracolo di limpidezza*, cit.

<sup>180</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Renato Simoni*, cit., p. 4.

<sup>181</sup> Carlo Terron, *Il commediografo*, cit., p. 33.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

Simoni la rara edizione dei sei volumi delle *Memorie di Casanova* recuperate a Parigi<sup>183</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>184</sup>. Le aspettative lievitate intorno a *Casanova* sono altissime data la notorietà degli autori e degli interpreti convocati. Nel settembre 1905 Ojetti stabilisce contatti con Talli e Ruggeri – reduce, quest’ultimo, dal grande successo di *Aligi* del marzo 1904, interpretazione che decretò il successo della *Figlia di Iorio*<sup>185</sup> – 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>186</sup>. Il copione di Ojetti e Simoni debutterà dopo cinque anni, il 25 gennaio 1910, al Teatro Carignano di Torino. Nei panni di Casanova si cimenta Armando Falconi affiancato dalla sua storica compagna scenica Tina di Lorenzo, l’attrice che Simoni seguiva con ammirazione durante gli anni della giovinezza<sup>187</sup>. Simoni segue la realizzazione dello spettacolo per mezzo delle lettere di Ojetti: si prova sette ore al giorno, dalle 10 alle 17, e gli attori, da degni rappresentanti della prassi grandattoriale, non esitano di tagliare scene ritenute superflue o adattare alla propria sensibilità la commedia dei due giornalisti<sup>188</sup>.

Il debutto del *Casanova*, giudicato noioso e in linea di massima poco riuscito 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>189</sup>, ricorda 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>183</sup> Lettera di Ugo Ojetti a Simoni (Parigi; 1° luglio 1905); Fondo Lucio Ridenti, INV. 0415 IV.3.1.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> «Anche qui la tragedia dannunziana ha ottenuto un successo caldissimo e incontrastato», scrive l’attore a Simoni il 4 aprile 1904, riferendosi alle recite romane della *Figlia di Iorio*. Fondo Lucio Ridenti.

<sup>186</sup> Lettera di 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 Lucio Ridenti, *Il matrimonio Ojetti-Simoni complice Casanova*, in «Il Dramma», a. XXXI, nn. 227-228, agosto-settembre 1955, p. 107.

<sup>187</sup> I primi ricordi giovanili legati all’attrice li troviamo 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 sospirando, cui tutti pensavano nelle ore di scuola, richiamando il suo viso, evocando la sua voce. Ricordo che in queste passioncette 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 in Ugo Zannoni, *Renato Simoni*, cit., pp. 23-24.

<sup>188</sup> Dieci giorni prima del debutto Ojetti scrive a Simoni (Torino, 14 gennaio 1910) 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. Biblioteca Livia Simoni, CA 341.

<sup>189</sup> Giuseppe 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>190</sup>.

L'interpretazione poco convincente di Falconi e della Di Lorenzo non concorre, del resto, ad attenuare la prolissità dei lunghi quattro atti, che finiranno «ad un'ora della notte», fatto «gravissimo e imperdonabile in una epoca timorata», annota Ridenti, «quando superare la mezzanotte in un divertimento che non fosse di carnevale, era deprecabile senza attenuanti di sorta»<sup>191</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>192</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 cronaca della «Gazzetta del Popolo» – si udirono degli zittii, qualche fischio e qualche applauso, ma nessuno comparve alla ribalta. Il pubblico si affrettò a sfollare la sala. Mezzanotte era suonata da un'ora»<sup>193</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

---

<sup>190</sup> Giuseppe Lanza, *Il matrimonio di Casanova*, in «La Stampa», 26 gennaio 1910.

<sup>191</sup> Lucio Ridenti, *Il matrimonio Ojetti-Simoni complice Casanova*, cit., p. 106.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> Augusto Berta, *Il matrimonio di Casanova*, in «La Gazzetta del Popolo», 26 gennaio 1910.

*Casanova*<sup>194</sup>, non ottengono l'approvazione del critico del «Corriere», impegnato in altre battaglie artistiche.

«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, litigi, rabbuffi, allusioni, riappacificazioni, situazioni dal gusto prettamente goldoniano, «effetti e contrasti scenici un po' esorbitanti» a parere di Terron il quale denota, inoltre, un «intenerirsi con pacata partecipazione sulla sorte dei suoi personaggi»<sup>195</sup> da parte dell'autore. Opinione 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>196</sup>. Patetismo concentrato soprattutto nella figura della madre sacrificata e benedicente, personaggio essenzialmente galliniano<sup>197</sup>.

*Congedo* è la commedia più vicina a *La vedova* per quella vena poetica, nostalgica e malinconica che ne costituisce il substrato e che contrasta con la festosità confusionale del fanciullesco e vanitoso avvocato Gùgole – personaggio denso di umori e di fantasie, che nasconde il presagio della sconfitta in una straripante e apparente 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, un inno, molto probabilmente, all'amatissima madre Livia, alla quale volle intitolare la sua preziosa biblioteca.

La commedia fu rappresentata per la prima volta al Teatro Manzoni di Milano il 21 novembre 1910, riscuotendo un successo di pubblico paragonabile a quello dell'esordio rivelatore della *Vedova*. Numerosi anche questa volta i messaggi celebrativi che Simoni riceve da importanti personaggi della scena italiana, da Lucio d'Ambra<sup>198</sup> a Camillo Antona Traversi<sup>199</sup>. Il Benigno Gùgole di Benini, avvocato pieno di idee grandiose e carico

---

<sup>194</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», a. XLI, n. 350 – 351, novembre-dicembre 1965, p. 106.

<sup>195</sup> Carlo Terron, *Il commediografo*, cit., p. 33.

<sup>196</sup> Citato in Ivo Senesi, *Ricordo di Renato Simoni*, cit., p. 36.

<sup>197</sup> Secondo Carlo Terron *Congedo* è l'unica commedia di Simoni ad essere imparentata con la drammaturgia di Gallina. Cfr. Carlo Terron, *Il commediografo*, cit.

<sup>198</sup> Telegramma di Lucio d'Ambra a Simoni (Roma, 21 novembre 1910); Biblioteca Livia Simoni, CA 1764.

<sup>199</sup> Cartolina autografa di Camillo Antona Traversi a Simoni (24 novembre 1910); Biblioteca Livia Simoni, CA 189.

di debiti, gran fanciullone espansivo, chiacchierone, profondamente egoista, è colto con rara penetrazione psicologica dal grande attore che rimarrà a lungo affezionato alla parte, riproponendola nel novembre del 1914 a Bologna, dove ritorna dopo sette anni di assenza<sup>200</sup>. Il divertente personaggio dell'avvocato dovette attrarre anche Novelli, che in una lettera dell'8 giugno 1915 a Simoni scrive: «Bellissima. Vita! Vita! Vita vera fotografata, da un artista fine e forte!»<sup>201</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>202</sup>.

Nella storia delle interpretazioni di *Congedo* è rimasto memorabile Beniamino Gugole di Baseggio, il quale «calibra una gamma varia di toni legati tutti da un sottofondo di malinconia» dando al personaggio arruffone e ingenuo «una sofferta tenerezza umana»<sup>203</sup>. La Pavlova e Stival allestiranno la commedia nel 1947<sup>204</sup>, messa in scena che riscontrò l'indifferenza di Simoni, come testimonia una lettera dell'attrice russa all'autore dove si mostra rammaricata di non aver ricevuto una parola di incoraggiamento «nemmeno come interprete del tuo *Congedo*»<sup>205</sup>. Nella traiettoria altalenante della fortuna scenica della *pièce*, una posizione privilegiata occupa il fortunato allestimento in America del Sud della Compagnia di Giulio Pacuvio e Diana Torrieri. Pacuvio comunica 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>206</sup>.

---

<sup>200</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 Cesare Levi, *Ferruccio Benini*, in «Nuova Antologia», Roma, 1 giugno 1914, ora in Id., *Profili di attori. Gli scomparsi*, Milano, Sandron, 1923, p. 108.

<sup>201</sup> La lettera è riportata in Quirino Galli, *Un capocomico nell'Italia borghese: da lettere inedite di Ermete Novelli*, cit., p. 192.

<sup>202</sup> Cfr. il dattiloscritto autografo di Emil Thien a Simoni (Milano, 22 giugno 1912); Biblioteca Livia Simoni, CA 6558.

<sup>203</sup> Mario Bonetti, *Baseggio*, in Id., *Cara gente di teatro*, Milano, Pan, 1979, pp. 93-94.

<sup>204</sup> Cfr. la lettera autografa, non datata ma molto probabilmente del 1947, di Giulio Stival a Simoni dove si menziona, accanto al progetto del *Congedo*, la rinnovata collaborazione del drammaturgo veronese col veneziano Festival Internazionale del teatro; Biblioteca Livia Simoni, CA 6583.

<sup>205</sup> Cfr. la lettera autografa di Tatiana Pavlova a Simoni (s.d.); Biblioteca Livia Simoni, CA 4243.

<sup>206</sup> Lettera di Giulio Pacuvio a Simoni (Buenos Aires, 29 luglio 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 4205.

Il 14 gennaio 1919, l'indomani della versione in lingua di *Congedo* al Valle di Roma della Compagnia Sainati (con Bella Starace e Sainati come protagonisti), 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» dell'*ensemble*, 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 *dipinga* 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>207</sup>.

Rimane oscura la decisione di Simoni di abbandonare la promettente carriera di drammaturgo per quella del cronista teatrale. La scelta veniva giustificata con la condizione impostogli dal direttore del «Corriere» Albertini sull'incoerenza di esercitare contemporaneamente il mestiere del drammaturgo e quello del critico, che Simoni stesso smentì nel 1949:

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, con non pareggiabile generosità, perché entrassi nella redazione del grande giornale<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> Vincenzo Cardarelli, «*Congedo*» di Renato Simoni al Valle, in «Il Tempo», 14 gennaio 1919, ora in Id., *La poltrona vuota*, a cura di Gian Antonio Cibotto e Bruno Blasi, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 171-173.

<sup>208</sup> Renato Simoni, *Prefazione*, cit., p. V.

Pur non essendo in grado di ricostruire il motivo dominante di questa scelta possiamo immaginare che vi abbiano influito più cause. La proposta del direttore del «Corriere» 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. 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 nella prassi scenica.

## Capitolo 3

### OLTRE MEZZO SECOLO DI CRONACA DRAMMATICA

#### 3.1 Il cronista teatrale

Per dare un'idea dell'autorevolezza che Simoni aveva raggiunto nell'ambito della critica teatrale già nei primi anni del Novecento, basti ricordare che ne *Il giornalissimo* (1903) – una sorta di rivista metateatrale attribuita ad Alfredo Testoni che riunisce un singolarissimo *cast* di interpreti che recitano loro stessi – egli veste 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 nazionale agli albori del secolo nuovo<sup>1</sup>.

Simoni era nel 1903 il giovane è già celebre critico teatrale del «Corriere della sera», il quotidiano più quotato d'Italia. 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

---

<sup>1</sup> La messa in scena delle «scenette e scenate di redazione» di Testoni – integrata con brani d'opera cantati da Francesco Tamagno e diretti da Rugggero Leoncavallo – ebbe luogo al Teatro Lirico di Milano il 5 aprile 1903, in occasione di una mattinata a favore del Fondo di Previdenza dell'Associazione Lombarda dei Giornalisti e dell'Università Popolare, riscuotendo un grande successo soprattutto per la celebrità degli interpreti. Vi parteciparono, inoltre, Laura Zanon Paladini (Rosa Piccoli, affittacamere), Romeo Carugati (il critico musicale), Enrico Annibale Butti (l'abbonato), Edoardo Ferravilla (Tecoppa, agente teatrale), lo stesso Testoni (il giornalista di provincia), O. Bonafini (l'inventore), I. Brusa (il cronista), F. Tamagno (l'artista lirico), E. Gemelli (Bibi), E. Masi (il redattore psicologico), Marco Praga (fattorino telegrafico), F. Fano (il proto), U. Cermenati (il reporter), Francesco Pastonchi (il declamatore), Albano Mezzetti (il redattore dello «Sport»), M. Colombo (il creditore). Cfr. Paola Danieli Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1984, vol. I, pp. 170-171. Cfr. anche Alfredo Testoni, *Tutto per la beneficenza!*, ne «La Domenica del corriere», a. XXXII, n. 39, 28 settembre 1930.

critica che vale qui è la sua – scrive Gino Valori a Testoni nel 1930, pochi giorni prima del debutto della *Sgnera Cattareina* dell'autore bolognese – Le altre passano in secondo ordine»<sup>2</sup>.

Simoni, se non possiede la capacità di Gobetti di inserire l'attore in un discorso culturale più ampio, né il perspicace 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 nell'ottica del 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, assume nel tempo dimensioni quasi mitiche, ulteriore indice di quel processo di mitopoiesi costruitosi attorno a Simoni nel corso degli anni. Le due lettere minuscole diventano presto famose in Italia e fuori: anche gli attori stranieri, passando sui palcoscenici italiani, si preoccupavano dell'opinione del critico del «Corriere»<sup>3</sup>. Ecco come descrive nel 1949 Eugenio Bertuetti gli effetti della sua lunga presenza nella scena italiana:

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<sup>4</sup>.

La critica drammatica è 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 nel 1865 da Ampelio Magni<sup>5</sup>, ex maggiore dell'esercito, al quale successe Antonio Libretti, cognato di Simoni. Nel quotidiano, che manteneva le caratteristiche di un giornale di provincia, vi scrivevano alcuni amici di Simoni come Berto Barbarani e Arturo Pomello e, fino al 1885, lo zio Ugo Capetti come critico drammatico 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 penetrante. Emilio Zago lo ringrazia nel novembre 1897 per averli fatto giustizia con il giornale<sup>6</sup>; mentre Oreste Calabresi, dopo aver letto nel giugno 1896 i giudizi del giovanissimo critico

---

<sup>2</sup> Lettera di Gino Valori ad Alfredo Testoni (Milano, 1930), citata in *ivi*, vol. II, p. 1019. Nella recensione di *La Sgnera Cattareina* – apparsa sul «Corriere della sera» del 4 aprile 1930 – opera che Testoni aveva scritto per Maria Melato e che debuttò il 3 aprile 1930 al Teatro dei Filodrammatici di Milano, Simoni non nascose qualche perplessità in relazione alla struttura narrativa della commedia.

<sup>3</sup> Cfr. Eligio Possenti, *Vita e opere di Renato Simoni*, in «Almanacco dello spettacolo italiano», cit., p. 29.

<sup>4</sup> Eugenio Bertuetti, *Renato Simoni maestro di teatro*, in «Il Dramma», a. XXV, nn.75-76, 1° gennaio 1949, p.153.

<sup>5</sup> Cfr. Renato Simoni, *Primavere lontane*, in «Corriere della sera», 17 ottobre 1951.

<sup>6</sup> Lettera di Emilio Zago a Simoni (Venezia, 14 novembre 1897); Biblioteca Livia Simoni, CA 6630.

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>7</sup>.

La collaborazione con «L'Arena», allora diretta dal piemontese Giovanni Antonio Aymo, è la seconda esperienza giornalistica prima di raggiungere Milano, nel 1899, per lavorare a «Il Tempo» con uno stipendio di 70 lire mensili. Nel 1902 lascia il giornale 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 vantava come collaboratori alcuni tra i nomi più illustri del mondo economico e culturale come 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 St. Louis. «Quella di giornalista all'estero è quasi una missione diplomatica e ci vuole carattere calmo e serenità di giudizio», scrive Zacconi al nostro critico nel 1922 in un commento sui corrispondenti italiani a Parigi e le rivalità tra loro insorte<sup>8</sup>. 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 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 una Cina arretrata, «sorniona diplomatica e

---

<sup>7</sup> Lettera di Ernesto Rossi a Simoni (Firenze, 8 giugno 1896); Biblioteca Livia Simoni, CA 501.

<sup>8</sup> Lettera di Ermete Zacconi a Simoni (Bologna, 7 febbraio 1922); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>9</sup> Una seconda ampliata edizione del volume vedrà la luce nel 1942; a questa edizione 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, Milano, Istituto per gli studi di politica internazionale, 1942.



commerciante»<sup>10</sup> anche e soprattutto negli affari di Stato, un «mondo fiaba senza il meraviglioso»<sup>11</sup>; 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 attento e sensibile, che spazia dalla strada ai silenzi reverenziali dei salotti da the. Il 6 settembre 1923 esce sul «Corriere» *Ricordi giapponesi* che descrive Tokio dopo il devastante terremoto e dove trovò la morte anche l'ambasciatore italiano Giacomo De Martino; sembra che Simoni abbia scritto l'articolo assistito soltanto dai ricordi della lontana residenza giapponese. Ritornerà nell'Estremo Oriente ancora 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 (1906) fino al 1924 diresse di fatto ma non di nome «La Lettura» — di cui assunse l'effettiva direzione nel 1940 —, il mensile culturale del «Corriere della sera» che registrò 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», quindi sulle pagine del «Corriere dei Piccoli»<sup>14</sup> e dal 1919 sulla «Domenica del

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 48.

<sup>11</sup> Ivi, p. 70.

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

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

<sup>14</sup> Il primo numero del «Corriere dei piccoli», il settimanale illustrato per bambini del «Corriere», porta la data del 27 dicembre 1908. «Noi cerchiamo di raccogliere intorno al nuovo periodico — si leggeva sul «Corriere della sera» del 15 novembre che annunciava la pubblicazione imminente del primo numero — 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.» Nei suoi primi anni di attività il giornalino milanese vanta collaborazioni di Anatole France, Ada Negri, Rudyard Kipling, Guido Gozzano, Renato Fucini, Dino Provenzal, Aldolfo 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 Giglielminetti, Térésah, Arnoldo Fraccaroli. Nel 1908 le pubblicazioni in corso

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 incontenibile, polemica acre, amarezza di pessimismo»<sup>15</sup>. Il fine 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 praticerà 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 «attraentissimo» 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 corposi saggi<sup>19</sup>.

---

del «Corriere della sera» sono «La Domenica del corriere», «La Lettura» e «Il Romanzo mensile». Cfr. Paola Danieli Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, cit., vol. I, pp. 404-405 dov’è riportato una lettera di Simoni ad Alfredo Testoni, in data 26 ottobre 1908, dove gli chiede di collaborare per il nuovo organo di stampa.

<sup>15</sup> Lo riferisce Giovanni Quintarelli nel discorso pronunciato il 27 luglio 1924 nel salone della Loggia di Fra’ Giocondo a Verona in onore dell’illustre cittadino. Cfr. Id., *A Renato Simoni*, in *Una triade famosa: Angelo Dall’Oca Bianca, Berto Barbarani, Renato Simoni*, Stamperia Zandrini, Verona, 1961, p. 45.

<sup>16</sup> I fondatori del «Guerin Meschino» sono Giuseppe e Francesco Pozza, Carlo Borghi, Guido Pisani e Luigi Filippo Bolaffio. Nel corso degli anni si erano succeduti nel giornale collaboratori insigni come Mascagni (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, se non collaboratore diretto, fu un grande ispiratore ed un amico fido. L’indomani del debutto di *Otello*, il Maestro teneva sul suo tavolino, solo la parodia del «Guerino». Cfr. Gerolamo Rovetta, *Vita e gloria del “Guerin Meschino”*, in «La Lettura», Milano, luglio 1902, ora in Id., *Cinque minuti di riposo!*, Milano, Baldini&Castoldi, 1912, pp. 313-329.

<sup>17</sup> Cfr. Attilio Frescura, *Ercole al bivio*, in «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 tutte 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 scambiate tra i rappresentanti istituzionali della Biennale Teatro preoccupati a scegliere il dono più adatto al maestro; Fondo

Dal 26 aprile 1917 al 28 marzo 1919 Simoni lascia la 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 Nobiluomo 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» – che Possenti raccoglierà 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 dolciumi 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<sup>22</sup>; vi si svela 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 cussì no la pol andar».

---

Storico ASAC (Archivio Storico della Biennale di Venezia), Sezione Teatro. È curioso, a proposito, l'episodio del 1937: dalla proposta di un autografo inedito di Goldoni a Voltaire in possesso di Hoepli si pensò in un secondo momento a due volumi illustrati sulla storia di San Marco, che Simoni non sembrò gradire particolarmente.

<sup>20</sup> Cfr. lo scritto di Lucio Ridenti, *Chiarimento dell'editore*, dedicato all'esperienza del Teatro del soldato in Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I (1911-1923), pp. 313-319.

<sup>21</sup> Ecco come appare il pittoresco protagonista della *Serenissima* e il suo più celebre interprete, Benini, agli occhi di Simoni: «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 patrizio; 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.» Renato Simoni, *Oltre i limiti del teatro dialettale*, in *Antologia del grande attore*, a cura di Vito Pandolfi, Bari, Laterza, 1954, pp. 307-308.

<sup>22</sup> Cfr. Emanuela Scarpellini, *Teatro e guerra*, in *Milano in guerra 1914-1918. Opinione pubblica e immagini delle nazioni nel primo conflitto mondiale*, a cura di Alceo Riosa, Milano, Unicopli, 1977, pp. 153-179.

Le critiche di Simoni, che già dai primi del Novecento avevano conquistato molti sostenitori, assumevano nel corso degli anni una sempre maggiore autorevolezza. 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>23</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>24</sup>. A livello nazionale il critico milanese sostenne il filone drammaturgico di impianto naturalista 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>25</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, magnificentissimi»; che, persuaso di non sapere nulla, sapeva e diceva tutto; che era un prosatore eccitato, prodigo, sfavillante<sup>26</sup>.

La scrittura di Simoni, pur rifuggendo da ogni preconcetto ideologico (i suoi articoli si ispiravano piuttosto a un lucido 'impressionismo'), confluisce, secondo Gino Damerini, in

---

<sup>23</sup> Eugenio Marcucci, *Giornalisti grandi firme. L'età del mito*, Roma, Rai, 1998, p. 450.

<sup>24</sup> Gian Antonio Cibotto, *Giovanni Pozza* in Giovanni Pozza, *Cronache teatrali (1886-1913)*, Vicenza, Neri Pozza, 1971, p. XVIII.

<sup>25</sup> Cfr. Giovanni Antonucci, *Giovanni Pozza*, in Id., *Storia della critica teatrale*, Roma, Edizioni Studium, 1990, pp. 59-66.

<sup>26</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Renato Simoni*, in «Sipario», a. VII, n. 75, luglio 1952, p. 4.

«un'organica funzione intrinsecamente estetica e storica»<sup>27</sup>. Il critico veronese sembra immune all'idealismo di Croce – il cui influsso principale nell'ambito teatrale si collega alla centralità del testo nell'evento scenico – che aveva invece condizionato gran parte di quelli vissuti nella prima metà del Novecento<sup>28</sup>. La scrittura chiara e fantasiosa lo avvicina piuttosto, secondo Ugo Zannoni, al concetto che della critica aveva Renato Serra<sup>29</sup>. Calendoli invece, pur non misconoscendo l'inevitabile influenza crociana, rivela come questa non intorbidì il discorso simoniano che scorre libero da ogni ingombro dialettico: «I fondamenti e gli strumenti del suo giudizio sono altri: la sensibilità e la tecnica. Posto dinanzi ad un'opera teatrale, al vaglio della sensibilità egli misura la solidità della sua tessitura drammaturgica»<sup>30</sup>.

Simoni non si rivela come interprete di sistemi storico-critici alla stregua di un d'Amico. Egli evade i sofismi intellettuali; affronta bensì la cronaca dell'evento scenico con effusione emotiva mantenendo tuttavia una posizione chiara e rigorosa che gli consente di non far confusione tra sostanza e apparenza, soprattutto tra problemi autentici e pseudoproblemi. Sul piano della storia critica teatrale italiana la sua ponderatezza dello stile 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>31</sup>. Nel Convegno nazionale del Teatro che si svolse a Milano dal 18 al 20 giugno 1948 e che riunì artisti, operatori teatrali e politici, Simoni riafferma, in risposta alla concezione 'scientifica' della critica di Mario Apollonio, il dovere informativo, divulgativo e orientativo della cronaca drammatica<sup>32</sup>. Queste erano le tre linee guida della sua idea della critica che partiva dalla precisa consapevolezza che gli spettatori hanno bisogno di essere stimolati e guidati.

Le recensioni di Simoni raramente superano l'orizzonte dell'analisi testuale e della registrazione della cronaca teatrale. Esse non riflettono sul coevo clima socio-culturale o sulla vita materiale degli operatori del settore; non si soffermano sui nessi tra la cultura e

---

<sup>27</sup> Gino Damerini, *Il critico drammatico*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 19.

<sup>28</sup> «Tra i nostri scrittori di maggiore importanza tu sei quello che meno fai le lettere – scrive Roberto Bracco a Simoni il 10 aprile 1938 –. 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.» Biblioteca Livia Simoni, CA 460.

<sup>29</sup> Cfr. Ugo Zannoni, *Renato Simoni*, cit., pp. 203-205.

<sup>30</sup> Giovanni Calendoli, *Simoni critico è nato prima di Croce*, in «La fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.

<sup>31</sup> Cfr. Giorgio Pullini, *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1971, pp. 158-168.

<sup>32</sup> Cfr. *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, a cura di Alberto Bentoglio, Firenze, Le Lettere, 2013, p. 54.

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. Il critico del «Corriere» non si interessa particolarmente a quello che nel 1922 Adriano Tilgher, filosofo e conoscitore del mondo germanico e mitteleuropeo, designò – provocando scalpore nel settore e un acceso dibattito con Lucio D'Ambra, principale esponente della cultura francesizzante in Italia – come il «problema centrale» della critica teatrale: ovvero la sua funzione socio-culturale. Nell'idea innovatrice di Tilgher – siamo comunque ancorati a un teatro inteso come testo letterario – il recensore teatrale, da semplice cronista mediatore tra spettacolo e pubblico, passava al rango di critico mediatore tra il drammaturgo e la cultura<sup>33</sup>. Esiste comunque un nesso tra il pensiero 'impegnato' di Tilgher e quello di Simoni che consiste nel porsi di fronte all'evento scenico come una sorta di co-autore; critici «collaborazionisti» entrambi, erano capaci di spiegare al drammaturgo non tanto dove e perché aveva sbagliato, quanto perché avrebbe dovuto dire un'altra cosa<sup>34</sup>. 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 risollevarle le sorti di questa infausta stagione» – gli scrive nel 1940 Mario Ferrari, ringraziandolo in nome della Compagnia Italiana di Prosa per – «l'articolo non solo benevolo ma ispirato da una larga comprensione del momento difficile che attraversa il nostro teatro»<sup>35</sup>, periodo inflitto da numerose sanzioni e proibizioni legate in particolare all'adozione del repertorio straniero.

Le caratteristiche che fanno di Simoni un punto di riferimento imprescindibile per la comunità degli operatori e del pubblico teatrale sono l'agile scrittura e il rigore intellettuale, temperati da una rara umiltà. «Il teatro lo seguivo attraverso il “Corriere della Sera” dove con grande godimento divoravo le tue critiche sempre piene di ammaestramenti» – gli scrive nel 1947 l'ormai vecchio Armando Falconi<sup>36</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

---

<sup>33</sup> Cfr. Alessandro d'Amico, *La figura del critico dal dopoguerra ad oggi: tendenze e orientamenti culturali*, in *Il mestiere del critico*, atti del convegno (Venezia, 28-30 settembre 1969) a cura di Daniela De Adamich e Gualberto Ranieri, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 24-25.

<sup>34</sup> Ivi, p. 26.

<sup>35</sup> Lo spettacolo in oggetto è *Bugiarda* di Vincenzo Trieri rappresentato all'Eliseo di Roma il 6 settembre 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>36</sup> Lettera manoscritta di Armando Falconi a Simoni (Milano, 3 febbraio 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA1660.

soprattutto verso il pubblico»<sup>37</sup>. Simoni aveva raggiunto due degli obiettivi più ardui per un critico militante: l'autorevolezza e la fedeltà dei suoi lettori.

La struttura di una recensione simoniana parte con una chiara esposizione dell'opera drammatica (preoccupandosi, soprattutto per i classici, di dare riferimenti di natura storico-critica), arricchisce di qualche rilievo psicologico il personaggio per passare 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», puntualizza d'Amico<sup>38</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>39</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>40</sup>. Nel raccontare la trama e nel riferire sui protagonisti il critico veneto sembra quasi inventare un'idea presa dall'autore, immettendovi effetti teatrali talvolta estranei all'opera stessa<sup>41</sup>; la commedia altrui diventa pretesto di una narrazione personale «popolata di infiniti e mutevoli personaggi»<sup>42</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 rifulge una scrittura apportatrice di sostanza fantastica. Una critica, insomma, che è una sorta di commedia dell'arte»<sup>43</sup>. Sarebbe comunque errato sostenere il dominio dell'invenzione sulla descrizione oggettiva:

---

<sup>37</sup> Lettera manoscritta di Paola Borboni a Simoni (Roma, 5 giugno 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 434/1-2.

<sup>38</sup> Silvio d'Amico, Renato Simoni *ritrattista e regista*, in «Nuova Antologia», 16 novembre 1938, p. 3.

<sup>39</sup> Mario Apollonio, Renato Simoni, in «L'Italia che scrive», a. XLII, n. 2, febbraio 1959, p. 74.

<sup>40</sup> *Milano, 1948: un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche*, a cura di Alberto Bentoglio, cit., p. 54.

<sup>41</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Renato Simoni*, cit.

<sup>42</sup> Cfr. Giovanni Calendoli, *Simoni critico è nato prima di Croce*, cit.

<sup>43</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 214.

Simoni non tradisce il suo dovere di cronista, ma presenta il testo in una prospettiva teatrale che non sempre prende luce, proporzione e spicco alla ribalta; non altera quindi l'argomento delle commedie, o la dialettica delle situazioni, o il carattere dei personaggi: «li sospinge al culmine di se stessi con fastosa delicatezza»<sup>44</sup>.

Altrove l'analisi dell'opera drammatica fa risaltare i momenti di poesia raggiunta, mette in rilievo, spesso inavvertitamente, i passi dove la teatralità, la maniera, il mestiere, sono più evidenti o addirittura dominano il campo. 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. «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>45</sup>. L'esposizione 'creativa' delle scene coincide con il giudizio del critico 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>46</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 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 spertina, 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>47</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

---

<sup>44</sup> Francesco Bernardelli, *Un uomo di teatro*, in «La Stampa», 21 febbraio 1952.

<sup>45</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 155.

<sup>46</sup> Cfr. Eligio Possenti, *L'uomo*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 15; Arnaldo Fraccaroli, *Simoni di tutti i giorni*, in *ivi*, p. 40.

<sup>47</sup> Ugo Ojetti, *Simoni*, in *Id.*, *Cose viste: 1921-1943*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 1008-1009.



tavola, libri carte calamaio e telefono<sup>48</sup>». Lavorava sempre, anche in vacanza, quando tra i boschi e le colline intorno a 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 raccolte delle sue cronache teatrali, paragonabili a quelle di Janin, Gautier o Sarcey, raccontano la storia dell'arte drammatica italiana 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 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>49</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 d'essere forti, nervosi, d'avere una elasticità giovanile nella mente. Il fervore dell'opera ci trascina; ma non dell'opera individuale; dell'opera collettiva. 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. Noi ce ne accorgiamo prima che se ne avveda il nostro pubblico, noi sentiamo che i modi della nostra immaginazione, della nostra osservazione, sono ormai sempre quelli; passaggi d'ogni giorno per la stessa via trita. Ah! Chi può dire la desolazione di lasciar scorrere parole senza

---

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Cfr. Eligio Possenti, *L'uomo*, cit., p. 16.

freschezza, risciacquature di pensieri scaldati e riscaldati! Questa è la vera malinconia di noi giornalisti, se non siamo o vanitosi, o futili<sup>50</sup>.

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>51</sup> L'eccezionale capacità di rigenerarsi traspare nella motivazione del prestigioso 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>52</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>53</sup>.

### 3.2 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>54</sup>. Con queste parole Palmieri evocava nel 1952 Simoni ritrattista di comici, letterati e artisti del passato e

---

<sup>50</sup> Il Nobiluomo Vidal [Renato 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 l'articolo *Congedo*, 1922, in *ivi*, pp. 614-616.

<sup>51</sup> Silvio d'Amico, *Renato Simoni ritrattista e regista*, in «Nuova Antologia», 16 novembre 1938, p. 3.

<sup>52</sup> Cfr. la lettera riservata di Orio Vergani a Simoni in data 18 febbraio 1918, su carta intestata «Il Nuovo Corriere della Sera/ Redazione», in cui gli preannuncia la decisione della giuria. Fondo Lucio Ridenti.

<sup>53</sup> La motivazione del Premio è riportata in *Il Premio Ines Fila a Simoni*, in «Almanacco dello spettacolo italiano», a cura di Egidio Ariosto e Giovani Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, p. 26.

<sup>54</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Renato Simoni*, cit., p. 3.

del presente<sup>55</sup>, ritratti che venivano pronunciati, spesso, in occasioni celebrative o commemorazioni pubbliche che era spesso invitato e patrocinare<sup>56</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 in Simoni un convinto e felice apologeta<sup>57</sup>. I suoi ritratti – quelli che una volta erano noti come «medaglioni» e costituirono la gloria di tanta parte del saggismo francese – coglievano l'essenza poetica di tutti i più grandi interpreti, vivi e scomparsi, conosciuti e immaginati. Annibale Betrone viene definito «artista finissimo e delicato»; Amedeo e Giannina Chiantoni «interpreti vivi accurati e sicuri»; di Antonio Gandusio il critico apprezza la «grande comicità agitata e affannosa»; di Ruggero Ruggeri sottolinea la «passione contenuta e il sentimento meravigliosamente profondo»; di Luigi Cimara evidenzia la dizione perfetta, Luigi Carini è descritto come un attore pieno di dignità e di studio. Nella galleria dei ritratti simoniani troviamo inoltre la «delizia accorata» di Lyda Borelli; «l'umanità alta» della sorella Alda; la «durezza autorevole e potente» di Alfredo De Sanctis; lo «stile piacevolissimo» di Amerigo Guasti, «l'appassionato ardore» di Maria Melato, la «signorilità» di Ernesto Sabbatini, la «raffinatezza» di Italia Vitaliani; Ugo Piperno, «sempre accurato e intelligente»; e ancora Corrado Racca, «simpatico e baldanzoso», Annibale Ninchi «forte e arguto», i due Niccòli interpreti misurati e franchi, «l'eccellente» Giulio Marcacci, la «forza misurata» di Giulio Donadio, la «recitazione semplice, calda e signorile» di Wanda Capodaglio, il «buon gusto e la misura» di Romano Calò; la lontana vecchia Rosina Anselmi che dava colore alla comicità di Musco; la «composta comicità» di Gianfranco Giachetti, il «divertentissimo e chiaro» Camillo Pilotto, la «recitazione ricca e viva» di Paola Borboni, il popolare Nino Besozzi, la «bella baldanza» di Vera Vergani, «l'aristocratica comicità» di Sergio Tofano, la «dignità e la sobrietà» di Tatiana Pavlova e la «dolce e aspra» Irma Gramatica, ritrovante ogni sera una «più intensa artistica e originale semplicità».

---

<sup>55</sup> I ritratti di Simoni sono raccolti in quattro volumi: *Gli assenti* (Milano, Vitagliano, 1920), *Ritratti* (Milano, Edizioni Alpes, 1923), *Teatro di ieri: ritratti e ricordi* (Milano, Treves, 1938), *Uomini e cose di ieri. Discorsi e celebrazioni* (Verona, Edizioni di «Vita veronese», 1952).

<sup>56</sup> Tra i tanti discorsi pubblici di Simoni ricordiamo quello in memoria di Puccini durante la cerimonia di tumulazione a Torre del Lago il 29 novembre 1924; il discorso commemorativo in occasione dell'inaugurazione del busto della Duse al Teatro Manzoni di Milano il 7 febbraio 1927; due anni dopo presidiò la cerimonia dell'inaugurazione del busto di Emilio Zago al Teatro Goldoni di Venezia; il 21 maggio 1939 ricorda Alfredo Panzini nelle commemorazioni organizzate della Reale Accademia d'Italia; il discorso in onore di Pirandello al Teatro Margherita di Agrigento risale al 10 ottobre 1939.

<sup>57</sup> Cfr. la recensione di Emilio Barbetti al volume di Renato Simoni, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Milano, Fratelli Treves Editori, Milano, 1938, in «Rivista italiana del dramma», a. III, n. 5, 15 settembre 1938, p. 234.

Nel 1938 la casa editrice Treves pubblica *Teatro di ieri*, raccolta di venti «ritratti e ricordi» dei protagonisti dell'arte drammatica italiana tra l'Otto e il Novecento, diciassette dei quali sono attori<sup>58</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>59</sup>. Nella galleria dei ritratti di *Teatro di ieri* troviamo Flavio Andò, «l'innamorato dell'amore»<sup>60</sup>; «l'eloquenza della passione» di Virginia Reiter<sup>61</sup>; Ermete Novelli, «sceso dalla razza vagabonda dei comici antichi, magnificentissimi; di pane e di gloria famelici; senza focolare e senza silenzio»<sup>62</sup>; la minuta Italia Benini Sambo: «l'ultima servetta» del teatro italiano<sup>63</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>64</sup>. Il primo capitolo è dedicato a Eleonora Duse che Simoni conobbe durante il Teatro del Soldato nel 1917: l'attrice viene descritta come messaggera di un'arte straordinaria e di un'anima tormentata che negli ultimi anni della vita rifugge gli applausi e le luci della ribalta per rifugiarsi nei «vivi silenzi dai quali uscivano poche parole piene di mesta luce»<sup>65</sup>. Il segreto dello stile goldoniano di Zago viene definito da Simoni «un segreto d'amore. Una specie di cura e tenerezza filiale per i personaggi rappresentati; un compiacersi non di sé, ma di essi, un guardarseli dall'intimo e goderseli quasi»<sup>66</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>67</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

---

<sup>58</sup> Antonio Valenti descrive così la prosa di *Ritratti e ricordi*: «Scrittore all'antica, sia per il modo di presentare gli argomenti, sia per il piglio sicuro e veloce, sia per il 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*, in «Il Dramma», a. XIV, n. 296, 15 dicembre 1938, p. 31.

<sup>59</sup> Manoscritto autografo di Roberto Bracco a Simoni (Napoli, 10 aprile 1938); Biblioteca Livia Simoni (CA 460); ora in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, pp. 76-77.

<sup>60</sup> Simoni, Renato, *Teatro di ieri: ritratti e ricordi*, Milano, Treves, 1938, pp. 113-118.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 119-126.

<sup>62</sup> Ivi, pp. 91-112.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 47-52.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 127-139.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 1-14.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 39-46.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 61-74.

irriverenti del suo primo vagabondaggio di guitto improvvisatore»<sup>68</sup> e Angelo Musco: «potente per stupende consapevolezze, e superante la propria potenza per meravigliose inconsapevolezze e misteriose aspirazioni»<sup>69</sup>.

«Parlare dei nostri 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»: con queste parole Simoni iniziava un saggio sugli attori italiani apparso in un numero di «Sipario» del 1949<sup>70</sup>. Le biografie di Simoni vertono sull'uomo-artista: sulle molteplici relazioni che collegano i dettagli della vita privata con le rifrazioni sceniche. Il critico assai raramente parla della formazione dell'attore esaminato; lo osserva piuttosto nella quotidianità del vissuto e qual è sulla scena, rievoca il volto e la sua maschera; entra nell'intimo della vita dei suoi personaggi e vi raccoglie episodi e aneddoti che illuminano l'arte e le tecniche di ognuno. La memoria e il dato apparentemente minore sono parte fondamentale dell'espressione artistica, dalla scrittura alla costruzione dei personaggi, sulla pagina così come sulla scena. Il saggio sulla Duse, per esempio, 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 ritratti simoniani sono figure estremamente pittoresche e vive, seppure non estranee a un alone di malinconia, che riassumono in accenni sintetici tutto il mondo comico italiano, le miserie e la gloria dell'arte teatrale. Profusa di drammaticità trattenuta è la fiera replica di Benini all'oste che rifiuta impassibile il manifesto dello spettacolo offertogli dall'attore<sup>71</sup>. Un grido dell'anima è quello di Cletto Arrighi quando in un momento difficile della sua carriera «alzò i pugni ed esclamò: «I passerini che volano per l'aria hanno da mangiare e io no!»<sup>72</sup>; ma anche la protesta del giovane Novelli che, incalzato dagli urli degli spettatori, «corse alla ribalta con i pugni tesi, pallido di sdegno e di dolore e urlò: «Ma non ho il diritto di vivere io?»<sup>73</sup>.

Simoni non si mette di fronte all'attore per giudicarlo, gli è impossibile un distacco completo dall'oggetto in esame. Conosceva bene le difficoltà dell'ascesa, la decadenza fisica della vecchiaia che non permette più di fare certe parti, mentre lo spirito è ancora pronto ed agile. Era cosciente che il periodo di gloria è effettivamente breve se si contano gli anni di studio e quelli necessari per guadagnarsi il successo. Per questo motivo, forse,

---

<sup>68</sup> Ivi, pp. 167-173. Cfr. anche la voce di Renato Simoni in *Petrolini e la critica*, in «Scenario», a. V, n. 8, agosto 1936, pp. 382-383.

<sup>69</sup> Renato Simoni, *Teatro di ieri*, cit., pp. 183-189.

<sup>70</sup> Renato Simoni, *I nostri attori*, in «Sipario», a. IV, nn. 40-41, agosto-settembre 1949, pp. 7-16.

<sup>71</sup> Cfr. Id., *Ferruccio Benini*, in *Ritratti*, Milano, Alpes, 1923, pp. 81-107.

<sup>72</sup> Id., *Cletto Arrighi*, in *ivi*, pp. 141-151.

<sup>73</sup> Cfr. Id., *Ermete Novelli*, in *ivi*, pp. 37-69.

iniziava i suoi ritratti dal crepuscolo della vita; a questo sentimento nostalgico è dovuto il sentito racconto del vagabondaggio dei comici, il loro calvario glorioso con le sue stimmate (la miseria, la fame, le malattie), le lunghe e dure attese (la povertà integerrima di Laura Zanon Paladini, «costretta a lesinarsi il cibo con un pasto al giorno, pur di non tralasciando di stirare, ad ogni buon fine, il suo corredo scenico»<sup>74</sup>) coronate dal successo, dietro la quale spesso sta 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>75</sup>, che può spingere ai compromessi, ma nella quale il critico non vede che dedizione e lealtà. È, questo dei valori morali, 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; Ferruccio Benini trionfa con una di quelle interpretazioni che rivelano «non solo la sapienza di un attore, ma anche la bellezza di un'anima»<sup>76</sup>; la splendente bellezza di Tina Di Lorenzo è soprattutto riflesso della sua probità<sup>77</sup>.

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; e lievemente intumidita manifestava la concentrazione placida»<sup>78</sup>; da Gaetano Benini «lungo, magro, con i piccoli baffi grigi» e la «lucida tuba sul capo»; di Ferruccio che tiene la barba incollata soltanto dalla parte visibile dalla platea<sup>79</sup>; 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>80</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. I ritratti evitano analisi intricate o astruse atmosfere metafisiche, seguono invece la misura e il ritmo del racconto.

---

<sup>74</sup> Id., Italia Benini Sambo, in *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, cit., p. 50.

<sup>75</sup> Cfr. Id., *Edoardo Ferravilla*, in *Ritratti*, pp. 119-134.

<sup>76</sup> Id., *Ferruccio Benini*, in *ivi*, p. 87.

<sup>77</sup> Cfr. Id., *Tina Di Lorenzo in "Romanticismo"*, in *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, cit., pp. 141-148.

<sup>78</sup> Id., *Emilio Zago*, in *ivi*, p. 39.

<sup>79</sup> Id., *Ferruccio Benini*, in *Ritratti*, cit., p. 82.

<sup>80</sup> Id., *L'ultima «servetta»*, in *ivi*, p. 55.

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» Gerolamo Rovetta<sup>81</sup>, quello del «limpido e misurato» Giuseppe Giacosa<sup>82</sup>, il «fraterno» Edmondo De Amicis<sup>83</sup>, la «tempestosa poesia» di Antonio Fogazzaro<sup>84</sup>, Arrigo Boito «ombroso maestro»<sup>85</sup>, il «pittorresco» Luigi Illica<sup>86</sup> e «l'ingegnoso» Victorien Sardou<sup>87</sup>. Nelle recensioni dei *Trent'anni di cronaca drammatica* Simoni sintetizza con pennellate incisive la «forte, amara, stridula, beffarda saporosità» di George Bernard Shaw, «la romanticheria di vecchio gusto» di Henry Bataille, «il lucido e malinconico sorriso» di Ferenc Molnar, «la smorfia sorniona o la gentile arguzia sentimentale» di Sacha Guitry, la grande virtù effusiva e comunicativa di Roberto Bracco, «densa di silenzi e di palpiti». E ancora Dario Niccodemi dai «grandi difetti e qualità di primissimo ordine»; «l'artificio e il senso di sicurezza» di Giuseppe Adami, la «franca vivacità teatrale» di Giovacchino Forzano, «l'ingegno annuvolato» di Rosso di San Secondo, la «crepuscolarità» di Gino Rocca, «l'abbondante e svagata comicità» di Arnaldo Fraccaroli, la «scorrevole vivacità» di Giovanni Cenzato.

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» secondo il pensiero corrente. Simoni non sottopone ad «un esame diffidente la profondità e solidità dell'arte dei personaggi osservati»<sup>88</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>89</sup>. A rimediare all'eccessiva 'benevolenza' sopraggiunge la maestria di Simoni, equilibrato e sicuro nel raccogliere le sparse e varie fila della biografia per un finale vivacemente dinamico o melanconicamente pacato. Quello del 'critico buono' è un titolo abitualmente attribuito a Simoni. Si rimproverano sovente al cronista del «Corriere»

<sup>81</sup> Id., *Gli assenti*, Milano, Vitagliano, 1920, pp. 5-20.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 21-40.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 59-72.

<sup>84</sup> Ivi, pp. 73-98.

<sup>85</sup> Ivi, pp. 99-116.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 243-250.

<sup>87</sup> Ivi, pp. 202-230.

<sup>88</sup> Cfr. la recensione di Emilio Barbetti a *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, in «Rivista italiana del dramma», a. III, n. 5, 15 settembre 1938, pp. 232-234.

<sup>89</sup> Ibidem.

certe 'diluzioni zuccherose' e una 'scarsità d'agrezza'. 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. 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>90</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', quell'avverbio è sufficiente a distruggerlo»<sup>91</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>92</sup>, incidendo quindi l'esito artistico di un testo, piuttosto che il rendimento economico dell'evento teatrale.

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>93</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

---

<sup>90</sup> Gino Damerini, *Il critico drammatico*, cit., p. 20.

<sup>91</sup> Luciano Simonelli, *Renato Simoni, Ciò che importa è vivere da galantuomo*, in Id., *Dieci giornalisti e un editore*, Milano, Simonelli, 1997, p. 328.

<sup>92</sup> A Francisque Sarcey lo accostava Francesco Bernardelli per la dedizione appassionata che dimostrò durante tutta la vita per l'arte teatrale. Cfr. Francesco Bernardelli, *Un uomo di teatro*, in «La Stampa», 21 febbraio 1952.

<sup>93</sup> Ermete Zacconi, *L'arte drammatica di ieri e di oggi*, in «Scenario», a. X, n. 7, luglio 1941, pp. 286-292 (la citazione è in p. 291).



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>94</sup>. In questo consisteva il suo credo teatrale e si esauriva il suo interesse critico. 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>95</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 la capacità quindi di salvare anche le commedie più infelici, e spesso occorre leggere con molta attenzione tra le righe per cogliere la critica vera e propria, rivolta al lettore più avvertito. Infatti più che "criticare" Simoni 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>96</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. «Illustre maestro, grazie di avermi reso un po' di giustizia! Ci sono, dunque, anche editori onesti in Italia?» gli scriveva da Parigi Camillo Antona Traversi nel 1925<sup>97</sup>. Diversi anni dopo è Alessandro Cervellati, scrittore illustratore e storico del teatro, a sottolineare il 'buon cuore' del critico veneto: «Lei (inoltre) è molto generoso ed indulgente, qualità queste che oggi sembrano quasi andate perdute»<sup>98</sup> - afferma in occasione di una sua pubblicazione sullo spettacolo circense e l'avanspettacolo. Distante dalla severità di un Ettore Albin, critico dell'«Avanti!», o del satirico Marco Ramperti<sup>99</sup>, titolare de «Il Secolo», Simoni divergeva anche dai cauti eppur perentori giudizi di un Giovanni Pozza, suo predecessore al

---

<sup>94</sup> Cfr. la voce *Renato Simoni*, a cura di Corrado Pavolini, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., col. 1954.

<sup>95</sup> Roberto De Monticelli, *Quel palcoscenico che era la sua pagina*, in «Corriere della sera», 1 maggio 1982.

<sup>96</sup> Eligio Possenti, *Vita e opere di Renato Simoni*, cit., p. 28.

<sup>97</sup> Lettera autografa di Camillo Antona Traversi a Simoni (Parigi, 20 agosto 1925); Biblioteca Livia Simoni, CA 188.

<sup>98</sup> Lettera di Alessandro Cervellati a Simoni (Bologna, 16 settembre 1951); Biblioteca Livia Simoni, CA 531.

<sup>99</sup> Si veda, per esempio, la lettera che Sem Benelli invia a Simoni il 7 novembre 1940 dove mette a confronto quest'ultimo con il titolare della critica drammatica 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 al vanesio mattoide Ramperti che ieri sera sbraitava 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.

«Corriere», così come da quelli di Marco Praga<sup>100</sup>. La sensibilità della scrittura di Simoni, l'intuizione estrosa e passionale, la sua vivacità di cronaca, si discostavano anche dall'indagine metodica dell'analitico Silvio d'Amico: il nostro non raggiunse mai la posizione radicale del critico 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>101</sup>. Palmieri, temuto per l'aggressività 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>102</sup>. Il sano “buon senso” del veronese, la sua fede idealistica in ciò che è alto e generoso 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>103</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 esprimere all'amica Pavlova alcune riserve sull'interpretazione della *Signorina Giulia* di Strindberg<sup>104</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 e al riconoscimento<sup>105</sup>. È sintomatica, a

---

<sup>100</sup> In una lettera non datata, ma molto probabilmente del 1924, Praga racconta a Simoni l'astio dimostratogli da Giovacchino Forzano in seguito a una sua recensione non particolarmente elogiativa sul debutto de *I fiordalisi* (1924). Anche 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 tanto poca gente e la trattengo tanto poco che di tutto credevo poter essere accusato da questo ex presidente inacidito, fuor che di rompere le scatole ai miei rari interlocutori.» Entrambe le lettere si trovano nel Fondo Ridenti del Centro Studi dello Stabile di Torino INV. 0404 IV.1.2.

<sup>101</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 171.

<sup>102</sup> Lettera inviata da Bologna in data 6 dicembre XVIII (1940) su carta intestata «Il Resto del Carlino. Stabilimenti Poligrafici. Editori Bologna. Redazione»; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>103</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>104</sup> Giulio Trevisani, *Storia e vita di teatro*, cit., p. 300.

<sup>105</sup> È interessante, a proposito, una reazione del drammaturgo Gherardo Gherardo riguardo il «tono inequivocabilmente ostile» di una critica simoniana. La lettera che invia a Simoni (Roma, 16 gennaio 1942) è interessante perché svela l'opinione diffusa sulle sue critiche: «Tu scrivi sempre col cuore in mano, animato

riguardo, tra i numerosissimi ringraziamenti indirizzati al critico da colleghi e teatranti, una 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.

[...] 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 obbrobriose espressioni d'arte di vecchie "baldracche" sono felice di ispirare il contrario. Voi vi vantate di fare del bene all'arte, vi atteggiare 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>106</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>107</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>108</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

---

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.» Biblioteca Livia Simoni, CA 2600.

<sup>106</sup> Manoscritto autografo di Elsa Merlini a Simoni su carta intestata «Albergo Europa Bertolini, Milano» del 5.3.1941; Biblioteca Livia Simoni, CA 4075/1-2. L'atteggiamento istintivo, incline a rapide ire lo testimonia anche Maria Damerini: rievocando le prove delle recite goldoniane del 1936, dirette da Simoni, l'attrice ricorda una discussione tra il regista e l'attore Augusto Marcacci, nei panni del Barone del Cedro. Cfr. Id., *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, presentazione di Mario Isnenghi, Padova, Il Poligrafo, 1988, p. 195-197.

<sup>107</sup> Cartolina con un'immagine degli Stati Uniti (Genova, 6 aprile 1940); Biblioteca Livia Simoni CA 4079.

<sup>108</sup> Le tensioni tra il critico e l'attrice si sciolsero negli anni successivi. Nel 1947 la Merlini sarà Felicità nei *I rusteghi* simoniani del 1948 allestiti in occasione dell'ottava edizione del Festival Internazionale del Teatro di Venezia. In una lettera datata 22 novembre e inviata al critico da Genova, vuole incontrare Simoni per proporgli la regia di *Hedda Gabler* («io lo farei solamente con la sua regia»). Biblioteca Livia Simoni, CA 4076.

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>109</sup>.

«Imputeremo al pubblico la docilità del suo giornalismo?» si chiede Mario Apollonio<sup>110</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 teatrale 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 partecipazione 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>111</sup>. Non bisogna però 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>112</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.

---

<sup>109</sup> Manoscritto autografo di Memo Benassi a Simoni (Milano, s.d.); Biblioteca Livia Simoni, CA 403.

<sup>110</sup> Mario Apollonio, *Renato Simoni*, cit., p. 75.

<sup>111</sup> Silvio d'Amico, *Renato Simoni ritrattista e regista*, cit., p. 3.

<sup>112</sup> Francesca Malara, *Una professione inedita: il critico teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, II. *Il grande teatro borghese: Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 928.

### 3.3 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 dei primi due decenni del Novecento mostra un teatro sostanzialmente variegato: forte è la presenza del repertorio francese imitato da molti drammaturghi italiani, 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 interpretativa. 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 comici e 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>113</sup>; generi cosiddetti ‘leggeri’ che riscossero negli anni della Grande Guerra particolare richiamo, proprio per il «conforto di una distrazione dal pensiero del flagello»<sup>114</sup> bellico. Malgrado – anzi, complice – la tragica congiunzione storica, «la frenesia del divertimento»<sup>115</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

---

<sup>113</sup> Renato Simoni, *Teatro straniero e parodie*, in «Corriere della sera», 20 maggio 1914, ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, p. 63.

<sup>114</sup> Mario Ferrigni, *Annali del Teatro Italiano: 1900-1920*, Milano, L’eclettica, 1921, ora in Lucio Ridenti, *Teatro italiano fra le due guerre: 1915 – 1940*, Genova, Dellacasa, 1968, p. 90.

<sup>115</sup> Roberto De Angelis, *Caffè-concerto. Memorie di un canzonettista*, S.A.C.S.E., Roma, 1940, p. 248. (ed. nuova e aggiornata *Caffè-chantant. Personaggi e interpreti*, a cura di S. De Matteis, La casa Usher, Firenze, 1984.)

sotto la specie di bamboccioni che posano ad essere straordinari.»<sup>116</sup>; o un sarcastico giudizio su uno dei tanti successi dell'applauditissimo 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>117</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>118</sup>. Posizioni queste che contrastano con l'immagine di un 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 sono le valutazioni di attori alle prime armi o di alcuni classici ‘contestati’ e incompresi del primo Novecento, da Pirandello a Rosso di San Secondo allo statunitense Thornton Wilder. Le sue cronache hanno più volte stabilito la carriera artistica di un attore; hanno, ad esempio, determinato la straordinaria fortuna di Angelo Musco come hanno consacrato quella della Pavlova<sup>119</sup> e di Ruggeri. Quest'ultimo fu imposto definitivamente all'attenzione del pubblico dai lungimiranti giudizi del critico veronese per l'interpretazione del protagonista de *L'artigiano* di Bernstein nell'aprile 1906, all'epoca del sodalizio artistico con Emma Gramatica<sup>120</sup>.

Per Musco, l'occasione fu la rappresentazione di *U Paraniñfu* di Luigi Capuana nella primavera del 1915 ai Filodrammatici di Milano, 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 paragona la comicità «quasi

---

<sup>116</sup> Renato Simoni, *La mantellina scozzese*, in «Corriere della sera», 9 giugno 1914, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I (1911-1923), cit., p.68.

<sup>117</sup> Id., *Lo sparviero*, in «Corriere della sera», 16 maggio 1914, ora in *ivi*, p.56.

<sup>118</sup> Id., *Le due virtù*, in «Corriere della sera», 6 febbraio 1915, ora in *ivi*, p. 150.

<sup>119</sup> Cfr. Maria Damerini, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, cit., p. 120.

<sup>120</sup> Renato Simoni, “*L'artigiano*” di Bernstein, in «Corriere della sera», 21 aprile 1906.

primitiva tanto è impetuosa e traboccante» dell'attore siciliano all'arte dei comici di professione<sup>121</sup>. da quella del sorridente e dolente professor Agostino Toti, protagonista di *Pensaci Giacomino*, che Musco disegnò con «finezza squisita»<sup>122</sup>, alla *Liolà* pirandelliana nel 1917 che entusiasmò anche Croce<sup>123</sup>. «La sua arte prepotente, avventurosa, appresa dappertutto» - scriveva nel 1937 in memoria di Musco, 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>124</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>125</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 balletto» rispose. Borelli dovette girare l'invito a un altro giornalista per accontentare l'inquieta consorte<sup>126</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 l'esordio della Pagnani nel teatro professionale – l'attrice vestiva i panni di Rosanna, la protagonista femminile de *La moglie saggia* di Goldoni in scena al teatro Eden di Milano nel dicembre 1928 – con entusiasmo: «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

<sup>121</sup> Id., *L'aria del continente*, in «Corriere della sera», 28 novembre 195, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I (1911-1923), pp. 226-228 (la cit. è in p. 228).

<sup>122</sup> Id., *Pensaci Giacomino*, in «Corriere della sera», 30 dicembre 1916, ora in ivi, pp. 282-284 (la cit. è in p. 284).

<sup>123</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». Renato Simoni, *Liolà*, in ivi, p. 291.

<sup>124</sup> Cfr. la critica del 7 ottobre 1937 in «Corriere della Sera», ora in Giuseppe Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, cit., p. 67.

<sup>125</sup> Cfr. Luciano Simonelli, *Renato Simoni. Ciò che importa è vivere da galantuomo*, cit., p. 331. In una lettera autografa senza data custodita presso la Biblioteca Livia Simoni (C.A.6761) Simoni respinge il dono di un lettore esplicitando che lui «non accetta mai doni».

<sup>126</sup> Eugenio Marcucci, *Giornalisti grandi firme. L'età del mito*, Roma, Rai, 1998. p. 450.

con un applauso a scena aperta»<sup>127</sup>. 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>128</sup>.

Simoni tenne inoltre a battesimo nelle regie teatrali degli anni Trenta e Quaranta diversi giovanissimi attori che avrebbero fornito le prove più impegnative della maturità artistica nei decenni successivi: Laura Adani, Candida nel *Ventaglio* del 1936 e Gasparina nel *Campiello* del 1939; Rina Morelli, che sostituì l'Adani nella ripresa del *Ventaglio* (1939); Aroldo Tieri, eccezionale Malatestino nella *Francesca da Rimini* (1938) simoniana; Marcello Moretti, il futuro e celebre Arlecchino di Strehler, nei panni di Ottavio e Lelio nelle *Donne curiose* del 1940, e ancora Tino Carraro e Vittorio De Sica, quest'ultimo era il Cruscarello nell'*Impresario delle Smirne* (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 «spasimare di anime deformi e di corpi malati»<sup>129</sup> –, sostenne, seppur con alcune riserve, l'avvento della «figura dominatrice» di Luigi Pirandello<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> Renato Simoni, *La moglie saggia*, in «Corriere della sera», 29 dicembre 1928.

<sup>128</sup> La lettera della Borboni (Milano, 27.5.1943) è conservata presso la Biblioteca Livia Simoni, CA 435. In un'altra lettera che l'attrice gli invia 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.

<sup>129</sup> Id., *L'ospite desiderato*, in «Corriere della sera», 14 aprile 1921, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I (1911-1923), cit., p. 456.

<sup>130</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. Baldo Curato, *Sessant'anni di teatro in Italia: da Giovanni Verga a Ugo Betti*, Milano, Dentì, 1947, p. 356.



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 un d’Amico<sup>131</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>132</sup>. Già nel dicembre 1916 richiamava all’attenzione del pubblico *Pensaci Giacomino!*, senza comunque nascondere 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 fraternità 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>133</sup>.

Nel 1917, in occasione della prima milanese di *Liolà*, 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>134</sup>. Pochi mesi dopo, analizzando *Così è (se vi pare)*, smontava l’accusa allora corrente di un Pirandello «cerebrale», sottolineando con molta chiarezza che nella *pièce* «ciò che è negazione filosofica si cangia in sostanza drammatica». *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 piglio 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>135</sup>. Simoni fu uno dei 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 – al Manzoni di Milano il 27

---

<sup>131</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 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. Silvio d’Amico, *Palcoscenico girevole. Pirandello, Bontempelli, e la critica drammatica*, in «Il tempo», 15 febbraio 1947, ora in Id., *Cronache: 1914/1955*, cit., vol. V, tomo I, p. 207.

<sup>132</sup> Cfr. Giuseppe Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, cit., 68 e Ivo Senesi, *Ricordo di Renato Simoni*, p. 90.

<sup>133</sup> Renato Simoni, *Pensaci Giacomino*, cit.

<sup>134</sup> Id., *Liolà*, in «Corriere della sera», 14 gennaio 1917, ora in *Trent’anni di cronaca drammatica*, vol. I (1911-1923), cit., p. 291.

<sup>135</sup> Id., *Tutto per bene*, in «Corriere della sera», 5 maggio 1920, ora in *ivi*, p. 393.

settembre 1921 (il debutto assoluto risale al 10 maggio 1921 al Valle di Roma) e dell'interpretazione della compagnia di Dario Niccodemi: «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>136</sup>. Simoni 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 sempre con molta disponibilità, come del resto era nel suo temperamento, ma con fermezza, quando vide che il drammaturgo siciliano, dopo i *Sei personaggi* e *Enrico IV*, sembrava aver smarrito il fermento iniziale<sup>137</sup>. Di *Vestire gli ignudi* criticò «la tecnica imperfetta»<sup>138</sup> di composizione; l'opera pirandelliana che lo lasciò più perplesso fu invece *L'uomo la bestia e la virtù* che debuttò all'Olimpia di Milano il 2 maggio 1919 ad opera della Compagnia di Antonio Gandusio, che sembrò al critico come «un vecchio in maschera, che s'è messo delle guance di carta pitturata, lustre e gonfie e rubiconde, ma mostra alle tempie i cernechi grigi e, non riuscendo a fingere la baldanza della giovinezza, non sa più neppur mostrare i bei pensieri dignitosi dell'età matura»<sup>139</sup>. Il pubblico borghese, e ancor prima di questo il moderato 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 nella commedia, e ne ritardavano il movimento e ne appesantivano il passo tediando il pubblico<sup>140</sup>.

Sostenne invece senza mezzi termini *Il berretto a sonagli* e definì «una ossessionante tragedia moderna» *Non si sa come*<sup>141</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

---

<sup>136</sup> Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, in «Corriere della sera», 28 settembre 1921, ora in *ivi*, p. 497.

<sup>137</sup> Simoni accolse *Ma non è una cosa seria* 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». Cfr. Renato Simoni, *Ma non è una cosa seria*, in «Corriere della sera», 27 novembre 1921, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, pp. 521-524. Sul rapporto di Simoni con il teatro pirandelliano cfr. Giovanni Antonucci, *La critica e il teatro di Pirandello (1910-1922)*, in «Il Veltro», nn. 1-2, 1968, pp. 125-162; Id., *Storia della critica teatrale*, Roma, Edizioni Studium, 1990, pp. 143-145.

<sup>138</sup> Renato Simoni, *Vestire gli ignudi*, in «Corriere della sera», 10 gennaio 1923, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I (1911-1923), pp. 635-637.

<sup>139</sup> Id., *L'uomo la bestia e la virtù*, in «Corriere della sera», 6 maggio 1919, ora in *ivi*, p. 344.

<sup>140</sup> *Ivi*, pp. 343-344.

<sup>141</sup> Renato Simoni, *Non si sa come*, in «Corriere della sera», 19 febbraio 1936, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. IV (1933-1945), pp. 277-279.

creazione di un Teatro Drammatico Nazionale, un progetto artistico personalizzato e finanziato dal mecenatismo statale<sup>142</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>143</sup>

I due intellettuali si trovavano d'accordo, inoltre, nel rivalorizzare l'opera di Goldoni, «creatore della commedia del suo tempo» secondo il poeta di *Così è (se vi pare)*, il cui prezioso patrimonio drammaturgico è andato sclerotizzandosi nel corso degli anni e che bisognava riportare al pubblico per mezzo di allestimenti ripulite dai manierismi accumulatisi negli anni; operazione che Simoni tentò di realizzare con le regie goldoniane allestite per la Biennale teatro di 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 spirito rianimatore del tutto legittimo nel Teatro, la gloria e il decoro nostro in questo campo»<sup>144</sup>.

Giuseppe Patanè racconta di una cena tra Simoni e il Premio Nobel, nel luglio 1936 nella Taverna della Fenice a Venezia, uno di quegli episodi privati che assumono l'aura di incontri epocali di cui spesso è fatta la storia dello spettacolo. La cena seguiva la trionfale rappresentazione delle *Baruffe chiozzotte*, prima regia teatrale di Simoni, che Pirandello sembra avere esaltato in questi termini: «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

---

<sup>142</sup>I riformatori italiani – autori, critici, intellettuali e politici – decisi ad arginare la subordinazione degli orientamenti artistici delle compagnie agli interessi monopolistici del Consorzio dei proprietari di teatri, avvertono la necessità di un massiccio intervento statale. Diversi i tentativi di dare vita, pur con scarso successo, a variegata tipologie di teatro stabile. Dal primo esperimento del 1900 di Ermete Novelli alla fondazione del Teatro d'Arte di Roma nel 1925 si registrano altre 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, detto '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 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>143</sup>Renato Simoni, *Come funzionerà il Teatro di Stato. Un colloquio con Pirandello*, in «Corriere della sera», 2 dicembre 1926.

<sup>144</sup>Luigi Pirandello, *Introduzione al teatro italiano*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico, Milano, Bompiani, 1936, p. 25.

quanto testimonia Patanè, che abbia proposto a Simoni in quell'occasione la messa in scena della sua opera testamentaria<sup>145</sup>. La prima assoluta dei *Giganti*, per la regia di Renato 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; lo sgomento per l'improvvisa scomparsa di un uomo che fino a poco prima era «dritto, elastico, sfavillante, senza la stanchezza dei vecchi» esce 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.

In realtà il rapporto ventennale che legò Pirandello e Simoni è costellato da episodi meno felici. 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 vogliono fare così anche con un romanzo, no per Dio!»<sup>146</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>147</sup>. Dimostrazione di discredito ribadita in occasione di un articolo non sufficientemente elogiativo sull'interpretazione di *Madame Legros* 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>148</sup>. In una lettera che Pirandello inviava

---

<sup>145</sup> Cfr. Giuseppe Patané, *Renato Simoni e la Sicilia*, cit., pp. 68-69.

<sup>146</sup> La lettera di Pirandello a Ojetti è citata in Armando Torno, *Il testo di Pirandello bocciato dal «Corriere»*, in «Corriere della sera», 11 novembre 2011, p. 50.

<sup>147</sup> Nella lettera ad Ojetti del 31 gennaio 1927 il giudizio di Pirandello sulla «perfidia» di Simoni – responsabile dei «giudizi sugli attori», avvenimenti cui invece dà ampio risalto il «Tevere» di Interlandi – 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, sostituto di Simoni al «Corriere», riporta sulle colonne del quotidiano milanese la seguente dichiarazione del ministro della Pubblica Istruzione ungherese Petri: «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. Eligio Possenti, *Un volo di Pirandello*, in «Corriere della Sera», 5 gennaio 1927, ora in *Interviste a Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp.351-353. La lettera di Pirandello ad Ojetti si può invece leggere in Luigi 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», Roma, Bulzoni, 1980, pp. 223-224 (cfr. anche pp.101-104)

<sup>148</sup> Cfr. Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 559-562. Delle 'calde' reazioni del padre, che si acuivano 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 Elio Providenti, *Pirandello impolitico*, Roma, Salerno, 2000, p. 9. Ne è ulteriore prova l'attacco mosso nel 1931 a Eligio Possenti colpevole, secondo il drammaturgo, di aver fornito

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>149</sup>. 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, cui 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<sup>150</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>151</sup>. Denigrazione spesso occultata dalla diplomazia pirandelliana che in un'intervista del 1935 a Goffredo Bellonci giudica «fine» l'altrove bistrattato Simoni<sup>152</sup>.

---

informazioni incomplete nel suo 'Notiziario teatrale' a proposito di una tournée di recite in America della Compagnia di Marta Abba. Il torto di Possenti, la sua «canagliata», è di aver ferito la suscettibilità di Marta, escludendola dalla denominazione della Compagnia di cui annunciava la tournée, di aver così storpiata la notizia pervenutagli tramite una lettera precisa dello stesso scrittore. Cfr. Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., pp. 712-715, 720, 723-724. La dura lettera di rimprovero dell'attrice a Pirandello si legge in Marta Abba, *Caro Maestro...: lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro Frassica, Milano, Mursia, 1994, p. 158; le ragioni del risentimento dell'attrice sono discusse in Giorgio Pullini, *Il dramma di Pirandello nell'epistolario con Marta Abba*, in «Lettere italiane», XLVIII, n.4, 1996, p. 384. Per i rapporti tra Pirandello e il quotidiano milanese si veda Luigi Pirandello, *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro. De Gubernatis, De Filippo*, cit., pp. 128-133 e Roberto De Monticelli, *Un personaggio in cerca di 1125 lire in Pirandello e il «Corriere»*, fascicolo del «Corriere della sera» a cura di Matteo Collura, Milano, Mondadori, 1986, pp. 6-11.

<sup>149</sup> Cfr. Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 295. Sul rapporto di Pirandello con i giornalisti e i cronisti teatrali dell'epoca cfr. l'Introduzione di Ivan Pupo in *Interviste a Pirandello*, a cura di Id., Soveria Mannelli, Rubbettino, soprattutto pp. 62-66.

<sup>150</sup> Per i risvolti polemici della lettera a Lanza cfr. Lucio Ridenti, *Contributi pirandelliani: «Ciascuno a suo modo» 1924*, in «*Ciascuno a suo modo*» di Pirandello e il teatro totale delle avanguardie, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 44-47.

<sup>151</sup> Cfr. Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 424.

<sup>152</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. Goffredo Bellonci, *Pirandello ci parla del nuovo teatro italiano e dei compiti che hanno oggi gli attori e i critici*, in «Il Giornale della domenica», 29-30 dicembre 1935, ora in *Interviste a Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, cit., pp. 570-573.

Simoni giudicò con cautela il linguaggio anticonformista della “nuova scuola”, delimitandone spesso il valore. Nei confronti di Rosso di San Secondo – che, nonostante alcuni successi di pubblico, suscitò molte diffidenze nei critici e li divise profondamente – dopo l’iniziale posizione negativa verso chi gli appariva la quintessenza di un teatro che «aveva paura della bella chiarezza e della sanità»<sup>153</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 de *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>154</sup>. Nella seconda, scrive una pagina tra le più illuminanti per cogliere la natura ‘espressionista’ del drammaturgo siciliano<sup>155</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>156</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>157</sup>, stroncò senza mezzi termini *Chimere* di Luigi Chiarelli, definendolo «l’errore inesplicabile di un giovane d’ingegno»<sup>158</sup>. Quanto

<sup>153</sup> Renato Simoni, *L’ospite desiderato*, in «Corriere della sera», 14 aprile 1921, ora in *Trent’anni di cronaca drammatica*, vol. I (1911-1923), cit., pp. 455-456. Nel maggio 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>154</sup> *Id.*, *La scala*, in «Corriere della sera», 17 novembre 1925, ora in *ivi*, vol. II (1924-1926), p. 262.

<sup>155</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*, in «Corriere della sera», *ira in ivi*, vol IV (1933-1945), p. 557.

<sup>156</sup> Lettera di Rosso di San Secondo a Simoni (Meina, 15 giugno 1927); Biblioteca Livia Simoni, C.A. 6542.

<sup>157</sup> Renato Simoni, *L’uccello del paradiso*, in «Corriere della sera», 20 giugno 1919, ora in *Trent’anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I (1911-1923), pp. 355-357.

<sup>158</sup> *Id.*, *Chimere*, in «Corriere della sera», 26 febbraio 1920, ora in *ivi*, p. 382.

alla produzione drammaturgica di Bontempelli, «scrittore secco e nervoso»<sup>159</sup>, rimase perplesso davanti a *La guardia alla luna*<sup>160</sup> e sottolineò puntigliosamente i limiti di fondo, l'iterazione soprattutto, di *Nostra Dea*. Su un altro terreno, quello del "teatro di poesia", 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 una straordinaria lucidità nel cogliere le novità che venivano dall'estero, e 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 compressa mestizia<sup>161</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>162</sup>. Simoni 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. 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 molte concludenti»<sup>163</sup>.

Gli anni Trenta lo videro 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 dei suoi 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 al versatile interprete dalla «spontaneità inesauribile» dedicò elogi generosi<sup>164</sup>, non nascose

---

<sup>159</sup> Id., *Nostra Dea*, in «Corriere della sera», 10 novembre 1925, ora in ivi, vol. II (1927-1932), p. 255.

<sup>160</sup> Id., *La guardia alla luna*, in «Corriere della sera», 16 marzo 1920, ora in ivi, p. 385.

<sup>161</sup> Eligio Possenti, *L'uomo*, cit., p. 14.

<sup>162</sup> Dattiloscritto autografo di Nemirovic Dancenko a Simoni (Milano, 21 gennaio 1933); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>163</sup> Renato Simoni, *I nostri attori*, in «Sipario», a. IV, nn. 40-41, agosto-settembre 1949, p. 14.

<sup>164</sup> Cfr. ad esempio l'entusiasmante recensione di Simoni a *La morte di carnevale*, in «Corriere della sera», 5 gennaio 1930, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. III (1927-1932), p. 289.

una certa ritrosia nei confronti delle commedie del napoletano, dove tuttavia apprezzò l'intuizione di una drammaturgia colta in strada e nel folclore.

Negli anni Trenta il critico del «Corriere» assistette, inoltre, alla riscoperta italiana di Shakespeare, uno dei pochissimi autori stranieri risparmiati dal nazionalismo fascista, e che Simoni ammirò immensamente esprimendo «il più penetrante giudizio italiano del grande autore inglese»<sup>165</sup>. Piero Rebora, esperto di letteratura inglese, gli chiede nel 1947 un commento per un suo volume su Shakespeare, fondamentale per lanciare il libro all'attenzione del mondo editoriale: «Lei è uno dei pochissimi che può capire la somma di lavoro che quella mia opera comporta, ed il suo significato spirituale, di questi tempi! Per questo tengo tanto a una sua parola»<sup>166</sup>.

Simoni fu, inoltre, uno dei pochi esponenti della vecchia guardia di critici a favorire le novità anticonformiste anche sul piano scenico. Se 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>167</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>168</sup>.

Ma 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 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 finito in questura per avere offeso i fischiatori gridando «Voi, se non vedete i cornuti in

---

<sup>165</sup> Vittorio Vecchi, *Un critico che era il teatro*, in «Il Dramma», a. XXXIV, n. 267, dicembre 1958, p. 95.

<sup>166</sup> Manoscritto autografo di Piero Rebora a Simoni (Pratovecchio-Arezzo, 8 agosto 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 6639.

<sup>167</sup> Silvio d'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, Torino, ERI, 1953, vol. I, pp. 14-16.

<sup>168</sup> Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. V, cit., pp. 20-21.



scena non siete contenti»<sup>169</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>170</sup>. La moderna messa in scena di Enrico Fulchignoni<sup>171</sup> - che avrebbe reso «furiosamente di moda la regia teatrale»<sup>172</sup> - fece scalpore per certi bagliori simbolisti e futuristi<sup>173</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 che, in totale assenza di oggetti reali, mimavano, ad esempio, la presenza di bicchieri e tazzine simulando l'azione di dissetarsi. 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>174</sup>.

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. Della prima diede 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. Simoni è tra i primi ad intuire le eccezionali doti interpretative dei De Filippo - «Fine, illustre ed appassionato amico dell'anima napoletana» lo acclamava

---

<sup>169</sup> Paolo Emilio Poesio, *La nascita del teatro di regia*, in *Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria de Matteis*, catalogo della mostra, a cura di Cristina Nuzzi, Firenze, Vallecchi, 1979, p. 63.

<sup>170</sup> Cfr. *Riprese*, in «Il dramma» 15 aprile 1940; Corrado Pavolini, *Un successo tipico*, in «Primato», 15 maggio 1940; A. S., Thornton Wilder, *L'autore di piccola città*, in «Scenario», a. VIII, n. 8, agosto 1939, p. 355; Gaetano Afeltra, *Per la “Piccola città” volarono pugni e calci*, in «Corriere della sera», 25 marzo 1986. Cfr. inoltre Claudio Meldolesi, *Tre modelli*, in *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 43-47; Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 26-30; Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 296.

<sup>171</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* a Boboli.

<sup>172</sup> Andrea Perrini, *Registi del teatro gulf*, in «Via consolare», aprile 1941, citato in Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 43.

<sup>173</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. Paolo Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Mursia, Milano, 1977, pp. 100-101.

<sup>174</sup> Renato Simoni, *Piccola città*, in «Corriere della sera», 29 marzo 1940, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol IV (1933-1945), p. 211.

Vincenzo Scarpetta nel 1925<sup>175</sup> - e principalmente di Eduardo<sup>176</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>177</sup>.

Un atteggiamento ancora più aperto Simoni dimostrò verso la nuova generazione, 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>178</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 nostri palcoscenici, 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 spietatamente 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 rappresentavano 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

---

<sup>175</sup>Manoscritto autografo di Vincenzo Scarpetta a Simoni (5 gennaio 1925); Biblioteca Livia Simoni, CA 6577.

<sup>176</sup>Gli apprezzamenti della critica per il teatro di Eduardo divennero quasi unanimi a partire dal 1947. Cfr. a proposito Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 165-166.

<sup>177</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*, in «Il Dramma», a. XXII, luglio 1946, p. 23.

<sup>178</sup>Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit, vol V (1946-1952), p. 140.

Anouilh, pronto ad entusiasmarsi per i testi migliori, ma anche a dare giudizi assai critici per le *pièces* di solo mestiere, dove l'artigianato, pur di gran classe, prevaleva sulle ambizioni dell'artista.

Dotato di una sensibilità aperta a tutti i movimenti d'idee e a tutte le manifestazioni dell'arte drammatica – sebbene non condividesse in pieno certe sperimentazioni radicali delle avanguardie – capì e 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>179</sup>.

---

<sup>179</sup> Lettera di Giovanni Testori a Simoni (Milano, 15 gennaio 1948); Biblioteca Livia Simoni, CA 6555.

## Capitolo 4 UN'IDEA DI TEATRO

### 4.1 «Un caso a parte»

Nell'articolato panorama registico del secondo dopoguerra delineato da Giulio Cesare Castello Simoni viene presentato come un «caso a parte» in mezzo ad altri esponenti della «vecchia guardia» quali Gualtiero Tumiati e Sergio Tofano, Pietro Sharoff e Tatiana Pavlova che Castello inserisce nella categoria dei «registi importanti», Bragaglia, Salvini e Enzo Ferrieri (i «maestri italiani») e gli «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 sessantun'anni e che nel corso di pochissimo tempo viene celebrato come un maestro dell'arte drammatica italiana. Anche Anton Giulio Bragaglia definisce singolare il caso Simoni; in un articolo del 1937, dove critica l'atteggiamento avverso delle compagnie italiane nei confronti del regista professionista, scrive: «Il fenomeno Simoni è un fatto d'eccezione; e il suo prezioso caso eccezionale non può fare regola»<sup>2</sup>. La singolarità

---

<sup>1</sup> La seconda grande area era costituita dalla «regia eclettica», in cui spiccano le personalità diverse di Corrado Pavolini e Guerrieri, e composta prevalentemente da registi gufini come Venturini, Meloni e Fulchignoni; nella terza categoria fanno parte i registi della scuola dell'Accademia quali Costa, Giannini, Brissoni, Pandolfi e poi Landi, Celi, Squarzina, Salce, Lucignani; «la regia della nuova spettacolarità», volta a rivalorizzare il «mondo del teatro», di Visconti e Strehler; l'ultima area è definita da Castello «dei piccoli teatri», quella di Bolchi, Galloni, Guglielmino e De Bosio. Rimane fuori le grandi categorie delineate il caso di Fersen. Cfr. Giulio Cesare Castello, *Vent'anni di regia*, in «Sipario», nn. 40-41, agosto-settembre 1949, pp. 25-31. Cfr. anche Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 270, n. 21.

<sup>2</sup> Anton Giulio Bragaglia, *Variazioni sulla regia*, in *Sottopalco*, Osimo, Barulli, 1937, pp. 48-49. Bragaglia, pur apprezzando i risultati dei primi spettacoli goldoniani di Simoni (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. Nello stesso anno Salvini scriveva: «Può essere chiamato

dell'esperienza registica di Simoni lo dichiara due anni dopo anche Ridenti: congratulandosi con la promozione di Gino Cervi a direttore di una compagnia semistabile dell'Eliseo, il fondatore de «Il Dramma», convinto che a dirigere una compagnia possa essere solo un attore e non un regista, scrive in relazione a quest'ultimo: «Il regista (quando non si tratta di un grande artista come Renato Simoni, le cui possibilità per natura, cultura ed esperienza sono eccezionalissime 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 categoria dei «migliori registi dell'epoca» accanto a Talli, Reinhardt, Dullin e Pitoeff<sup>5</sup>. La rilevanza che Simoni aveva acquistato in vita nell'ambito della messa in scena è andato via via sbiadendosi 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*<sup>6</sup>, non lo menziona nemmeno nei capitoli dedicati al teatro italiano – 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» – pur presentando nell'inserito fotografico un'immagine del *Campiello* simoniano allestito a Venezia nel 1939 nell'ambito del Festival Internazionale del Teatro. Altrettanto significativo è l'esile spazio dedicatogli da Claudio Meldolesi nel monumentale *Fondamenti del teatro italiano*, dove Simoni – citato soprattutto come critico – viene visto come un 'tradizionalista' che poco o niente ha a che fare con quella «regia critica» fiorita nel secondo dopoguerra e che costituirà il nuovo teatro italiano; fenomeno che si configurava come «un modo di produzione e non un sistema stilistico o una filosofia di teatro»<sup>7</sup>.

Questa esclusione – sulla quale probabilmente pesa anche un giudizio di tipo ideologico nei confronti di un protagonista anche a livello istituzionale del teatro italiano nell'epoca fascista – è attribuibile principalmente alla peculiare poetica simoniana che

---

regista chi fa della regia la sua esclusiva attività e ne ritrae i mezzi di sostentamento.» Guido Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, in «Scenario», a. V, n. 1, gennaio 1936, pp. 3-6.

<sup>3</sup> Lucio Ridenti, *Copertina. Gino Cervi*, in «Il Dramma», a. XV, 1° agosto 1939, p. 3.

<sup>4</sup> Giulio Cesare Castello, *Le conquiste critiche della regia italiana*, in «Teatro-Scenario», a. XVI, n. 11, 1 giugno 1952, pp. 6-8.

<sup>5</sup> Vito Pandolfi, *Spettacolo del secolo: il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, p. 215.

<sup>6</sup> Id., *Regia e registi nel teatro moderno*, Bologna, Cappelli, 1961.

<sup>7</sup> Claudio Meldolesi, *L'ambito della regia critica*, in *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 262-263.

potremmo definire ‘trasparente’, 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 dopoguerra una generazione di registi che avrebbero modificato profondamente il panorama teatrale: da Orazio 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, attribuiva il loro diletantismo all’assenza di un maestro, di una guida diversa dal capocomico che concertasse e armonizzasse i diversi 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 nazionale svoltosi a Milano nel 1948 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 registica 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 emblematico 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 di importanti professionisti del settore.

Orazio Costa, uno dei più attivi e acuti registi diplomati all’Accademia di d’Amico, tentava nel 1939 una definizione del regista nel panorama teatrale italiano. 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,

---

<sup>8</sup> Cft. Ugo Zannoni, *Renato Simoni*, cit., p. 46.

<sup>9</sup> *Milano, 1948: un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, cit., p. 106

<sup>10</sup> Costa Orazio, *La regia teatrale*, in «Rivista italiana del dramma», a. III, n. 4, 15 luglio 1939, p. 12.

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» di fondo<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. Questa concezione estetica delle funzioni registiche sintetizza in buona parte l'idea di Simoni, benché non definita teoricamente, in materia di costruzione dello spettacolo. Se spogliamo l'assunto di Costa dell'aura misticheggiante, ritroviamo nelle sue parole i cardini della funzione registica del critico veronese, fondata cioè sulla preminenza del testo e dell'attore; l'interprete incarna, per entrambi, il verbo dell'autore che a sua volta 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>. Le affinità poetiche tra i due non vanno attribuiti a una coincidenza legata alla temperie culturale, quanto a una diretta ed empirica 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 avrebbe consacrato 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 il giovane regista a Simoni nell'ottobre 1940. Costa lavorava all'epoca sull'allestimento de *La locandiera* con Andreina Pagnani protagonista; la regia proposta inizialmente a Simoni venne affidata su consiglio di quest'ultimo al neodiplomato dell'Accademia, senza peraltro andare in porto. Ecco allora il neo regista romano 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 i maestri del percorso teatrale di Costa; se i primi due hanno influito soprattutto sulla formazione spirituale del giovane regista, Simoni ha radicato in lui i fondamenti pratici del mestiere.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 13.

<sup>12</sup> Ivi, p. 18.

<sup>13</sup> Ivi, p. 25.

<sup>14</sup> Lettera di Orazio Costa a Simoni (Roma 15 ottobre XVIII - 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA 506.

In una lettera dell'ottobre successivo, riferita questa volta al mancato allestimento della *Francesca da Rimini* dannunziana 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 l'attenzione al ritmo del verso e dell'azione scenica.

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, assumendone pienamente e coscientemente le responsabilità creative. La lunga frequentazione dei palcoscenici e dei suoi protagonisti lo avevano avvicinato alla realtà dei linguaggi scenici, alle esigenze e alle difficoltà materiali del mestiere; mentre le letture e gli studi avevano permesso una vasta conoscenza delle opere e delle tendenze estetiche delle varie epoche teatrali. Dalla frequentazione assidua degli attori aveva appreso i segreti 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, velandone i difetti. All'esercizio cinquantennale della critica teatrale si devono le conoscenze dei linguaggi e delle tecniche, 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 tradurrà nella costruzione degli spettacoli in quanto analisi scrupolosa dei

---

<sup>15</sup> Lettera di Orazio Costa a Simoni (Roma 30 ottobre 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 506. La messa in scena non andò in porto in seguito a «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» come specifica lo stesso Costa nella lettera in oggetto.



personaggi, della gestualità e della dizione. 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 dal linguaggio agile ma rigoglioso; «cronache in piedi»<sup>16</sup> come le definisce Francesco Bernardelli, dove il critico fonde la fantasia con la memoria teatrale degli studi e delle esperienze passate. La costante osservazione e valutazione critica dello spettacolo, inoltre, aveva sviluppato in Simoni la conoscenza intuitiva degli umori della platea, gli elementi che la facevano scaldare o assopire.

Come spettatore Simoni non ha mai tenuto un atteggiamento esteriore e distaccato dalla rappresentazione e dai suoi artefici. 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>17</sup>. Con Simoni inizia a plasmarsi, seppure inconsapevolmente e in sordina, quella «figura intermedia fra l'attore, lo spettatore e il critico, "esperto di drammaturgia e di mestiere"», intuita da Strehler già nei primi anni Cinquanta e avvalorata nei decenni successivi da Dario Fo<sup>18</sup>, e si anticipa, nel contempo, la nozione del regista come "spettatore di professione" in voga nel secondo Novecento.

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, soprattutto, nell'assistere alle prove degli spettacoli altrui, 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

---

<sup>16</sup> Francesco Bernardelli, *Un uomo di teatro*, in «La Stampa», 21 febbraio 1952.

<sup>17</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 Renato Simoni con pasticcini, con una deliziosa indimenticabile *verve* di seduttore. Questo episodio di Simoni, mi commuove ancora oggi». Cfr. Gianfranco De Bosio, *Un ricordo di Renato Simoni*, in *Una giornata di studi su Renato Simoni*, a cura di Patrizia Baggio, cit., p. 23. Cfr. anche Luciano Simonelli, *Renato Simoni, Ciò che importa è vivere da galantuomo*, in Id., *Dieci giornalisti e un editore*, Milano, Simonelli, 1997, p. 327.

<sup>18</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 262.

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>19</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>20</sup>.

Nell'epistolario di Simoni custodito presso la Biblioteca Livia Simoni troviamo decine di inviti da parte di attori, drammaturghi e capocomici che chiedono il sostegno di Simoni, anche solo di assistenza a una prova; richieste che crescono 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>21</sup> Corrado Pavolini – assistente regista di Simoni in diversi spettacoli –, che nel 1943 si accinge a 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>22</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>23</sup>. Domenico Varagnolo avanza nel 1940 la timida speranza di vederlo regista del suo *Pitor del Paradiso*, opera ispirata alla vita di

<sup>19</sup> Ugo Zannoni, *Renato Simoni*, cit., pp. 51-52.

<sup>20</sup> Ermanno Contini, *Simoni, il regista*, in «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.

<sup>21</sup> Lettera di Dino Buzzati a Simoni (Milano, 14 ottobre, s. a.); Biblioteca Livia Simoni, CA 475.

<sup>22</sup> Lettera di Corrado Pavolini a Simoni (Bergamo 22 aprile 1943); Biblioteca Livia Simoni, CA 47.

<sup>23</sup> Lettera di Wanda Fabro a Simoni (Milano, 7 marzo); Biblioteca Livia Simoni, CA 1651.

Tintoretto, con Ermete Zacconi protagonista<sup>24</sup>. Il drammaturgo Vincenzo Trieri 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* nell'aprile 1941<sup>25</sup>; nel novembre dello stesso anno è sempre Trieri 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>26</sup>. «Capisco quanta parte del nostro successo di ieri sera spetta al tuo provvidenziale intervento nelle nostre prove» gli scrive riconoscente Sergio Tofano<sup>27</sup>. Gherardo Gherardi chiede a Simoni nel gennaio 1948 di seguire il lavoro dietro le quinte della sua commedia nuova, *Appuntamenti*, che debutterà all'Odeon con la Adani protagonista<sup>28</sup>. Anche Maria Melato, alle prese con un «genere difficile»<sup>29</sup>, lo invita di assistere alla prova generale del suo spettacolo; Ugo Betti gli rinnova, nel 1941, l'invito di mettere in scena una sua opera<sup>30</sup>; Giuseppe Bevilacqua chiede un parere al critico nel 1944 in riferimento a uno snodo cruciale del nuovo dramma al quale lavora<sup>31</sup>; mentre Elsa Merlini lo ringrazia per i suggerimenti ricevuti per *Casa di bambola*, da lei recitata quasi senza prove a causa di una cavaglia rotta<sup>32</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 segreta di recitare, di immedesimarsi con i personaggi. L'eccellente veronese non si limitava, di fatto, a dare suggerimenti sui tempi delle entrate e delle uscite, sull'affinamento di una dizione, a dosare un ritmo impreciso o il colore di un'atmosfera; interveniva sovente anche sul testo consigliando un taglio o una modifica che sostenesse meglio l'azione scenica. La sua capacità registica «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>33</sup> – scrive Ermanno Contini nel 1951; che è

---

<sup>24</sup> Lettera di Domenico Varagnolo a Renato Simoni scritta su carta intestata «Archivio Storico d'Arte Contemporanea, Venezia, Palazzo Ducale», (Venezia, 4 gennaio 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA 6665.

<sup>25</sup> Lettera di Domenico Varagnolo a Simoni (Roma, 12 aprile 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 6729.

<sup>26</sup> Lettera di Domenico Varagnolo a Simoni (Roma, 7 novembre 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 6733.

<sup>27</sup> Lettera di Domenico Varagnolo a Simoni (mercoledì); Biblioteca Livia Simoni, CA 6638.

<sup>28</sup> Lettera di Gherardo Gherardi a Renato Simoni (1 gennaio 1948); Biblioteca Livia Simoni, CA2601.

<sup>29</sup> Lettera di Maria Melato a Renato Simoni (martedì mattina, s.d.); Biblioteca Livia Simoni, C.A. 4288.

<sup>30</sup> Lettera autografa di Filippo Scelzo a Renato Simoni (Roma, 22.4.1941); Biblioteca Livia Simoni, C.A. 342.

<sup>31</sup> Lettera autografa di Giuseppe Bevilacqua a Renato Simoni (Milano, 10 luglio 1944); Biblioteca Livia Simoni, CA 428.

<sup>32</sup> Lettera di Elsa Merlini a Simoni (carta intestata «Albergo "Bologna"», Roma, s.d.); Biblioteca Livia Simoni, CA 4078.

<sup>33</sup> Ermanno Contini, *Simoni, il regista*, in «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.

quanto Giovanni Calendoli affermerà un anno dopo sulle pagine di «Scenario»: «La sua non è una regia professionale, ma una regia di vocazione»<sup>34</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 alle prime esperienze francesi russe e tedesche che vengono percepite, a partire degli anni Venti, come esperienze innovative da accogliere e imitare al fine di adeguarsi agli standard europei, eppure viste quasi sempre, soprattutto dai 'conservatori', con uno sguardo scettico. Il cosiddetto «ritardo»<sup>35</sup> o l'«anomalia» italiana di cui parla Meldolesi, 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 principale autore 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 Migliorini ne avesse coniato il termine nel febbraio 1932 sulle pagine di «Scenario»<sup>36</sup>. Vocaboli quali *apparitore*, *corago*, *mettinscena*, *régisseur* giravano tra cartelloni e scritti; critici e attori lo accoglievano diffidenti mentre gran parte del pubblico ne ignorava il significato<sup>37</sup>. L'Italia, unico paese al mondo, conia una parola nuova per denominare una «teoria forte nata in assenza di una pratica», scrive Mirella Schino<sup>38</sup>. Bisognerà aspettare il secondo dopoguerra per assistere a una maggiore consapevolezza

---

<sup>34</sup> Giovanni Calendoli, *Renato Simoni regista*, in «Teatro Scenario», a. XVI, n.17-18, 15 settembre 1952, p. 19.

<sup>35</sup> Sul concetto del «ritardo italiano» si rimanda a Mirella Schino, *Sul "ritardo" del teatro italiano*, in «Teatro e storia», a. III, n. 1, aprile 1988, pp. 51-72.

<sup>36</sup> Il termine 'regista' – originariamente proposto da Enrico Rocca – fu usato da Migliorini nel commento a uno spettacolo di Tatiana Pavlova. Il contributo di Migliorini viene ripubblicato nel volume *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 200-211.

<sup>37</sup> Cfr. *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947, pp. 9-23.

<sup>38</sup> Mirella Schino, *La parola regia*, in *Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 501.

delle funzioni registiche e alla sua definizione pratica<sup>39</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 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>40</sup> – che tanta importanza avrà per la giovane regia italiana del secondo dopoguerra, basti pensare a Pandolfi e Squarzina – a Nemirovič-Dančenko e Tairov. Ancora nella decade successiva le esperienze registiche moderne sono affidate, non a caso, a 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 quelli di Jacques Copeau allestiti per il Maggio Musicale Fiorentino all'aperto a Firenze: 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 – talvolta accusate di esterofilia<sup>41</sup> – erano esempi di altissima qualità per la ricerca creativa, l'attenzione interpretativa e la cura dell'insieme; modelli che gli uomini di teatro italiani colsero e svilupparono solo parzialmente, guardandoli, non raramente, come bizzarrie sorrette da scelte estreme. In Italia 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 degl'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 drammatico, tesi che si opponeva radicalmente alla linea di pensiero di d'Amico, il quale vedeva l'elemento spettacolare subordinato alla parola dell'autore<sup>42</sup>. Le esperienze

---

<sup>39</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 dal 1915 in poi. Cfr. Mirella Schino, *Sul "ritardo" del teatro italiano*, cit., pp. 51-57.

<sup>40</sup> Nel settembre 1929 fu ospitato per poche repliche uno spettacolo di Vachtangov nel teatro di Riccardo Gualino a Torino, poi al Manzoni di Milano. Cfr. il dossier *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, in «Teatro e storia», a. XXII, n. 29, 2008, pp. 83-84.

<sup>41</sup> Le accuse affiorarono al congresso degli scrittori tenutosi a Bologna nel 1933, alle quali risponde un ironico editoriale di d'Amico, artefice dell'ospitalità dei maestri europei in Italia, dal titolo *Per una regia italiana* nel numero di ottobre di «Scenario».

<sup>42</sup> Sulle polemiche tra Bragaglia e d'Amico, viste come reviviscenza storica di quella tra commedia dell'arte (e quindi Gozzi) e la riforma goldoniana cfr. Luigi Squarzina, *Da Dioniso a Brecht: pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 375 sgg; Andrea Mancini, *Tramonto e resurrezione del grande attore*, Corazzano [San Miniato], Titivillus, 2009.

precedenti di Virgilio Talli, Pirandello e Dario Niccodemi rappresentano in proposito rilevanti segnali premonitori, anche se la loro attività si colloca a metà strada tra la tradizione direttoriale e la concezione moderna della regia<sup>43</sup>. Sicuramente nel corso degli anni Trenta si afferma un'idea di regia che contrasta con quella del regista demiurgo che andava affermandosi in Europa: magico inventore di scene e di originali interpretazioni sulla stregua di un Reinhardt o un Craig ad esempio, o maestro di nuovi sistemi di recitazione alla maniera di Stanislavskij o Copeau. La tendenza italiana nasce dalla forte influenza di d'Amico nel sistema teatrale italiano, per molti aspetti recepita anche nelle istituzioni e nella concezione diffusa della costruzione dello spettacolo. Si afferma così una regia intesa essenzialmente come principio chiarificatore e unificatore dei componenti della messa in scena, che traduce il testo in spettacolo, ponendo attenzione alla definizione psicologica del personaggio e al ritmo dell'insieme<sup>44</sup>. In questa concezione ideale si collocano anche le esperienze registiche di Simoni. Egli accoglie a grandi linee il pensiero damichiano, che vede il regista come colui che deve restituire sul palcoscenico lo 'spirito dell'opera', accantonando ogni tentazione di interpretazione eccessivamente autonoma. Gli spettacoli di Simoni s'incentrano sull'analisi del testo al fine di svelarne la verità implicita per mezzo dell'arte attoriale, incentivando non il virtuosismo del *cabotin*, bensì la sensibilità umana dell'interprete. Trattandosi di un teatro basato sull'attore inteso come espressione della parola vivente del testo, la scenografia, la scenotecnica e l'illuminazione vengono relegate a mero sussidio del rapporto testo-attore.

È solito un approccio emotivo piuttosto che obiettivo nei confronti di Simoni, che lo inserisce nella definizione generica dell'«artigiano prestigioso e pieno di fantasia»<sup>45</sup>. L'attitudine bonaria e passionale, la versatilità artistica e la formazione autodidatta lo collocano in un empireo a sé, staccato dalle correnti del pensiero primo-novecentesco. In effetti Simoni non aveva mai dato cenno di appartenere a una definita corrente estetica,

---

<sup>43</sup> Nel corso degli anni Venti si erano verificate tendenze di interpretazione critica dei testi ad opera 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'Ambrà e Mario Fumagalli il Teatro degli Italiani con sede all'Eliseo di Roma; nello stesso mese debutta la Benelliana diretta da Sem Benelli; dalle ceneri della Compagnia Nazionale (fondata nel 1921), che si scioglie in Quaresima, nascono le Compagnie di Alda Borelli, di Ruggero Ruggeri e di Virgilio Talli; in maggio, a Bologna, viene fondata la Compagnia Dialettale di Alfredo Testoni; in settembre prende vita la Compagnia di Augusto Novelli (la «Brillantissima fiorentina di Renato Lacchini diretta dal commediografo Augusto Novelli), in ottobre, invece, si assiste al debutto della Pavlova-Capozzi al Valle di Roma, la grande attrice russa, che – come scrive Polese sull'«Arte Drammatica» del 7 aprile del 1923 – «dopo lungo e paziente studio della nostra lingua vuole entrare nelle file nostre e formerà una compagnia con artisti italiani per recitare in italiano»<sup>43</sup>. Cfr. Lucio Ridenti, *Teatro italiano fra due guerre: 1915-1940*, Genova, Dellacasa, 1968, pp. 53-54.

<sup>44</sup> Cfr. Euclione, *Necessità della regia*, in «Sipario», a. II, n. 13, maggio 1947, p. 14.

<sup>45</sup> Piero Della Giusta, *Un'estetica simoniana?*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 314, novembre 1962, p. 7.

sostituendo al pensiero teorico una conoscenza pratica dell'arte drammatica. Ne sono testimoni le cronache giornalistiche dove il giudizio critico è amalgamato col racconto del fatto scenico, senza approdare a conclusioni astratte. Con i suoi spettacoli, inoltre, egli non costruisce una teoria registica organica, non sconvolge quindi le abitudini di chi fa teatro e di chi lo segue; persegue piuttosto con coerenza e sapienza quella saldatura, sul piano estetico, tra parola e immagine, che diverrà un caposaldo della regia italiana del secondo dopoguerra. Da Enrico Fulchignoni a Orazio Costa, a Corrado Pavolini, fino a Giorgio Strehler, tutti coloro che ebbero modo di lavorare con Simoni, provarono per lui, non solo affetto, ma anche riconoscenza e ammirazione. Strehler, pur non considerando Simoni un regista, ma piuttosto «un qualcosa a metà tra il direttore all'italiana e il critico che parla agli attori sul palcoscenico, invece che sulla pagina», sostiene che egli fu «veramente maestro di qualcosa che a molti sfuggiva», nel senso che i suoi racconti fatti al tavolino del caffè, nelle notti veronesi «piene di musiche delle osterie», ai giovani che lo ascoltavano «tra sbigottiti, affascinati e scettici con rispetto», contenevano «cose importanti, mai sentite, realmente nuove, come importazione mentale, come disegno critico»<sup>46</sup>.

Il lavoro sul campo e il confronto diretto con le leggi della scena sono le fondamenta della pratica teatrale di Simoni: atteggiamento empirico che egli ha sostenuto costantemente sia negli interventi pubblici che negli scritti teatrali. Al IV Convegno della fondazione «Alessandro Volta», svolto 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, a Maeterlinck, a Hauptmann, a Tairov – a un esame *concreto* dei mezzi e alla proposta di soluzioni reali affinché il teatro superasse la crisi strutturale in cui versava in seguito dell'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 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>47</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

---

<sup>46</sup> Giorgio Strehler, *Nasce da lui il mio amore per Goldoni*, in *Fra dieci giorni due città unite ricordano un personaggio irripetibile*, in «Corriere della sera», 1 maggio 1982.

<sup>47</sup> Reale Accademia d'Italia. *Fondazione Alessandro Volta, Atti dei convegni. Convegno di lettere (8-14 ottobre 1934 – XII). Tema: Il teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, p. 56.

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>48</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, svolto a Milano dal 18 al 20 giugno 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<sup>49</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 «darà 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>50</sup>. Le ridondanze e le bizzarrie di natura espressionista non lo convincevano, così come la tautologia di certa erudizione bibliografica in voga nel secondo dopoguerra; lo stesso atteggiamento il critico del «Corriere» dimostra 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 – specifica 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>51</sup>.

Questo comportamento critico verso gli aspetti radicali e posticci 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 della naturalezza?». A questi momenti di apertura culturale si

---

<sup>48</sup> La dichiarazione di Simoni risale ai primi anni Quaranta ed è citata in Aldo Cattoli, *Teatro che passione. Dodici polemiche ad armi corte con una dedica “A Renato Simoni” e un’appendice “Il teatro bolognese”*, Bologna, Sab, 1952, p. 122.

<sup>49</sup> *Milano, 1948: un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, cit., p. 119.

<sup>50</sup> Renato Simoni, *I nostri attori*, in «Sipario», a. IV, nn. 40-41, agosto-settembre 1949, p. 16.

<sup>51</sup> Achille Fiocco, *Ricordo di un maestro*, cit., p. 3.



alternano episodi di maggior conservatorismo; è il caso di un altro intervento al citato Convegno del 1948 a Milano quando 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 di Simoni, 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>52</sup>.

In Simoni una *forma mentis* ottocentesca si fonde con tensioni espressive tipiche del secolo nuovo; nella produzione drammaturgica, critica e registica caratteristiche di tipo tradizionale si mescolano con aspetti moderni – talvolta in sordina, altrove con una tensione espressiva più cosciente – 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>53</sup>. La nostalgia del passato non gli impediva però un atteggiamento favorevole a un'arte scenica al passo coi tempi<sup>54</sup>. Nel corso degli anni ebbe infatti un atteggiamento aperto alle sperimentazioni; da giovane si entusiasmò per Gallina e da uomo maturo per Cechov; talvolta si sentì illuminare dall'arte di Ferravilla, altrove da quella di Stanislavskij<sup>55</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

---

<sup>52</sup> Cfr. *Milano, 1948: un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, cit., p. 52; cfr. anche Anonimo, *Incontri di teatranti al Convegno di Milano*, «Sipario», n. 26, giugno 1948, p. 9.

<sup>53</sup> L'immagine di un Simoni 'passatista' e conservatore si evince da un saggio di Vittoria Rossari del 1955. Cfr. Id., *Appunti per un saggio sul teatro di Renato Simoni*, in «Drammaturgia», a.II, nn. 5-6, 1955, pp. 90-97.

<sup>54</sup> 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 Ugo Zannoni, *Renato Simoni*, Verona Edizioni di «Vita Veronese», 1952, pp. 46-47.

<sup>55</sup> Non disdegnò nemmeno le ardite sperimentazioni di Anton Giulio Bragaglia, al quale andava invece la determinata critica di un d'Amico, la cui attività al Teatro delle Arti si distingue nell'atmosfera di stasi e normalizzazione del primo Novecento. Avvalendosi di una buona compagnia di complesso – fra gli interpreti Diana Torrieri, e più tardi, Anna Proclemer; fra i registi: Enrico Fulchignoni, Giulio Pacuvio, Roberto Rebora – egli si distinse per l'eccezionalità del repertorio, comprendente contemporanei poco rappresentati, come O' Neill e Wilder, accanto a riesumazioni di opere antiche.

mezzi di intervento reale e concreto nella vita teatrale; non proiezioni soggettive e velleitarie dello scrittore-intellettuale quindi, ma 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. Le sue regie, costruite su un'idea testocentrica di stampo damichiano, si fondano su una scrittura scenica che privilegia la ricerca filologica e l'accuratezza formale. Simoni non giunse mai a una rottura linguistica innovativa, ma operò quella saldatura tra la parola – in quanto strumento principale dell'arte attoriale – e l'immagine che sarà uno dei capisaldi della regia critica del secondo dopoguerra.

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. «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 prove di scena, nel concertato, nel ragguaglio o nell'espedito ingegnoso, suggerite dalle circostanze dell'allestimento»<sup>56</sup>.

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>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Mario Ferrigni, *Caratteri di Renato Simoni*, cit., p. 156.

<sup>57</sup> Cfr. Renato Simoni, *Due libri di Domenico Oliva*, in «Corriere della sera», 27 marzo 1912, poi in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. I, pp. 25-28.

Qui c'è già, anche se in embrione, un primo punto fermo 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 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>58</sup>.

Il concetto della fantasia e dell'invenzione che sta alla base dello scritto – qui riferibile alla drammaturgia ma applicabile anche alla messa in scena – era, del resto, una predisposizione dell'uomo. Già da giovanissimo Simoni si dilettava di vedere nei viandanti sconosciuti figure illustri della scena e delle lettere italiane, accumulati magari da tratti somatici simili; e continuava quel gioco giovanile anche da adulto, quando si credeva discendente di uno scrivano di Goldoni chiamato Giovanni Simoni. La predilezione per gli pseudonimi, “Nice” del «Guerin Meschino», il “Turno” burlesco de «La Domenica del Corriere» e il “Nobilomo Vidal” dell'«Illustrazione italiana», sono un ulteriore sintomo di questa sua 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>59</sup> – così lo descrive 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 secondo il veneto; la ribalta necessita della dialettica dei sentimenti, dell'intensità e dell'urto delle passioni. Il vuoto che si avverte nello spettacolo è spesso dovuto, secondo Simoni, 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 insieme a Simoni le regie di *Francesca da Rimini* (1938), *Il campiello* (1939) in Campo del Piovan, *Aminta* (1939) e *Adelchi* (1940) al giardino di Boboli – in un volume del 1944, una sorta di trattato sull'arte della messinscena a partire dell'esempio registico di Simoni, al quale l'opera è dedicata:

---

<sup>58</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>59</sup> Ermanno Contini, *Simoni, il regista*, in «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.

Tra una folla di intellettualissimi maniaci dello “spettacolo”, lui solo ha un modo spirituale sul serio di far regia: dall’interno verso l’esterno. [...] Faccende 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>60</sup>.

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 l’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>61</sup> – e la parte visiva dello spettacolo in generale rappresentavano la cornice, l’arricchimento decorativo di un contenuto ‘interiore’ suscitato dalla Parola e dall’Attore<sup>62</sup>. «Era sua massima convinzione che nell’arte nostra l’«essenziale» sia la parola, la maniera di dire, l’intenzione dell’intonazione» – ricorda Baseggio gli insegnamenti del maestro<sup>63</sup>. L’attenzione all’arte della recitazione, che coincideva essenzialmente con una corretta dizione, significava per Simoni ricerca della musicalità della parola o del verso, che a sua volta modellava il ritmo dell’azione scenica (ciò che Pavolini denomina «timbro poetico», o «tono» della messa in scena al quale accordare la costruzione dei personaggi, recitazione, ritmi, scene, costumi, luci<sup>64</sup>). La declamazione drammatica aveva valori musicali – ciò che il nostro critico chiama «l’ebbrezza suprema del ritmo»<sup>65</sup> – che rifugge egualmente dai tratti realistici e dall’enfasi accademica. «Una musica, interiore o esteriore, nel teatro veramente bello c’è sempre» - scriveva Simoni nella recensione all’*Incrinatura* di Cesare Vico Lodovici, che debuttò nel febbraio 1937 con la Compagnia Emma Gramatica-Benassi all’Odeon di Milano<sup>66</sup>. Di Goldoni amava soprattutto la sua verità musicale; dai ricordi degli spettatori coevi emergono quegli spettacoli ed episodi sostenuti dal ritmo e dalla musicalità dell’insieme: la corsa indavolata intorno all’albero del campo di San Zaccaria

---

<sup>60</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, Siena, Ticci, 1944, p. 9.

<sup>61</sup> Nell’ordine del giorno del convegno milanese del 1948 riguardante il tema dell’affiancamento delle scuole di scenografia a quelle di recitazione, Simoni ammoniva pubblicamente: «Non si può insegnare la recitazione arrivando alla pittura», in *Milano, 1948: un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, cit., p. 148.

<sup>62</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 allestenti *La scoperta dell’America* e i marionettisti rappresentanti *L’augellin belverde* del noiosissimo Gozzi.» Cfr. Id., *Tatiana Pavlova, attrice teatrale*, in «Scenario», a. II, n. 8, 1933.

<sup>63</sup> Cesco Baseggio, *Il regista*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, p. 52.

<sup>64</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., pp. 47-49.

<sup>65</sup> Renato Simoni, *Uomini e cose di ieri*, Verona, Edizioni di «Vita Veronese», 1952, p. 50.

che chiude il secondo atto del *Ventaglio* (1936); la coralità cadenzata delle *Baruffe*, il cicaleccio di sottofondo del *Campiello* (1939): «un miracolo di sottigliezza d'orecchio»<sup>67</sup> secondo Pavolini.

Gli spettacoli di Simoni si fondavano su una scrittura scenica che privilegiava la ricerca filologica e l'accuratezza formale. La tendenza critica e analitica lo portava a scavare e selezionare fin nei minimi dettagli la realtà che esaminava. Evitava gli effetti facili e di maniera, auspicando una controllata espressione dei sentimenti, 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>68</sup>, alla ricerca di un Teatro che fosse essenzialmente popolarmente umano.

#### 4.2 Il binomio verbo-attore

Simoni riconosceva i valori peculiari dell'arte scenica nell'attore e nella parola in quanto suo strumento naturale. Nella sua idea di teatro l'interprete è il soggetto che mette in comunione il pubblico con un testo; di quest'incontro si fa tramite il regista la cui funzione consiste essenzialmente nel tradurre sulla scena la forma oggettiva del dramma. La centralità dell'opera drammatica nell'economia complessiva della messa in scena è intesa nella concezione registica di Simoni 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. Estraneo alle etichette, il regista veneto non sentiva di appartenere a una scuola precisa se non a quella che accettava le risorse interpretative della regia come completamento della parola dell'autore. Bisognava scendere dalla superficie logica e sintattica dello schema letterario alla trama minuta delle risposdenze emotive: era dell'opinione che anche i più grandi testi drammatici falliscono sulle tavole del palcoscenico se non sono sostenuti da un'efficace espressione attorica. Tale verbocentrismo relega, almeno concettualmente, le altre linee linguistiche dello spettacolo in piani marginali, come testimonia Pavolini:

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

---

<sup>67</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 16.

<sup>68</sup> Ivi, p. 14.

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>69</sup>.

Nella discussione sollevata da Strehler al Convegno milanese del 1948 sull'esiguo spazio che l'evento spettacolare occupava nelle cronache teatrali rispetto ai «valori letterari e psicologici» del testo – rapporto che il regista quantifica nelle misure del 20 e dell' 80% –, 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>70</sup>.

L'attore viene eletto, quindi, a forza autonoma e dominante del fatto rappresentativo. La verità sulla scena si raggiunge tramite la sua spontaneità interpretativa; l'interprete diventa l'artefice di una finzione che ha tutte le apparenze e la suggestione della vita. Il teatro di Simoni non è, però, naturalista: la rappresentazione, illusione di una realtà vissuta e non raccontata, ricava dal quotidiano il timbro della verosimiglianza, i termini di paragone, ma tutto è determinato dall'arte e dal genio creativo dell'attore. Unico legame garantito nel tempo e nello spazio fra autore, interpreti e pubblico è la convenzione della parola nella sua universale accezione e intelligibilità umana. Della parola si potenzia la risonanza, si moltiplica l'energia significativa; solo in questo modo si afferrano il senso intimo dell'opera e l'assunto del poeta. Da qui le riserve di Simoni sul decorativismo delle luci e sugli apparati spettacolari fastosi; egli sosteneva, al contrario, un nitore della messa in scena che richiama vagamente la poetica di Copeau, senza però raggiungere la coesione teorico-pratica del pedagogo francese.

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>71</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

---

<sup>69</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>70</sup> Cfr. *Milano, 1948: un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, cit., p. 57.

<sup>71</sup> Cfr. Gigi Livio, *Il teatro degli anni Trenta, drammaturgia e spettacolo*, in *Teatro contemporaneo*, Roma, Lucarini, 1981, vol. I, pp. 350-385.

romano segnalò ripetutamente e con chiarezza, furono il principale ostacolo al rinnovamento della scena italiana del primo Novecento.

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. Luciano Lucignani aveva sollevato nelle pagine di «Sipario», nel 1947, un'inchiesta incentrata 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 supremazia culturale e morale dell'autore drammatico – e critici, difende con convinzione il necessario atteggiamento filologico degli attori e registi nei confronti dell'opera drammatica: da Arrigo Benedetti<sup>72</sup> a Ermanno Contini<sup>73</sup>, da Orazio Costa a Stefano Landi, figlio di Pirandello, il quale attribuiva la crisi teatrale al potenziamento dell'autorità e all'eccessiva libertà del regista<sup>74</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>75</sup>.

In seno alla discussione di «Sipario» Lucio Chiavarelli raccontava un episodio verificatosi nei primi anni Quaranta in una delle riunioni indette dal Teatro dell'Università di Roma, ricordando

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

---

<sup>72</sup> Arrigo Benedetti, *Infedeltà polemica e provvisoria*, in «Sipario», a. II, n. 11-12, marzo-aprile 1947, p. 12.

<sup>73</sup> Contini argomenta il suo pensiero riportando 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*, in «Sipario», a. II, n. 13, maggio 1947, p. 11.

<sup>74</sup> Speculare il pensiero di Luigi Pirandello in relazione alla 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?*, in «Il dramma», a. X, 1 luglio 1935, p. 4.

<sup>75</sup> Anton Giulio Bragaglia, *Bragaglia dice "a ognuno il suo"*, in «Sipario», a. II, n. 13, maggio 1947, p. 13.

furibondi – etnici davvero – entusiasmi per le interpolazioni, gli adattamenti, le fantasiose invenzioni e le brucianti contaminazioni dei “veri” registi<sup>76</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 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 in oggetto avrebbe aderito al pensiero moderato del gruppo dei sostenitori del Verbo del Poeta, distanziandosi dalla posizione radicale di Landi. Simoni considerava la messa in scena come un completamento e valorizzazione dell’opera drammatica. L’opera d’arte teatrale è dunque lo spettacolo, inteso come un 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>77</sup> – dichiara 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 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>78</sup>.

La forza dell’attore avrebbe potuto condizionare positivamente, secondo Meldolesi, la trasformazione italiana del primo Novecento se il lavoro dei registi avesse saputo sfruttare l’energia delle esperienze grandattoriali del passato<sup>79</sup>. 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 l’innovazione con sperimentalismi azzardati, l’anticonformismo come gusto per novità in sé, quando tra i giovani registi si propugnavano slogan come «il mestiere è squallido», «il conformismo noioso», «la

---

<sup>76</sup> Lucio Chiavarelli, *Testo e spettacolo. Alternative di una discussione*, in «Sipario» a. II, nn. 9-10, febbraio 1947, p. 10.

<sup>77</sup> *Milano, 1948: un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, cit., p. 104.

<sup>78</sup> Renato Simoni, *I nostri attori*, cit., p. 8.

<sup>79</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 3.



prepotenza una virtù», «la libertà temeraria» e «i classici abbastanza robusti da sopportare tutte le prove»<sup>80</sup>, Simoni auspicava che il rinnovamento teatrale italiano avvenisse per mezzo dell'appropriazione di una tradizione perduta che cogliesse le radici essenziali dell'arte teatrale; ambiva, in altri termini, intonare il vecchio al passo dei tempi. Lo dichiara chiaramente nella *Prefazione a Guida al teatro* di Eligio 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 «talora è travestimento del vecchio o ansia indefinita di superare il teatro, cioè di uscirne»<sup>81</sup>. E ancora, quando parlava 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 dei 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>82</sup>.

C'è in Simoni 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 confermato le prime regie di Simoni) ed Emilio Zago alle nuove leve del teatro italiano<sup>83</sup>.

Il vecchio Zacconi<sup>84</sup> – «rappresentante di un'arte superata»<sup>85</sup> che pensava fosse possibile tenere in vita la «tradizione italiana in un contesto di consuetudini e modi di

---

<sup>80</sup> Aldo Cattoli, *Patti chiari e amicizia lunga* (1949), in Id., *Teatro che passione!*, cit., p. 55.

<sup>81</sup> Renato Simoni, *Prefazione*, in Eligio Possenti, *Guida al teatro*, Milano, Gruppo editoriale «Academia», 1949.

<sup>82</sup> Renato Simoni, *Nella tradizione del teatro italiano*, in Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari 1954, p. 288.

<sup>83</sup> Diana Torrieri scrive agli albori della carriera teatrale a Simoni: «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». Lettera di Diana Torrieri a Renato Simoni (Milano, 12) scritta su carta intestata «Albergo Europa Bertolini Milano»; senza data 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>84</sup> Simoni aveva conosciuto Ermete Zacconi nell'apice della sua maturità artistica, ai tempi delle grandi interpretazioni del Corrado della *Morte Civile* e dell'Osvaldo degli *Spettri* quando, in piena epoca 'verista', il grande attore restituiva con un inedito naturalismo gli effetti clinici delle malattie dei protagonisti. «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 nel 1949 in un saggio che intendeva celebrare la tradizione attoriale italiana –. [...] E la precisione patologica del grande Zacconi carico d'anni, era il prodotto di una speranza e d'una fede che erano poesia [...] E tutto quello che Zacconi giovane faceva, era fresco, nuovo, vibrante; commuoveva; non la realtà che rappresentava, ma la pietà delicata o possente di questa realtà. [...] L'arte di Zacconi in quegli anni fu semplicemente meravigliosa; io ne ho un ricordo di tremendo rapimento e insieme di animazione della

produzione mutati – aveva ideato un progetto rivolto ai giovani che intendeva coinvolgere il critico veronese in prima persona: «Io sognai un tempo, se ti ricordi, di averti meco alla 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>86</sup>.

La Duse, che Simoni aveva conosciuto durante le recite del Teatro del Soldato, gli rammenta, nel 1917, «la reciproca promessa di lavoro»<sup>87</sup>; mentre nel 1921, anno dell’attesissimo ritorno sui palcoscenici internazionali, si consulta con lui sul rinnovamento del repertorio. La scelta dell’introspettiva drammaturgia ibseniana, *La donna del mare* prima e *Spettri* in seguito – quest’ultimo già cavallo di battaglia di Ermete Zacconi – 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 sulle ribalte della divina. Non avrebbe appagato l’attesa del grande pubblico la commedia *Noi* di Gino Rocca, testo «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>88</sup>.

Un’altra protagonista delle ribalte italiane tra l’Otto e il primo Novecento come Virginia Reiter chiede consigli a Simoni 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» – gli scrive in una lettera «riservatissima» nel luglio 1920<sup>89</sup>. L’attrice voleva che fosse Simoni a dare notizia della *tournee* che avrebbe portato 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>90</sup>. Una terza apparizione sulle ribalte nazionali che auspica l’intervento di Simoni è quella di Romano Calò, che con la Reiter aveva stretto un

---

materia scenica. E non poca parte della recitazione moderna si deve a quel tempo.» Renato Simoni, *I nostri attori*, in «Sipario», a. IV, nn. 40-41, agosto-settembre 1949, p. 10.

<sup>85</sup> Mirella Schino, *La parola regia*, cit., p. 511.

<sup>86</sup> Lettera di Ermete Zacconi a Renato Simoni (Viareggio, 30.7.1941), Biblioteca Livia Simoni, C.A. 6672/1-3. Sul rapporto di Zacconi con la tradizione comica ottocentesca si veda il suo *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946, in particolare pp. 95-105.

<sup>87</sup> Telegramma di Eleonora Duse a Renato Simoni (Viareggio, 22 maggio 1917), Biblioteca Livia Simoni, C.A. 1743.

<sup>88</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>89</sup> Lettera di Virginia Reiter a Renato Simoni (Firenze, 11 luglio 1920); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>90</sup> Lettera di Virginia Reiter a Renato Simoni (Firenze, 20 luglio 1920); Biblioteca Livia Simoni, CA 6660.

sodalizio triennale nel 1912; l'attore chiede al critico veneto consigli per un suo probabile ultimo ritorno alle scene, dopo una sospensione decennale<sup>91</sup>.

Simoni stesso era un capocomico inventivo ed entusiasta 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, una sfumatura, immedesimandosi appassionatamente nella parte. «Sarebbe stato, pensiamo, un attore eccellente: un creatore, non un interprete – scrive Palmieri descrivendo l'estro e l'istinto performativo del veronese, per paragonarlo, poco dopo, ad 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>92</sup>.

Simoni esigeva dai suoi attori un impegno totale e massima serietà. In una lettera del maggio 1936 raccomandava a Baradel, responsabile delle recite goldoniane alla Biennale di Venezia di quell'anno, che gli attori da lui scritturati risiedessero vicino al luogo della messa in scena: «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>93</sup>». Il critico veneto sapeva soggiogare e nello stesso momento coinvolgere con il suo istrionico entusiasmo anche i veterani della scena. Francesco Bernardelli lo ricorda così alle prove dell'*Aminta*, nel giardino di Boboli:

aitante, accalorato arguto, aggressivo, le braccia levate al cielo, le disperazioni improvvisate, 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>94</sup>.

Aveva la capacità di raccogliere in una voce unitaria le interpretazioni individuali senza offuscare l'arte scenica del singolo attore, che, al contrario, potenziava e metteva in risalto, come ricorda 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

<sup>91</sup> Lettera di Romano Calò a Renato Simoni (Lugano, s.d. ma probabilmente del 1951); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>92</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 213.

<sup>93</sup> Lettera di Renato Simoni a Baradel (Milano, 5 maggio 1939-XVII); ASAC.

<sup>94</sup> Francesco Bernardelli, *Un uomo di teatro*, cit.

attore sono più sviluppati; ed era là dove lui contava. Per Simoni la base del teatro era il cuore, il sangue, l'umanità<sup>95</sup>.

Simoni ha collaborato e diretto varie tipologie di attori: da capocomici del livello di Zacconi, Ruggeri e Baseggio, ad interpreti provenienti dalle file dei filodrammatici che sarebbero diventati protagonisti della scena italiana della prima metà del Novecento fra cui Andreina Pagnani, Renzo Ricci e Gino Cervi; dai giovani esponenti dei teatri Guf (giovani universitari fascisti) quali Enrico Fulchignoni e Giorgio Venturini a 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, allora giovani interpreti che Simoni eleggeva spesso a protagonisti nelle sue messe in scena. Diversi erano gli attori dall'impostazione capocomicale, depositari di una lunga tradizione di tecniche espressive e gestionali, la cui arte scenica male si conciliava con la figura 'coordinatrice' e direttiva del regista che spesso si sovrapponeva – come afferma un verace mattatore come Cesco Baseggio, protagonista di quasi tutti gli spettacoli goldoniani di Simoni – «non solo alla interpretazione dell'attore, ma anche al testo stesso»<sup>96</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>97</sup>. Istintivo e improvvisatore, artista regista e impresario di se stesso, 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>98</sup> - dichiarava senza mezzi termini già nel 1946 Lucio Ridenti, in un'epoca in cui la prassi registica sembrava essere diventata un dato acquisito.

La concezione italiana della regia – 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. Per gli

---

<sup>95</sup> Luigi Cimara, *Con gli attori*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, p. 54.

<sup>96</sup> *Milano, 1948: un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, cit., p. 131.

<sup>97</sup> Cfr. Massimo Dursi, *Riconciliazione degli avversari*, «Il Giornale dell'Emilia Romagna», 22 giugno 1948.

<sup>98</sup> Lucio Ridenti, *Ritorno di Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXII, n. 11, 15 aprile 1946, p. 39.

attori nutriva una stima e un affetto particolari plasmati a patire dagli anni della giovinezza veronese. Da anziano ricorderà con nostalgia gli spettacoli semi-dilettanteschi all'aperto e le recite dei drammoni popolari dei Benini. Alcune tra le più belle pagine critiche di Simoni sono dedicate ai capocomici e ai direttori di compagnia 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>99</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>100</sup>, elementi che ritroviamo negli spettacoli di Simoni. Da Alamanno 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>101</sup>.

La parola è, per Simoni, la condizione di partenza che genera e determina gli altri elementi della messa in scena; parola dell'autore che il regista e l'attore trasmettono alla platea «ricca di tutta la sua forza originaria e creativa, lasciando che le reazioni intellettualistiche nascano spontaneamente nei cervelli degli spettatori»<sup>102</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 prima attrice giovane, Vestri il caratterista e Ugo Piperno il secondo carattere, tutti attori primari, dotati di una «perfezione stilistica superba» che diedero prove artistiche di altissimo livello e di raro affiatamento artistico. Merito soprattutto di un uomo di teatro

---

<sup>99</sup> Renato Simoni, *I nostri attori*, cit., p. 11.

<sup>100</sup> Id., *Nella tradizione del teatro italiano*, in Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari 1954, p. 282.

<sup>101</sup> Renato Simoni, *I nostri attori*, in «Sipario», a. IV, n. 40-41, agosto-settembre 1949, p. 15.

<sup>102</sup> Aldo Cattoli, *Parola, direzione artistica e regia (1943)*, in Id., *Teatro che passione. Dodici polemiche ad armi corte con una dedica "A Renato Simoni" e un'appendice "Il teatro bolognese"*, Bologna, Sab, 1952, p. 68.

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>103</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 incominciassero a disegnare le interpretazioni. [...] Poi la commedia andava, man mano componendosi nell’esecuzione. Talli si trovava, davanti ad essa, senza idee preconcrete. 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>104</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 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>105</sup>.

Lo spettacolo è quindi esito del contributo di attori, scenografi, costumisti e musicisti; tutti concorrono equamente al raggiungimento della bellezza del quadro d’insieme, che è ciò che Simoni stima maggiormente negli spettacoli di Talli<sup>106</sup>. Entrambi lavorano sulla linea dell’analisi del testo e della sovranità della parola, «il solo elemento necessario atto a creare quella realtà interiore che resta la prima ed unica ragione di essere

<sup>103</sup> Renato Simoni, *I nostri attori*, cit., p. 13.

<sup>104</sup> Id., *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, cit., p. 137.

<sup>105</sup> Corrado Pavolini, *Simoni regista*, in «Scenario», a. VIII, n. 9, agosto 1939, p. 344, ora in Id., *Lo spettacolo teatrale*, cit., pp. 11-12.

<sup>106</sup> Renato Simoni, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, cit., p. 128.

di tutti i teatri»<sup>107</sup>, volendo arrivare al «sentimento della verosimiglianza e del colore», ovvero a quello che Simoni chiama «il buon senso della recitazione»<sup>108</sup>. Partendo da queste considerazioni il critico Aldo Cattoli considera Talli e Simoni come cultori dell'autentico 'mestiere' teatrale, inteso come messa in pratica artigianale di un sapere che si contrappone alla «splendida e barbarica fantasia dei moderni Napoleoni della regia»<sup>109</sup>. Aldilà delle lodi di Cattoli, possiamo osservare come la pratica registica di Simoni si inserisca perfettamente nella temperie ideologica dell'epoca, legata alla sopravvalutazione della parola su tutto ciò che è *materialità* della scrittura scenica; materialità che si relega, appunto, come qualcosa di 'estrinseco' rispetto al nucleo 'intrinseco' della messa in scena che coincide con il testo dell'autore o del Poeta damichiano<sup>110</sup>.

Nel 1946, anno del ritorno alla critica teatrale dopo l'epurazione dal «Corriere», Lucio Ridenti descrive così il lavoro del critico-regista sulle scene:

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>111</sup>.

Il testo rimane nell'esperienza registica di Simoni l'elemento cardine dell'evento scenico nei confronti del quale il regista deve porsi come un maestro concertatore colto e

---

<sup>107</sup> Aldo Cattoli, *Schermaglie. Da Talli ad Anton Giulio Bragaglia* (1951), in Id., *Teatro che passione!*, cit., p. 109.

<sup>108</sup> Renato Simoni, *Nella tradizione del teatro italiano*, in Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, cit., p. 288.

<sup>109</sup> Id., *Parola, direzione artistica e regia* (1943), in *ivi*, p. 69.

<sup>110</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*, in «Comoedia», a. VIII, 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, suggellava 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.», citato in Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Bari, Laterza, 1975, p. 364, n. 24.

<sup>111</sup> Lucio Ridenti, *Ritorno di Renato Simoni*, cit., p. 39.

sensibile<sup>112</sup>; pensiero che non si distanzia molto, del resto, dal concetto, consueto all'epoca, del regista come «interprete naturale», esploratore dell'*unica* verità insita nelle parole dell'autore<sup>113</sup>. La costruzione del personaggio deve partire dall'interno e non da speculazioni di tipo 'cerebrale', per cui gli altri elementi che lo denotano quale i costumi o il trucco non sono che la fase finale di questo processo. Pur apprezzando l'idea di fondo del metodo mimico che Orazio Costa presentò in anteprima nel Convegno nazionale del 1948 – basato 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 – Simoni si dimostrò scettico sull'effettiva validità del sistema, considerandolo astratto e «metafisico», in quanto rischia di abituare l'attore a «una certa ricerca che è lontana da quei focolari di accensione che deve avere l'attore»<sup>114</sup>. La preparazione degli attori deve rifarsi a canali più immediati e concreti secondo il pensiero di Simoni se l'interprete vuole avvicinarsi alla sostanza umana. «Secondo me, bisogna prima di tutto coinvolgere l'attore a conquistare l'umanità»<sup>115</sup> - conclude perentorio la discussione con Costa sul metodo mimico.

Uno dei suoi contributi maggiori consiste, inoltre, nell'aver mostrato sotto una nuova luce teatrale opere ritenute poco adatte alla trasposizione scenica. In tal senso furono esemplari gli allestimenti dell'*Aminta* di Tasso e dell'*Adelchi* manzoniano, operazioni che debbono essere considerate, inoltre, come contributi critici alla conoscenza di testi fondamentali della letteratura teatrale italiana.

### 4.3 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

---

<sup>112</sup> 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*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 25.

<sup>113</sup> «Insomma *Spettri* può benissimo essere inteso come lo intendeva Zacconi: come il dramma di Osvaldo; oppure come 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".» Corrado Pavolini, *Conclusioni sulla regia*, in «Scenario», a. X, n. 1, gennaio 1941, p. 4.

<sup>114</sup> Cfr. *Milano, 1948: un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, cit., pp. 67-68; Vittorio Tranquilli, *La crisi del teatro di prosa all'esame del Convegno di Milano*, «Giornale di Trieste», 27 giugno 1948.

<sup>115</sup> Cfr. *Milano, 1948: un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, cit., p. 70.



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>116</sup> non è però una prassi 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', in quanto strumento di consenso ideologico<sup>117</sup>. Nel corso degli anni Trenta in Italia, come precedentemente in Francia, Russia e Germania, il termine "massa" venne spesso usato come equivalente di "popolo" con l'implicito richiamo al binomio popolo/nazione mutuato dalla rivoluzione francese e 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>118</sup>. Il teatro di massa trova in Italia la massima ma 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, con la partecipazione di circa duemila comparse e ventimila spettatori<sup>119</sup>.

---

<sup>116</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). Tali imponenti manifestazioni all'aperto, legate alla storia, alla leggenda e alle feste locali, 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 quello 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. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 243.

<sup>117</sup> Sulle sfumature politiche del teatro di massa estese anche al contesto francese si rimanda a *EROI e massa*, Bologna, Patron, 1979.

<sup>118</sup> Gianfranco 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*, 14-16 ottobre 2009, Avignon, di prossima pubblicazione. Ringrazio l'autore per la gentile concessione.

<sup>119</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 B.L., che inizialmente attraversava le

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>120</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>121</sup>. Non solo, il teatro all'aperto, per la sua congenita simbiosi con la natura, si prefigurava come una forma artistica che anelava all'«essenza dell'eternità»<sup>122</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>123</sup>. «Sotto il cielo e con l'immediato e impegnativo confronto del vero in natura, il

---

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 B. L. 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: aperto da una coreografica esibizione di centinaia di giovani atleti, 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 rappresentazione, tra cui l'inefficacia espressiva, per poi riconoscere come quel primo tentativo, comunque, indicasse le «grandi possibilità per gli spettacoli a venire». Cfr. Silvio d'Amico, *Spettacolo di masse e teatro politico*, in «Il Popolo d'Italia», 17 marzo 1934; Guido Salvini, *Spettacoli di masse e '18 BL'*, in «Scenario», a. III, maggio 1934. Su questo episodio importante cfr. anche Jeffrey T. Schnapp, *18 BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti, 1996.

<sup>120</sup> *Gli spettacoli alle terme di Caracalla*, in «Scenario», a. VIII, n. 7, luglio 1939, p. 293.

<sup>121</sup> Cfr. il trafiletto dedicato alla pubblicazione del volume di Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1939; in «Comoedia», a. XXI, n. 7, 15 luglio 1939, p. 314.

<sup>122</sup> Eugenio Bertuetti, *Appunti per un invito all'aperto*, in «Scenario», a. VIII, n. 7, luglio 1939, p. 297.

<sup>123</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. I suoi compiti principali erano quelli di realizzare nuove grandiose rappresentazioni all'aperto e di inquadrare le attività già esistenti in un organico programma. Dai 56 centri del primo anno, le manifestazioni dell'E.M.I. si erano estese in 101 siti nel 1939; le rappresentazioni da 444 diventarono 601; gli spettatori 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, 392 spettacoli lirici, operistici e concerti contro 52 di prosa). E 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, sia per il carattere stesso del linguaggio musicale. Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica* 162

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>124</sup>.

La prospettiva del Teatro di massa voluto dal Duce si basava su alcuni principi base quali: messe in scena accuratissime affidate ad artisti rinomati; platee vaste, ricavate in ambienti di alta suggestione scenica; prezzi modesti accessibili a tutte le categorie di spettatori, un repertorio prevalentemente classico, perché noto alle masse e più affine alla loro sensibilità<sup>125</sup>. Con il passare del tempo l'Opera Nazionale Dopolavoro (OND) contribuì efficacemente alla diffusione di tali spettacoli, 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 tradiva una destinazione dapprima aristocratica, per il colto e raffinato pubblico delle corti, e in seguito borghese, con i complicati drammi psicologici e le sue introspezioni liriche. Mancava nella letteratura drammatica italiana un repertorio moderno rivolto a un vero pubblico di massa<sup>126</sup>. La presa di posizione più significativa in tale direzione venne dallo stesso Mussolini. In occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione della SIAE, il 28 febbraio 1933, egli pronunciò il suo discorso forse più importante riguardo al teatro. Dopo aver rilevato come

---

*del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 252-253. Due dei più imponenti eventi lirici degli anni Venti sono: *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci* in piazza San Marco nel luglio 1928, entrambe dirette da Pietro Mascagni (Cfr. Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1939, p. 217; *Il grandioso spettacolo lirico nella piazza di San Marco di Venezia*, in «Il Popolo d'Italia», 24 giugno 1928). Già nell'estate del 1923 il Comando dei Balilla aveva organizzato all'Arena di Milano finte azioni belliche con gli arditi, e in seguito il grandioso spettacolo *La laguna a Milano*, per il quale era stata allagata l'Arena e ben duecento orchestrali, cento bandisti, cento mandolinisti e mille corali avevano eseguito un programma vocale e strumentale su di una grande pagoda galleggiante e su tre motoscafi e quaranta barconi, terminando con giochi pirotecnici (Cfr. *Il successo della 'Laguna' all'Arena*, in «Il Popolo d'Italia», 20 luglio 1923; *La Laguna a Milano*, in ivi, 21 luglio 1923; *L'eccezionale spettacolo all'Arena*, in ivi, 22 luglio 1923; *Nuovi spettacoli lagunari all'Arena*, in ivi, 28 luglio 1923). Nello stesso anno davanti a Mussolini e una folla immensa veniva presentato allo stadio del Palatino il terzo atto dell'atteso poema drammatico *Rùmon* di Ignis (Musmeci) sulla leggendaria fondazione di Roma (Cfr. Guido Ruberti, *La novità della quindicina*, in «Comoedia», 15 maggio 1923), mentre successivamente un analogo grande successo avrebbe riportato un concerto di Gigli, a Venezia, in favore dei refettori popolari e delle opere assistenziali del partito (Cfr. *Il grande successo del concerto Gigli in piazza S. Marco a Venezia*, in «Il Popolo d'Italia», 13 luglio 1930). Particolare significato assunsero gli omaggi tributati a Gabriele D'Annunzio, come la maestosa rappresentazione de *La figlia di Iorio* al Vittoriale nel settembre 1927 (Cfr. *Le scene della 'Figlia di Iorio'*, in «Il Popolo d'Italia», 13 settembre 1927).

<sup>124</sup> Cfr. Nicola de Pirro, *E.M.I. – anno XVII*, in «Scenario», a. VIII, n. 10, ottobre 1939, p. 439.

<sup>125</sup> Sante Savarino, *Spettacoli di prosa all'aperto*, in «Il Dramma», a. XVI, n. 324, 15 febbraio 1940, p. 23. «Un Teatro del Fascismo non potrà essere che un Teatro per le masse – scrive Pavolin 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.» Corrado Pavolini, *Per un teatro di domani*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico. Milano, Bompiani, 1936, pp. 364-367.

<sup>126</sup> *Trentacinque teatri*, in «Scenario», agosto 1938; Carlo Vico Lodovici, *Le sacre rappresentazioni italiane*, in ivi, giugno 1942. Cfr. anche Emanuela Scarpellini, *La funzione della cultura popolare*, in *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 241-245.

eventi quali la guerra e la rivoluzione fascista avrebbero dovuto essere la migliore ispirazione per il genio artistico, Mussolini affermò:

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 'Scala' rispondeva allo scopo quando un secolo fa la popolazione di Milano contava 180 mila abitanti. Non risponde più oggi che la popolazione è di un milione. 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>127</sup>.

Nella politica culturale fascista il teatro avrebbe ricoperto un ruolo privilegiato, facendosi interprete dei sentimenti più 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>128</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. Proprio nell'ideale richiamo a una «nuova classicità», che si rifacesse alle gloriose tradizioni del teatro occidentale e nello stesso tempo fosse diretta espressione del mondo contemporaneo, molti scorgevano il reale significato politico e artistico del teatro nell'era fascista<sup>129</sup>. Non mancarono autorevoli proposte per formare un repertorio basato su opere divenute da secoli patrimonio della cultura occidentale (come tragedie greche,

---

<sup>127</sup> *Mussolini parla agli scrittori*, in «Nuova Antologia», a. LXVIII, n. 1466, maggio-giugno 1933, p. 191.

<sup>128</sup> Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 245.

<sup>129</sup> Cfr. Gherardo Gherardi, *Teatro per il popolo a un congresso internazionale di teatro*, in «Scenario», agosto 1938; Nicola De Pirro, *Teatro anno XVII*, in *ivi*, gennaio 1939.

drammi sacri, commedie elisabettiane e spagnole del Cinquecento e Seicento e commedie italiane del Cinquecento), prediligendo ovviamente la valorizzazione del repertorio italiano rispetto a una tale apertura cosmopolita. 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>130</sup>. La rinascita del repertorio classico e, in termini più ampi, l'esaltazione dell'antichità operate dal fascismo volevano 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>131</sup>.

Le rievocazioni classiche si moltiplicarono nel corso degli anni; a Siracusa, Fiesole, Ostia, Taormina, Paestum, Erba, Asolo, si aggiunsero varie 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 teatro restaurato 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>132</sup>. Il nuovo teatro rappresentava, nella sua accezione simbolica, un ponte ideale «tra la più sacra antichità e il più vivo avvenire» come 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>133</sup>.

---

<sup>130</sup> Nicola De Pirro, *Ritrovamento di valori essenziali*, in «Scenario», marzo 1939; cfr. inoltre *E il teatro drammatico?*, in *ivi*, agosto 1938; *Spettacoli all'aperto per il popolo*, in «Rivista italiana del dramma», 15 novembre 1938.

<sup>131</sup> Mario Corsi, *Il teatro all'aperto*, cit., p. 102.

<sup>132</sup> Giacomo Caputo, *Il teatro romano di Sabratha*, in «Rivista italiana del dramma», a. I, vol. 1, n.2, 15 marzo 1937, p. 161.

<sup>133</sup> Renato Simoni, *Sabratha*, in «Corriere della sera», 14 gennaio 1937.

La scena a cielo aperto affascinava molto Simoni. Alla prima visione del teatro di Siracusa, nell'aprile 1914, esalta 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>134</sup>.

Nel 1939 Simoni 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.

L'Ispettorato del teatro aveva predisposto per l'inaugurazione del Teatro di Sabratha un complesso drammatico d'eccezione composto da Annibale Ninchi (Edipo), Irma Gramatica (Giocasta), Corrado Racca (Sacerdote), Carlo Ninchi (Creonte), Gualtiero Tumiati (Tiresia), Edoardo Toniolo (Nuzio 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; la sue messe in scena lungi dalle «pastroie di una male intesa archeologia»<sup>135</sup> restituivano il clima originario della tragedia antica. «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>136</sup>. L'autorialità della regia di *Edipo re* è ambigua; nel manifesto dello spettacolo Salvini viene indicato come il regista, mentre Simoni assolve le veci del direttore artistico. In realtà il sodalizio Simoni-Salvini continuava la linea d'indirizzo degli spettacoli goldoniani a Venezia secondo i quali il figlio d'arte curava l'allestimento scenotecnico della messa in scena, mentre il critico veneto svolgeva funzioni più propriamente registiche, come la selezione degli attori e il profilo interpretativo della messa in scena<sup>137</sup>. Fu Simoni a scegliere il testo della rappresentazione, su indicazioni precise di Italo Balbo, Governatore Generale della Libia,

---

<sup>134</sup> Giuseppe Patanè, *Pirandello, Musco e i pupi di Sicilia*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, p. 59.

<sup>135</sup> Giulio Cesare Castello, *Le conquiste critiche della regia italiana*, in «Teatro-Scenario», a. XVI, n. 11, 1 giugno 1952, p. 7.

<sup>136</sup> Lettera di Carlo Conestabile a Guido Salvini (Roma, 2 aprile 1937); ASAC.

<sup>137</sup> Paolo Emilio Poesio attribuisce a Simoni l'autorialità della regia di *Edipo re*, seppure non firmata. Cfr. la voce Guido Salvini dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., 1961, vol. VIII, col. 1448.

il quale voleva un'opera «tragica e greca»<sup>138</sup>. Il capolavoro di Sofocle, lo stesso che nel 1585 aveva iniziato la gloriosa stagione teatrale dell'Olimpico di Vicenza, viene analizzato ampiamente da Simoni in un elzeviro del 16 marzo 1937 al «Corriere della sera»: tragedia d'azione più che di carattere, *Edipo re* è la tragedia del destino di un uomo dalla «psicologia complessa e unitaria», mentre più modesta di vita interiore gli appare Giocasta, di esiguo amore materno<sup>139</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 Francesco<sup>140</sup>. Balbo gli preannuncia l'importanza istituzionale della rappresentazione che avrebbe inaugurato il teatro romano restaurato:

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>141</sup>.

La tragedia nella traduzione di Ettore Romagnoli riprendeva i cori musicati da Andrea Gabrieli per l'inaugurazione del teatro Olimpico di Vicenza nel 1585<sup>142</sup>, 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 dal 2° al 5°, come informa Liuzzi in una lettera

---

<sup>138</sup> Lettera di Ugo Ojetti a Renato Simoni (Firenze, 19 maggio 1936); Biblioteca Livia Simoni, CA 4265. Inizialmente si era pensato alla messa in scena di una commedia di Plauto, richiamo ideale della classicità romana, come testimonia una lettera precedente di Ojetti a Simoni (Firenze, 10 maggio 1936; Biblioteca Livia Simoni, CA 4256): «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». L'idea della commedia plautina fu abbandonata in favore di una tragedia di respiro più ampio.

<sup>139</sup> Renato Simoni, *L'«Edipo re» di Sofocle*, in «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 vederla presto» - gli scrive Balbo da Tripoli in un telegramma del 16 gennaio 1937. Biblioteca Livia Simoni, CA 222.

<sup>140</sup> Giulia Borgese, *Addio Felicita Frai pittrice delle donne*, in «Corriere della sera», 15 aprile 2010, p. 57.

<sup>141</sup> Lettera dattiloscritta di Italo Balbo a Renato Simoni (Tripoli 26 novembre 1936–XV) su carta intestata «Il Maresciallo dell'Aria Governatore Generale della Libia»; Biblioteca Livia Simoni, CA 227.

<sup>142</sup> Per una storia dell'Olimpico di Vicenza e dello spettacolo che lo inaugurò nel 1585 si rimanda a Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le lettere, 1998.

a Simoni datata 14 ottobre 1936<sup>143</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 agl’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>144</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 musicale, 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 Salvini e Simoni. 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>145</sup>.

L’allestimento di *Edipo re* fu una delle tante occasioni che vedevano Simoni come regista di spettacoli d’eccezione. Il 29 ottobre 1938 la sua messa in scena della *Francesca da Rimini* di D’Annunzio inaugurò l’anno teatrale all’Argentina di Roma davanti a «un pubblico tutto pieno di decorazioni»<sup>146</sup>. L’edizione critica della tragedia fu realizzata coi criteri di una messa in scena moderna ed equilibrata che riscattò la tragedia dal fiasco della ‘prima’ del 1901 al Costanzi di Roma, diretta dallo stesso poeta, con la Duse e Gustavo Salvini nei panni dei cognati amanti. Simoni alleggerì la *pièce* da eccentricismi e lezvie recitative tipiche del teatro dannunziano, reazioni poetiche alla pratica verista; preferì la naturalezza del discorrere al lirismo declamatorio e mitigò l’aulico apparato scenografico e spettacolare del debutto. La messa in scena risaltò comunque nella sua valorizzazione

---

<sup>143</sup> Biblioteca Livia Simoni, CA 3904/1-4.

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> Cfr. la lettera di Italo Balbo a Renato Simoni (Tripoli, 30 gennaio 1937); Biblioteca Livia Simoni, CA 223.

<sup>146</sup> Silvio d’Amico, *La “Francesca da Rimini” all’Argentina*, in «La Tribuna», 1 novembre 1938, ora in Id. *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d’Amico e Lina Vito, Palermo, Edizioni Novecento, vol. IV, tomo II (1937-1941) p. 403.



figurativa: dalle imponenti scene di Virgilio Marchi<sup>147</sup> alla cura dei costumi d'epoca. Il prestigiosissimo cast degli interpreti composto da Andreina Pagnani (Francesca), Sandro Ruffini (Gianciotto), Filippo Scelzo (Paolo), Carlo Ninchi (Ostasio), Nella Maria Bonora, Lina Tricerri, 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>148</sup> – decretarono il successo dell'allestimento. La serata inaugurale della stagione dell'Argentina ebbe anche una consacrazione ufficiale nella medaglia d'oro che il ministro Alfieri consegnò a Simoni in un intermezzo della messa in scena.

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 prova d'arte italiana, tutta italiana, io mi permetterò di esprimere al Duce il voto: che la Regia sia vostra. Non voletemene male!<sup>149</sup>».

Ma il contributo più significativo e duraturo nel campo della regia Simoni lo apportò all'interno della Biennale Teatro di Venezia – costituita dal Festival internazionale della Musica (1930), l'Esposizione d'arte cinematografica (1932), e dal 1934 il Festival del teatro – e del Maggio Musicale Fiorentino (1933); rassegne che occupavano una posizione privilegiata nel panorama culturale dell'epoca. L'idea che ispirò il Festival 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>150</sup>. Assai rilevante era il ciclo degli spettacoli ed eventi musicali del Maggio fiorentino, ideato da Carlo Delcroix, passato successivamente sotto l'egida del Ministero della Cultura Popolare.

---

<sup>147</sup> Si notino le riserve alla costosa scenografia espresse da Corrado Alvaro, in *Cronache e scritti teatrali*, a cura di Alfredo Barbina, Roma, Abete, 1976, p. 173.

<sup>148</sup> «Quale attore, ha mai avuto, fino ad oggi – si legge tra le 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*, in «Rivista Italiana del Dramma», a. II, n. 6, 15 novembre 1938, p. 371.

<sup>149</sup> Lettera di Vincenzo Errante a Simoni (Milano, 7 giugno 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 1650.

<sup>150</sup> Cfr. Lamberto Trezzini, *Una storia della Biennale teatro. 1934-1995*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 20.

Entrambe le rassegne, che rappresentavano la vetrina culturale ed artistica dello Stato, si distaccavano 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>151</sup>.

Le prove di maggiore qualità furono gli spettacoli di Max Reinhardt e di Jacques Copeau. Del primo ricordiamo il magico *Sogno* (1933) shakespeariano al Giardino di Boboli e il *Mercante di Venezia* allestito in campo San Trovaso per la prima edizione del Festival del teatro nel 1934, con commenti musicali di Victor de Sabata; del regista francese rimasero celebri *La rappresentazione di Santa Uliva* allestito nel 1933 nel chiostro della chiesa di Santa Croce con musiche di Ildebrando Pizzetti – lo spettacolo è promosso da Silvio d'Amico che tenta 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<sup>152</sup>, e *Come vi garba* nel 1938<sup>153</sup>. Sul fronte delle prime regie d'arte realizzate da italiani particolare rilevanza assumono gli allestimenti di Renato 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 Giardino di Boboli, le storiche piazze fiorentine, i campielli e i rii veneziani, questi spettacoli ottennero un grande successo di pubblico e notevoli risultati artistici. Negli spettacoli all'aperto della Biennale e del Maggio Fiorentino 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 un particolare pubblico cosmopolita»<sup>154</sup>, assumono un'importanza decisiva per il teatro italiano.

Lo scenario naturale è stato l'ambiente preferito delle regie di Simoni. I suoi spettacoli – se escludiamo la dannunziana *Francesca da Rimini* del 1938 e *Le donne*

---

<sup>151</sup> Cfr. Carmelo Alberti, *Panorami di sentimento, di favole: le rappresentazioni all'aperto nei primi anni della Biennale-Teatro (1934-1941)*, in «Venezia arti», a. IV, n. 4, 1990, p. 115.

<sup>152</sup> Per una ricostruzione di questa messa in scena cfr. Maria Ines Aliverti, *Regia e regime. Il caso Savonarola*, in «Quaderni di teatro», a. III, n. 9, agosto 1980, pp. 64-75.; Mercutio, *Intorno al "Savonarola"*, in «Scenario», a. IV, n. 6, giugno 1935, pp. 294-295.

<sup>153</sup> Per una ricostruzione del *Savonarola* di Copeau cfr. Maria Ines Aliverti, *Regia e regime. Il caso Savonarola*, in «Quaderni di teatro», a. III, n. 9, agosto 1980, pp. 64-75; Mercutio, *Intorno al "Savonarola"*, in «Scenario», a. IV, n. 6, giugno 1935, pp. 294-295. Sugli spettacoli di prosa del Maggio Fiorentino negli anni 1933-35 cfr. *Registi celebri al Maggio musicale fiorentino*, in «Il popolo d'Italia», 14 gennaio 1933; *Il Maggio musicale fiorentino*, in ivi, 28 aprile 1935; *Panorama del terzo Maggio musicale fiorentino*, in ivi, 27 aprile 1937; *Le rappresentazioni in Boboli*, in «Scenario», a. III, n. 8, agosto 1934.

<sup>154</sup> Giulio Pacuvio, *Teatro all'aperto*, in *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Roma 1954.

*curiose* di Goldoni (Teatro Alfieri di Torino, 3 novembre 1940) – si inseriscono in spazi all’aperto quali teatri antichi, piazze, calli e giardini. Ciò che gli spettatori dell’epoca apprezzavano maggiormente delle messe in scena di Simoni era l’esaltazione della bellezza scenografica già presente nell’ambiente architettonico e naturale, per mezzo della quale veniva potenziata anche l’opera drammatica. 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 il quale individua in Simoni il regista simbolo della scena dell’Impero mussoliniano<sup>155</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.

Effettivamente diverse sono le occasioni di collaborazione di Simoni con il regime, dai buoni rapporti instaurati con i più alti funzionari fascisti quali il ministro della MINCULPOP Alessandro Pavolini, Luigi Federzoni, Presidente del Senato del Regno dal 1929 al 1936 e della Reale Accademia d’Italia negli anni 1938-1943, Nicola De Pirro – direttore generale del teatro per conto di diversi ministeri, carica che manterrà anche nel secondo dopoguerra, al quale il critico veronese dedica nel 1942 la nuova edizione delle cronache orientali *Vicino e lontano*<sup>156</sup> – alla committenza di spettacoli ‘straordinari’ dedicati a un pubblico d’élite che si avvalevano degli artisti più in voga dell’epoca. 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>157</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, Lucio D’Ambra e Pozza – convocata da Praga; nel luglio 1907 affianca i commediografi

---

<sup>155</sup> Cfr. Quirino Galli, *La scena dell’Impero. Seguendo Renato Simoni regista*, Roma, Ellemme, 1991.

<sup>156</sup> Interessante a proposito, l’invito che il Governatore delle isole italiane dell’Egeo, Cesare Maria De Vecchi invia a Simoni da Rodi, il 5 marzo 1939, per la festa di fidanzamento della figlia con il tenente di artiglieria Roberto Ventura. Biblioteca Livia Simoni, C.A. 1751.

<sup>157</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. Renato Simoni, *Addio Praga*, in «Corriere della sera», 1 febbraio 1929, ora in Marco Praga, *Cronache teatrali 1928*, Milano, Treves, 1929, pp. IX-XV.

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>158</sup>; nel 1913 lo troviamo invece nelle fila della Commissione finalizzata a individuare i mezzi opportuni volti all’incentivazione della drammaturgia nazionale<sup>159</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 (Marco Praga, Sem Benelli, Dario Niccodemi, Augusto Novelli e Luigi Pirandello) e da un unico rappresentante degli attori-capocomici (Virgilio Talli)<sup>160</sup>. Obiettivo esplicito della Commissione – la cui nascita sembra sancire la fine della lunga inerzia statale nei confronti del teatro – è quello di «sottrarre l’arte scenica al dominio dei virtuosi più o meno incolti che, salvo rare quanto nobili eccezioni, hanno oggi il dominio morale»<sup>161</sup>, ovvero di regolamentare l’arbitrio mattatoriale nei confronti del Verbo dell’autore. 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 di 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

---

<sup>158</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 nella gestione politico-amministrativa della S.I.A. Sulle dinamiche tra il braccio di ferro instaurato tra Praga e Re Riccardi cfr. Paola Danieli Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1984, vol. I, pp. 305-364.

<sup>159</sup> Gli altri membri della Commissione sono i drammaturghi Sabatino Lopez, Giannino Antona Traversi, Luciano Zuccoli e Arnaldo Fraccaroli. Cfr. «Sipario», a. II, n. 11-12, marzo-aprile 1947, p. 17.

<sup>160</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 quindi di una fondata base artistica. Già nel novembre 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. Silvio d’Amico, *Cenerentola a Palazzo Venezia*, in «Comoedia», a. IV, n. 10, 20 maggio 1922.

<sup>161</sup> Cfr. Mirella Schino, *La crisi teatrale degli anni Venti*, in *Uno nessuno: rimozione e fissazione in Pirandello*, L’Aquila, Japadre, 1992, p. 139.

d'arte»<sup>162</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 – gli scrive soddisfatto Praga pochi giorni prima dell'ufficiale costituzione 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>163</sup>. Le aspettative lievitate attorno alla «grande Compagnia di complesso» del momento – come lo chiama Praga nella lettera citata – decadde nell'inverno del 1923, quando l'*ensemble* fu definitivamente sciolto<sup>164</sup>. Nella stagione 1924-25 Simoni fa 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.

Certamente tra le due guerre mondiali l'influenza di Simoni sul 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 biennio 1947-48, si concentra negli anni 1936-42, in un periodo caratterizzato da un intenso interventismo statale in tutte le organizzazioni ricreative e culturali. La disattenzione che il fascismo aveva mostrato nei confronti del 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 prima della Grande Guerra; nel gennaio del 1931 viene varata la nuova legge sulla censura dei testi drammatici; nel 1934

---

<sup>162</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 la Compagnia del Teatro Eldorado di Napoli diretta da Ettore Vitale.

<sup>163</sup> Lettera di Marco Praga a Renato Simoni (S. Pellegrino – Bergamo, 15 agosto 1921); Fondo Lucio Ridenti.

<sup>164</sup> Cfr. *Per l'incremento del Teatro italiano*, in «Corriere della sera», 3 luglio 1921; *Per risolvere la crisi. Un bando lirico e un bando drammatico. Elogio di Giovanni Rosadi*, in Marco Praga, *Cronache teatrali 1919-1928*, Milano, Treves, 1920-1929, vol III, pp. 152-159, in particolare p. 156; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 58.

viene istituito il sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda diretto da Galeazzo Ciano, elevato l'anno successivo al rango di ministero; nel 1936 si istituisce il Sabato teatrale – rivolta alle categorie sociali più deboli, dagli operai ai piccoli commercianti, dai dipendenti pubblici ai pensionati iscritti al dopolavoro il cui reddito non superasse le ottocento lire, 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 messinscene all'aperto. Negli anni Trenta si consolida la costituzione di quello che è stato definito lo «Stato culturale»<sup>165</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 a partire dal biennio 1936-37 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>166</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 del sistema delle sovvenzioni pubbliche alle compagnie che De Pirro considera come il primo fenomeno della «nuova e più rigogliosa vita del teatro italiano»<sup>167</sup>, e seguono di due mesi la fondazione dell'Impero, proclamato nel maggio 1936 dopo l'invasione dell'Etiopia. Non solo, Simoni incarnava l'esempio del regista italiano come prefigurato da De Pirro in un articolo apparso sulle pagine di «Scenario» nel gennaio 1940: personalità equilibratrice e creativa di forme drammatiche essenziali per mezzo del quale si doveva arrivare al rinnovamento della scena. La personalità del regista *italiano* doveva distanziarsi dalla figura dell'alchimista teatrale, «magico inventore di scene, di meccanismi e giuochi elettrici», come presentata dalle avanguardie europee di inizio secolo, scrive il direttore generale del teatro.

---

<sup>165</sup> Cfr. M. Fumaroli, *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris 1991, trad. it. *Lo Stato culturale: una religione moderna*, Milano 1993. Sul concetto dello «stato culturale» fascista cfr. anche Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 11.

<sup>166</sup> Ivi, pp. 205-207.

<sup>167</sup> Nicola De Pirro, *L'attività teatrale nelle discussioni della Camera e del Senato*, in «Bollettino», I (1936), n. 7, p. 28, ora in Gianfranco 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, servirà a finanziarne l'attività complessiva: nel corso dell'anno 1936-1937, per esempio, alla 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 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>168</sup>.

Simoni riassumeva tutte le caratteristiche che il buon regista *italiano* doveva possedere secondo i precetti nazionalistici di De Pirro: un passato da commediografo valente, spiccata facoltà critica e una vasta cultura letteraria e teatrale, alle quali unisce «dedizione e una idealità»<sup>169</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 all'importazione e alla rappresentazione delle opere straniere costituiscono un *leitmotiv* politico-culturale degli anni Trenta, in quanto 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 un certo rilievo: caratterizzato dalla presenza di 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>170</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 l'Impero romano, il Rinascimento e il

---

<sup>168</sup> Nicola De Pirro, *Nascita della regia in Italia*, in «Scenario», a. IX, n.1, gennaio 1940, p. 7. Anche Gino Rocca, neo-regista del primo spettacolo goldoniano – *La bottega del caffè* – al Festival teatrale di Venezia, nel 1934, sosteneva la via della regia 'all'italiana' tracciata da De Pirro inserendolo in uno schematismo più grossolano; il critico del «Popolo d'Italia», organo del PNF, considera il nuovo mestiere teatrale 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». Gino Rocca, *Utilità di una regia italiana*, in «Comoedia», ottobre 1934, p. 3.

<sup>169</sup> Ibidem.

<sup>170</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 11.

Risorgimento. L'ideologia culturale del ventennio che intendeva richiamare un ritorno della tradizione italica mediante l'incentivazione 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 nell'attività registica del nostro: Goldoni prima di tutto, ma anche Tasso, Manzoni, D'Annunzio e Pirandello.

Nonostante Simoni abbia raggiunto l'apice della sua affermazione istituzionale e artistica negli anni Trenta e non abbia mai dimostrato una posizione ideologica dichiaratamente antifascista, 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 Dario Niccodemi, Fausto Maria Martini, Pirandello, Massimo Bontempelli, Rosso di San Secondo e, fra gli attori, Viviani e Petrolini<sup>171</sup>; 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>172</sup>.

La collaborazione con la Biennale teatro e il Maggio Fiorentino implicava, inoltre, una cooperazione stretta e attiva con artisti dichiaratamente schierati e le associazioni teatrali dei Guf (Giovani Universitari Fascisti) create come mezzi di formazione educativa: negli spettacoli goldoniani e all'esperienza di Sabratha risalenti al 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 –

---

<sup>171</sup> Cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 81.

<sup>172</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); ai quali seguono Mario Corsi (63.000 lire), Federico Zardi (53.000 lire), la ballerina Jia Ruskaja (26.000 lire) e Giorgio Prosperi (5.300 lire). Infine tra i registi e gli impresari di teatro notiamo Remigio Paone (50.000 lire), Enrico Fulchignoni (12.000 lire), Guido Salvini (3000 lire). Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 201-202.



fratello del ministro della Cultura Popolare dal 1937 al 1943 –, Giorgio Venturini– uno degli autori del *18 B.L* (1934) – ed Enrico Fulchignoni, gli ultimi due registi del Teatro Sperimentale di Guf in via Laura a Firenze, sede dell'ex Accademia dei Fidenti, nonché della scuola di recitazione di Luigi Rasi. Simoni appariva agli occhi di questi giovani teatranti un maestro e rappresentante principe del nuovo teatro italiano. Dopo il primo Convegno Teatrale organizzato 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>173</sup>. Erano gli anni della *Francesca da Rimini* (1938), del *Campiello* e del *Ventaglio* goldoniani (1939), dell'*Aminta* di Tasso (1939), tutti spettacoli fortunatissimi che esaltavano la figura di Simoni come uno dei principali maestri di regia del Regno. 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>174</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>175</sup>, dotata di una scuola di recitazione che formò attori che avrebbero ascenso da lì a pochi anni le ribalte nazionali: Maria Melato, Paola Borboni, Letizia Bonini, Salvo Randone, Adolfo Geri, Raffaello Niccoli, Kiki Palmer, Lina Volonghi, Roberto Villa e Carlo Minellono; tra i registi Alessandro Brissoni, Celestino Celestini, Raffaello Melani e Nino Meloni. Venturini sarebbe diventato direttore generale dello spettacolo durante la Repubblica di Salò.

Ma 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 damichiana, come un fallimento dello stesso regime, poiché, a suo parere,

---

<sup>173</sup> Lettera di Carlo Colombo a Simoni (Milano, 16 gennaio 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA. 545/1-3.

<sup>174</sup> Paolo Emilio Poesio, *La nascita del teatro di regia*, cit., p. 62.

<sup>175</sup> I Littorali rappresentavano il momento culminante di tutto il movimento intellettuale e artistico sviluppato dai Guf locali, vetrine nazionali al quale potevano partecipare i migliori rappresentanti della gioventù fascista universitaria, dopo una cavillosa selezione che doveva attraversare diverse fasi. Il primo Littorale risale al 1934 ed ebbe luogo a Firenze, dopo una forma sperimentale avvenuta nel 1933. La seconda edizione si svolse 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.

essi sfuggirono all'indottrinamento politico e culturale, quindi al conformismo generalizzato auspicato dal regime<sup>176</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 separava l'arte dalla politica. 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 dimostrato 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>177</sup>. Nell'Italia tra le due guerre mondiali si approfondisce la spaccatura fra il teatro dialettale e quello cosiddetto 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>178</sup>. In un articolo del 1940 Simoni rifletteva sul rapporto tra il teatro dialettale e quello nazionale, interrogandosi sulla legittimità dell'esistenza delle compagnie dialettali. Pur riconoscendo alcuni scarti qualitativi, il critico argomenta 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? - in quanto preziose e «inesauribili miniere» dalle quali trarre e scegliere «i metalli buoni»<sup>179</sup>. È interessante notare come l'articolo di Simoni sia stato pubblicato nello stesso anno di una lettera ricevuta del capocomico Micheluzzi, marito della Seglin, il quale denuncia le pesanti sanzioni inflitte alle compagnie venete, chiedendo il concorso autorevole dell'Accademico d'Italia<sup>180</sup>. La

---

<sup>176</sup> Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.; cfr. anche Fabrizio Pompei, *I giovani e il teatro*, in Giovanni Tassani, Fabrizio Pompei, Umberto Dante, *Una generazione in fermento. Arte e vita a fine ventennio*, Roma, Palombi, 2010, pp. 74-75.

<sup>177</sup> Silvio 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>178</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 207.

<sup>179</sup> L'articolo di Simoni è citato in «Scenario», a. IX, n. 1, gennaio 1940, p. 16.

<sup>180</sup> «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 qualcosa per noi, specie in questo momento tanto duro per tute 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.»

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 riconsiderazione del cosiddetto “teatro minore” (dalla Commedia dell’arte al varietà), nel quale individuava le forme più vive della scena contemporanea<sup>181</sup>. La stessa idea di teatro di Simoni poggia sostanzialmente sul recupero e sulla rivalutazione dell’arte scenica 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) del tedesco H. Hömberg, rappresentato nel 1941 al Manzoni di Milano con una compagnia di interpreti italiani e tedeschi, per la regia di Orazio Costa. La messa in scena era esplicitamente propagandistica nel richiamo del mondo classico romano – si parlava dell’epicureismo di Lucullo e dei suoi giardini –, 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>182</sup>. Vane si erano verificate anche le intercessioni di Simoni presso il ministro Pavolini affinché lo spettacolo non andasse in scena. Nelle recensioni giornalistiche dell’indomani, in mezzo a diversi elogi, si stacca la critica di Simoni, che non nascose le sue riserve verso il testo e la messa in scena<sup>183</sup>.

---

Dattiloscritto autografo di Carlo Micheluzzi a Renato Simoni (Como 18.11.1940), Biblioteca Livia Simoni, CA 3936.

<sup>181</sup> «I migliori attori – avrebbe scritto 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 Gianfranco Pedullà, *Il teatro di massa in Italia durante il fascismo*, cit. Per una ricostruzione dei rapporti fra Craig e il teatro italiano degli anni Trenta cfr. Gianfranco Pedullà, *Edward Gordon Craig e la mancata riforma del teatro italiano*, ne «Il Castello di Elsinore», a. IV, n. 10, 1991, pp. 31-51. Più in generale sul rapporto con l’Italia cfr. AA.VV., *Gordon Craig in Italia*, atti del Convegno internazionale di studi (Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989), a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993.

<sup>182</sup> Cfr. Elsa de’ Giorgi, *I coetanei*, cit, p. 92.

<sup>183</sup> Ivi, p. 93.

## Capitolo 5

### LE REGIE VENEZIANE

#### 5.1 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 speranzalla, 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 quel Giovanni Simoni, detto Goldoncino – come informa il primo dizionario dei comici italiani di Francesco Bartoli<sup>2</sup> – copista fedele dello scrittore veneziano, nonché «servitorello» nei più umili lavori domestici, è il segnale più evidente dell'ammirazione che Simoni nutriva 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 dei due drammaturghi veneti possiamo ravvisare alcune curiose correlazioni; entrambi emigrarono in cerca di fortuna nelle capitali

---

<sup>1</sup> Renato Simoni, *Era nonno di mio nonno?*, in «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, pp. 3-4.

<sup>2</sup> Francesco Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Padova, Arnaldo Forni, 1782, vol. II, p. 212.

culturali del tempo dove trascorsero il resto della vita: a Parigi il veneziano, a Milano Simoni. Un'altra assonanza si ravvisa anche nelle immagini bonarie e romantiche consegnateci dalle corrispettive storiografie; l'icona 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 corruttele in cui versava l'aristocrazia della Serenissima», era condivisa anche dal critico del «Corriere»<sup>3</sup>. 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 l'icona mite e giudiziosa 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 cernecci 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> che respinge l'evasione e le fratture. 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 una rappresentazione goldoniana, come afferma Mario Baratto in occasione di un importante convegno internazionale di studi goldoniani nel 1957, «siamo rinvitati 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 del razionalismo

---

<sup>3</sup> Paolo Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 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. Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011. Per un resoconto della fortuna scenica e storiografica della sua opera cfr. *ivi*, pp. 135-176.

<sup>4</sup> Renato Simoni, *Pel 2° centenario della nascita di Carlo Goldoni*; fascicolo sostenuto e promosso dal Conte Luigi Grabinski Broglio, s.l., s.n., 1907, pp. 5-6; Biblioteca Livia Simoni, CR. H. 46/28. I corsivi sono miei.

<sup>5</sup> Renato Simoni, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Il bugiardo*, Napoli, Casella, 1937. p. IX.

<sup>6</sup> Renato Simoni, *Oltre i limiti del teatro dialettale*, in *Antologia del grande attore*, a cura di Vito Pandolfi, Bari, Laterza, 1954, pp. 308-309.

<sup>7</sup> Mario Baratto, "Mondo" e "Teatro" nella poetica del Goldoni, in *Studi goldoniani*, a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, atti del convegno internazionale (Venezia, 28 settembre-1° ottobre 1957), Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, vol II, p. 492.

goldoniano, rispondono al metro del buon gusto, della verosimiglianza e della naturalezza, escludono quindi interpretazioni estreme che deviano dal pensiero dell'autore.

Ritornando alle 'affinità elettive' tra Simoni e Goldoni, esse si ravvisano, oltre che nella parentela drammaturgica, nel rapporto empirico 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 stesso<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. Empirismo che rispondeva per entrambi al principio, derivato a sua volta da Molière, che sosteneva essere regola di tutte le regole il 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 la genesi e lo sviluppo del suo operato: egli 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 a sua volta diventa 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 alla drammaturgia personale dei 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 consapevole che il segreto della drammaturgia goldoniana consista essenzialmente nel linguaggio spontaneo e colloquiale, distante sia dall'eruditismo seicentesco alla Baretti, che dal toscanismo dell'Accademia della Crusca. La lingua teatrale di Goldoni, prosegue Ferrone, «permette di compensare l'assenza di una lingua di

---

<sup>8</sup> Renato Simoni, *Introduzione*, cit., p. XXVII.

<sup>9</sup> Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 26.

<sup>10</sup> Ivi, p. 28.

<sup>11</sup> La tesi è stata sottolineata da Siro Ferrone come uno degli aspetti più originali e innovativi dell'attività teatrale di Goldoni: la modernità della riforma goldoniana risiede appunto 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.

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, nutriti dello stesso *humus* culturale e linguistico al quale apparteneva Goldoni, potevano restituire sulle scene l'immediatezza del dialogo e il fluire della vita delle sue commedie? Da qui la predilezione di Simoni per i testi in veneto dell'avvocato-scrittore e l'attenzione alla recitazione, curata nella 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<sup>13</sup> da un lato e le fortunate messe in scena del 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. Le rappresentazioni goldoniane seguono un andamento curvilineo nei due secoli e mezzo della loro esistenza. Il clima risorgimentale guardava con diffidenza il Goldoni dialettale, concedendo qualche sporadica ripresa delle opere in lingua. Il pubblico, e di conseguenza i comici, prediligevano le commedie che consentivano maggior virtuosismo ai primi attori, in virtù del quale si operavano lesioni vistose al testo originale. Nel corso del 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 – annotava 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>14</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>15</sup>, per dirla con le parole di Gerardo Guerrieri, che ben sintetizza il sentimento comune dello spettatore italiano di metà

---

<sup>12</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>13</sup> Luigi Chiarelli chiedeva a Simoni nel 1946 un saggio su Goldoni, lungo dalle 12 alle 15 cartelle dattilografate, per un compenso di 8.000 lire. Cfr. la lettera di Luigi Chiarelli a Renato Simoni (Roma, 25 maggio 1946); Biblioteca Livia Simoni, CA 494.

<sup>14</sup> Raul Radice, *Vent'anni di regia goldoniana*, in *Studi goldoniani*, a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, cit., I vol, p. 131.

<sup>15</sup> Ivi, p. 129.

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>16</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 1883 specializzò la sua compagnia nella recitazione in dialetto con repertorio formato prevalentemente da opere di Goldoni, Selvatico e Gallina. A cavallo tra l'Otto e il Novecento l'attore goldoniano più rappresentativo era il devoto Emilio Zago, allievo di Moro Lin: rimasero memorabili le sue interpretazioni de *I Rusteghi*, del *Sior Todaro 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 portatore di una recitazione dall'impostazione veristica, spontanea e naturale che contrastava con le grossolane concessioni alla maniera ottocentesca. Eppure, secondo Simoni, Benini non raggiungeva con Goldoni i livelli toccati dalle sue 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>17</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>18</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>19</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

---

<sup>16</sup> Sugli allestimenti goldoniani di Fabbrichesi cfr. Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico: biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Roma, Bulzoni, 1994.

<sup>17</sup> Renato Simoni, *Oltre i limiti del teatro dialettale*, cit., pp. 308-309. La pensa ugualmente anche Cesare Levi, *Profili di attori. Volume I. Gli scomparsi*, Milano, Sandron, 1923, p. 109.

<sup>18</sup> Paolo Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, cit., p. 23.

<sup>19</sup> Sull'esperienza della compagnia semistabile di Casa Goldoni cfr. Gaspare Di Martino, *I nemici del teatro di prosa in Italia. La scoperta della vita scenica. Altri studii e profili*, Napoli, Società editrice Partonopea, s.d., p. 68.



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>20</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>21</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 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 gioconda rappresentazione di vicende evidentemente 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 sono 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 recitava 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>22</sup>

Nelle parole del critico si trova una spiegazione del fenomeno che, almeno in parte, deve essere attribuito al potere conservativo indotto dalla tradizione ancora esclusivamente familiare della professione teatrale nell'Italia tra i due secoli: sicché uno “stile” si tramanda e si modifica insensibilmente di padre in figlio.

Saranno le fondamentali esperienze di Strehler e Visconti condotte nel secondo dopoguerra – dal fortunatissimo *Arlecchino servitore di due padroni* (1947) del regista del Piccolo alla *Locandiera* (1952) del secondo – a superare definitivamente il manierismo

---

<sup>20</sup> Id., *Nella tradizione del teatro italiano*, in *Antologia del grande attore*, a cura di Vito Pandolfi, Bari 1954, pp. 287.

<sup>21</sup> Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 143.

<sup>22</sup> Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, SET, vol. III, pp. 532 ss.

dialettale e il sapore ballettistico delle messe in scena goldoniane, oltre a suggerire chiavi di lettura di inedita contemporaneità; mentre sul piano stilistico le commedie di Goldoni si venano di colori autunnali e talvolta di una nostalgia di sapore quasi cechoviano. Gli allestimenti goldoniani assumeranno toni psicologici più cupi e complessi nelle interpretazioni di Luca Ronconi e di Luigi Squarzina, fino ad arrivare alle provocazioni psicanalitiche e goliardiche di Giancarlo Cobelli e Mario Missiroli tra gli anni Settanta e Ottanta che utilizzano il testo come pretesto per un' autonoma creazione d'autore<sup>23</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>24</sup>. Il suo contributo maggiore sta nella consapevolezza critica e in una riproposta filologica dei testi goldoniani non conosciuta fino ad allora, operando una sorta di «restauro conservativo»<sup>25</sup> che consisteva nello spoglio dell'opera goldoniana 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>26</sup>. Quest'ultimo, pur senza stravolgere la tradizione goldoniana d'impostazione realistica, mette in atto un tipo di regia che riqualifica la drammaturgia dello scrittore-avvocato. 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>27</sup>.

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 personali che sviino da quel che d'Amico definisce «lo spirito intimo» dell'opera; «spirito intimo» che nell'esperienza di Simoni si omologa spesso nella formula «Goldoni

---

<sup>23</sup> Cfr. Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., pp. 152-169.

<sup>24</sup> Il concetto viene così formulato da Paolo Bosisio in conclusione dell'analisi sulle «fonti della regia goldoniana»: «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 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>25</sup> Ivi, p. 53.

<sup>26</sup> Gino Damerini, *Goldoni in Italia*, in *Cinquanta anni di teatro in Italia*, a cura del Centro di ricerche teatrali, Roma, Bestetti, 1954, p. 91.

<sup>27</sup> Giulio Cesare Castello, *Le conquiste critiche della regia italiana*, in «Teatro-Scenario», a. XVI, n. 11, 1 giugno 1952, p. 8.

come “divertimento”» per dirla con le parole di Pavolini, aiuto regista di Simoni in diversi spettacoli:

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'avvocato veneziano non avrebbe sconfessato, c'è da giurarlo, questo suo sorridente e fedele interprete<sup>28</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 Stoppa, la Morelli, la Maltagliati e Stival, regia di Gerardo Guerrieri e scene di Veniero Colasanti; Simoni, nonostante la movimentata e gradevole messa in scena e il buon successo di pubblico, non accolse bene lo spettacolo in quanto basato su un'idea registica che metteva in primo piano la squisita assurdità di due personaggi minori: una ballerina e suo padre<sup>29</sup>. Non per questo il regista si esimeva dal completare e migliorare i testi dello scrittore veneziano con tagli o inserimenti di brani nuovi: nel *Bugiardo*, ad esempio, sostituì il finale moralistico del protagonista con l'episodio ‘festoso’ dei ragazzini che inseguono Lelio il bugiardo, che diventa quindi 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 loro 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 battezzò il sodalizio artistico con la Biennale Teatro nel 1936, e *Il Campiello* nel 1939, le stesse opere maggiormente disapprovate dagli eruditi filo-accademici Giuseppe Baretta e Carlo Gozzi.

---

<sup>28</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 15.

<sup>29</sup> «Simoni teneva troppo al goldonismo a tutto tondo per non risentirsi», scrive Claudio Meldolesi in riferimento alla messa in scena di Guerrieri, che ebbe luogo al Teatro La Fenice il 30 settembre 1949. Cfr. Id., *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 505.

L'approccio del critico del «Corriere» con la 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>30</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 «ricondurre 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>31</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 finzione 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>32</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>33</sup> - che vaga per Venezia ad annotare le battute e gli atteggiamenti dei concittadini<sup>34</sup>.

Il termine più adeguato per descrivere lo stile simoniano delle messe in scena goldoniane sarebbe quello di 'naturalzza'; peraltro cifra caratterizzante dello spettacolo del tempo fascista secondo Gigi Livio<sup>35</sup>. «Il senso della verità, ma di una verità poeticamente intesa, è dominante in tutte le regie di Renato Simoni» osserva Giovanni

---

<sup>30</sup> Cesco Baseggio, *Il regista*, cit., p. 52.

<sup>31</sup> Renato Simoni, *Il ventaglio*, in «Corriere della sera», 10 novembre 1921, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica: 1911-1923*, vol. I, cit., p. 507.

<sup>32</sup> Id., *La bottega del caffè*, in «Corriere della sera», 17 novembre 1934, ora in ivi, vol. IV, p. 153.

<sup>33</sup> Id., *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, in «Corriere della Sera», 18 luglio 1939.

<sup>34</sup> Cfr. Ettore Caccia, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *I rusteghi*, Brescia, La scuola, 1958, p. 22.

<sup>35</sup> La «naturalzza» di cui parla Livio inizia dal testo, materiale verbale che aiuta l'attore ad adottare uno stile 'naturale', per arrivare all'immedesimazione empatica da parte del pubblico. Cfr. Gigi Livio, *Il teatro degli anni Trenta, drammaturgia e spettacolo*, in *Teatro contemporaneo*, a cura di Mario Verdone, Roma, Lucarini, 1981, vol. I, pp. 374-375.

Calendoli<sup>36</sup>. D'Amico e Palmieri sostengono invece un Goldoni antiverista<sup>37</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>38</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>39</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 esemplarmente tipica»<sup>40</sup>. L'intreccio delle commedie è composto da un continuo ripercuotersi 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 nell'intreccio, nella lingua, che lungi da barocchismi o lemmi accademici, privilegia la vitalità e l'immediatezza del lessico quotidiano. Il linguaggio di Goldoni 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>41</sup>. Il testo goldoniano progetta lo spettacolo, la scrittura mette insieme una serie di funzioni teatrali

---

<sup>36</sup> Giovanni Calendoli, *Renato Simoni regista*, in «Teatro Scenario», a. XVI, nn. 17-18, 15 settembre 1952, p. 20.

<sup>37</sup> «Goldoni è giunto alla vita dal teatro» - sosteneva d'Amico, citato in Eugenio Ferdinando Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 13.

<sup>38</sup> Cfr. Achille Fiocco, *Registi italiani contemporanei*, in *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947, pp. 212-214.

<sup>39</sup> Elsa de' Giorgi, *I coetanei*, cit., p. 102.

<sup>40</sup> Mario Baratto, «Mondo» e «Teatro» «nella poetica del Goldoni», cit., p. 485.

<sup>41</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*, Torino, Einaudi, 1983. Cfr. anche Pietro Spezzani, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Padova, Esedra, 1997.

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 foggiano, 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>42</sup>.

Altrove il critico veronese aveva apprezzato le «particolari bellezze foniche e discorsive»<sup>43</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 fine malizia, degli accenti barocchi, delle parole sdruciole, sulle quali perdeva deliziosamente l'equilibrio la incipriata saggezza delle donne di allora<sup>44</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 ricordato 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>45</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

---

<sup>42</sup> Renato Simoni, *Prefazione*, in Guido A. Quarti, *Quattro secoli di vita veneziana nella storia nell'arte e nella poesia. Scritti rari e curiosi dal 1500 al 1900*, Milano, Gualdoni, 1941, 2 voll., p. XI.

<sup>43</sup> Renato Simoni, *Introduzione*, in Eugenio Ferdinando Palmieri, *Poesie*, Roma, Dell'Arco, 1966, p. 13.

<sup>44</sup> Id., *Un giornalista e quattro donne nel Settecento*, in *Scintilla di calendimaggio*, a cura di Roberto Marvasi, Napoli, Tip. S.Morano, 1911, pp. 17-52; poi ripubblicato con il titolo *Storia privata di personaggi*, in «Il Dramma», a. XXIX, nn.184-185, 15 luglio 1953, pp. 21-22.

<sup>45</sup> Radice prende in analisi come esempio chiaro della lettura 'ballettistica' di Goldoni la messa in scena della *Vedova scaltra* per la regia di Luigi Squarzina, con protagonisti Diana Torrieri e Vittorio Gassman. Cfr. Raul Radice, *Vent'anni di regia goldoniana*, in *Studi goldoniani*, a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, cit., I vol, p. 137.

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>46</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 cicaleccio 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 veneziano<sup>47</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 (lo spettacolo aveva inaugurato nel 1924 il viennese Theater in der Josefstadt). 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 accompagnata da musiche di Mozart. [...] La vivacità, l'interesse, l'animazione, sono cercati e trovati dappertutto [...] Tutta la comicità di cui è capace questa azione affiora, erompe, trionfa<sup>48</sup>.

In termini musicali Pavolini descrive *Il campiello* di Simoni, «miracolo di sottigliezza d'orecchio, miniera di risorse armoniche e contrappuntistiche, d'intrecci, di fughe, di riposi melodici», capace di sorprendere persino Victor De Sabata che andava alle prove dell'*Aminta* (1939, giardino di Boboli) per «impararci il mestiere»<sup>49</sup>. L'indiscussa

---

<sup>46</sup> Renato Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, in «Corriere della Sera», 18 luglio 1939.

<sup>47</sup> Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 144.

<sup>48</sup> Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, SET, vol. III, pp. 529.

<sup>49</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 16.

maestria della figura del direttore d'orchestra sembrava, all'epoca, la più consona per celebrare l'identità ancora sfuggente del regista teatrale<sup>50</sup>.

Nell'interpretazione che Simoni fa dell'opera goldoniana è interessante osservare, oltre al motivo 'musicale', il rapporto con la Commedia dell'Arte. Egli, a differenza di d'Amico, è affascinato dalla tensione espressiva e ludica dei comici, dall'impeccabile tecnica scenica dei loro protagonisti; prende però le distanze dai contenuti scurrili degli scenari e degli zibaldoni, non approva le loro esagerazioni verbali e gestuali. Nel Convegno Volta del 1934 rispose 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 insegnarci nulla, e i suoi comici, la cui arte abbagliò il mondo e il cui insegnamento è sempre vivo.<sup>51</sup>

C'è nelle sue parole la polemica del goldoniano convinto, la stima per l'autore della riforma che sostituì all'artificio e al grottesco delle maschere – «gente senza pensieri» come le definisce Simoni – persone in carne e ossa ricavate dalla realtà circostante. Le maschere, «care creature multicolori»<sup>52</sup>, nate dal seno fecondo e fantasioso del popolo e

---

<sup>50</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». Guido Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, in «Scenario», a. V, n. 1, gennaio 1936, p. 3.

<sup>51</sup> *Architettura dei Teatri. Teatri di masse e teatrini*, in *Convegno di lettere (8-14 ottobre 1934 – XII). Tema: il teatro drammatico*, a cura della Reale Accademia d'Italia – Fondazione Alessandro Volta, cit., p. 174. Il discorso di Simoni viene interpretato da Silvio d'Amico come elemento contrastante in riferimento alla pubblicazione del volume illustrato per bambini di Renato Simoni, *Piccola storia di Arlecchino e C.* Illustrazioni di Sergio Tofano, Milano, Editoriale, 1946. Il documento è conservato presso la Biblioteca Livia Simoni, CA 1757/1-3.

<sup>52</sup> Vale la pena riportare la descrizione, 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 sbuffa 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.



dalla spontaneità della strada, lo affascinavano per l'istintività e l'intrinseca teatralità. Ai celebri anni della Commedia dell'Arte, ricca di beffarda ilarità e sempre pronto allo scherno aveva dedicato diversi saggi<sup>53</sup>, e nel 1946 un libro per l'infanzia: *Piccola storia di Arlecchino e C* illustrato da Sergio Tòfano, *alias* STO<sup>54</sup>, creatore del Signor Bonaventura, l'ultima maschera moderna<sup>55</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 del bambino»<sup>56</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>57</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

---

Non sceglie gli elementi della comicità nella satira, ma nella fantasia. Nessun artista cosciente ha posto mano a crearlo.» Renato Simoni, *Le maschere*, in «Corriere della sera», 7 marzo 1912.

<sup>53</sup> Tra i vari scritti ricordiamo un saggio del 1932 che esamina l'evoluzione del celebre zanni nel corso degli anni, corredato da una ricca galleria iconografica. Cfr. Renato Simoni, *Arlecchino*, in «La Lettura», a. XXXII, n. 4, 1 aprile 1932, pp. 296-305.

<sup>54</sup> Attore, regista, scrittore, disegnatore e caricaturista, Tofano viene ricordato soprattutto come creatore del *Signor Bonaventura*, sempre in compagnia del suo bassotto, personaggio nato nel 1917, le cui rime apparivano ogni settimana sulle pagine del «Corriere dei piccoli». «Sergio Tofano, quando diventa Sto – scrive Simoni nella *Prefazione* al volume *L'isola dei pappagalli, con Bonaventura prigioniero degli antropofagi* di Tofano – 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. Renato Simoni, *Prefazione*, in Tofano Sergio, *Sto. L'isola dei pappagalli, con Bonaventura prigioniero degli antropofagi*, Milano, Garzanti, 1939, p. 7. Cfr. anche Paolo Puppa, *Tofano old fashion*, in Id., *Parola di scena. Teatro italiano tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 281-286.

<sup>55</sup> «Nuova mascheretta [...], alto e sghembo, virtuoso cavaliere in brache bianche e gabbana scarlatta, avversato dal Fato e premiato, alla fine, con un milione» - così lo descrive Eugenio Ferdinando Palmieri nel suo *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 254.

<sup>56</sup> Silvio d'Amico, *La storia delle maschere narrata ai bambini*, 5 marzo 1947, dattiloscritto conservato presso la Biblioteca Livia Simoni, CA 1757/1-3.

<sup>57</sup> Cfr. Eligio Possenti, *Maschere. L'ultimo articolo di Renato Simoni era per un'enciclopedia destinata ai giovani*, in «Il Dramma», a. XXIX, nn. 182, 1° giugno 1953, pp. 55-58.

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 certe messinscene russe e tedesche in voga tra gli anni Dieci e Trenta, permeati dell'aura fantasticheggiante tipica dei balletti di Djàgilev. 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>58</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 Goucourt», ricorrendo ai «colori e quasi ai ritmi dei balletti russi», ribadiva:

In questi tempi nei quali i nuovi attori, di Goldoni sanno poco o nulla, e ci sono registi che considerano le sue commedie soltanto pretesti per una messa in scena di paraventi e tendaggi, dove le maschere (che il grande veneziano, quando non poté eliminarle, andò sempre più distaccando dalle grosse e spesso volgari lepezze 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>59</sup>

Presa di posizione questa dichiarata chiaramente anche nel febbraio 1926 quando, all'indomani della messa in scena della *Turandot* allestita dalla Compagnia di prosa Celli-Tumiati – lo stesso anno del debutto dell'opera di Puccini – 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 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 macchietista, 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, frigidamente 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 oligemia che non sfinisce mai gli organismi ricchi di sanguigna allegria: il simbolo<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Renato Simoni, *Arlecchino*, in «La Lettura», a. XXXII, n. 4, 1 aprile 1932, p. 305.

<sup>59</sup> Id., *Prefazione*, in Attilio Gentile, *Carlo Goldoni e gli attori*, Trieste, Libreria L. Cappelli, 1951, p. 5.

<sup>60</sup> Renato Simoni, *La Turandot di Carlo Gozzi*, in «Corriere della sera», 17 febbraio 1926, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. II: 1924-1926, pp. 301-302.

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>61</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, stereotipandosi, 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>62</sup>. Eppure alla Commedia dell'Arte che egli combatté, il Goldoni deve molto, scrive in altra sede Simoni; «specchio della natura» seppur «deformante»<sup>63</sup>, 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>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Id., *Prefazione*, in Carlo Gozzi, *Il corvo*, Milano, Academia, 1949, pp. 7-8.

<sup>62</sup> Id., *Le maschere*, cit.

<sup>63</sup> Id., *Goldoni, Gozzi e il "Campiello"*, cit.

<sup>64</sup> Id., *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Il Bugiardo*, cit., pp. XV-XVI. Il concetto lo ribadirà anche 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 vol. I, pp. 143- 191 (la citazione è in p. 189)

Trattando della *Famiglia dell'antiquario* nel 1932, interpretata dalla compagnia di Kiki Palmer<sup>65</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 popolaresca sfrenata, 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>66</sup>.

Simoni intuisce con un quarto di secolo di anticipo come il recupero globale e culturale del mondo della commedia dell'arte possa costituire una delle vie più interessanti per rileggere criticamente alcune fra le opere goldoniane del primo periodo di produzione.

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>67</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>68</sup>. Alla biografia del conte veneziano Simoni aveva dedicato nel 1903 una delle commedie più riuscite, certo la più 'teatrale' del suo repertorio: «Una commedia sull'acerrimo nemico del riformatore composta da un acerrimo nemico delle *Fiabe*» - lo definì Palmieri ricostruendo i rapporti 'affettivi' dei tre scrittori<sup>69</sup>. Nella tessitura dialogica di *Carlo Gozzi* fa capolino la presenza di Goldoni. L'autore 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 veneziana del Settecento. L'opera assumeva, malgrado la 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>70</sup> del conservatore Gozzi, dall'altra lo scrittore borghese che fa germogliare la commedia nuova

---

<sup>65</sup> La Palmer (1907-1949) impersonerà diverse protagoniste goldoniane nel corso della sua breve carriera, lavorando con Simoni in *Le Baruffe chiozzotte* (1936), con Costa nel *Poeta fanatico* (1941) e nel *Campielo* (1949).

<sup>66</sup> Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. IV, p. 533.

<sup>67</sup> Renato Simoni, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Il bugiardo*, cit., p. XXIII.

<sup>68</sup> Con queste parole Simoni chiude la stroncatura della *Turandot* di Celli-Tumiati nel 1926. Renato Simoni, *La Turandot di Carlo Gozzi*, cit., p. 302.

<sup>69</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Il teatro veneto*, Milano, 1948, cit., p. 45.

<sup>70</sup> L'attributo è sempre di Simoni. Cfr. Renato Simoni, *Prefazione*, in Carlo Gozzi, *Il corvo*, Milano, Accademia, 1949, p. 5.

dalle ceneri della Commedia dell'Arte. Goldoni, di fantasia ne aveva quanto e più del Gozzi, afferma il critico del «Corriere»; la sua superiorità consisteva nel dosarla e fonderla con la realtà, senza scivolare nelle bizzarrie dell'avversario. Ecco come Simoni accosta i due letterati veneziani nel panorama settecentesco della Serenissima:

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 piccoletto 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>71</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 balzana famiglia Gozzi prepara nel 1908 anche una conferenza – incentrata sulla figura di Gaspare, peraltro l'unico goldoniano della casa – 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>72</sup>».

---

<sup>71</sup> Renato Simoni, *Un giornalista e quattro donne nel Settecento*, cit., p. 26. I corsivi sono miei. Cfr. anche la lettera che Tommaso Monicelli (Genova, 6 febbraio 1908) invia a Renato Simoni riguardo la Conferenza in oggetto; Biblioteca Livia Simoni, CA 4031.

<sup>72</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Il trisavolo, i gozzi, i libri*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, 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 anche una certa misoginia strinberghiana che c'è in questa commedia». Cfr. Gianfranco Bosio, *Un ricordo di Renato Simoni*, in *Una giornata di studi su Renato Simoni*, a cura di Patrizia Baggio, cit., p. 25.

## 5.2 Le recite goldoniane all'aperto: *Il ventaglio* e *Le baruffe chiozzotte* (1936)

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>73</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 per mezzo di un processo che intendeva eleggere Goldoni a poeta nazionale, al pari di Molière in Francia<sup>74</sup>; messe in scena aderenti alla formula dei grandiosi spettacoli all'aperto, nonostante i contenuti e i ristretti spazi 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>75</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 gestionale e artistica. In

---

<sup>73</sup> Entrambi gli spettacoli vantavano un prestigioso complesso di attori: nel *Mercante di Venezia* accanto a Memo Benassi, il cui Shylock rimase uno dei personaggi più riusciti dell'intera carriera, c'era 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 (poi Daniela) 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 per *Il ventaglio*, allestito in campo San Zaccaria nel 1936.

<sup>74</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 Moliere in Francia». Renato Simoni, *Goldoni: 1707-1907*, in «Il Mondo Artistico», Milano, 1 marzo 1907.

<sup>75</sup> In una lettera del 30 giugno 1937 che la Biennale invia al Capitano Agostino Sanna del Ministero della Cultura Popolare/Direzione Generale della Stampa Roma si parla del forte impegno propagandistico delle manifestazioni teatrali nella radio e nei giornali nazionali ed esteri. In una seconda lettera del 2 luglio 1937, indirizzata sempre a Sanna, si parla di manifesti affissi in ben 72 città d'Italia. Archivio Storico della Biennale di Venezia (da ora in poi ASAC).

clima di una «sempre più radicata autarchia teatrale»<sup>76</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, obbligando le formazioni professionali di prosa, oltre a un repertorio prevalentemente italiano, a inviare 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>77</sup>. La Compagnia di Teatro di Venezia diretta prima da Guglielmo Zorzi e poi da Alberto Colantuono, 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 alla 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>78</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>79</sup>. Dalla comparazione dei bilanci consuntivi di varie edizioni del Festival si nota un *deficit* permanente rispetto ai bilanci preventivi<sup>80</sup>; disavanzo dovuto, spesso,

---

<sup>76</sup> Cfr. Dino Alfieri, *Repertorio, scambi teatrali e compagnie nello spirito costruttivo del Ministro Alfieri*, in «Il Dramma», a. XXIV, 1° settembre 1938, p. 26.

<sup>77</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. Anonimo (Lucio Ridenti), *Prima che l'anno comico si iniziasse (...)*, in «Il Dramma», a. XXII, 15 ottobre 1936, p.1.

<sup>78</sup> L'altro partner della Biennale Teatro era il Comune di Venezia che stanziò per le recite goldoniane all'aperto del 1936 la somma di 100.000 lire e 50.000 per gli eventi musicali; il Ministero destinò invece alle recite all'aperto 200.000 lire. Cfr. *Verbale dell'adunanza della Commissione della Biennale in data 29 maggio 1936*, ASAC.

<sup>79</sup> Una spesa non indifferente comportava la riabilitazione delle case danneggiate durante il lavoro di allestimento dello spazio scenico. Si riporta a tale proposito la Relazione estimativa dell'Ing. Giovanni Cavizago relativa ai danni alla proprietà del Sig. Giovanni Scarpa in campo San Cosmo causati da manomissioni dovute alle sistemazioni per gli spettacoli all'aperto: «Le manomissioni e i danni relativi che sono stati rilevati, sono i seguenti: lesioni al timpano in muratura, verso fondamenta; lesioni e sconnessioni 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; sconnessioni, ammaccature; discontinuità di gronde e doccioni; danneggiamenti del tetto e sconnessione di colmi; sconnessione 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 addetto 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.

<sup>80</sup> Prendiamo in analisi, ad esempio, il bilancio consuntivo del Festival del 1937 quando si verificò un disavanzo economico di 260.856,85 lire; alla somma stanziata (400.000) e gli introiti (250.420,90)

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>81</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>82</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>83</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', come osserva Quirino Galli, «raggiunge agli occhi del comune cittadino le sfere del mito»<sup>84</sup>.

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>85</sup>. Nello stesso anno il critico del «Corriere» veniva nominato responsabile della sezione Teatro nella Commissione per gli spettacoli della Biennale<sup>86</sup>, carica istituzionale in realtà poco rilevante sul piano pratico essendo le sue

---

contrastavano le spese di organizzazione artistica (520.565,85) e quelle di allestimento che ammontavano a 390.711,90 lire. ASAC.

<sup>81</sup> *Resoconto dell'amministrazione della Biennale per le recite dell'Estate 1937*. In un'altra 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.». ASAC

<sup>82</sup> Cfr. *La 1° rappresentazione del "Ventaglio" si svolgerà stasera in Campo S. Zaccaria*, in «La Gazzetta di Venezia», 15 luglio 1936.

<sup>83</sup> Cfr. *Gli spettacoli Goldoniani a Venezia*, in «Rivista italiana del dramma», a. III, n. 5, 15 settembre 1939, p. 208

<sup>84</sup> Quirino Galli, *La scena dell'Impero*, cit., p. 152.

<sup>85</sup> In 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 – le proposte iniziali erano *Il campiello* e *Le baruffe chiozzotte*, il primo sostituito poi con *Il ventaglio* per volere di Simoni – 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.

<sup>86</sup> La Commissione presieduta dal Conte Volpi di Misurata (Presidente della Biennale) aveva tra i membri: Nicola De Pirro, Corrado Marchi (Vice-Presidente della Corporazione dello Spettacolo), Cornelio Di Marzio



proposte spesso declinate dal Presidente Volpi che a sua volta ubbidiva alle direttive ministeriali<sup>87</sup>. Salvini invece era già uno scenografo e regista professionista del teatro di prosa e di musica, artefice 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 finalizzata 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>88</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

---

(Confederazione Professionisti e Artisti), un rappresentante del Comune di Venezia, il conte Andrea di Valmarana (delegato del Presidente della Biennale); Adriano Lualdi (responsabile del Festival musicale), Carlo Conestabile della Staffa viene eletto segretario generale e direttore amministrativo delle Manifestazioni per l'Estate Veneziana. Cfr. la lettera del 28 febbraio 1936 del segretario generale della Biennale Antonio Maraini all'Ispettore Nicola De Pirro (ASAC), ora in Lamberto Trezzini, *Una storia della Biennale teatro. 1934-1995*, cit., p. 28.

<sup>87</sup> Nell'Archivio Storico della Biennale di Venezia è custodita 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 III edizione del Festival, nel 1937, Guido Salvini comunicava dettagliatamente agli organizzatori veneziani tutte le novità anche in merito di contenuti artistici e tecnici. Nel fondo Storico ASAC, Serie Teatro, anno 1937, troviamo un rilevante numero di corrispondenze tra Salvini e Carlo Conestabile della Staffa in relazione all'utilizzo dello stesso materiale ligneo per la 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* per la regia 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*; ASAC.

<sup>88</sup> Guido Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, cit., p. 4.

sovrappongono all'opera del regista»<sup>89</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 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'immane 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 sbocca 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, pronto alla rissa e all'oblio, curioso, pettegolo, mordace, dove la sincerità dell'istinto predomina e dove le ombre dei labili drammetti rischiano di rovinare matrimoni e amicizie, sino, naturalmente, alla risoluzione finale.

---

<sup>89</sup> Ivi, p. 6.

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>90</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>91</sup>:

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>92</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>93</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>94</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>95</sup>, Simoni, pur riconoscendo le

---

<sup>90</sup> La lettera, datata 27 novembre 1764, si legge in Carlo Goldoni, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1956, vol. XIV, p. 327.

<sup>91</sup> Renato Simoni, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Il bugiardo*, cit., p. XXXI

<sup>92</sup> Ivi, p. XXX.

<sup>93</sup> Lettera di Goldoni al marchese Francesco Albergati il 18 aprile 1763, lettera riprodotta in Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1956, vol. XIV, pp. 280-281.

<sup>94</sup> Lettera di Goldoni al conte Agostino Paradisi del 28 marzo 1763, citata ivi, p. 278.

<sup>95</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-'80 con la compagnia del Teatro di Roma all'Argentina per riprenderlo nel 1993 al Teatro romano di Verona nel

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 cadde spesso in una sdolcinatazza 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 ventaglio 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 intere, 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>96</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>97</sup>); eliminazione dell'artificio – al quale è facile indurre 'l'aria francese' della commedia ravvisabile nell'amore del gingillo, nel gusto vaporoso e quasi cantante del linguaggio – al quale corrisponde 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>98</sup>.

Il *Ventaglio* del 1936 – e ancora di più la ripresa di tre anni dopo, «più mossa, più agile, più indiavolata»<sup>99</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>100</sup>. Il regista affida la riuscita della messa in scena al

---

quadro dell'Estate Teatrale Veronese, al 1988 riale 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 Biancamaria Mazzoleni, *L'éventail. Il ventaglio di Carlo Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.

<sup>96</sup> Renato Simoni, "Il ventaglio" al Manzoni, in «Corriere della Sera», 10 agosto 1919.

<sup>97</sup> Marco Ramperti, *Una mirabile rappresentazione del "Ventaglio" di Goldoni a Venezia in Campo San Zaccaria*, in «L'illustrazione italiana», 19 luglio 1936.

<sup>98</sup> Lettera di Goldoni a Stefano Sciugliaga, amico e rappresentante dei suoi interessi presso il Teatro San Luca. Cfr. Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, cit., vol. XIV, p. 327.

<sup>99</sup> Cipriano Giachetti, "Il ventaglio" in campo San Zaccaria, in «La nazione», 18 luglio 1939.

<sup>100</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

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>101</sup>, alla «sempre giovane» Maria Melato che «sparse colori a dovizia sui tratti della mercantessa pettegola»<sup>102</sup>, la Signora Susanna; dalla giovane Laura Adani che fu una «tenera Candida»<sup>103</sup> alla contadina Giannina di Andreina Pagnani – «forse l'attrice più goldoniana che oggi abbiamo, trionfatrice della serata»<sup>104</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>105</sup>. Tra gli altri mostri sacri della scena italiana che parteciparono alla recita ricordiamo Memo Benassi, un Coronato «livido e scaltro»<sup>106</sup>, alquanto «brighelleggiante nella mascheretta dell'oste»<sup>107</sup> e Renzo Ricci, «stizzoso, tagliente e innamorato»<sup>108</sup> calzolaio Crespino – parte con la quale si era confrontata nel 1889 anche Ferruccio Benini – che raggiunse con tante sottili invenzioni gli effetti di una comicità «tanto avvincente quanto di signorile compostezza»<sup>109</sup>. L'ottantenne Zacconi fu un conte di Roccamonte (altrove Roccamarina) «concreto, carnoso, colorito, gagliardo»<sup>110</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 ne «l'acutezza e la

---

quotidiana. E scrive un capolavoro.» Renato Simoni, *Il ventaglio*, in «Corriere della sera», 10 novembre 1921, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica: 191-1923*, vol. I, cit., p. 507.

<sup>101</sup> E.[Elio] Z.[Zorzi], *La prima del "Ventaglio" di Goldoni con la regia di Simoni a Venezia*, in «Corriere della sera», 16 luglio 1936

<sup>102</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, in «Nuova Antologia», 1 agosto 1936, ora in Id., *Cronache del teatro: 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, cit., vol. IV, p. 261.

<sup>103</sup> Osvaldo Gibertini, «*Il ventaglio* in Campo San Zaccaria», in «La Tribuna», 17 luglio 1936. L'attrice ritornerà al *Ventaglio* nel 1948 con un allestimento dall'impostazione simoniana, 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.» Silvio Giovaninetti, in «Sipario», a. III, nn. 31-32, novembre-dicembre 1948, p. 90.

<sup>104</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., pp. 260-261.

<sup>105</sup> Renato Simoni, *Il "Ventaglio"*, in «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>106</sup> Giannino Omero Gallo, «*Il ventaglio* di Goldoni a Venezia», in «Il Popolo di Roma», 16 luglio 1936.

<sup>107</sup> Silvio d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, in «Scenario», a. V, n. 8, agosto 1936, p. 369.

<sup>108</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 261.

<sup>109</sup> Alberto Zajetti, *Il trionfale successo del "Ventaglio" in Campo San Zaccaria*, in «La Gazzetta di Venezia», 16 luglio 1936.

<sup>110</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 260.

precisione dell'indagine fisio-psicologica» del personaggio<sup>111</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>112</sup>. Nerio Bernardi «traboccante di merletti e di smancerie»<sup>113</sup> ha trovato «la giusta nota nella coloritura melodrammatica e lievemente caricaturale del sentimentale signor Evaristo»<sup>114</sup>; il barone del Cedro, suo antagonista nell'amore per Candida, trovò l'interprete ideale nel «chiaro, preciso, efficacissimo»<sup>115</sup> Augusto Marcacci. Tra 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* vantavano invece i depositari migliori della teatralità veneta come Gianfranco Giachetti (Cogidor), Cesco Baseggio (Fortunato), Carlo Micheluzzi (Toni), Giuseppe Zago (Vincenzo); Gino Cavalieri (Toffolo), Emilio Baldanello (Comandador), Vittorio Cavalieri (Canochia), Pina Bertonecello (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 nella recensione alle prime regie di Simoni<sup>116</sup>. Anche Pirandello, spettatore di entrambi gli spettacoli goldoniani, aveva accolto bene l'idea di riunire alcuni dei più grandi attori italiani: «Il pubblico corre subito a sentire un buon complesso di interpreti»<sup>117</sup> – affermava in un'intervista del 1936. La selezione degli interpreti era stata condizionata da un'idea di regia che voleva sottolineare il realismo delle commedie; da qui la formazione dei complessi drammatici in lingua per il *Ventaglio* e quello 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 estetica e compiuta dell'evento scenico. La selezione degli interpreti e l'affidamento dei personaggi era perciò decisiva. «C'è, da una parte, la

<sup>111</sup> Renato Simoni, *Omaggio a Ermete Zacconi*, in «Il Dramma», a. XXIV, nn. 57-59, 15 aprile 1948, pp. 195-196.

<sup>112</sup> Paola Ranzini, *Nota sulla fortuna*, in Carlo Goldoni, *Il ventaglio*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 261.

<sup>113</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 261.

<sup>114</sup> E.[Elio] Z.[Zorzi], *La prima del "Ventaglio" di Goldoni con la regia di Simoni a Venezia*, cit.

<sup>115</sup> Alberto Zajetti, *Il trionfale successo del "Ventaglio"*, cit.

<sup>116</sup> Silvio d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369.

<sup>117</sup> Giuseppe Patanè, *Parla Pirandello*, in «Il popolo di Sicilia», 30 luglio 1936, ora in *Interviste a Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 577-580.

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>118</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>119</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>120</sup> per dar voce e un «unisono stupendo»<sup>121</sup> come testimonia Maria Damerini, osservatrice 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 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>122</sup>.

Il modello Simoni costituiva agli occhi dell'intellettuale romano un punto di arrivo della sua battaglia accademica contro il guittismo e le caparbità performative del mattatore, ma anche la stabilizzazione della figura del regista all'interno della macchina teatrale in quanto stratega che ridimensiona i protagonismi individuali nel rispetto del testo<sup>123</sup>. «Come son bravi gli attori italiani quando si decidono a mettersi un poco in ordine! – esclamava in conclusione della recensione al *Ventaglio* – quando rinunciano al

<sup>118</sup> Renato Simoni, *I nostri attori*, in «Sipario», cit., p. 16.

<sup>119</sup> Lucio Ridenti, *Teatro italiano fra due guerre, 1915-1940*, Genova, Dellacasa, 1968, p. 64.

<sup>120</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., pp. 264-265.

<sup>121</sup> Cfr. Maria Damerini, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, cit., p. 200.

<sup>122</sup> Silvio d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369.

<sup>123</sup> Tali condizioni dovevano essere acquisite dal 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 Renato Simoni (Roma - albergo Plaza, 2 aprile); Fondo Lucio Ridenti, Centro studi TST. I corsivi sono miei.

loro anarchico individualismo, per disciplinarsi in un coro! e, soprattutto, quando trovano una guida!»<sup>124</sup>. In un articolo apparso su «Scenario» d'Amico elegge la Giannina di Andreina Pagnani come trionfatrice 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>125</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. L'intellettuale romano 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 lavoro. [...] Le recite goldoniane di Venezia hanno rivelato un regista italiano dalla mano amorosa ma scaltra, sicura ma lieve<sup>126</sup>.

Se come critico la tribuna di Simoni 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 difesa del teatro di parola.

*Le baruffe chiozzotte* – in scena al Campo San Cosmo alla Giudecca il 17, 21, 24 e 26 luglio – 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 Todero Brontolon e *Una delle ultime sere di carnevale*, è una delle ultime opere veneziane, prima che le ostilità di Gozzi e la censura letteraria dell'Accademia dei Granelleschi, che accusavano il drammaturgo di cattivo gusto letterario, lo facessero emigrare a Parigi. I protagonisti della commedia sono le donne casalinghe, i pescatori e venditori di pesce chioggiotti che «formano i cinque sestì della

---

<sup>124</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 261.

<sup>125</sup> Id., *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369.

<sup>126</sup> Ibidem. Nel 1940 anche De Piro ricorderà l'opera di Simoni in quanto la risposta italiana agli spettacoli di Reinhardt e Copeau, successi «certamente pari e talvolta superiori a quelli ottenuti da famosi registi stranieri». Nicola De Piro, *Nascita della regia in Italia*, cit.



popolazione» della città – il resto è costituito da mercanti e dai funzionari, «i sior della Serenissima»<sup>127</sup> – come specifica Goldoni in *L'autore a chi legge*, difendendosi dalle accuse del Gozzi<sup>128</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 – quali piazze, strade, 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 *Campielo* e nelle *Massere*»<sup>129</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 il quale è 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>130</sup>), è investito minacciosamente non solo da Titta Nane, il

---

<sup>127</sup> Perduta la grandezza medievale come seconda città più importante della Serenissima dopo Venezia nella distruzione del 1379 per opera dei genovesi, Chioggia ancora ai tempi di Goldoni aveva un Governatore discendente da una delle prime case patrizie veneziane.

<sup>128</sup> Si nota nelle *Baruffe* una vigilante attenzione dell'autore rispetto al problema del pubblico («I Teatri d'Italia sono frequentati da tutti gli ordini di persone»); poi, 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». Cfr. Mario Baratto, «Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni, in *Studi goldoniani*, a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, p. 253.

<sup>129</sup> Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 117.

<sup>130</sup> Emblematici i soprannomi burleschi dei personaggi come «Marmottina» (Toffolo), Moletto (Titta Rane) «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 quest'ultimi per di più allusioni o memoria di un gesto o di un'attitudine del passato. Quello di Toffolo Marmottina 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, a farsi corteggiare, certamente la 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);

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 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 che prendono le baruffe dei chioggiotti.

Quella delle *Baruffe* è una realtà iridescente, minuscola e solenne. «Pettegolezzi, baruffa, sinfonia di gesti e di parole, ritmo del dialogo (alcune parti sono in versi), vere e proprie pantomime, testimoniano la perfetta aderenza degli schemi teatrali goldoniani alla naturale dinamica della realtà popolare.»<sup>131</sup> Il popolo è assunto in tutti gli aspetti della sua vita come «“soggetto” corale» della commedia»<sup>132</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 dell'afasia comica»<sup>133</sup>, che quando parla «abburratta le parole, si che gli escon di bocca acciaccate, compresse, deformate, irricognoscibili»<sup>134</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>135</sup>.

---

Vincenzo, il Lasagone (bonaccione, buono come il pane). Cfr. Giorgio Strehler, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 13-15.

<sup>131</sup> Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 118.

<sup>132</sup> Mario Baratto, «Mondo» e «Teatro» «nella poetica del Goldoni», cit.

<sup>133</sup> Piermario Vescovo, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, in Ilaria Crotti, Piermario Vescovo, Ricciarda Ricorda, *Il "Mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, p. 87.

<sup>134</sup> Renato Simoni, *Le baruffe chiozzotte*, in «Corriere della sera», 17 luglio 1936.

<sup>135</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.» Piermario Vescovo, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, cit., pp. 66-67.

A fare delle *Baruffe* «il grande capolavoro comico popolare»<sup>136</sup> 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 in quanto, lungi dal definire lo sfondo dell'azione, si fa esso stesso parte integrante dell'azione scenica e compimento del carattere dei personaggi. La scelta di luoghi naturali quali piazze, calli e giardini è, inoltre, elemento fondamentale per creare la dimensione realistica della messa in scena, realismo sostenuto dalla recitazione e dai costumi veristi. Tra i luoghi veneziani all'aperto esaminati per la messa in scena del *Ventaglio* – come 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>137</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>138</sup> per descriverla con 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>139</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;

---

<sup>136</sup> La definizione di Ortolani è citata in Giulio Trevisani, *Carlo Goldoni. "Le baruffe chiozzotte"*, cit, p. 196.

<sup>137</sup> Il sopraluogo in cerca della location più adatta per la messa in scena delle *Baruffe* fu più lungo: tra i 21 campi e i rii della laguna segnalati nella relazione compilata dalla Biennale si sceglie 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.

<sup>138</sup> Cipriano Giachetti, *Imitazione e fantasia nel "Bugiardo"*, in «La Nazione», 11-12 luglio 1937.

<sup>139</sup> Silvio d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 368.

l'ambientazione esterna valorizzava la *vita* e la *naturalzza* 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>140</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>141</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>142</sup>.

La formula delle messinscene goldoniane all'aperto fu inaugurata nel 1934 con *La bottega del caffè* diretta da Rocca e 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 messinscene esteriori né per spettacoli all'aperto»<sup>143</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 Andrea Calvo nel

---

<sup>140</sup> E.[Elio] Z.[Zorzi], *Il successo delle "Baruffe chiozzotte" date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

<sup>141</sup> Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, cit., pp. 229-230.

<sup>142</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 264.

<sup>143</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Goldoni all'aperto*, in «Il Resto del Carlino», 20 febbraio 1934.

ridurre il Campo di San Zaccaria alle proporzioni di un normale teatro di prosa a cielo aperto<sup>144</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>145</sup>.

Se nella *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 speziale 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>146</sup>; Susanna, la merciaia – figura di transito tra il mondo nobile-borghese e quello dei piccoli commercianti, degli artigiani o dei contadini – cuce; lo speziale 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 spennava 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>147</sup> dei dialoghi e dai

---

<sup>144</sup> Osvaldo Gibertini, «*Il ventaglio*» in *Campo San Zaccaria*, in «La Tribuna», 17 luglio 1936.

<sup>145</sup> Guido Piamonte, *Spettacoli goldoniani*, in «L'Italia letteraria», 26 luglio 1937.

<sup>146</sup> Sulla valenza metateatrale del libro che legge il conte di Roccamonte che sembra narri la stessa vicenda del *Ventaglio* di Goldoni cfr. François Livi, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Il ventaglio*, cit., pp. 23-26.

<sup>147</sup> Giannino Omero Gallo, «*Il ventaglio*» di Goldoni a Venezia, in «Il Popolo di Roma», 16 luglio 1936.

«rapidi “crescendo” di luci e di movimenti, ora ondeggianti sotto le folate del caso, chiassoso brio popolare, ora allegra, ora corruciata»<sup>148</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 complesso, 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 ricomponne 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>149</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>150</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>151</sup>.

Simoni profonde nelle *Baruffe*, uno degli esempi più alti del «Goldoni ritmico»<sup>152</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 chioggette

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

<sup>148</sup> Alberto Zajetti, *Il trionfale successo del “Ventaglio” in Campo San Zaccaria*, cit.

<sup>149</sup> Marco Ramperti, *Una mirabile rappresentazione del “Ventaglio” di Goldoni a Venezia in Campo San Zaccaria*, in «L’illustrazione italiana», 19 luglio 1936.

<sup>150</sup> Alberto Zajetti, *Il trionfale successo del “Ventaglio” in Campo San Zaccaria*, cit.

<sup>151</sup> Lettera autografa di Guido Salvini al Conte Conestabile (Roma - Grand Hotel, 20 giugno 1936); ASAC.

<sup>152</sup> La definizione è di Raul Radice. Cfr. Id., *Vent’anni di regia goldoniana*, in *Studi goldoniani*, a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, cit., vol I, p. 139.

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>153</sup>.

A ben vedere, osserva d'Amico, *Le baruffe* sono ancora prima che «un quadro di popolaresca verità, un lavoro di contrappunto»<sup>154</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 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 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, voluta e ingaggiata da Simoni<sup>155</sup>, recitava per la prima volta in uno spettacolo di prosa dando alla parte della «maliziosa e impertinente, garbata e festosa, gaia e patetica»<sup>156</sup> Lucietta «una freschezza e una spontaneità deliziose»<sup>157</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>158</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

---

<sup>153</sup> Renato Simoni, *Le baruffe chiozzotte*, in «Corriere della sera», 17 luglio 1936.

<sup>154</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., pp. 257-265.

<sup>155</sup> Simoni propose alla cantante lirica 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*, in «Stampasera», 12 ottobre 1940. Dalla relazione della Biennale sul budget delle recite goldoniane per l'anno 1936 si conosce che la retribuzione della soprano è stata di 5400 lire (rispetto alle 42.000 lire complessive degli attori delle *Baruffe*), cifra superiore alle 5000 lire destinate a Salvini (alla quale vanno aggiunte però le 4920 lire di diarie e viaggi), mentre il compenso di Simoni fu limitato alle 1012 lire per i mezzi di trasporto. Il complesso degli attori del *Ventaglio* è costato invece 73.000 lire. Cfr. *Osservazioni sul rendiconto delle recite goldoniane del 1936*. Archivio Storico della Biennale di Venezia.

<sup>156</sup> Cfr. «La Stampa», 19 luglio 1936.

<sup>157</sup> E.[Elvio] Z.[Zorzi], *Il successo delle "Baruffe chiozzotte" date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

<sup>158</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, cit., vol. IV, 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. *ivi*, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, cit., p. 200.

non brontolasse come lui, o un paron Fortunato che non tartagliasse meglio fra le chiozzotte baruffanti, o un rustego più rustego»<sup>159</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>160</sup>. Simoni fu uno degli «intimi solidali»<sup>161</sup> di Baseggio, 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 e dell’allusività del celebre «Nobilomo Vidal», alla sua naturalezza e spontaneità interpretativa che si perfezionava coll’osservazione della realtà<sup>162</sup>.

Dalla scuola di Benini provenivano anche Giachetti, Cavalieri, Micheluzzi (un Paron Toni dalla «fragorosa baldanza»<sup>163</sup>) e la Seglin «dal buon gusto sensato e limpido appreso da Italia Benini Sambo»<sup>164</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>165</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.

---

<sup>159</sup> Gastone Geron, *Chi fu di scena*, Milano, Pan, 1982, p. 7.

<sup>160</sup> Al repertorio municipale e principalmente a quello goldoniano Baseggio dedica ogni energia fin da quando, nel 1926, si fa 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 del tempo fra cui Carlo Micheluzzi, Margherita Seglin, Gino Cavalieri, Leony Leon Bert, e poi Elsa Merlini, Cesarina Gherardi e Elsa Vazzoler con 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 tali imprese non rallentano e non inibiscono l’impegno di Baseggio che, nel corso di cinquant’anni di carriera, si fa responsabile promotore di una capillare diffusione 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.

<sup>161</sup> G. Maffioli, *Sarà offerta a Cesco Baseggio una medaglia d’oro del Comune*, in «Il Gazzettino», 29 gennaio 1963.

<sup>162</sup> Domenico Varagnolo, in «Gazzetta di Venezia», 24 febbraio 1928.

<sup>163</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Le baruffe chiozzotte rappresentate a Venezia fra gli orti, le vele, i canali, della Giudecca*, in «Il Resto del Carlino», 18 luglio 1936.

<sup>164</sup> Con queste parole Simoni descrisse l’attrice nel 1930 in occasione della messa in scena de *La bona mare* della compagnia di Cesco Baseggio. Renato Simoni, *La bona mare*, in «Corriere della sera», 2 marzo 1930.

<sup>165</sup> Renato Simoni, *Giachetti*, in «L’Ambrosiano», 1 dicembre 1936. L’articolo è un ricordo commemorativo dell’attore scomparso il 30 novembre 1936.



Ma accanto al Giachetti, 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>166</sup>.

Daniela Palmer, in arte Kiki, l'unica milanese della compagnia, fu una «pepattissima e piacevolissima» Checca Puinetta<sup>167</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 Madonna Pasqua e di Madonna Libera; Pina Bertoncello e un'ottima Orsetta «dalla lingua sciolta e dall'occhio ardito»; Giulio Stival è un Titta Nane «d'ottima classe»,

Emilio Baldanello crea squisitamente, con un temperamento classicamente goldoniano, la figura del comandador, l'uscieri 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 Canocia, il venditore di zucca barucca, nella persona di Vittorio Cavalieri<sup>168</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>169</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 Giachetti e di Gino Cavalieri. Si trattava, come informa lo stesso Simoni in una lettera dell'8 settembre, di «spettacoli mediocrissimi» che raccolsero al debutto molti spettatori illusi di vedere «una riproduzione degli spettacoli veneziani».<sup>170</sup>

La cronaca di Elio Zorzi, capo ufficio stampa della Biennale Teatro, registra così le reazioni del pubblico della 'prima':

---

<sup>166</sup> Silvio d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369.

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> E[lio] Z[orzi], *Il successo delle "Baruffe chiozzotte" date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

<sup>169</sup> Mentre nelle quattro recite del *Ventaglio* rappresentate tra il 15 e il 25 luglio si assiste a un leggero calo degli spettatori paganti (dalle 22.335 lire del debutto si passa alle 20.130 lire dell'ultima replica), le *Baruffe* registrano una costante crescita degli spettatori e dell'incasso complessivo. Il debutto del 17 luglio raccolse un introito di 29.350 lire; quello del 21 ammontò a 29.590; la replica del 24 registrò 10.680; infine quella del 26 luglio salì a 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*, vendute a prezzi popolari di 15 lire per i primi posti e di L. 10 per secondi, furono esauriti in tre ore. ASAC.

<sup>170</sup> Gli allestimenti delle compagnie venete ricalcate sulle messe in scena simoniane furono rappresentate nonostante i divieti sostenuti dai dirigenti della Biennale. Cfr. la lettera del Conte Conestabile a Simoni (Venezia, 3 settembre 1936), la lettera di risposta di quest'ultimo (Milano, 8 settembre 1936) su carta intestata «Corriere della Sera-Redazione» e la replica di Conestabile inviata in data 9 luglio da Venezia; ASAC.

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>171</sup>.

Tra gli spettatori illustri delle *Baruffe* c'era anche un Pirandello entusiasta – secondo quanto informa il giornalista Giuseppe Patanè – 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>172</sup>. Se la 'prima' veneziana del *Ventaglio* lo deluse, come si evince da una lettera del drammaturgo a Marta Abba<sup>173</sup>, la commedia chiozzotta 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>174</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>175</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" cuciteli 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>176</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 ancora di più delle esigenze creative e spettacolari della messa in scena.

---

<sup>171</sup> E.[Elio] Z.[Zorzi], *Il successo delle "Baruffe chiozzotte" date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

<sup>172</sup> Giuseppe Patanè, *Parla Pirandello*, cit., p. 578.

<sup>173</sup> La lettera del 16 luglio 1936 si legge in Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 1353.

<sup>174</sup> Giuseppe Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, in «La Giara», a. III, n. 2, giugno-luglio 1954, p. 68.

<sup>175</sup> Sui rapporti di Pirandello con Goldoni, che lo scrittore siciliano descriveva come «mago» e «genio» della drammaturgia del suo secolo. Cfr. Alfredo Barbina, *...E Pirandello: quel «bel mago veneziano» del Goldoni in «Ariel»*, VIII, nn. 2-3, maggio-dicembre 1993, pp. 221-27.

<sup>176</sup> E.[Elio] Z.[Zorzi], *Il successo delle "Baruffe chiozzotte" date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

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 dagli uomini di ritorno dal mare e davanti al coadiutore Isidoro, tutti in preda di gelosie e collere che si placano per divampare subito dopo; situazioni e atmosfere protette però da una patina di bonarietà e giocondità 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<sup>177</sup>, non superano quindi il microcosmo di provincia per arrivare alla rivelazione di una più estesa realtà umana. Nel caso delle *Baruffe*, ad esempio, Simoni non si interroga, come farà Strehler nel 1964<sup>178</sup>, sull'«altra faccia» delle liti, che possono essere non solo allegre, musicali, passeggiere, ma anche crudeli, violente, addirittura tragiche: «liti tonalmente rilassate ma non dolci [...] gridate con tono calmo e musicale», dove l'apparente minuetto testuale possa trasformarsi in qualcosa di «più violento, di meno compassato, di meno stilizzato e stilistico»<sup>179</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>180</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

<sup>177</sup> È interessante, a proposito, l'interpretazione che Strehler fa del personaggio di Checca, immaginandola, nell'animo, una borghese-aristocratica veneziana astuta e scaltra. Cfr. Giorgio Strehler, *Introduzione*, cit., pp. 27-28.

<sup>178</sup> La messa in scena di Strehler si avvaleva di un complesso di interpreti eterogeneo formato da Carla Gravina, Donatella Ceccarello, Ottavia Piccolo, Lina Volonghi, Corrado Pani, Gianni Garko, Gulio Brogi, Tino Scotti, Mario Valdemarin, Elio Crovetto.

<sup>179</sup> 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: lo scirocco ottobrinò porta un vento allegro e spensierato oppure un'aria piatta e afosa che fa scoppiare le liti, si chiede il regista del Piccolo Teatro. Cfr. Giorgio Strehler, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, Venezia, Marsilio, 1993, 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*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 275-289.

<sup>180</sup> Renato Simoni, *Le baruffe chiozzotte*, in «Corriere della sera», 17 luglio 1936. A confermare questa visione populistica della comunità chioggiotta sono le «colorate» canzoncine di Varagnalo e interpretate dalla Lucietta di Del Monte. Nella prima 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 barufe col garbin/ se lo ciapie la matana/ de sto tempo berechin,/ pì nol sente la campana, el se perde ... fantolin». Nella seconda, Lucietta «appoggiata un po' alla balastra del ponte, un po' al petto del suo Titta-Nane» come descritto da «Il Gazzettino» salmodia: «O Ciosa del mio cuor,/ ciosa mia bela.../ [...] / '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 Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, cit., p. 256.

compagnia de *Le baruffe* «un'ora gioconda»<sup>181</sup>. Lo spettacolo ineggia, inoltre, all'icona nazional-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 Bortolomeo<sup>182</sup>.

### 5.3 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>183</sup>. *Le Baruffe chiozzotte*, lo spettacolo di prosa dell'edizione precedente che incontrò maggiore favore di pubblico e di critica, fu riproposto per quattro sere<sup>184</sup> con pochi cambiamenti di contenuti e di interpreti, risultando, secondo quanto scrivono gli spettatori dell'epoca, «più snello, agile e completo»<sup>185</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>186</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

---

<sup>181</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Le baruffe chiozzotte rappresentate a Venezia fra gli orti, le vele, i canali, della Giudecca*, in «Il Resto del Carlino», 18 luglio 1936.

<sup>182</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. Ennio Flaiano, *Un Goldoni ripensato con la necessaria incertezza*, in «L'Europeo», 24 gennaio 1965.

<sup>183</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 storica che riteneva il regista austriaco politicamente «non gradito». Cfr. il *Verbale della Commissione della Biennale del 29 gennaio 1937*, ASAC. Simoni partecipò attivamente alla messa in scena di *Romeo e Giulietta*: «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; ASAC.

<sup>184</sup> La prima rappresentazione del 10 luglio fu disturbata e interrotta al secondo atto per via della pioggia. Cfr. *Le «baruffe chiozzotte» sospese per il maltempo*, in «La Nazione», 11-12 luglio 1937.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> Lettera di Carlo Conestabile a Guido Salvini (Roma, 20 febbraio 1937); ASAC.

recitare la commedia sotto la sua guida<sup>187</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>188</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 la caduta dell'*Erede fortunata*. La commedia esordì nel maggio 1750 a Mantova, fu rappresentata a Milano in estate per giungere al Sant'Angelo di Venezia nell'autunno dell'eroico anno goldoniano. La storia di Lelio il bugiardo, ispirata alle vicende di Dorante, il protagonista di *Le Menteur* (1643) di Corneille<sup>189</sup> di ritorno a Parigi dagli studi di Poitiers – che Goldoni aveva visto a Firenze recitato in italiano da una Compagnia di dilettanti – trae a sua volta origine dalle vicende di García 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 la 'grave' musica 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 goldonista Simoni nella recensione alla messa in scena che Emilio Zago (Pantalone) e Antonio Gandusio (un Lelio cinquantenne) fecero del *Bugiardo* nel 1927<sup>190</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»,

---

<sup>187</sup> Lettera di Peppino De Filippo a Renato Simoni (Roma, 19 ottobre 1946); Biblioteca Livia Simoni, CA 1732.

<sup>188</sup> Gino Damerini, *La ricomparsa del bugiardo*, in «Il Dramma», a. XXXV, n. 274, luglio 1959, p. 28.

<sup>189</sup> Nello stesso anno Goldoni s'ispirerà a Regnard per il *Giocatore*, al personaggio del Richardson per la *Pamela*, all'*Amour médecin* di Molière per la sua *Finta ammalata*.

<sup>190</sup> Renato Simoni, *Emilio Zago nel "Bugiardo"*, in «Corriere della sera», 31 maggio 1927. Lo spettacolo rappresentato al Teatro Olimpia vedeva oltre a Zago e Gandusio, Lola Braccini (Rosaura), la Marchetti (Colombina), 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*, Paris, Firmin Didot, 1862, p. 237, citato in Guido Almansi, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Il bugiardo*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 21.

«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>191</sup>.

Lelio – che per il suo «buon cuore» ha lasciato Napoli dopo averci vissuto vent'anni e lambito la galera; che ha abbandonato una ragazza a Roma dopo averla sedotta ed averle truffato una somma dichiarandole di prenderla come anticipo di dote; che, giunto a Venezia, s'innamora e fa innamorare due sorelle; che racconta bugie per valorizzarsi agli occhi della sua bella; che approfitta della timidezza di un suo innamorato 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 infine da una sua 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'arte 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 Capitan

---

<sup>191</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. Leonida Repaci, «*Il bugiardo*» in *Campo San Trovaso*, in «L'illustrazione teatrale», luglio 1937, ora in Leonida Repaci, *Teatro di ogni tempo*, Milano, Ceschina, 1967, p. 63.

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>192</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' il resto 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>193</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 accumulano la maschera del mercante veneziano con il Pantalone goldoniano sono la veste rossa, la barba e le pianelle; quest'ultimo abbandona le ridicole manie della maschera d'Arte: dotato di una propria psicologia 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>194</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>195</sup>. Tanto veritiera e coerente appare l'umanità di Pantalone da verificare un fenomeno speculare: mentre le maschere acquisiscono una profondità di sentimento e di pensiero tipicamente umane, gli altri personaggi s'irrigidiscono in caratteri fissi.

Il personaggio del padre coscienzioso e affettuoso quale si prospetta Pantalone del *Bugiardo*, doveva assumere un'altra carica drammatica nell'opera di Alarcon, 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

---

<sup>192</sup> Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 133.

<sup>193</sup> Ivi, p. 35.

<sup>194</sup> Renato Simoni, *Le maschere*, in «Corriere della sera», 7 marzo 1912.

<sup>195</sup> Ciò si verifica proprio nel 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 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.

cavalleresco; perciò il dolore del padre del mentitore ha una grandiosità e una purezza che non troveremo nelle due commedie derivate»<sup>196</sup>. Il regista aveva pensato il personaggio per l'interpretazione di Zacconi, 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>197</sup> – scriveva il segretario della Biennale a Salvini nell'aprile 1937, seguendo un ragionamento impostato totalmente 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>198</sup> – che apparì «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>199</sup>. Il successo del Pantalone di Baseggio, «gustosissimo, pieno di carattere, di bonomia e di scaltrezza»<sup>200</sup>, fu tale da fare diventare la 'maschera-carattere' goldoniana un personaggio 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>201</sup>.

Il personaggio del Dottor Balanzone invece, proposto a Zacconi, a sua volta auspicato da Edoardo Toniolo<sup>202</sup>, fu infine interpretato da Gualtiero Tumiati, attore moderno che con l'esperienza di Sala Azzurra – uno dei pochi Teatri d'Arte italiani del primo Novecento fondato dall'attore a Milano nel 1924 – aveva sostenuto i fermenti innovatori provenienti dalla scuola di Gordon Craig e da quella di Adolphe Appia, e

---

<sup>196</sup> Renato Simoni, *Emilio Zago nel “Bugiardo”*, cit. Nella versione goldoniana, Lelio appartiene a un ceto sociale inferiore rispetto all'aristocratico García e all'apparente 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 Carlo Goldoni, *Il bugiardo*, cit., 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 fede suo padre che avrebbe rinunciato al matrimonio del figlio a causa di 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>197</sup> Lettera di Carlo Conestabile a Guido Salvini (Roma, 14 aprile 1937); ASAC.

<sup>198</sup> Cfr. la lettera manoscritta di Ermete Zacconi a Simoni (Genova, 25 maggio 1937); Biblioteca Livia Simoni, CA 6670.

<sup>199</sup> Mario Bonetti, *Baseggio*, in Id., *Cara gente di teatro*, Milano, Pan, 1979, pp. 91-94.

<sup>200</sup> Cipriano Giachetti, *Il “Bugiardo” di Goldoni in Campo San Trovaso*, in «La Nazione», 14 luglio 1937.

<sup>201</sup> Baseggio ritornerà al Pantalone del *Bugiardo* nel 1944, nel 1954, nel 1957 doppiato anche in televisione colla propria regia e nel 1959; nel 1962 registra per la radio la scena quarta del atto terzo poi passata nel disco Cetra; e ancora nel 1963, nel 1965, nel 1968 in televisione, alternandosi alla direzione con Lodovici. Cfr. Paolo Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, cit., p. 70, n. 11.

<sup>202</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.



contrastato il provincialismo che caratterizzava la scena italiana del primo Novecento<sup>203</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>204</sup> senza perdere di vista il proprio «saporoso realismo»<sup>205</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 l'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 popolarisca astuzia»<sup>206</sup>, di «vivacità intelligente e burlona, pur aderendo con un stile sobrio alla tradizione»<sup>207</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>208</sup> nelle vesti di una Colombina «svelta affettuosa e birichina»<sup>209</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>210</sup>, nonostante il personaggio di non troppe risorse. La capricciosa e impertinente Beatrice, sorella di Rosaura, fu Ernest 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 ridicola timidità»<sup>211</sup>; mentre il cavaliere padovano Ottavio, aspirante alla mano di Beatrice, fu reso da Carlo Ninchi con «nobiltà e naturalezza»<sup>212</sup>.

---

<sup>203</sup> Cfr. Annamaria Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Milano, Vita e pensiero, 1979, p. 36. In una lettera manoscritta in inglese (Como, 5.5.1923) la moglie Beryl Hight – scenografa affermata ed elemento fondamentale dell'esperienza di Sala Azzurra – vuole conoscere l'opinione di Simoni sulla recitazione di Tumiati che ella reputa «simple, deep, free from artificially»; soprattutto per quel che riguarda l'interpretazione in *L'avventuriero*, *Fiamme nell'ombra* e nell'*Aglion*; Biblioteca Livia Simoni, CA 349.

<sup>204</sup> Celso Salvini, *Il bugiardo rappresentato in Campo San Trovaso*, in «Il popolo d'Italia», 14 luglio 1937.

<sup>205</sup> Leonida Repaci, «*Il bugiardo*» in *Campo San Trovaso*, cit., p. 66

<sup>206</sup> Cipriano Giachetti, *Il "Bugiardo" di Goldoni in Campo San Trovaso*, cit.

<sup>207</sup> E.[Elio] Z.[Zorzi], *Il bugiardo in Campo San Trovaso*, in «Corriere della sera», 14 luglio 1937.

<sup>208</sup> Cipriano Giachetti, *Il "Bugiardo" di Goldoni in Campo San Trovaso*, cit.

<sup>209</sup> E.[Elio] Z.[Zorzi], *Il bugiardo in Campo San Trovaso*, cit.

<sup>210</sup> Carlo Lari in Carlo Alberto Peano, *Andreina Pagnani. Una vita nel teatro*, Associazione Culturale Todi Festival Editore, 1991, p. 59.

<sup>211</sup> Leonida Repaci, «*Il bugiardo*» in *Campo San Trovaso*, cit., p. 66. Simoni aveva inizialmente pensato la parte di Florindo per Ermanno Roveri.

<sup>212</sup> E.[Elio] Z.[Zorzi], *Il bugiardo in Campo San Trovaso*, cit.

L'umorismo e l'estrosa immaginazione sono le caratteristiche principali del protagonista che raggiunge la visionaria fantasia di Peer Gynt fanciullo, uscendone 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 vanitoso e leggero, che si compiace delle sue trovate come un artista fa delle sue creazioni e un virtuoso dei suoi vocalizzi. Lelio è un impostore, un «cabalon» come dice di lui Brighella, ma ha lo spirito delle più strane avventure, a superare le quali, come egli si vanta, occorrono destrezza, prontezza d'ingegno, fantasia, estro e una giusta dose di irresponsabilità. Ma con la rassegnazione finale Lelio il bugiardo perde la simpatia del pubblico<sup>213</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'avventuriere, del seduttore irresistibile rispondente all'ideale settecentesco, ovvero al tipo di Casanova: parrucca incipriata, merletti, nei e inchini. Il regista affida dunque la parte del protagonista a un primattore come Nerio Bernardi, molto in voga in quel tempo per la bella e virile figura, incaricato di sbalordire col suo fascino, prima che con la sfrontatezza del prodigioso artista di bugie per la quale la menzogna è creazione intellettuale («Le bugie sono per natura così feconde che una ne vuol partorire cento» - dice Lelio). La recitazione di Bernardi – che la costumista Titina di Rota coprì di trine, ciprie a parrucche in lezioso stile settecentesco – se sembrò a Repaci «persuasiva capricciosa mordente, piena di garbo sempre»<sup>214</sup>, non convinse appieno Celso Salvini in quanto «non sempre abbastanza leggera e vaporosa»<sup>215</sup>. Questo 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

---

<sup>213</sup> «Lelio è adorabile fino alla penultima scena – osserva Leonida Repaci -. [...] 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». Lelio ha proprio quel che si merita. Id., *“Il bugiardo” in Campo San Trovaso*, cit., p. 62.

<sup>214</sup> Ivi, p. 66.

<sup>215</sup> Celso Salvini, *Il bugiardo rappresentato in Campo San Trovaso*, in «Il popolo d'Italia», 14 luglio 1937.

certi versi, il pensiero di Nietzsche per cui è nella bugia che si manifesta il genio dell'uomo<sup>216</sup>.

La lettura scenica di Simoni parte dal presupposto che nel *Bugiardo* la bugia «ha una forza motoria» piuttosto che un valore psicologico<sup>217</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 inventarne una nuova appena 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>218</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>219</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

---

<sup>216</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröte*, citato in Guido Almansi, *Introduzione*, cit., p. 12.

<sup>217</sup> Renato Simoni, *Il bugiardo*, in «Corriere della sera», 11 luglio 1937.

<sup>218</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni e Shakespeare a Venezia*, in «Scenario», agosto 1937, n.8, p. 369.

<sup>219</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.

ricorda l'atmosfera delle precedenti *Baruffe*. Il secondo elemento estraneo al testo goldoniano è il finale dello spettacolo; 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 «Busiario, busiario!». 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>220</sup>, per dirla con le parole di Giacchetti, che non intaccano il verismo goldoniano. Persino d'Amico approva l'invenzione finale di Simoni, 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>221</sup>, seppure non nasconde del tutto un esito meno felice rispetto al *Ventaglio* del 1936<sup>222</sup>.

Ritornano nel *Bugiardo* molti degli elementi stilistici riscontrati nel *Ventaglio* e nelle *Baruffe* dell'anno precedente: 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 rafforzata dalle musiche dal vivo di Guido Bianchini e i canti di Gino del Signore dirette da Guglielmo Rurri<sup>223</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>224</sup>, con tanto di pizzi, guardinfanti e mantelli; dai nei alle parrucche e 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 sua volta determinati dai costumi e soprattutto dai mantelli dei

---

<sup>220</sup> Cipriano Giacchetti, *Il "Bugiardo" di Goldoni in Campo San Trovaso*, in «La Nazione», 14 luglio 1937.

<sup>221</sup> In relazione al contemporaneo *Romeo e Giulietta* di Salvini d'Amico, se elogia la scelta degli interpreti e la «saporita traduzione» della Ojetti, accusa la regia di «una certa lentezza di parole e di movimenti» così come la minore attenzione all'arte della recitazione rispetto all'alto livello scenotecnico. Cfr. Silvio d'Amico, *Goldoni e Shakespeare a Venezia*, in «Scenario», agosto 1937, n. 8, pp. 369-370.

<sup>222</sup> «[Abbiamo trovato] specie nei momenti migliori, la stessa guida felice che avevamo conosciuto, l'anno scorso, nei virtuosi incontri e scontri del *Ventaglio*.» Ivi, p. 368.

<sup>223</sup> Dall'*Estratto conto della spesa per i complessi orchestrali partecipanti alle varie manifestazioni musicali della Biennale d'Arte di Venezia* si conosce che le musiche di Bianchini furono eseguite da otto musicisti tra cui un solista di violino che provarono per otto giornate lavorative. ASAC.

<sup>224</sup> Silvio d'Amico, *Goldoni e Shakespeare a Venezia*, cit., p. 368.

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>225</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 diciotto anni dopo, nel riferire la cronaca della versione teatrale che Carlo Lodovici, regista e interprete di Anzoletto – lo stesso personaggio che impersonò nella versione simonina – presentò al Festival veneziano<sup>226</sup>. Lo spettacolo assume esiti superlativi anche nella testimonianza di Eligio Possenti: nel recensire la stessa messa in scena di Lodovici del 1957, il critico dedica metà dello spazio a disposizione all'allestimento del maestro scomparso<sup>227</sup>; Elio Zorzi parla l'indomani del debutto del *Campiello* simoniano di una «superba realizzazione»<sup>228</sup>; d'Amico di regia «accorta, amorosa, impercettibile e magica»<sup>229</sup>; Sergio Pugliese definisce lo spettacolo «miracolo d'armonia, d'impasti e di colore»<sup>230</sup>; sulle colonne de «La Nazione» si legge di «un clamoroso successo anche superiore a quella del *Ventaglio*»<sup>231</sup>. Quest'ultimo fu riproposto nel 1939 – in seguito al mancato allestimento di *Otello* – con un cast rinnovato: accanto alla Pagnani (sempre nei panni della contadinella Giannina) e 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>232</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 fu l'oste Coronato, il giovanissimo Rossano Brazzi (reduce dall'*Aminta* simoniana del 1938) vestiva i panni del contadino Moracchio, e ancora Aroldo Tieri (Limoncino), Antonio Barpi (servitore

---

<sup>225</sup> Cfr. la lettera di Guido Salvini al Conte Carlo Conestabile della Staffa del 4 aprile 1937; ASAC.

<sup>226</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 Wanda Benedetti. Cfr. Giulio Trevisani, *Il Campiello*, in Id., *Storia e vita di teatro*, Milano, Ceschina, 1967, p. 186.

<sup>227</sup> Eligio Possenti, «*Il campiello*» di Goldoni al Teatro Verde di Venezia, in «Corriere della sera», 6 luglio 1957. Cfr. anche Id., *Il campiello*, in «Il Dramma», a. XXXIII, n. 250, luglio 1957, p. 53.

<sup>228</sup> Elio Zorzi, *Il Principe e Alfieri alla rappresentazione del "Campiello"*, in «Corriere della sera», 19 luglio 1939.

<sup>229</sup> Silvio d'Amico, *Il successo del "Campiello" messo in scena da Renato Simoni*, in «La Tribuna», 20 luglio 1939, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, cit. p. 464.

<sup>230</sup> Sergio Pugliese, *Il grande successo del "Campiello"*, in «La gazzetta del popolo», 19 luglio 1939.

<sup>231</sup> Cipriano Giachetti, *Da un campiello all'altro*, in «La Nazione», 19 luglio 1939.

<sup>232</sup> Cipriano Giachetti parla di «un interminabile applauso». Cfr. Id., «*Il ventaglio*» in campo San Zaccaria, in «La nazione», 18 luglio 1939.

Tognino) ed 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>233</sup>. Simoni era coadiuvato da Corrado Pavolini – giovane regista che aveva debuttato con successo nel Maggio Musicale del 1937 con la messa in scena dell'*Incoronazione di Poppea* – e Stefano Landi, figlio di Pirandello, che aveva affiancato il veronese nell'allestimento della 'prima' assoluta dei *Giganti della montagna* (7 giugno 1937, Teatro Verde della Meridiana a Boboli).

*Il campiello* – nato, come Goldoni stesso racconta, dal bisogno di intrattenere lietamente il pubblico – racconta la vita chiassosa di un campiello 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 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 centro 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', alle 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 finzioni e senza moralismi che non si tinge mai di sottolineature ideologiche. Qui trionfa il senso tutto goldoniano

---

<sup>233</sup> Cfr. “*Il ventaglio*” di Goldoni in campo San Zaccaria, in «La Gazzetta di Venezia», 17 luglio 1939.

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>234</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 delle singole voci dei popolani che Simoni ha unito 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>235</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 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>236</sup>.

---

<sup>234</sup> Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 150.

<sup>235</sup> *Gli spettacoli Goldoniani a Venezia*, in «Rivista italiana del dramma», a. III, n. 5, 15 settembre 1939, p. 208.

<sup>236</sup> Renato Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, in «Corriere della Sera», 18 luglio 1939.

Laura Adani fu «una Gasparina grandissima, piena di lische e di grazie, di furori, di strafalcioni e di moine»<sup>237</sup>, personaggio che aveva affascinato Eleonora Duse prima<sup>238</sup> e Emma Gramatica poi<sup>239</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>240</sup>, disegnate con «rabelesiana comicità»<sup>241</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 popolaesca schiettezza, l’Andreina Carli. E cavalier perfetto e simpaticissimo Gino Cervi<sup>242</sup>. E ottimo Don Fabrizio il Baseggio. E una frittolera pugnace Wanda Capodaglio<sup>243</sup>. Con gli attori di grido han fatto a gara tutti gli altri. Carlo Lodovici è stato un Anzoleto 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>244</sup>.

---

<sup>237</sup> Enrico Rocca, *Spettacoli d’eccezione. “Il Ventaglio”, “Il Campiello” di Carlo Goldoni*, in «Il dramma», a. XV, n. 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’accompagna 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., Marco Ramperti, *Attrici d’Italia: Laura Adani*, in «Scenario», a. VIII, n. 9, settembre 1939, pp. 395-397.

<sup>238</sup> Nell’analisi che Simoni fece al *Campiello* pochi giorni prima del debutto del suo spettacolo racconta come la grande attrice si fosse rivolta a Giovanni Pozza perché adattasse in lingua la commedia. Il personaggio di Gasparina lo immaginava invece: «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. Renato Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, in «Corriere della Sera», cit.

<sup>239</sup> In una lettera a Salvini del 25 giugno 1939, custodita presso l’ASAC di Venezia, Simoni racconta come la Gramatica avesse espresso il desiderio di interpretare il personaggio di Gasparina per la sua regia; accostamento che poco si confaceva all’impostazione realistica dell’allestimento simoniano. Il regista 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.

<sup>240</sup> Cipriano Giachetti, *Da un campiello all’altro*, in «La Nazione», 19 luglio 1939

<sup>241</sup> Sergio Pugliese, *Il grande successo del “Campiello”*, in «La gazzetta del popolo», 19 luglio 1939.

<sup>242</sup> Per la parte del Cavaliere napoletano fu inizialmente interpellato Vittorio De Sica al quale subentrò Gino Cervi in seguito all’esorbitante cifra richiesta dal futuro maestro del Neorealismo: ben centoquindici mila lire. Lettera di Simoni al Conte della Staffa del 20 giugno 1939; ASAC. Nonostante le premure finanziarie il bilancio delle recite goldoniane non migliorò. In una lettera de 7 settembre 1939 che il Direttore amministrativo della Biennale scriveva 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».

<sup>243</sup> Attrice dalla vocalità tersa, Wanda Capodaglio si affacciò alle ribalte maggiori come attrice giovane nell’accreditatissima compagnia di Irma Gramatica per trascorrere i tre anni successivi con quella capeggiata 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.

<sup>244</sup> Enrico Rocca, *Spettacoli d’eccezione. “Il Ventaglio”, “Il Campiello” di Carlo Goldoni*, cit., p. 22



«*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>245</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>246</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 Gianfranco Giachetti rappresentò al Teatro Diana di Milano nel 1924<sup>247</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 gardelin!»; 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

<sup>245</sup> Renato Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, cit.

<sup>246</sup> Enrico Rocca, *Spettacoli d'eccezione. "Il Ventaglio", "Il Campiello" di Carlo Goldoni*, cit., pp. 21-22

<sup>247</sup> Cfr. Renato Simoni, *Il "Campiello" di Goldoni al Diana*, in «Corriere della sera», 24 dicembre 1924.

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 allorchè l'intempestiva volontà di rivincita di Zorzetto scatena un nuovo cafarnao. 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>248</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>249</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 pettegolezzi e gli amoreggiamenti, le gelosie, le baruffe e le riappacificazioni nei loro «crescendo, e piano e pianissimo»<sup>250</sup>; ciò che gli premeva maggiormente era rendere la «speciale musicalità»<sup>251</sup> dei versi goldoniani. «A me pare che nel *Campiello* – scrive il regista-critico nell'articolo 'promozionale' che precedeva il debutto dello spettacolo, una sorta di nota di regia – appunto tra la verità e il teatro, tra la piazzetta veneziana e la sua rappresentazione, una quieta magia musicale si interponga; non mai troppo soverchiata dalla materialità del parlare realistico, ma neppur mai soverchiatrice»<sup>252</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>253</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

---

<sup>248</sup> Enrico Rocca, *Spettacoli d'eccezione. "Il Ventaglio", "Il Campiello" di Carlo Goldoni*, cit., p. 22

<sup>249</sup> Lettera di Renato Simoni al Presidente Giuseppe Volpi del 5 luglio 1939; ASAC

<sup>250</sup> Eligio Possenti, *Il campiello*, in «Il Dramma», a. XXXIII, n. 250, luglio 1957, p. 53.

<sup>251</sup> Cfr. la lettera di Simoni a Baradel (Milano, 5 maggio 1939-XVII); ASAC.

<sup>252</sup> Renato Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, cit.

<sup>253</sup> Silvio d'Amico, *Il successo del "Campiello" messo in scena da Renato Simoni*, in «La Tribuna», 20 luglio 1939, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, cit. p. 464.

esodo dei convitati dall'osteria «in tono minore»<sup>254</sup> pervasi da un «senso di stanchezza un po' triste dopo aver mangiato a crepapelle»<sup>255</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>256</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>257</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, 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>258</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>259</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

---

<sup>254</sup> Elio Zorzi, *Il Principe e Alfieri alla rappresentazione del "Campiello"*, in «Corriere della sera», 19 luglio 1939.

<sup>255</sup> Trevisani si riferisce all'allestimento di Carlo Lodovici, del 5 luglio 1957 alla Fenice di Venezia (Festival del Teatro di Prosa) con Lina Volonghi, Ave Ninchi, Laretta Masiero, Giuseppe Porelli, Luisa Baseggio, Mariolina Bovo e Wanda Benedetti. Cfr. Giulio Trevisani, *Il Campiello*, in Id., *Storia e vita di teatro*, Milano, Ceschina, 1967, p. 187.

<sup>256</sup> Cipriano Giachetti, *Da un campiello all'altro*, cit.

<sup>257</sup> L'architetto Torres, dopo aver riferito a Simoni i ritardi dell'esecuzione della scenografia del *Campiello* causati dalla Biennale, nomina ulteriori problemi legati alla realizzazione del sipario: «Ma una cosa è anche più spiacevole, che si è tenuto in sospeso 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 sospeso». 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.

<sup>258</sup> Lettera di Simoni a Baradel (Milano, 5 maggio 1939 XVII); ASAC.

<sup>259</sup> Eligio Possenti, *Il campiello*, in «Il Dramma», a. XXXIII, n. 250, luglio 1957, p. 53.

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>260</sup>. La novità del *Campielo* sta in una maggiore varietà di toni, nei passaggi da un'atmosfera all'altra: dal riposo alla baruffa, dal brio alle note crepuscolari; nell'eliminazione degli intermezzi coreografici che epurarono la messa in scena della spensieratezza rumorosa e dall'ingenuità un po' forzata e bozzettistica del 'popolo felice', patina che era solito applicare alle commedie goldoniane. Il sapore folclorico 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, spaccionate, paure, scatenamenti e corse»<sup>261</sup>.

Corrado Pavolini che insieme a Stefano Pirandello affiancava Simoni alla regia, rammenta con il consueto tono celebrativo 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, inesaurevolmente<sup>262</sup>.

## 5.4 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 de *Le nozze di Figaro* nel 1940 indebolirono i rapporti del regista con la Biennale<sup>263</sup>. Si trattava in ambedue i casi di allestimenti dispendiosi che, in previsione di un magro *budget*, il

---

<sup>260</sup> Francesco Bernardelli, *Il Campiello*, in «La Stampa», 19 luglio 1939, ora in Id., *Spettacoli e commedie*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1964, p. 60.

<sup>261</sup> Renato Simoni, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, cit.

<sup>262</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., pp. 24-25.

<sup>263</sup> Lo annunciava Guido Riva in una lettera inviata da Roma il 24 gennaio 1940: «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.

Presidente Volpi preferì sostituire con un «programma autarchico»<sup>264</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 peraltro 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 per la 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>265</sup>.

Lo «spettacolo maggiore» avrebbe dovuto essere *Le nozze di Figaro* – «la più impertinente e irridente commedia di quante se ne sono mai scritte»<sup>266</sup> – che nei primi di gennaio 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>267</sup> e l'interpretazione agli attori della Compagnia del Teatro Eliseo<sup>268</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 spendere per uno spettacolo per il quale manca il pubblico straniero e quello locale è prevedibile sarà scarso?»<sup>269</sup> – si interrogava l'amministratore della Biennale Maraini in previsione della costosa messa in scena. Il secondo rifiuto consecutivo dei progetti simoniani ruppe i rapporti del regista veronese con la Biennale Teatro; egli si oppose con determinazione al repertorio goldoniano così come alla ripresa degli spettacoli precedenti<sup>270</sup>. In tale situazione la soluzione più semplice era distanziare

---

<sup>264</sup> Dattiloscritto autografo di Giuseppe Volpi a Simoni (Venezia, 29 febbraio 1940); ASAC.

<sup>265</sup> Lettera di Simoni a Guido Bazzoni (Milano, 2 gennaio 1940-VIII) su carta intestata «Corriere della sera»; ASAC. I corsivi sono miei.

<sup>266</sup> Renato Simoni, *Il matrimonio di Figaro*, in «Corriere della sera», 18 agosto 1931, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. III, p. 435.

<sup>267</sup> La soppressione del progetto di Beaumarchais viene comunicata al milanese Giovanni Mosca il 23 marzo 1940; ASAC.

<sup>268</sup> La notizia è riportata in un trafiletto informativo sugli spettacoli di prosa all'aperto previsti per l'estate 1940. Cfr. «Il Dramma», a. XVI, n. 324, 15 febbraio 1940, p. 23.

<sup>269</sup> Cfr. la lettera di Antonio Maraini a Nicola De Pirro (Firenze, 16 febbraio 1940); ASAC.

<sup>270</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

con garbo Simoni dall'edizione del Festival teatrale 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>271</sup>. Simoni stesso fu il primo a distaccarsi dalle manifestazioni della Biennale per un sentimento di pudore nei confronti degli attori intercettati 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>272</sup>.

Nessuno degli spettacoli previsti per il Festival del 1940 andò in porto: l'ingresso in guerra dell'Italia, il 10 giugno, soppresse per quell'anno le 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 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

---

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.

<sup>271</sup> Il secondo spettacolo goldoniano per l'edizione del 1940 del Festival avrebbe dovuto essere *La bottega di caffè* con la regia di Gino Rocca che aveva inaugurato la Biennale Teatro nel 1934. Lettera del Conte Volpi di Misurata a Maraini (Roma, 23 marzo 1940); ASAC.

<sup>272</sup> Lettera di Simoni a Giuseppe Volpi (Milano, 19 aprile 1940); ASAC.

teatrale e apprezzato autore (si pensi al suo contributo a *18 B.L.*), 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>273</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 messa in scena de *La commedia dell'amore* di Ibsen, per la regia dello stesso Pavolini e scene di Leo Longanesi; *Le tre sorelle* di Cècov nella nuova versione letteraria di Carlo Grabher e la regia di 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 dell'acclamato e combattuto 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 la dignità del repertorio, grazie anche l'apporto di maestri esterni dalle fila dell'Accademia romana, portatori di nuove concezioni artistiche e diversi metodi d'insegnamento. L'azione 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 della loro versatilità espressiva<sup>274</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>275</sup>. Il

---

<sup>273</sup> *Stampa teatro cinema turismo nel discorso del ministro Pavolini alla Camera*, in «Corriere della Sera», 26 aprile 1940.

<sup>274</sup> Corrado Pavolini, *Cosa farà la Compagnia dell'Accademia*, in «Scenario», a. IX, n. 10, ottobre 1940, pp. 443-444.

<sup>275</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

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. Se approva incondizionatamente il contributo del «fuori classe» Simoni, d’Amico condanna senza riserve l’assunzione di Enrico Fulchignoni, chiamato per mettere in scena Pirandello.

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<sup>276</sup>.

*Le donne curiose* viene proposto 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 questa commedia messo in scena da Isa Pola e Cesco Baseggio: «un confronto simile – scrive il direttore della Compagnia – non potrebbe essere che dannoso per noi.» La commedia goldoniana si ispira ai misteriosi ritrovimenti dei liberi muratori che suscitavano nel Settecento una grande curiosità collettiva, argomento dissimulato dietro le risorse comiche del tipico difetto muliebre. Il testo, nonostante la scarsa profondità «nella pittura dei caratteri»<sup>277</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>278</sup>. Ad Antonio Crast, capace di parlare «impeccabilmente il veneto», viene affidato il personaggio del mercante veneziano Pantalone De’ Bisognosi; suo servitore Brighella è Otello Cazzola; nelle vesti del cittadino bolognese Ottavio si 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, il «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

---

da Corrado Pavolini a fianco, ma a volte contro, l’Accademia di d’Amico, spesso per contrasto personali più che culturali, cfr. Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica, storia di cinquant’anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri-Direzione generale delle informazioni dell’editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1988.

<sup>276</sup> Lettera di Silvio d’Amico al Ministro della Cultura Popolare/Direzione Generale per il Teatro, cit.

<sup>277</sup> Lettera dattiloscritta autografa di Corrado Pavolini a Simoni (Roma 20 settembre 1941); Biblioteca Livia Simoni, CA 44.

<sup>278</sup> «Un lavoro interamente dialettale mi fa paura» – scriveva Corrado Pavolini a Simoni nel settembre 1940 riferendosi al maggiore numero degli attori in lingua rispetto a quelli dialettali della Compagnia dell’Accademia. Ibidem.



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 ‘naturale’ e 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 all’attività registica del veronese descrive così la cronaca del debutto torinese:

Festuosissima 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 crescendo; 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 inquietezza 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 musicchetta 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>279</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>280</sup>. Dopo la pausa dovuta alla seconda guerra mondiale, l’macchina festivaliera veneziana riprese le attività nel 1947 con la direzione organizzativa di Guido Salvini e la consulenza artistica di Simoni, che tornò 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

---

<sup>279</sup> F.[Francesco] B.[Bernardelli], “*Le donne curiose*” di Goldoni all’Alfieri, in «La Stampa», 4 novembre 1940.

<sup>280</sup> Il programma ridotto per l’anno 1941 presentò per il festival musicale due concerti di compositori italiani e uno wagneriano, alla Fenice furono invece allestiti *Il matrimonio segreto*, *La Cenerentola* e *Il ratto dal serraglio*; per il teatro: *Il poeta fanatico* di Goldoni con la regia di Orazio Costa, *I masnadieri* di Schiller con la regia di Guido Salvini, allestiti tra la fine di luglio e la prima decade di agosto in due distinti teatri all’aperto ai Giardini dell’Esposizione. Cfr. Lamberto Trezzini, *Una storia della Biennale teatro 1934-1995*, cit., p. 35.

dei ministri<sup>281</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 e che si sarebbe avvalso di 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, lo Ninchi (come Lazzaro), Gassman (come Aligi), l'Albertini (come Ornella), la Capodoglio (come Candia)»<sup>282</sup>. *La figlia di Iorio* aveva suscitato l'interesse anche di altre piazze tra cui Bologna, Firenze, Roma e in ambito europeo la Svizzera, senza comunque andare in porto. L'allestimento fu rinviato nel 1953 per celebrare il cinquantenario dell'opera dannunziana: la scomparsa di Simoni nel luglio dell'anno precedente destinò definitivamente il progetto all'incompiutezza.

Ritornando al Festival veneziano, 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, Jouvet e Barsacq<sup>283</sup>. Accanto ai classici allestimenti goldoniani di Simoni, *I rusteghi* e *L'impresario delle Smirne*, vengono rappresentati *L'albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij con la regia di Strehler, la *Fiera delle maschere* della Compagnia dei Comici di Strada, testo di Vito Pandolfi – autore anche della regia – e Luigi Squarzina, messo in scena con gli allievi della Accademia romana tra cui Paolo

---

<sup>281</sup> La Commissione giudicatrice del concorso è composta, inoltre, da: Luigi Chiarelli, Silvio d'Amico, Mario Vinciguerra, Sem Benelli e Ruggero Ruggeri. Cfr. l'insero che introduce «Il Dramma», a. XXIII, nn. 27-28, 1° gennaio 1947.

<sup>282</sup> Lettera dattiloscritta di Lorenzo Ruggi a Simoni (Bologna, 28 aprile 1947); Biblioteca Livia Simoni, C.A. 6708.

<sup>283</sup> «Ecco le reazioni: Jouvet 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 cui ho fatto parlare, sempre in linea di massima, da un mio amico residente a Londra. 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 ocularità. 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 freggerà 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.

Panelli, Rossella Falk, Alberto Bonnucci e Nino Manfredi<sup>284</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 Théâtre Hébertot di Parigi, per la regia dello stesso Cocteau; infine un allestimento della *Bisbetica domata* dell'Old Vic londinese.

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 il capo dell'ufficio stampa della Biennale Elio Zorzi a Simoni i primi di settembre – 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>285</sup>. Remigio Paone, amministratore e impresario del Teatro Nuovo di Milano, gli esprime il desiderio di inaugurare la sala restaurata con uno degli spettacoli veneziani<sup>286</sup>. Sandro Piantanida invece, 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>287</sup>.

Il veneziano Giulio Stival – interprete dalla «vignoria coloritissima»<sup>288</sup> che con Simoni aveva collaborato nel *Bugiardo* (1937) dove vestiva i panni di un divertente Brighella e nel *Ventaglio* del 1939 – scriveva a Simoni nel giugno 1947: «Venga, ritorni tra noi! Venga a

---

<sup>284</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. Lamberto Trezzini, *Una storia della Biennale teatro 1934-1995*, cit., pp. 40-42.

<sup>285</sup> Lettera dattiloscritta di Simoni a Elio Zorzi del 4 giugno 1947; ASAC.

<sup>286</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 Renato Simoni (Milano, 26 luglio 1947); ASAC.

<sup>287</sup> Lettera scritta su carta intestata «Libreria vinciana- Via Brera 14 Milano»; Milano, 6 settembre 1947; Fondo Lucio Ridenti.

<sup>288</sup> La definizione è di Palmieri ed è citata in *Enciclopedia dello Spettacolo*, voce Giulio Stival, Le Maschere, Roma, 1962, col. 372.

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>289</sup>. Stival sarà Maurizio ne *I rusteghi* – accanto a un eccellente complesso di interpreti veneti come Baseggio, Antonio Crast, Camillo Pilotto, Leony Leon Bert e Wanda Baldanello – e un «piacevole e arioso»<sup>290</sup> locandiere Beltrame nell'*Impresario delle Smirne*<sup>291</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 furbetta e spigliata 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 delle Smirne* era del tutto incerta a causa del «costo dei grandi attori»<sup>292</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>293</sup>

La scelta di diversi primi attori – fonte di spese ingenti per il Festival – si basava sulla logica dell'accresciuto prestigio che sarebbe derivato agli allestimenti, che avrebbero quindi fronteggiato in parte gli alti costi di produzione grazie a un aumento dei prezzi della platea: «Bisogna avere proprio una platea capace e, oltre 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>294</sup>. Per rispondere alle esigenze del grande afflusso degli spettatori era predisposto un servizio di vaporini che collegasse al

---

<sup>289</sup> Lettera di Giulio Stival a Simoni (21 giugno, s.d. ma sicuramente del 1947), Biblioteca Livia Simoni, CA 6584.

<sup>290</sup> Eligio Possenti, *Festival del Teatro a Venezia. Due commedie di Goldoni con la regia di Simoni*, in «Il nuovo corriere della sera», 13 agosto 1947.

<sup>291</sup> Stival aveva espresso a Simoni il desiderio di partecipare alle recite veneziane in una lettera non datata, ma sicuramente del 1947. Biblioteca Livia Simoni, CA 6583.

<sup>292</sup> Lettera manoscritta di Guido Salvini del 13 luglio 1947 al direttore amministrativo della Biennale, Romolo Bazzoni; ASAC.

<sup>293</sup> Lettera di Silvio d'Amico a Simoni (Roma, 5 luglio 1947); Biblioteca Livia Simoni, CA 1756. I corsivi sono miei.

<sup>294</sup> Lettera di Guido Salvini a Romolo Bazzoni (Roma, 9 luglio 1947); ASAC.

termine degli spettacoli, terminati a mezzanotte inoltrata, il pontile dei Giardini della Biennale con San Marco e il Lido<sup>295</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 notti 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>296</sup>»; anche questa proposta fu abbandonata su consiglio di Salvini a causa delle difficoltà di ottenere silenzio e disciplina 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. 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; si rivela come pittore di caratteri universali, «esperto conoscitore dell'anima umana» che «seppe dipingere lo stesso difetto sostanziale in quattro personaggi con sì meravigliosa sapienza di sfumature»<sup>297</sup>. Ciascuno di questi avari, sordi, burberi e dispotici protagonisti vengono proposti come modulazione armonica dello stesso tema: facce lievemente diverse di un unico personaggio – intesa come categoria umana e sociale – i rusteghi sono caratterizzati da linguaggi e atteggiamenti tipici. Già nel 1937, nell'introduzione a *Il bugiardo* che veniva ristampato in occasione dell'allestimento in Campo San Trovaso, Simoni descriveva *I rusteghi* come uno dei capolavori assoluti di Goldoni:

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>298</sup>.

Il centro motore della commedia è sempre un matrimonio: due padri, Lunardo e Maurizio hanno combinato 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 e delle amiche per mezzo dell'espedito della mascherata: nonostante

---

<sup>295</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); ASAC.

<sup>296</sup> Lettera di Guido Salvini a Elio Zorzi (Milano, albergo Ambasciatori, 20 maggio 1947); ASAC.

<sup>297</sup> Renato Simoni, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Il bugiardo*, Casella, Napoli, 1937, p. XXV.

<sup>298</sup> Ivi, p. XXX.

l'indignazione dei padri il matrimonio si celebrerà portando al consueto lieto fine. Nella commedia ritroviamo l'evoluzione del personaggio goldoniano più duraturo: quello del 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>299</sup>. I quattro rusteghi, lo zio Cristofolo de *La casa nuova* (1761) e sior Toderò Brontolon, protagonista dell'omonima commedia del 1762 – tutte opere degli ultimi anni veneziani di Goldoni – appartengono alla stessa linea discendente: rispecchiano la mutata situazione politica, economica e sociale di Venezia e nello specifico «il progressivo isterilirsi dell'ideale di vita del mercante»<sup>300</sup>. Il Pantalone onesto e coscienzioso delle commedie precedenti si chiude nella testarda ostinazione di uomo e di padrone esemplare e incompreso del rustego, isolato 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, se si analizza in 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>301</sup>. Come i rusteghi diventano rappresentanti di una borghesia mercantile languente, così il macchietistico conte Riccardo, accompagnatore 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 ritornanti come l'ossessivo «laorè, laorè» oppure il «vegnimo a dir el merito» di Lunardo, la cui valenza comica accresce se si mette in

---

<sup>299</sup> Mario Baratto, *“Mondo” e “Teatro” nella poetica del Goldoni*, cit., p. 494.

<sup>300</sup> Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 109.

<sup>301</sup> Mario Baratto, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni*, Venezia, Neri Pozza, 1985, p. 166.

rapporto alla stoltezza del personaggio; il lessico degli altri personaggi appartenenti all'esterno del chiuso 'mondo rustego' adotta invece un linguaggio più vivace dai toni buffoneschi che ricorda l'atmosfera carnevalesca: «L'elemento giocoso e corale s'insinua in tutto l'arco della commedia, abbandona lo sfondo e si fa contrappunto alla lingua statica e ridicola dei burberi e dei rusteghi»<sup>302</sup>.

C'è in questa commedia un'armoniosa dinamica fra i caratteri e l'ambiente, fra gli interni domestici e gli esterni (intesi come il mondo di fuori che riesce, nonostante tutto, a penetrare nell'universo domestico dei rusteghi), fra ironia e simpatia. I tempi dell'azione sono quelli della quotidianità familiare, ne consegue 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 questi burberi 'per bene', ma «con le porte serae e i balconi inciodai». Salvini e Calvo avevano costruito ai Giardini della Biennale<sup>303</sup> un «vasto palcoscenico smontabile, a piani scorrevoli e quindi a rapidi mutamenti di scena, mai visto finora in Italia»<sup>304</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>305</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>306</sup>, Leony Leon Bert dalla comicità «sapidamente varia»<sup>307</sup> nella parte di Margarita, e Wanda Baldanello che impersonava una briosa Marina, moglie di Simon. I personaggi vennero caratterizzati per mezzo di gesti e atteggiamenti tipici, quali tic nervosi o comiche fissazioni, accompagnati da una dizione persuasiva che inseriva la messa in scena nella prospettiva di un realismo psicologico tutt'altro che esasperato. Del

---

<sup>302</sup> Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 112.

<sup>303</sup> L'idea di costruire un teatro stabile all'aperto per contenere le spese degli allestimenti nelle piazze e cortili veneziani era stata avanzata da De Piro in una riunione della Commissione delle Biennale del 21 luglio 1937; ASAC.

<sup>304</sup> Eligio 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*, in «Il dramma», a. XXIII, nn. 42-44, 1° settembre 1947, p. 60.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> Giulio Cesare Castello, *Palcoscenici di Venezia. "I rusteghi" e "L'impresario delle Smirne" di Goldoni*, in «Sipario», a. II, settembre 1947, p. 79.

lavoro di regia ne *I 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>308</sup>.

La visione teatrale testocentrica non concede a Simoni un'interpretazione diversa rispetto a quello che d'Amico chiamerebbe come 'lo spirito intimo' della parola dell'autore che sul piano strutturale coincide con la ricostruzione dell'ambiente e dell'epoca. Egli non dà vita a una creazione registica marcatamente originale; non abbraccia, ad esempio, una lettura socio-ideologica o addirittura psicanalitica fondata sulla guerra dei sessi e delle generazioni, che tanta fortuna avranno nella seconda metà del Novecento<sup>309</sup>. La messa in scena simoniana predilige piuttosto una chiave di lettura 'musicale'<sup>310</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>311</sup>. La matrice musicale prevale anche nell'*Impresario delle Smirne*, nonostante la scelta della versione in prosa del testo; la musicalità del linguaggio goldoniano veniva sottolineata con la modulazione delle parole, la melodia del veneto di Tognina e il fiorentino e bolognese 'mimato' delle altre due prime donne.

«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* 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

---

<sup>308</sup> Ibidem.

<sup>309</sup> Quello ideologico è uno dei due filoni interpretativi principali de *I rusteghi* sulla quale si fonda, ad esempio, la messa in scena che Luigi Squarzina fece nel 1969. Cfr. Id., «*L'addio a Venezia*», in AA.VV., *L'interpretazione goldoniana. Critica e messinscena*, a cura di Nino Borsellino, Roma, Officina, 1982, p. 177.

<sup>310</sup> In sede letteraria fautore di questa chiave di lettura è Attilio Momigliano che vede i dialoghi de *I rusteghi* «tramati, delicatissimamente, sopra una linea di opera buffa». Id., *Storia della letteratura italiana*, XX ristampa, Milano, Principato, 1980, p. 338.

<sup>311</sup> Eligio Possenti, *Festival del Teatro a Venezia. Due commedie di Goldoni con la regia di Simoni*, cit.



della macchietta»<sup>312</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>313</sup>. Possiamo considerare il ridotto allestimento di Simoni nel 1947 – depurato dalla tradizione spuria dei soggetti posticci, dalle leziosità e ostentazioni verbali accumulatisi nel corso degli anni – come la prima importante tappa della redenzione del testo goldoniano sulle ribalte italiane. Al regista veronese va il riconoscimento di avere creato i presupposti necessari affinché potesse avere luogo la lettura ‘corretta’ dell’opera goldoniana – portata ai massimi livelli da un Strehler o da un 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 un’ampliata versione scenica destinata alle ribalte internazionali<sup>314</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» 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>315</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 bizze e delle 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>316</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

---

<sup>312</sup> Cfr. il comunicato stampa della Biennale Teatro per l’anno 1947; ASAC.

<sup>313</sup> Gli altri interpreti erano Edda Albertini, la debuttante Ilaria Occhini, Elio Pandolfi, Giancarlo Sbragia e Corrado Pani.

<sup>314</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.

<sup>315</sup> Cfr. Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 104.

<sup>316</sup> Carlo Goldoni, *Memorie*, a cura di Eugenio Levi, Torino, Einaudi, vol. II, p. 363.

– scelta influenzata molto probabilmente dalla presenza degli attori in lingua – conservando dall’edizione originale il linguaggio dialettale delle tre virtuose e inventandone altri, secondo il suggerimento di d’Amico<sup>317</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>318</sup>. Cadenze napoletane colorivano le figure del poeta Maccario (Luigi Almirante) e del musicista soprano Carluccio, detto il Cruscarello interpretato da Vittorio De Sica; mentre 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 lo spettacolo principale *I rusteghi*, un “divertimento” scenico «dai toni accesi»<sup>319</sup>, insieme ironico e divertente, grazie soprattutto al «disegno caricaturale» dei personaggi, macchiette comiche che sintetizzavano il tipo delle virtuose bizzose e impertinenti, del macchinoso e furbo sensale Nibio interpretato da Antonio Crast, il più veneto degli interpreti, del nobile e onesto amante delle arti Conte Lasca (Camillo Pilotto), del mercante straniero pervaso di un alone esotico, 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 disperazione o malinconia esistenziale caratterizza i personaggi (come fece ad esempio Giancarlo Cobelli nel 1973 avvolgendo la messa in scena di un’atmosfera espressionistica e nevrotica<sup>320</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

---

<sup>317</sup> «Siccome poi il testo si presta, potresti inventar i dialetti per ciascun personaggio, limitando i veneti al minimo possibile» - scriveva Silvio d’Amico a Simoni il 5 luglio 1947; Biblioteca Livia Simoni, CA 1756.

<sup>318</sup> Programma di sala de *L’Impresario delle Smirne*; ASAC. Cfr. anche Eligio Possenti, *I rusteghi* e *L’impresario delle Smirne*, in «Il dramma», cit., p. 61.

<sup>319</sup> Giulio Cesare Castello, *Palcoscenici di Venezia. “I rusteghi” e “L’impresario delle Smirne” di Goldoni*, cit., p. 79.

<sup>320</sup> Cfr. Paolo Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento* cit., p. 191. Oltre all’edizione citata della commedia, si dovranno menzionare gli allestimenti diretti da Bruno Mazzali (con Rosa di Lucia - 1981), Giancarlo Nanni (con Manuele Kustermann - 1985), Giuseppe Patroni Griffi (con Adrian Asti - 1987); Carlo Boso (1989); Mario Missiroli (1991). Cfr. *ivi*, pp. 215-219.

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>321</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 raccontava 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>322</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>321</sup> Ivi, p. 80.

<sup>322</sup> Lettera manoscritta di Guido Salvini a Elio Zorzi del 25 febbraio 1948; ASAC.

## Capitolo 6

### LE REGIE FIORENTINE

#### 6.1 Il debutto dei *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 negli anni Venti e Trenta 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 *I giganti della montagna* 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> come

---

<sup>1</sup> Nel 1929 Pirandello aveva reagito preoccupato all’avvento del sonoro nel cinema (1927) con un articolo apparso sul «Corriere della sera» dal titolo *Se il film parlante abolirà il teatro*. Nell’ultima fase della produzione drammaturgica il Premio Nobel riconosce il senso originario, quindi la forza, del teatro rivalutandone l’antica funzione di cerimonia rituale e collettiva dai poteri quasi esoterici. Sull’omologazione metaforica giganti-fascismo cfr. Claudio Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993 e Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 18-22. Sulla nozione dei mezzi di comunicazione di massa in epoca fascista si rimanda invece a Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell’Italia fascista*, cit., p. 164.

<sup>2</sup> Roberto 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. Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 624). In una lettera del 16 febbraio 1931 lo scrittore aggiunge: «risa potenti [...] scoppiano tra le lagrime, come tuoni tra la tempesta.

ebbe a definirlo l'autore 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 quando era ancora in vita Pirandello era apparso a taluni non sufficientemente zelante come propagandista dell'ideologia fascista, se il suo testamento si prestava ad essere interpretato come un atto di sfida contro la retorica del regime, *I giganti della montagna* vennero definiti, a costo di evidenti forzature, in chiave antiamericana, perfettamente in linea con la strategia politica mussoliniana di quegli anni<sup>5</sup>. La critica dell'epoca 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 – la violenza distruttiva dei sistemi totalitari<sup>7</sup>.

---

(Ivi, p. 648). Franca Angelini spiega questa «ilarità del tragico» facendo riferimento all'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 (di parola e di poesia) che ella rappresenta. Cfr. Franca Angelini, *Statue, fantasmi, giganti: note sull'ultimo Pirandello*, in «Sincronie», a. I, n. 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"*, in «La Stampa», 21 settembre 1932.

<sup>4</sup> Pirandello aveva espresso in varie occasioni la sua disapprovazione circa il crescente spazio concesso allo sport nelle pagine dei quotidiani rispetto alla letteratura drammatica. Nella relazione presentata al Convegno Volta – di cui era presidente – nell'ottobre del 1934, lo scrittore parlerà dei «ludi sportivi» come di una forma di spettacolo che allontana il pubblico dal teatro drammatico, capace di esercitare un'efficace e vincente concorrenza, nella misura in cui è sovvenzionato dallo Stato. Cfr. Luigi Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1965, vol. VI, p. 1039.

<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 vellechino il sangue senza toccare l'anima». Sulle dichiarazioni oscillanti e contraddittorie di Pirandello in relazione al fascismo cfr. anche Ivan Pupo, *Introduzione*, in *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, a cura di Id., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 51 ss.

<sup>6</sup> Luigi Bottazzi, *Visita a Pirandello*, in «Corriere della sera», 13 ottobre 1928. Satira «involontaria» del «pubblico di oggi, nei confronti del mio teatro», specificherà in un'intervista posteriore Pirandello, concetto che si ricollega a quella satira del tempo a cui accennava tre mesi addietro: «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». Enrico Roma, *Pirandello poeta del "cine"*, in «Comoedia», 15 gennaio 1929.

<sup>7</sup> Nel secondo atto dell'opera Cotrone descrive i Giganti a Ilse 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 fondazioni,

Nel 1927 si era aperto un interessante dibattito su «Critica fascista». Secondo i detrattori – la maggioranza – Pirandello avrebbe distrutto con i suoi sofismi l'unità morale dell'uomo e un supposto sereno ottimismo tipicamente 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 del drammaturgo agrigentino appariva dunque come espressione di «quell'Italia che va da Custoza a Caporetto», definitivamente superata dal fascismo; senza considerare che anche artisticamente le sue produzioni erano spesso discutibili<sup>9</sup>. A difesa di Pirandello si esponeva invece 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 chiuso 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 – il critico veneto preferisce vedere la sua drammaturgia come una «vivacissima immagine di vita»<sup>11</sup> – descrive Pirandello come una personalità insieme «tragica, magica e misteriosa» che unisce nella propria osservazione della vita i lati comici e tragici di quest'ultima:

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>.

---

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*, in «Critica fascista», 15 febbraio 1927.

<sup>9</sup> Cfr. Claudio Pellizzi, *Pirandello e noi*, in «Critica fascista», 15 luglio 1927. Cfr sullo stesso tono G. Casini, *Nostranità di Pirandello* (articolo seguente a quello di Alessandro Pavolini), in *ivi*, 1 giugno 1927; G. Lombroso, *A proposito di Pirandello*, in *ivi*, 15 giugno 1927.

<sup>10</sup> Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit, p. 175.

<sup>11</sup> Renato Simoni, *Luigi Pirandello. Discorso tenuto a Agrigento il 10 ottobre 1939*, in *Celebrazioni siciliane*, Urbino, Regio istituto d'Arte per la decorazione e la illustrazione del libro in Urbino, 1940, vol. 2. p. 165.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 169-170.

Il cattolico d'Amico invece, che ebbe un rapporto problematico con Pirandello per quel che riguarda la sua concezione filosofica della vita e del mondo, ricorderà lo scrittore agrigentino nel decennale della morte con un discorso incentrato sul drammatico conflitto 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, dal titolo non ancora definito, 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 nome muta in quello definitivo di *Giganti della montagna*<sup>15</sup>. La prima parte (corrispondente al primo atto) si pubblicherà con il titolo *I fantasmi* nella «Nuova Antologia» di novembre-dicembre 1931, preceduta da una *Nota* informativa che se da un lato annuncia la prosecuzione dell'azione, dall'altro 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>. Nei *Giganti* il motivo del dramma era l'incomprensione dell'arte, come nel *Lazzaro* era stata la religione e nella *Nuova colonia* la legge. 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 a cui si è votata: portare la poesia tra gli uomini – completa ciò che ne *La nuova Colonia* è stato il fallimento dell'utopia di una nuova società più giusta e libera, mentre in *Lazzaro* la scoperta di un Dio immanente. Simoni aveva registrato entusiasta il pieno 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,

---

<sup>13</sup> La commemorazione di Pirandello ebbe luogo il 6 giugno 1947, all'Angelicum di Milano per iniziativa di Giancarlo Vigorelli; al discorso di Simoni seguirono le letture sceniche di alcune scene dei drammi pirandelliani da parte degli attori Germana Paolieri, Gino Sabbatini ed Edoardo Toniolo. Il 7 giugno seguì un discorso commemorativo di Simoni e la rappresentazione de *L'amica delle mogli*, messa in scena da Mario Landi con protagonisti Elena Zareschi, Germana Paolieri, Lia Angeleri, Gino Sabbatini e Piero Carnabucci. Cfr. *Per Pirandello*, in «Sipario», a. II, n. 14, giugno 1947, p. 24.

<sup>14</sup> G. C., «Lazzaro» e un'altra commedia nuova di Pirandello, in «La Stampa», 11 settembre 1928.

<sup>15</sup> Cfr. P. S. (Pietro Solari), *Pirandello fa le valigie*, in «Gazzetta del Popolo», 22 ottobre 1929, ora in *Interviste a Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 442-444; Id., *Tre nuove opere di Pirandello*, in *ivi*, pp. 447-449. Sul passaggio dal titolo provvisorio a quello definitivo cfr. Giovanni Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo; occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 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*, in «Gazzetta del Popolo», 11 giugno 1929; ora in *Interviste a Pirandello*, cit., p. 437.

non più tormentato dalla pietà per i suoi personaggi, ma scaldato da un grande amore per essi»<sup>17</sup>. Riguardo al Mito religioso il critico del «Corriere», se non approva del tutto l'aura mitica che circonda e circoscrive i personaggi facendoli apparire in certi snodi dell'intreccio poco umani, loda la complessiva forza espressiva che scaturisce dalla dialettica tra «reale a ideale»<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 incompiuto atto 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>17</sup> Renato Simoni, *La nuova colonia*, in «Corriere della sera», 19 aprile 1928, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. III, p. 136.

<sup>18</sup> Renato Simoni, *Lazzaro*, in «Corriere della sera», 17 dicembre 1929, ora in *ivi*, pp. 275-277.

<sup>19</sup> Virgilio Marchi, che si vanta per 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 Stefano Pirandello, in via Piemonte, viveva la contessa Olga De Dieterichs 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. Alessandro d'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 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 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 trasporta dalla Sicilia in Sardegna, isola ancora più «primitiva», secondo il drammaturgo, della sua terra natale. L'episodio viene rievocato dettagliatamente dopo 50 anni da un'attrice della Compagnia del Teatro d'Arte, Rina Franchetti, in un'intervista rilasciata ad Alessandro Tinterri. Cfr. Giovanna Buonanno, *I giganti della montagna dalla dissoluzione del Teatro d'Arte alla rappresentazione del Maggio fiorentino*, in «Il castello di Elsinore», n. 8, 1990, pp. 71-72; Claudio Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 191-193; Claudio Vicentini, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua*



«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 la *pièce* 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 rappresenteranno *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 messa in scena della compagnia, 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

---

*drammaturgia*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di Enzo Scrivano, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, 1985, p. 93.

<sup>21</sup> P. S. (Pietro Solari), *Tre nuove opere di Pirandello*, cit.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 493.

<sup>24</sup> Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, cit., p. 240.

lo scrittore si era confidato la penultima notte di vita<sup>25</sup>. L'ultimo elemento drammaturgico immaginato dall'autore era un ulivo saraceno che avrebbe dovuto occupare la parte centrale della scena: «“C'è – mi disse sorridendo – un olivo 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 creatore dello spettacolo il quale si sostituisce in parte all'autore, almeno per quel che riguarda il finale. Il terzo atto inconcluso imponeva a Simoni e agli organizzatori del Maggio il dovere di chiarire allo spettatore l'opera stessa: la scelta ricadeva tra una ricostruzione scenica del finale secondo le indicazioni di Stefano

---

<sup>25</sup> La brutalità incarnata dai *Giganti* è, secondo Aldo Capasso, la solo responsabile della morte di Ilse e dell'arte che l'attrice rappresenta: eccedendo nel culto dei valori materiali l'età moderna ha finito con il divenire del tutto insensibile al richiamo della poesia, di quella forma superiore di comunicazione spirituale e sociale che è il teatro. Cfr. Id., *La vita e le opere di Luigi Pirandello*, in *Luigi Pirandello. Drammi*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966, pp. 70n-72n. Partendo dalle due fonti di cui sopra, ovvero la lettera a Marta Abba e l'intervista rilasciata a Bottazzi l'ottobre del 1928, Capasso giudica incompatibile la ricostruzione del terzo atto del Mito dal figlio Stefano – compiuta sulla base di quanto gli confidò il padre prima di morire – con la coerenza dei primi due atti. In questa ricostruzione postuma del terzo atto, 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 dell'attrice-contessa agli stessi sfortunati teatranti. La ricostruzione da parte di Stefano Pirandello del IV 'momento' del mito, ricostruzione apparsa per la prima volta nel 1938 come appendice al testo dei *Giganti* nel volume X della terza edizione della *Maschere nude*, si legge ora anche in Stefano Landi, *Il terzo ed ultimo atto dei "Giganti della montagna" (IV "momento")* in *Luigi Pirandello, La nuova colonia. Lazzaro. I giganti della montagna*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Marziano Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1995, pp. 259-264. Capasso ritiene che Pirandello avrebbe peccato di incoerenza rispetto alle intenzioni di partenza se avesse voluto, per bocca di Cotrone, a conclusione di tutta la vicenda, alleggerire il peso della colpa che grava sulle spalle dei brutali giganti; il critico ritiene inoltre inattendibile e fuorviante la testimonianza di Stefano per ciò che attiene la definizione dei teatranti: le loro azioni, soprattutto le motivazioni delle loro azioni (l'amore postumo di Ilse per il poeta morto, la passione di Spizzi per Ilse) autorizzano a parlare, secondo Capasso, di uomini del tutto «immersi nelle passioni della vita». Marta Abba condivide *in toto* le obiezioni che muove Capasso alla ricostruzione del terzo atto proposta da Stefano Pirandello. Cfr. Marta Abba, *Prefazione a "I giganti della montagna"*, in «Il Dramma», a. XLVII, nn. 362-363, pp. 14-17; *Postfazione a Luigi Pirandello, I giganti della montagna*, a cura di Marta Abba, Milano, Mursia, 1972, pp. 135-140; Luigi Pirandello, *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1986, vol V, pp. 1371-1376. La 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 faticosa febbrile "penultima nottata" di cui parla il figlio) ed attribuito sensi diversi al suo lavoro, rispetto a quelli iniziali della fine degli anni Venti. Cfr. Giovanna 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 della messa in scena di Simoni, rielaborazione della recensione di Simoni sul «Corriere della sera» del 1 giugno 1937.

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»<sup>27</sup> che assunse la messa in scena, attenta più alla commemorazione dell'uomo e dell'artista da poco scomparso che all'opera<sup>28</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>29</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 e quindi della sua durata rispetto alla caducità dell'evento spettacolare, o, a livello più profondo, come processo metonimico di un viaggio interiore volto alla disgregazione dell'io dei vari personaggi: dai comici della compagnia della Contessa, a Ilse, a Cotrone, agli Scalognati<sup>30</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 terzo atto al puro, intelligente e fedele Stefano Landi, per offrire al pubblico – s'intende bene, avvertito – un lavoro compiuto<sup>31</sup>.

Un via di mezzo tra la soluzione di Simoni e quella recitata proposta da d'Amico scelse invece Guido Salvini che, nell'allestimento dei *Giganti* al Teatro Comunale di Bologna nel

---

<sup>27</sup> Silvio d'Amico, *I giganti della montagna di Luigi Pirandello*, in «La Tribuna», 16 giugno 1937, ora in *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, cit., vol. IV, tomo II, p. 358.

<sup>28</sup> Tra gli spettacoli in omaggio a Pirandello allestiti nei mesi successivi alla sua scomparsa, ricordiamo *I sei personaggi* di Ruggero Ruggeri e *L'abito nuovo* di Edoardo De Filippo. Cfr. «Il Dramma», a. XIII, n. 256, 15 aprile 1937, pp. 22-23.

<sup>29</sup> Luigi Antonelli, *La «Montagna» senza i «Giganti»*, in «Il Giornale d'Italia», 6 giugno 1937.

<sup>30</sup> Cfr. Paolo Puppa, *La scena e i suoi fantasmi: dai «Sei personaggi» ai «Giganti della montagna»*, in «Rivista Italiana di Drammaturgia», dicembre 1977-aprile 1978, pp. 34-46.

<sup>31</sup> Silvio d'Amico, *I giganti della montagna di Luigi Pirandello*, in «La Tribuna», 16 giugno 1937, ora in *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, cit., vol. IV, tomo II, pp. 358-359.

febbraio 1959, fece leggere il terzo atto a Gino Cervi (Mago Cotrone nello spettacolo) in assoluta fedeltà alla ricostruzione di Landi, con gli altri attori silenziosi in scena<sup>32</sup>.

La questione dell'incompiutezza dell'opera sembra essere stato uno dei motivi del dissidio sorto tra Salvini e il Maggio Musicale. La regia del debutto assoluto dei *Giganti* venne infatti inizialmente affidata 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>33</sup>. Salvini, che aveva collaborato con il Teatro d'arte di Pirandello nel biennio 1925-1927 con mansioni di scenografo e di aiuto regista, era uno dei pochissimi uomini di teatro di formazione europea<sup>34</sup>. All'invito di Labroca 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>35</sup>.

La notizia che Labroca, intenzionato a raggiungere i massimi risultati con l'eccezionale spettacolo, 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 il contemporaneo impegno della messa in scena di *Edipo re a Sabratha*<sup>36</sup> – anche d'Amico e Bontempelli, non venne accolta bene da Salvini; le discordanze sulla trascrizione scenica del terzo atto lo indussero infine a rinunciare al progetto. Nel gennaio 1937 scrive dispiaciuto ma risoluto al Sovrintendente del Maggio:

---

<sup>32</sup> Cfr. Guido 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 agli spettatori tra il secondo e il terzo atto. «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*, in «Il Dramma», a. XXXV, n. 270, marzo 1959, pp. 49-50.

<sup>33</sup> Lettera di Mario Labroca a Guido Salvini datata 27 novembre 1936; Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, faldone 116, carta 356.

<sup>34</sup> Durante gli anni Venti Salvini aveva compiuto collaborazioni prestigiose con i teatri nazionali di Praga, Vienna, Budapest e Parigi; nei primi anni Trenta aveva organizzato insieme a d'Amico la collaborazione di Copeau e Reinhardt con la prima edizione del Maggio Musicale (1933) e con la Biennale Teatro (1934).

<sup>35</sup> Lettera di Mario Labroca a Guido Salvini datata 27 novembre 1936; Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, faldone 116, carta 356.

<sup>36</sup> Giuseppe Patanè sostiene invece che Pirandello avesse prescelto Simoni come regista della sua ultima opera già nel luglio 1936. «Desidererei che tu ne fossi il regista» confidava al veronese la sera dopo il grande successo delle *Baruffe chiozzotte*. Cfr. Giuseppe Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, in «La Giara», a. III, n. 2, giugno-luglio 1954, pp. 68-69.

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>37</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 ai primi di febbraio 1937<sup>38</sup>, quando il regista veneto, dopo varie insistenze giunte dai dirigenti della manifestazione fiorentina, accettò di assumersi la responsabilità principale della regia dei *Giganti*<sup>39</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 Veronesi 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>40</sup>.

Nella costruzione dei *Giganti* Simoni fu affiancato da Stefano Pirandello – garante delle ultime volontà del padre – e da Giorgio Venturini, personaggio importante della vita teatrale fiorentina che proveniva dalle fila dei giovani artisti fascisti. Venturini aveva iniziato l'apprendistato artistico nel 1925 nel Teatrino di via Laura dell'ex Accademia dei Fidenti – 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

---

<sup>37</sup> Lettera di Guido Salvini a Mario Labroca (14 gennaio 1937); Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino.

<sup>38</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». Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, Faldone 116, carta 359. La decisione viene ribadita da Salvini in una seconda lettera che invia al Conte Carlo Conestabile della Biennale di Venezia il 22 febbraio 1937: «Ti comunico in forma ufficiale (!! ) che mi sono liberato in maniera definitiva dal Maggio Fiorentino». ASAC.

<sup>39</sup> Simoni rifiutò 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*, in «La Nazione», 21 gennaio 1937.

<sup>40</sup> Lettera di Simoni a Paolo Veronesi Pesciolini, datata 26 gennaio 1937; Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino.

direzione<sup>41</sup>. Il giovane regista conosceva bene lo spazio del Teatro Verde della Meridiana in Boboli. Per la III edizione del Maggio Musicale, oltre ai *Giganti*, aveva allestito insieme al regista Corrado Pavolini e lo scenografico Carlo Gino Sensani *L'incoronazione di Poppea* di Claudio 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 in piazza dei Peruzzi a Firenze e la *Clizia* di Machiavelli a Poggio a Caiano<sup>42</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>43</sup> –, del maestro del coro Andrea Morosini e della fiorentina Maria de' Matteis<sup>44</sup>, classe 1912, allieva e collaboratrice di Sensani, una delle prime costumiste moderne nell'ambito teatrale e cinematografico che considerava il costume la seconda «pelle» del personaggio in quanto forma esplicita della sua interiorità. La giovane artista creò per il suo debutto come costumista teatrale dei costumi dal «gusto asciutto, antiretorico e fantasioso»<sup>45</sup> – qualcuno non esente dei tratti ironici alla maniera di Sto – attenendosi scrupolosamente alle didascalie pirandelliane come denotano le annotazioni dell'autrice ai figurini. Il lavoro interpretativo della de' Matteis – compiuto dalla storica sartoria teatrale Cerratelli – sviluppa la linea della qualificazione pittorico-psicologica dell'abito; quest'ultimo non solo denota la personalità e i sentimenti del personaggio, ma si inserisce come elemento funzionale e organico della messa in scena<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> Il nuovo organismo diretto da Venturini allestì qualche spettacolo di rilievo con una robusta compagnia di professionisti. Ricordiamo *Maria Maddalena* di Hebbel rappresentato al Teatro della Pergola di Firenze nel dicembre 1942 con Daniela (Kiki) Palmer, Salvo Randone, Lina Volonghi, Roberto Villa, Raffaele Giangrande, Gianni Santuccio, Umberto Giardini, Guido Gatti, Anna Colombo, Alberto Archetti (Cfr. «Il Dramma», n. 395, 1° febbraio 1943) e una *Orestide* con Letizia Bonini, Paola Borboni, Maria Melato, Lina Volonghi, Cesare Bettarini, Adolfo Geri, Raffaello Niccòli, Salvo Randone. Per una breve presentazione della figura di Giorgio Venturini cfr. Paolo Emilio Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, in «Quaderni di Teatro», a. IX, n. 34, novembre 1986, pp. 95-96.

<sup>42</sup> Cfr. Cipriano Giachetti, *Un regista alla volta: Venturini*, in «Il Dramma», a. XVI, n. 336, 15 agosto 1940, p. 25.

<sup>43</sup> In una lettera manoscritta di Romanov a Labroca del 28 maggio 1937 si parla 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». Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, faldone 121, carta 283.

<sup>44</sup> Maria de' Matteis aveva esordito nell'ambito artistico in tenera età: nel 1920, a solo otto anni, presenta alla Biennale di Venezia alcuni suoi disegni. Al Maggio Musicale, dove si sarebbe presto affermata come una delle costumiste più rinomate, aveva già dato prova di sé nell'edizione del 1935 della manifestazione fiorentina con *l'Alceste* di Gluck e in quella del 1937 con *Il deserto tentato* di Casella. Cfr. Cristina Nuzzi, *Maria de' Matteis*, in AA.VV., *Visualità del Maggio*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1979, p. 147-149; cfr. inoltre il catalogo della mostra dedicata all'opera della costumista nel 1979 in Palazzo Medici Riccardi: *Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria de' Matteis*, catalogo della mostra (Palazzo Medici Riccardi - Firenze, 1979) a cura di Cristina Nuzzi, Vallecchi, 1979.

<sup>45</sup> Paolo Emilio Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit. p. 100.

<sup>46</sup> Sulle linee di tendenza che hanno attraversato il teatro del Novecento nel panorama nazionale e internazionale cfr. Renzo Guardanti, *Costumi e corpi nel teatro del Novecento*, in *Storia del teatro moderno e*

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>47</sup>; il benessere decaduto del «pallido biondo smarrito e stanco» 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 da un elegante mantello nero, sul collo «la sciarpa bianca di seta e il gibus in capo»; Quanqueò, che si crede bambino, viene invece disegnato e commentato 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 della colonna sonora del *Savonarola* di Rino Alessi nella nota messa in scena di Copeau rappresentata al Maggio del 1935 – al quale Pirandello stesso aveva affidato le musiche di scena 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>48</sup>, ritenendo che la musica avrebbe offuscato i valori sonori di un testo di per sé musicale. Fu quella una delle ultime creazioni del compositore fiorentino – esse furono presentate pubblicamente in forma di concerto da Gino Marinuzzi nel 1938 – che poco dopo sarebbe stato costretto a emigrare negli Stati Uniti in seguito alla crescente campagna antisemita del regime<sup>49</sup>.

*I giganti della montagna* furono il fiore all'occhiello del Maggio 1937<sup>50</sup> che riuniva, secondo quello che sarebbe diventata la prassi lavorativa di Simoni, una *troupe* di

---

contemporaneo. III. *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, pp. 941-968.

<sup>47</sup> La nota al figurino di Ilse ricalca la didascalia pirandellina 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 *Visualità del Maggio*, a cura di Raffaele Monti, cit., pp. 153-154.

<sup>48</sup> “*I giganti della montagna*” al Maggio Musicale Fiorentino, in «Il Telegrafo», 1 giugno 1937.

<sup>49</sup> Cfr. Leonardo Pinzauti, *Il Maggio musicale fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 54.

<sup>50</sup> Il Maggio Fiorentino, pensato 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, sei serate di danze, 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 diretta da Gino Marinuzzi (l'opera fu rappresentata all'Anfiteatro di Boboli su idea di Labroca, registi Pavolini e Venturini, scene del pittore Sensani e degli architetti Michelucci e Chiari), il programma comprendeva, inoltre, nella parte lirica: *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 scritta da Corrado Pavolini), *Lucrezia*, *Maria Egiziaca* e *Gli uccelli* di Respighi, *La Passione* di Gian Francesco Malipiero e *Edipo Re* di Stravinsky (due composizioni moderne di carattere speciale). Le danze furono curate da tre prestigiosi complessi artistici: quello di Jia Ruskaja, Angela Sartorio e il Teatro Reale dell'Opera e la

attori, costumisti, musicisti e scenografi di primissimo piano: oltre ai professionisti 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 con un costo di 2575 lire giornaliere<sup>51</sup>. Un folto e illustre pubblico – composto da accademici, artisti, critici e personalità della politica<sup>52</sup> – confluì la sera del 5 giugno 1937 nella capiente gradinata costruita davanti al palcoscenico verde di Boboli<sup>53</sup> per assistere all'eccezionale evento, mentre un pubblico ancora più vasto poté seguire il debutto del mito dell'arte per mezzo della diretta su Radio Roma. Alberto Savinio scrisse di essersi trovato «in mezzo a quanto di meglio offre l'Italo Regno in fatto di *smokings* bianchi e di ascelle odorose»<sup>54</sup>. Aldilà dell'ironica annotazione del critico romano, lo spettacolo fu accompagnato da grandi attese e da un nutrito numero di personalità del mondo della cultura e della politica, tra cui anche la Principessa di Piemonte, omaggiata a fine spettacolo con dei fiori offertole in nome della compagnia dalla Pagnani<sup>55</sup>.

L'idea di rappresentare *I giganti* in occasione del terzo Maggio Musicale Fiorentino fu iniziativa di Mario Labroca, sovrintendente del Teatro Comunale Vittorio Emanuele II dal 1936, il quale aveva ottenuto da Pirandello il privilegio di «una prima esecuzione

---

Compagnia dei Balli di Montecarlo. Cfr. *Il Duce stabilisce che il Maggio Musicale abbia luogo ogni anno*, in «Nuovo Giornale», 29 ottobre 1936; *Bilancio del III Maggio Musicale*, in «La Nazione», 10 giugno 1937.

<sup>51</sup> Delle 2575 lire giornaliere 600 andavano agli attori protagonisti: la Pagnani e Benassi. In relazione al contenimento dei costi dello spettacolo è interessante la lettera che Labroca invia alla Pagnani che pretende una ricompensa maggiore di quella di 300 lire giornaliere proposta da Labroca: «Purtroppo le possibilità del nostro Ente sono molto minori di quelle che non fossero allorchè 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 rinunzia nell'interesse dello spettacolo? Tengo in ogni modo ad assicurarVi che nessuno percepirà una paga maggiore di questa che io vi prego di accettare.» Cfr. la lettera di Mario Labroca ad Andreina Pagnani (Firenze, 9 aprile 1937); Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino; faldone 129, carta 116. Cfr. inoltre il contratto del Teatro Comunale con Giorgio Venturini; ivi, faldone 129, carta 459.

<sup>52</sup> 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 Piro, Cfr. *Il pubblico*, in «La Nazione», 6-7 giugno 1937.

<sup>53</sup> Il prestigio dell'evento si desume anche dai costi particolarmente alti del biglietto: alle 100 lire dei primi posti, seguivano le 50 lire per quelli secondari, 25 lire per le sedie non numerate, infine il modico prezzo di 5 lire per gli spettatori che seguirono lo spettacolo in piedi.

<sup>54</sup> Alberto Savinio, *Palchetti romani*, Milano, Adelphi, 1982, p. 65.

<sup>55</sup> Sant'Albano, gentiluomo di Corte, invia a Simoni l'indomani della 'prima' (Firenze, 26.5.1937) 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.



assoluta»<sup>56</sup> del testo. Il Maggio Musicale Fiorentino nasceva nell'aprile del 1933 per iniziativa di Carlo Delcroix e Alessandro Pavolini<sup>57</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>58</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>59</sup>. La rassegna fiorentina – voluta espressamente dal Duce come manifestazione rappresentativa della fioritura italiana 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>60</sup>. «Creazione fascista, la prima anzi e la maggiore cui il Regime abbia dato vita nel campo musicale, essa reca i segni della

---

<sup>56</sup> Mario Labroca, *L'Usignolo di Boboli*, Venezia, Neri Pozza, 1959, p. 214. Nell'Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino sono custodite due minute di telegrammi di Labroca e Paolo Veronesi Pesciolini a Pirandello, risalenti agli ultimi giorni di settembre 1936. Faldone 127, carte 102 e 103.

<sup>57</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. Leonardo Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione.*, cit.

<sup>58</sup> Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1995, vol. I, p. 184.

<sup>59</sup> Cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 125. Nel 1930 venne creata la Corporazione dello spettacolo, ideata all'interno della più generale ideologia economico-corporativa come luogo di rappresentanza di tutte le categorie dello spettacolo: nel 1931, a Roma, per volontà della Corporazione, viene creata – all'interno dell'Accademia di Santa Cecilia – una Scuola Nazionale di Cinematografia. Sempre nel 1931, in giugno, entra in vigore la nuova legge sulla censura teatrale che obbligava di sottoporre i copioni teatrali alla supervisione del Ministero degli Interni nella persona di Leopoldo Zurlo, erudito di formazione liberale. Il lavoro di Zurlo veniva coadiuvato dal “Comitato Permanente di lettura” dei nuovi copioni teatrali, istituzione che, creata dalla Corporazione dello Spettacolo e dalla Società Italiana degli Autori, sanciva le commedie meritevoli di essere incluse nei repertori delle compagnie. Quanto al cinema, nasce, il 21 settembre del 1934 su iniziativa di Luigi Freddi e grazie a un decreto di Galeazzo Ciano, la Direzione Generale per la Cinematografia, uno dei quattro organi del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, promosso a Ministero della Cultura Popolare il 22 maggio del 1937. L'organo governativo al quale è affidato la vigilanza del repertorio e dei finanziamenti in materia teatrale è l'Ispettorato Generale del Teatro (trasformato, l'anno successivo, in Direzione Generale), nato nell'aprile del 1935 (il 2 ottobre 1935 l'Italia dichiara guerra all'Etiopia) e diretto per molti anni da Nicola De Pirro, già responsabile della Federazione degli industriali dello spettacolo e direttore, insieme a d'Amico, della rivista «Scenario». Il 4 ottobre 1935 la Regia Scuola di recitazione Eleonora Duse si trasforma nell'Accademia d'Arte Drammatica che d'Amico va propugnando da quasi un ventennio.

<sup>60</sup> L'onorevole Guglielmotti sottolinea in un discorso pubblico del 14 maggio 1937 il carattere innovativo 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. Archivio del Maggio Musicale Fiorentino.

forza spirituale del nostro Paese – scriveva De Pirro sulle pagine di «Scenario» nel 1940<sup>61</sup>. Il nome assegnato alla manifestazione indicava una città, un mese e un'arte dal «valore di ferma logica e simbolica bellezza»<sup>62</sup>, come disse 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 arti figurative che comprendeva l'Archivio Musicale, ricco delle partiture complete di tutte le opere realizzate nel teatro, le salette delle audizioni, le sale prova per la danza, le officine dei falegnami. Cantiere culturale turistico ed economico, il Maggio dava lavoro nel 1939 a circa 300 artigiani tra scenografi, attrezzisti, parrucchieri e calzolai, oltre a un cospicuo numero di artisti<sup>63</sup>. L'edizione successiva coinvolgeva invece circa 4.000 lavoratori: dall'Ufficio Tecnico per la realizzazione dei bozzetti alla sartoria che vestiva reggimenti di comparse<sup>64</sup>; ad artisti riconosciuti si affiancavano le opere dei nuovi talenti; nelle prime edizioni furono chiamati registi di fama internazionale come Copeau, Reinhardt e Karl Herbert, le giovani promesse del panorama italiano come Pavolini, Venturini, Fulchignoni e 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, intende conquistare il primato per quanto riguarda l'espressione lirica e drammatica conferendo particolare attenzione alla qualificazione professionale degli architetti-scenografi, pittori-costumisti e registi. Del resto, la fama di regista affermato che Simoni velocemente si accreditò è dovuta anche al fatto di aver svolto la sua attività, oltre che per la Biennale di Venezia, all'interno della prestigiosissima rassegna fiorentina.

Nelle pagine autobiografiche sull'esperienza al Maggio, Labroca ricorda un giorno d'ottobre del 1936, quando Pirandello con il figlio Fausto - che voleva come scenografo della messa in scena - e Simoni che li aveva raggiunti da Milano, facevano il sopralluogo di Boboli per individuarvi lo spazio adatto per l'allestimento dei *Giganti*<sup>65</sup>. Accantonati l'anfiteatro e i luoghi architettonici del giardino mediceo, la scelta si indirizzò sul Prato Verde della Meridiana, che dal *Sogno* di Reinhardt era divenuto lo spazio canonico per gli spettacoli all'aperto del Maggio. Fausto Pirandello rinuncerà da subito alla collaborazione

---

<sup>61</sup> Nicola De Pirro, *Il VI Maggio Musicale Fiorentino*, in «Scenario», a. IX, n. 4, aprile 1940, p. 161.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Cfr. *La preparazione del Maggio Musicale*, in «La Nazione», 10 marzo 1939.

<sup>64</sup> Cfr. Placido, *Visita ai cantieri del Maggio Fiorentino*, in «Il Tevere», 29-30 aprile 1940.

<sup>65</sup> Mario Labroca, *L'Usignolo di Boboli*, cit., p. 214. Cfr. anche *Il Maggio Musicale*, in «La Nazione», 22 dicembre 1936.

dei *Giganti*<sup>66</sup>; e in seguito anche Cipriano Efisio Oppo, giovane artista che nel 1934 aveva firmato le scene e i costumi della *Favola del figlio cambiato*<sup>67</sup>, e che nella terza edizione del Maggio curava quelle per *Le nozze di Figaro* mozartiano<sup>68</sup>. Le scene dell'ultima opera pirandelliana saranno infine realizzate da Pietro Aschieri<sup>69</sup>, discusso architetto "razionalista" che aveva esordito come scenografo e costumista nel *Nabucco* di Verdi per la regia di Karl Ebert, spettacolo che tenne a battesimo il primo Maggio Musicale nel 1933<sup>70</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, momento culminante del secondo atto. Lo scenografo sviluppò una ricerca scenografica indirizzata alla creazione di una scena tridimensionale – furono impiegati 90 metri cubi di legname – dove l'elemento architettonico sovrastava quello decorativo<sup>71</sup>, contrastando la tendenza

---

<sup>66</sup> 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.» La lettera (Roma, 15 novembre 1936) un tempo custodita nell'Archivio Storico del Teatro Comunale di Firenze, ora mancante, è citata in Cristina Castelli, *Renato Simoni regista. "I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, in «Quaderni di teatro», a. IX, n. 6, maggio 1987, p. 153.

<sup>67</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 conferirle vita autonoma, trasformandola in un vera e propria opera drammatica. I primi di gennaio 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 al Teatro dell'Opera di Roma il 24 marzo 1934 ebbe un esito incerto; argomento aggiuntivo alle motivazioni di ordine etico ed estetico che portarono alla soppressione delle repliche su ordini dello stesso Mussolini, ripetendo la sfortuna scenica che l'opera aveva riscontrato due mesi prima in Germania (Landestheater di Braunschweig il 13 gennaio 1934) dove era stata accusata di «atonalità» e di «disfattismo culturale». Cfr. Fiamma Nicolodi, *L'opera lirica del '900 in Italia: considerazioni e aspetti inediti*, in *Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria de Matteis*, catalogo della mostra, a cura di Cristina Nuzzi, Firenze, Vallecchi, 1979, pp. 20-21. Cfr. inoltre L. D'A. (Lucio d'Ambra), *Pirandello librettista*, in «La fiera letteraria», 8 gennaio 1933, ora in *Interviste a Pirandello*, cit., pp. 500-502. Le esperienze precedenti di Pirandello in campo musicale riguardano: il balletto *La giara* (tratto dall'omonimo atto unico) musicato dal celebre Alfredo Casella che debuttò nel novembre del 1924 al Théâtre des Champs-Élysées e *Scamandro* musicato da Fernando Liuzzi, rappresentato nel febbraio del 1928 presso il Teatro fiorentino dell'Accademia dei Fidenti.

<sup>68</sup> Il rifiuto di Oppo alla proposta di Labroca risale al febbraio 1937. Cfr. la lettera dello scenografo a Labroca del 23 febbraio 1937, citata in *ivi*, 153-154.

<sup>69</sup> Il contratto di lavoro tra Aschieri e il Maggio è del 10 aprile 1937 e prevedeva un compenso di 8000 lire più 100 lire giornaliere di diaria durante il periodo di rappresentazione dello spettacolo. Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino; faldone 108, carta 5.

<sup>70</sup> Aschieri collaborò con la manifestazione fiorentina anche nei prossimi anni – oltre al *Nabucco* firmò per il Maggio del 1935 le scene e i costumi del *Mosè* di Rossini, sempre per la regia di Carl Ebert, e dell'*Alceste* di Gluck per la regia di Graf – ma fu nei grandi spazi dell'Arena di Verona e del Teatro Greco di Siracusa dove egli esplicò con risultati maggiori la sua strutturazione dei rapporti volumetrici. 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 *Visualità del Maggio*, a cura di Raffaele Monti, cit., p. 27.

<sup>71</sup> Per la scenografia dei *Giganti della montagna* si adoperarono 90 metri cubi di legname, mentre per il resto delle scenografie 'interne' del Maggio 1937 ne occorsero 150. Cfr. C. (Cipriano) G. (Giacchetti), *Nei*

affermatasi all'interno del Maggio di affidare ai pittori il compito di trovare dei valori visivi equivalenti a quelli musicali. Una delle innovazioni maggiori vantate dalla manifestazione fiorentina riguarda 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, essa, coadiuvata dall'uso della luce, assume una funzione evocativa e interpretativa, senza tuttavia dominare la parola del poeta<sup>72</sup>.

La messa in scena dei *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>73</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 al Mito 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. A questa ricerca di clima recitativo bisogna aggiungere le difficoltà meccaniche relative alle trovate magiche 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>74</sup>. Un luogo simile se portava un vantaggio alle azioni coreografiche di massa, presentava difficoltà non indifferenti per la creazione di quell'aura propizia allo sbocciare dei sogni-incubi, alle «invenzioni» delle verità dell'istinto e all'impazzimento dei fantocci.

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 egli confidava a Lucio d'Ambra che l'opera «sfuggendo alle proporzioni dei teatri, dovrà essere

---

“cantieri” del Maggio Musicale, in «La Nazione», 9 marzo 1937. Sul lavoro di Aschieri cfr. anche Giulio Pacuvio, *Il teatro all'aperto*, in *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Roma, Bestetti, 1954, p. 48.

<sup>72</sup> Cfr. Corrado Pavolini, *Regia e messinscena al “Maggio”*, in «Comoedia», a. XXII, n. 4, 15 aprile 1940, pp. 198-200; Guido Ballo, *Orientamenti della scenografia moderna*, in *ivi*, pp. 208-209.

<sup>73</sup> Cipriano Giachetti, “*I giganti della montagna*” rappresentati in Boboli, in «La Nazione», 6 giugno 1937.

<sup>74</sup> Francesco Bernardelli, *I giganti della montagna*, in «La Stampa», 6 giugno 1937, ora in *Id.*, *Spettacoli e commedie*, cit., p. 158.

rappresentata all'aperto<sup>75</sup>», nonostante la diffidenza del drammaturgo verso questa forma di allestimento, incapace di appagare la sete quotidiana di illusione e distrazione delle folle, una sete viceversa che il «teatro chiuso d'ogni sera» saprebbe soddisfare se opportunamente riformato e sostenuto dallo Stato<sup>76</sup>. In un'intervista rilasciata nell'aprile 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 affrontare 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>77</sup>.

Diverse didascalie della versione 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 [...].»

Per Simoni si presentava dunque la necessità di intonare lo spettacolo all'ambiente, «un po' come un affresco che subisce le esigenze della parete sulla quale è dipinto»<sup>78</sup>, riducendo al minimo il senso veristico dell'ambiente naturale – e a questo contribuiva il 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»<sup>79</sup> dell'anfiteatro della Meridiana;

---

<sup>75</sup> Lucio d'Ambra, *Pirandello e Bontempelli nell'America del Sud. Conversazione di Lucio d'Ambra*, in «Radiocorriere», n. 35, 27 agosto 1933, citato in *Interviste a Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, cit., p. 71.

<sup>76</sup> Nel 1934 Pirandello anticipava, rispetto al discorso inaugurale del convegno Volta, al giovane giornalista siciliano Corrado Sofia le sue riserve nei confronti degli spettacoli all'aperto. Cfr. «Quadrivio», 7 ottobre 1934, citato in *ivi*, p. 70.

<sup>77</sup> Gim, *Colloquio con Luigi Pirandello*, in «La Stampa», 21 aprile 1934.

<sup>78</sup> Mario Labroca, *Il teatro all'aperto e l'esperienza del "Maggio"*, in «Scenario», a. VI, n. 8, agosto 1937, p. 371.

<sup>79</sup> Mario Bernardini, *Renato Simoni*, in *Visualità del Maggio*, cit., p. 319.

consentì anzi, su questa base, una perfetta resa di alcuni dei prodigi voluti da Pirandello nella seconda parte dei *Giganti* – le luci, le lucciole, le voci sparse nella campagna<sup>80</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»<sup>81</sup>. La scenografia di Aschieri doveva creare quindi l'impressione di un «tempo e luogo indeterminati: al limite, fra la favola e la realtà» 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 indicazioni didascaliche era invece collocato all'interno dell'edificio. Il progetto scenico di Aschieri sembrava essere definito già nei primi di aprile 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 allucinanti, al limite tra la realtà e la fiaba<sup>82</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>83</sup> – dall'altro questa visione si connotò in senso strettamente magico-fantastico, eliminando un'approfondita riflessione sulla natura tragica del Mito e sui motivi filosofici umani e psicologici dei personaggi. Gran parte della critica mise positivamente in evidenza il carattere 'magico' della messa in scena perché «attenuando quel che di astratto ed ossessivo è talvolta nella fantasia pirandelliana»<sup>84</sup> si dava una lettura del testo più immediata e lineare. Del resto il palcoscenico verde della Meridiana «tutto coronato di alberi annosi e attraversato da piccoli, invisibili sentieri» non

---

<sup>80</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"*, in «Nuovo Giornale», 3 giugno 1937.

<sup>81</sup> Mario Labroca, *Il teatro all'aperto e l'esperienza del "Maggio"*, cit., p. 372.

<sup>82</sup> *Come si presenterà la scena de "I giganti della montagna"*, in «Nuovo Giornale», 10 aprile 1937.

<sup>83</sup> Osvaldo Gibertini, *"I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, in «La Tribuna», 8 giugno 1937.

<sup>84</sup> Emilio Cecchi, *I giganti della montagna*, in «Corriere della sera», 6 giugno 1937.

favoriva la creazione di un clima propizio allo «sbocciare dei sogni-incubi, alle invenzioni della verità dell'istinto e all'impazzimento dei fantocci»<sup>85</sup>.

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 – apparsi, come detto, rispettivamente sulla «Nuova Antologia» nel 1931 e sul «Quadrante» nel 1934 – e che fungeva da vero e proprio copione di scena. «Più che di un volume, la pubblicazione ha l'aspetto di un copione di scena, un fascicolo alto 28 centimetri e largo 21, dello spessore di circa un centimetro. Le pagine sono numerate da 3 a 76 ma sarebbero in totale 152 perché il verso di ogni pagina numerata è in bianco, a disposizione di annotazioni e appunti»<sup>86</sup>. Dagli appunti del copione 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 in relazione alle azioni sceniche<sup>87</sup>, ai costumi, agli accessori dei personaggi –Mara Mara, ed esempio, porta una tascapane, fiasca a tracolla e parasole; agli effetti di luce e suono<sup>88</sup>; agli strumenti musicali e agli oggetti per la scena dell'arsenale delle apparizioni.

Quasi tutte le recensioni mettono in evidenza l'intensità delle suggestioni audiovisive di due quadri curati dall'aiuto-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>89</sup>. L'elemento illuministico contribuiva largamente all'opposta impressione prodotta dalle due scene: la natura spettrale del corteo delle anime

---

<sup>85</sup> Leonida Repaci, «*I Giganti della montagna nel giardino di Boboli*», in «L'Illustrazione Italiana», n. 24, 13 giugno 1937.

<sup>86</sup> Paolo Emilio Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, in «Quaderni di Teatro», a. IX, n. 34, novembre 1986, p. 94.

<sup>87</sup> All'inizio del primo atto si annota una lieve incongruenza nell'atteggiamento di Quaquò 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>88</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 Aschieri. In questo momento iniziale dell'opera Pirandello avverte inoltre 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 sul 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>89</sup> Mario Bernardini, *Renato Simoni*, cit.

evocate da Sgricia viene resa per mezzo di «luci misteriosi e palpitanti»<sup>90</sup>. L'impressione cupa e minacciosa della cavalcata dei Giganti si doveva invece raggiungere, oltre che con un ritmo tonante, mediante una serie di effetti visivi quali «un'incendiata di fiaccole»<sup>91</sup>; Poesio parla di «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» secondo quanto testimonia il copione di Aschieri<sup>92</sup>. Se a Poesio l'effetto parve «mirabile ed efficace»<sup>93</sup> Leonida Rèpaci 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>94</sup>. All'"invasione visiva" dei giganti aveva accennato lo stesso Pirandello durante l'intervista a Bottazzi dell'ottobre del 1928. Nel descrivere la nascita del mito d'Arte il giornalista (sicuramente seguendo le 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>95</sup>.

Le variazioni cromatiche delle luci furono impiegate per sottolineare il contenuto emotivo delle situazioni drammatiche: «Fasci di proiettori a luci multicolori, occultati nel folto del bosco, hanno illuminato di azzurro mistico, di rosso tragico, bianco trionfale, gli sviluppi delle scene»<sup>96</sup>. I giochi di luce furono realizzati con un'attenzione che sembrò «eccessivamente minuta»<sup>97</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>98</sup>. Le magie di Cotrone furono comunque equilibrate in modo da non sopraffare la materia poetica del Mito; secondo l'inviato del «Piccolo di Trieste» Simoni non aveva subito l'"incantesimo" delle didascalie pirandelliane, «troppo invitanti per un regista di fantasia»<sup>99</sup>; impressione testimoniata anche da Francesco Bernardelli che dichiara come il

---

<sup>90</sup> Cipriano Giachetti, "I giganti della montagna" a Boboli, in «La Nazione», 4 giugno 1937.

<sup>91</sup> Osvaldo Gibertini, "I giganti della montagna" di Luigi Pirandello, in «La Tribuna», 6 giugno 1937.

<sup>92</sup> Paolo Emilio Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., pp. 99-100.

<sup>93</sup> Ivi, p. 100.

<sup>94</sup> Leonida Rèpaci, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>95</sup> Luigi Bottazzi, *Visita a Pirandello*, in «Corriere della sera», 13 ottobre 1928.

<sup>96</sup> Vittorio Tranquilli, *I giganti della montagna. Mito di Pirandello al giardino di Boboli*, in «Il Piccolo di Trieste», 6 giugno 1937.

<sup>97</sup> Emilio Cecchi, "I giganti della montagna" di Luigi Pirandello, cit.

<sup>98</sup> Ibidem. L'opinione è condivisa anche da Eugenio Ferdinando Palmieri, *I giganti della montagna inscenati nel verde incanto di Boboli*, in «Il Resto del Carlino», 6 giugno 1937.

<sup>99</sup> Vittorio Tranquilli, "I giganti della montagna". *Mito di Pirandello al giardino di Boboli*, cit.



regista non avesse «cercato l'effetto per l'effetto, ma quale mezzo espressivo, come suggerimento»<sup>100</sup>. La rimozione del luogo chiuso eliminò inoltre ogni possibilità d'impiego del mezzo cinematografico – le proiezioni si sarebbero verificate efficaci, ad esempio, nella scena dell'Arsenale delle apparizioni, per simulare le visioni oniriche e poetiche degli Scalognati e dei comici – la cui mancanza venne rilevata da Rèpaci per la diminuita intensità dell'effetto<sup>101</sup>. 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>102</sup> con la settima arte che rappresentava all'epoca la concorrente principale dell'arte drammatica. Tale meccanismo fu ripreso e sottolineato con i burattini-giocattoli dell'Arsenale che sembrano uscire dalla dimensione delle memorie dell'infanzia.

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, bubbolii, cioccolii agri» che rispondono «aerei, dalle fronde, dal cielo, agli ospiti sbalorditi. 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>103</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>104</sup>.

Anche per *I giganti* lo sforzo di Simoni consistette soprattutto nell'indirizzare gli interpreti alla conquista di un'immagine fedele dello spirito del testo: «La bellissima, intelligentissima prosa di queste pagine vuole una recitazione serrata, vivace, forte – incitava durante le prove – non un parola può essere detta senza che l'attore accompagni con l'azione e con la mente, che un attimo solo di rilasso può far perdere il tono di

---

<sup>100</sup> Francesco Bernardelli, «*I giganti della montagna*» rappresentati nel giardino di Boboli, in «La Stampa», 6 giugno 1937, ora in Id., *Spettacoli e commedie*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1964, pp. 153-160 (la cit. è in p. 159).

<sup>101</sup> Leonida Repaci, «*I Giganti della montagna*» nel giardino di Boboli, cit.

<sup>102</sup> Emilio Cecchi, «*I giganti della montagna*» di Luigi Pirandello, cit.

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Paolo Emilio Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., p. 97.

un'intera scena»<sup>105</sup>. Giuseppe Patanè, uno dei pochi spettatori ammessi alle prove, ricorda Simoni al lavoro «come arso da una febbre affettuosa»<sup>106</sup>.

L'attenzione del regista venne indirizzata anche questa volta alla recitazione degli attori: «Eccezionale concertato in cui ogni attore ha portato il suo accento, la sua passione, senza cadere in forzature inutili, senza abbandonarsi a compiacenze di sorta»<sup>107</sup>. Pirandello avvertiva le difficoltà principali di messa in scena della sua ultima opera oltre che nell'individuazione di un teatro dagli adeguati mezzi scenici, nelle capacità interpretative di una troupe d'eccezione: «So che nessuna Compagnia normale fra le esistenti potrebbe dare *I giganti della montagna*» confessava in un'intervista a Mario Ferrigni nel 1932<sup>108</sup>. Il Maggio volle che il personaggio di Ilse, che l'autore a sua volta aveva idealmente destinato a Emma Gramatica<sup>109</sup>, fosse interpretato da Marta Abba, attrice prediletta e 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>110</sup>. La lunga e fortunata tournée inglese e americana di *Tovarich*, che vedeva la Abba protagonista accanto a un cast internazionale, impedirono però all'attrice

---

<sup>105</sup> Antonio Sorelli, *I giganti della montagna. L'attesa a Firenze per la prima rappresentazione*, in «L'Ambrosiano», a. XV, n. 133, 5 giugno 1937. Lo stesso concetto ribadiva Osvaldo Gibertini sulle colonne de «La tribuna» del 6 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.»

<sup>106</sup> Ritroviamo nella testimonianza di Patanè l'entusiasmo coinvolgente del regista: «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!”» Giuseppe Patanè, *Renato Simoni e la Sicilia*, in «La Giara», a. III, n. 2, giugno-luglio 1954, p. 69. Pochi giorni dopo il debutto dei *Giganti* Patanè invia a Simoni una lettera celebrativa (Firenze, 7.6.1937) sul lavoro dei *Giganti*: «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 espertissimo 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.

<sup>107</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 50

<sup>108</sup> L'episodio è citato in Cipriano Giachetti, *Maggio Musicale. “I giganti della montagna”*, in «La Nazione», 2 giugno 1937

<sup>109</sup> P. S. (Pietro Solari), *Tre nuove opere di Pirandello*, cit.

<sup>110</sup> Lettera di Mario Labroca a Marta Abba (19 febbraio 1937); Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, faldone 128, carta 7.

di celebrare il maestro scomparso<sup>111</sup>. La parte di Ilse fu infine affidata alla Pagnani, una delle interpreti più richieste del momento che Simoni aveva seguito con interesse sin dagli anni della Filodrammatica romana. A Firenze l'attrice era divenuta celebre per l'interpretazione di Santa Uliva nell'omonima messa in scena di Copeau, nel 1933, spettacolo che apriva la serie fortunata delle grandi recite all'aperto<sup>112</sup>. Poesio ricorda l'attrice per la «rara e calda bellezza e la magia della voce»<sup>113</sup>, Giachetti sottolinea gli «accenti di dolcezza e di tormentata femminilità»<sup>114</sup> dell'interpretazione, mentre Cecchi la definisce come «una sorta di nuova Cassandra»<sup>115</sup>. Quello di Ilse era un personaggio complesso e impegnativo, 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. Se scorriamo la rassegna stampa dello spettacolo sembra che la Pagnani non raggiunga con l'interpretazione di Ilse il consenso incondizionato che accompagnò quello di Santa Uliva: «Andreina 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>116</sup>. 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>117</sup>, e, secondo quanto testimonia Luigi Antonelli, perfino a «gridare, smaniare, montarsi dall'esterno verso l'interno»<sup>118</sup>. La voce del critico de «Il Giornale d'Italia» è, del resto, quella che più si distacca dal coro di elogi più o meno convinti, che giudica «mediocre» persino

---

<sup>111</sup> Nel telegramma di risposta che l'attrice inviava al Sovrintendente del Maggio Musicale si legge: «Scusi ritardo Miller assente fin oggi stop Tovarich durerà minimo ancora un anno stop dispiacente non poter partecipare festa mio caro maestro stop ringrazio lei Simoni cittadinanza auguri – Marta Abba». Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, faldone 128, carta 8.

<sup>112</sup> All'indomani della prima fiorentina, avvenuta il 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.» Renati Simoni, *Rappresentazione di Santa Uliva*, in «Corriere della sera», 6 giugno 1933, ora in *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. III: 1933-1945, p. 52.

<sup>113</sup> Paolo Emilio Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., p. 97.

<sup>114</sup> Cipriano Giachetti, *"I giganti della montagna" rappresentati in Boboli*, cit.

<sup>115</sup> Emilio Cecchi, *"I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, cit.

<sup>116</sup> Ermanno Contini, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>117</sup> Leonida Repaci, *«I Giganti della montagna» nel giardino di Boboli*, cit.

<sup>118</sup> Luigi Antonelli, *La "Montagna" senza i "Giganti"*, in «Il Giornale d'Italia», 8 giugno 1937. Cfr. anche Guido Rocca, *I giganti della montagna nel Teatro di Boboli*, in «Il Popolo d'Italia», 6 giugno 1937.

l'interpretazione di un mostro sacro della scena italiana come Benassi<sup>119</sup> che, a giudizio di Antonelli, fece del personaggio di Cotrone «più il dottore che il mago»<sup>120</sup>. Incondizionato fu invece il consenso del resto della critica nei confronti dell'*enfant terrible* della scena italiana che con «acuta intelligenza, con senso di poesia, di umorismo e di pacata amarezza ha creato la figura del Mago in una salda unità difficilmente superabile»<sup>121</sup>. Benassi plasmò il difficile personaggio per mezzo di un processo interiore, conferendo con molta misura «quel tanto di arcano e di irrealistico necessario a Cotrone per crederci, e farlo credere agli altri, vero regista dell'Invisibile». Nelle vesti del pallido marito di Ilse si cimentò Alessandro Ruffini, «di aristocratica bravura»<sup>122</sup> nella sua «recitazione patita e ansiosa»<sup>123</sup>; molto apprezzata fu anche l'interpretazione di Carlo Ninchi che diede al personaggio di Cromo con una «pittoresca vigoria e gustosa caratterizzazione»<sup>124</sup> i tratti di una caricaturale e «lepida macchietta»<sup>125</sup>; Cele Abba si mostrò una Diamante «assai spassosa»<sup>126</sup>; La Sgricia di Rosetta Tofano fu velata del «necessario rilievo mistico, soprattutto nel racconto del miracolo»<sup>127</sup>. Degni dell'eccezionale messa in scena furono anche Guido Gatti nei panni di Spizzi, l'attore giovane; Raffaello Niccoli in quelli di Battaglia, il generico-donna della Compagnia della Contessa<sup>128</sup>, Iginio Jaccarino (Sacerdote), Giovanni Rovini (Lumachi), Giuseppe Pierazzi (il nano Quaquè), Edoardo Toniolo (Duccio Doccia), Celeste Almieri (Mara-Mara), Evelina Aguti (Maddalena), Venturino Venturi (L'Angelo Centuno), i fantocci di Arista Egle, Alberto Archetti, Flora Bonetti, Rossano Brazzi, Franca Brunetti, Bruno Torniai, e le comparse Edy Picello e Norina Pangrazy.

<sup>119</sup> La scritturazione di Benassi – 300 lire giornaliera 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 il Ministero per la Stampa e la Propaganda e Nicola De Pirro. Cfr. il carteggio composto da 14 carte custodito presso l'Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, faldone 128, carte 92-104.

<sup>120</sup> Luigi Antonelli, *La "Montagna" senza i "Giganti"*, cit.

<sup>121</sup> Cipriano Giachetti, *"I giganti della montagna" rappresentati in Boboli*, cit.

<sup>122</sup> Paolo Emilio Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., p. 101.

<sup>123</sup> Francesco Bernardelli, *"I giganti della montagna" rappresentati nel giardino di Boboli*, in «La Stampa», 6 giugno 1937, ora in Id., *Spettacoli e commedie*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1964, pp. 153-160 (la cit. è in p. 60).

<sup>124</sup> Ermanno Contini, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>125</sup> Francesco Bernardelli, *"I giganti della montagna" rappresentati nel giardino di Boboli*, cit.

<sup>126</sup> Leonida Repaci, *«I Giganti della montagna» nel giardino di Boboli*, cit.

<sup>127</sup> Fabrizio Sarasani, *I giganti della montagna*, in «La voce d'Italia», 6 giugno 1937.

<sup>128</sup> Battaglia era il cognome del suggeritore prediletto da Pirandello il quale volle – attribuendogli scherzosamente il ruolo di generico-donna – immortalarlo. Cosa della quale Battaglia fu sempre orgoglioso. Cfr. Paolo Emilio Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., p. 100, n. 4.

Simoni improntò lo spettacolo al più assoluto rispetto del testo pirandelliano, «servendo il poeta con una dedizione veramente esemplare»<sup>129</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>130</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 tendente a semplificare la lettura dell'opera, rilevandone i tratti principali e sviluppandone i chiaroscuri senza cadere nella concitazione o in toni violenti, come poteva indurre il testo. Con la sua «chiarificatrice sensibilità»<sup>131</sup> il regista veneto riuscì ad attenuare la drammaticità dei personaggi in «umanità e colore»<sup>132</sup> creando uno «spettacolo di poesia»<sup>133</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>134</sup>.

La messa in scena si circoscriveva nella traversata spettacolare delle immagini oniriche evocate dagli Scalognati – «la fantasia era per Pirandello un modo di sentire intensamente la realtà» affermava Simoni nel discorso commemorativo del drammaturgo siciliano nell'ottobre 1937<sup>135</sup> -; le irte contraddizioni di carattere filosofico e psicologico del testo erano levigate e indirizzate alla ricerca di un ordine. Il coro delle lodi che accompagnò l'impegno della prestigiosa *troupe* non produsse, tuttavia, la sua totale efficacia scenica: oltre alle molte reticenze di Antonelli<sup>136</sup> gli altri recensori esprimevano tra le righe le reazioni di sorpresa e sconcerto del pubblico al quale non furono date le

<sup>129</sup> Ermanno Contini, *I giganti della montagna*, in «Il Messaggero», 6 giugno 1937.

<sup>130</sup> Silvio d'Amico, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>131</sup> Ermanno Contini, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>132</sup> Emilio Cecchi, «*I giganti della montagna*» di Luigi Pirandello, cit.

<sup>133</sup> Ermanno Contini, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>134</sup> Renato Simoni, «*I giganti della montagna*» di Luigi Pirandello, in «Corriere della sera», 1 giugno 1937, ora in «Il Dramma», a. XXXV, n. 270, marzo 1959, pp. 50-54.

<sup>135</sup> Id., *Luigi Pirandello*. Discorso tenuto ad Agrigento il 10 ottobre 1939, cit., p. 167.

<sup>136</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 brage, 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.» Luigi Antonelli, *La "Montagna" senza i "Giganti"*, cit.

possibilità né di straniamento né di identificazione con il dramma e la sua messa in scena. 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>137</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>138</sup>.

Il carattere di «commossa celebrazione» della messa in scena andava di pari passo con l'armoniosa concertazione dell'insieme e un sapore «d'ingenuo» e «di appassionato»<sup>139</sup> che coincideva, secondo le impressioni degli spettatori del tempo, con lo spirito intimo del testamento spirituale di Pirandello. L'incompiuta del drammaturgo siciliano fu condotta da Simoni sul filo della sua cultura personale, del gusto e della sensibilità critica del regista.

*I giganti*, nonostante una seconda eccezionale rappresentazione realizzata su grande richiesta del pubblico<sup>140</sup>, non raggiunsero pienamente le aspettative che accompagnarono il 'grande debutto'; in alcuni articoli comparsi dopo la morte di Simoni questa prima collaborazione con il Maggio viene soltanto menzionata se non addirittura omessa<sup>141</sup>. Lo stesso regista uscì provato dall'esperienza tanto da rifiutare l'invito di Labroca di mettere in scena *L'Amfiparnaso* di Orazio Vecchi per l'edizione seguente della manifestazione fiorentina:

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 appartengono 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>142</sup>.

Questo momento di riflessione critica su se stesso che determinò l'anno di sospensione nella collaborazione artistica di Simoni al Maggio, fu probabilmente motivato dalla sensazione di un'esperienza difficoltosa, aggravata da una serie di contrattempi di ordine

---

<sup>137</sup> Paolo Emilio Poesio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, cit., p. 101.

<sup>138</sup> Cipriano Giachetti, *"I giganti della montagna" rappresentati in Boboli*, cit.

<sup>139</sup> Francesco Bernardelli, *I giganti della montagna*, cit.

<sup>140</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»*, in «La Nazione», 6-7 giugno 1937.

<sup>141</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*, in «Teatro Scenario», a. XVI, nn. 17-18, 15 settembre 1952, pp. 19-22.

<sup>142</sup> Biglietto autografo di Simoni a Mario Labroca datato 15 ottobre 1937; Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino.

pratico (ritardi nella consegna dei costumi e delle scene, disposizione dell'allestimento illuministico compiuto all'ultimo momento), seppur risoltasi con un grande successo personale<sup>143</sup>.

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>144</sup>.

Il «grande spettacolo» sarebbe stato l'*Aminta* di Torquato Tasso, fortunatissima edizione del dramma pastorale che riallacciò il sodalizio artistico di Simoni con il Maggio che si sarebbe concluso definitivamente nel 1940 con l'allestimento del meno felice *Adelchi* manzoniano.

## 6.2 Il trionfo dell'*Aminta*

«Così la favola è divenuta vera», scriveva Mario Corsi sull'«Illustrazione Italiana» a proposito dell'*Aminta*, spettacolo conclusivo del V Maggio Musicale Fiorentino rappresentato ai primi di giugno 1939 nel Prato Verde della Meridiana a Boboli. La verità di cui parla Corsi scaturiva dall'armonia figurativa e sonora dello spettacolo che tendeva ad immergere lo spettatore nella finzione scenica senza che quest'ultimo potesse «estraniarsi ponendo fra sé e la scena un qualsiasi filtro, intellettuale o emotivo»<sup>145</sup>. Simoni adotta con l'allestimento della favola pastorale del Tasso una concezione mimetica del dramma; pratica ancora quella poetica della verità scenica, intesa come frammento di vita che si materializza sulla scena, già attuata con successo negli spettacoli goldoniani della Biennale di Venezia.

Lo spettacolo fu applaudito incondizionatamente da pubblico e critica e celebrato come una delle migliori regie di Simoni e, in generale, delle esperienze italiane di teatro

---

<sup>143</sup> In un articolo riassuntivo della terza edizione del Maggio Musicale il critico de «Il Bargello» considera *I giganti* la conclusione ideale della manifestazione fiorentina che si rivelò una «vittoria piena, incondizionata, definitiva». Alberto Luchini, *Maggio Musicale 1937. Primo consuntivo*, in «Il Bargello», 13 giugno 1937.

<sup>144</sup> Lettera di Mario Labroca a Simoni (Firenze, 18 ottobre 1937); Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, faldone 154, carta 280.

<sup>145</sup> Mario Bernardini, *Renato Simoni*, in *Il Maggio Musicale Fiorentino. II. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, p. 191.

all'aperto. Bianca Flury Nencini ha parlato di un «prodigio di messinscena»<sup>146</sup>, Eugenio Bertuetti di «un sogno ad occhi aperti»<sup>147</sup>; sul «Nuovo Giornale» l'evento viene presentato come «qualcosa di ordine veramente superiore» per l'eleganza e la ricchezza dell'insieme<sup>148</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>149</sup>. A gran parte del pubblico la messa in scena sembrò memorabile per unità stilistica, funzionalità scenica ed equilibrio fra testo e interpretazione, intaccato solo dal finale straniante 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>150</sup>. Il successo fu attribuito 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 attori protagonisti Rossano Brazzi (Aminta) e Micaela Giustiniani (Silvia).

Fondata a Roma nell'autunno 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 una lunga durata, fatto assolutamente eccezionale per l'epoca: diretta fin dalla seconda stagione da Gino Cervi durò con pochi cambiamenti e sostituzioni fino al 1941, mutando poi alcuni attori principali – nel triennio 1941-1944 alla Pagnani e Cervi subentrarono Sarah Ferrati e Giulio Stival – per riprendere nell'immediato dopoguerra la formazione originaria<sup>151</sup>. Nel

---

<sup>146</sup> Bianca Flury Nencini, *Fascino di Boboli: ineguagliabile cornice degli spettacoli notturni*, in «Il Telegrafo», 6 giugno 1939.

<sup>147</sup> Eugenio Bertuetti, «*Aminta*» di Torquato Tasso nel Giardino di Boboli a Firenze, in «La Gazzetta del Popolo», 4 giugno 1939.

<sup>148</sup> *L'ultima manifestazione del Maggio*, in «Il Nuovo Giornale», 3 giugno 1939.

<sup>149</sup> Raffaele Monti, *Firenze come palcoscenico*, in *Il Maggio Musicale Fiorentino. II. I grandi spettacoli*, cit., p. 13.

<sup>150</sup> Calibano, *Lo stupendo spettacolo di "Aminta" ha concluso in bellezza il V Maggio Musicale*, in «Il Telegrafo», 4 giugno 1939.

<sup>151</sup> La Compagnia era formata da due prime attrici, due primi attori – di cui uno molto adatto per il genere brillante – tre-quattro caratteristi, due attori giovani e molti altri minori, un complesso ricco e preparato sempre a suo agio sia nel genere drammatico che nei repertori più leggeri. La prima formazione vedeva



1939 l'*ensemble* mise in scena, oltre l'*Aminta* di Simoni, le tragedie classiche *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 svoltosi 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 e nei giardini e piazze fiorentine del Rinascimento, apparve nei 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 quale «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 Niccòli, Augusto Marcacci, Tullia Baghetti, Pettinelli e Aristide. Il prestigio della quinta edizione del Maggio fu dovuto anche all'imponente numero degli artisti scritturati: vi parteciparono tre orchestre e tre cori (si contavano 320 elementi d'orchestra e 540 per il coro tra i complessi del Maggio, quelli dell'Augusteo e della Filarmonica di Berlino), due compagnie di danza con 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, Fortwaengler, Strawinsky, Elmendorff e il direttore del Balli di Montecarlo), due coreografi (Massine, Millos) e otto scenografi (Conti, Oppo, Vagnetti, Severini, Sensani, Chiari, Calvo e lo scenografo del Teatro di Francoforte)<sup>152</sup>. Soddisfacente, oltre l'esito artistico della manifestazione, anche quello economico, che registrò una media di incassi serale in netto rialzo rispetto all'edizione precedente<sup>153</sup>.

---

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 a 29 anni nel 1947, e in piccoli ruoli Arnaldo Foà, che per le persecuzioni razziali recitava sotto il nome di Puccio Gamma. Questo complesso presentò complessivamente una ventina di spettacoli, quasi tutti molto bene accolti da critica e pubblico. Cfr. Carlo Alberto Peano, *Andreina Pagnani. Una vita nel teatro*, Associazione Culturale Todi Festival Editore, 1991, p. 63.

<sup>152</sup> Cfr. *La preparazione del Maggio Musicale*, in «La Nazione», 10 marzo 1939.

<sup>153</sup> I buoni risultati artistici ed economici del Maggio vengono suggeriti da un compiaciuto telegramma del Ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri al conte Paolo Veronesi Pesciolini. Il messaggio di Alfieri fu pubblicato il 10 giugno 1939 su diverse testate giornalistiche, tra cui «La Nazione», «Il Nuovo Giornale», «Il

Il successo dell'*Aminta* corona l'anno più intenso dell'intera carriera artistica di Simoni: oltre all'attività critica al «Corriere» il neoaccademico d'Italia progetta tra maggio e luglio 1939 altri tre spettacoli: *Il Campiello* rappresentato nel Campiello del Piovan all'interno della Biennale Teatro, il mancato *Otello* per la Biennale di Venezia 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; scrive, inoltre, il saggio *Tragedia di Pirandello*, dove si diffonde in un'analisi estetica e stilistica dell'opera dello scrittore agrigentino<sup>154</sup>.

In un anno così intenso la messa in scena dell'*Aminta* rimane un caposaldo importante, 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>155</sup>. Castello definisce Simoni «risuscitatore avvertito» del dramma pastorale rinascimentale, sulla cui teatralità, peraltro, lo stesso regista veronese diversi anni prima si era dimostrato piuttosto scettico. Nel 1914 – anno del precedente e primo allestimento novecentesco della favola pastorale al Teatro romano di Fiesole da 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>156</sup>. Venticinque anni dopo però, nel verde palcoscenico del giardino mediceo «miracolosamente animato da mille presenze leggiadre, il miracolo si compì»<sup>157</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.

---

Telegrafo». Cfr. inoltre *Il Maggio Musicale. Il felice risultato della bella manifestazione*, in «Il Telegrafo», 11 giugno 1939.

<sup>154</sup> Renato Simoni, *Tragedia di Pirandello*, in «Nuova Antologia», Roma, Società Anonima «La Nuova Antologia», 1° dicembre 1939, pp. 209-218; Id., *Luigi Pirandello: dalle celebrazioni dei Grandi Siciliani*, in «Meridiano di Roma: l'Italia letteraria, artistica, scientifica», a. IV, n. 42, 22 ottobre 1939, p. 6.

<sup>155</sup> Giulio Cesare Castello, *Le conquiste critiche della regia italiana*, in «Scenario», a. XVI, n. 11, 1 giugno 1952, pp. 6- 8.

<sup>156</sup> Renato Simoni, *L'Aminta di Tasso*, in *Trent'anni di cronaca drammatica*, a cura di Lucio Ridenti, cit., vol. I, p. 60.

<sup>157</sup> Giulio Cesare Castello, *Le conquiste critiche della regia italiana*, cit., p. 7.

A seguito della rinuncia di Stefano Landi, impegnato in altri progetti artistici<sup>158</sup>, Labroca e Simoni chiesero la collaborazione al giovane ma già affermato Corrado Pavolini – uno dei pochi discepoli di Simoni, con il regista aveva condiviso l'anno precedente l'allestimento della *Francesca da Rimini*<sup>159</sup> – e a due nuove promesse del teatro dell'epoca: Orazio Costa ed Enrico Fulchignoni, scritturato, quest'ultimo su mediazione di Giorgio Venturini<sup>160</sup>. Il rapporto maestro-allievo tra Simoni, Pavolini e Landi è testimoniato, oltre al citato volume *Lo spettacolo teatrale* dedicato da Pavolini al critico veronese, 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.»

Pavolini – che nell'*Aminta* si occupò principalmente dell'aspetto visivo della messa in scena, dal gioco di luci alle composizioni di massa – così descrive il metodo del maestro<sup>161</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, tassesso 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>162</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

---

<sup>158</sup> Il 10 giugno 1939 debutta al Teatro delle Arti di Roma la tragedia di Stefano Landi, *Icaro*, regia di Anton Giulio Bragaglia. Cfr. Enrico Rocca, *Spettacoli di eccezione*, in «Il Dramma», a. XV, n. 309, 1° luglio 1939, pp. 28-29.

<sup>159</sup> La dichiarazione di Simoni è citata in Salvator Gotta, *Aminta memorabile*, in «Scenario», a. VIII, n. 6, giugno 1939, p. 249.

<sup>160</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); Archivio Storico del Maggio Fiorentino, faldone 182, carta 84.

<sup>161</sup> Persino 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». Ernest De Weerth, *Florence rings its festival bells*, in «Weekly News», 18 marzo 1939.

<sup>162</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., pp. 13-14.

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>163</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 fa collocare l'*Aminta* sul piano della formazione di una nuova generazione di giovani registi, ma ci porta anche a riflettere su possibili strumentalizzazioni dell'evento a fini politici da parte del regime. Il Presidente Pesciolini si congratula con il regista in un telegramma del 4 giugno 1939 per «l'indimenticabile realizzazione» dell'*Aminta*, «spettacolo meraviglioso *esatta arte italiana* cha cresce prestigio M. Musicale Fiorentino»<sup>164</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>165</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 significativo elemento volto a consolidare la fraternità spirituale

---

<sup>163</sup> Dattiloscritto autografo di Enrico Fulchignoni a Simoni (Roma, s.d., ma probabilmente del 1940); Biblioteca Livia Simoni CA 2614.

<sup>164</sup> Telegramma di Paolo Veronesi Pesciolini a Simoni (Firenze, 4 giugno 1939); Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, faldone 182, carta 288.

<sup>165</sup> Ermanno Contini, *Idee dei giovani ai Littoriali del teatro*, in «Scenario», a. VII, n. 5, maggio 1938, pp. 523-525.

italo-germanica<sup>166</sup>. Nella stessa edizione del Maggio la presenza dal paese alleato fu testimoniata, inoltre, dall'esecuzione della *Passione secondo Matteo* dall'Orchestra Filarmonica di Berlino presente con ben 428 elementi tra coristi e musicisti<sup>167</sup>.

Il prestigio e l'eco dell'*Aminta* furono ulteriormente accresciuti in seguito alla rappresentazione di gala che ebbe luogo il 29 giugno 1939 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>168</sup>. L'eccezionale serata, sfolgorante di eleganze, candide spalle e magnifici gioielli riportava idealmente la favola pastorale di Tasso al 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. Su un altro piano, l'*Aminta* fu rappresentata anche in seno alle attività artistiche dopolavoristiche del regime, 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, esito dell'intervento diretto del ministro Alfieri, fu rappresentata al giardino di Boboli il 1° luglio tra gli inni nazionali che accompagnavano l'ingresso solenne della Principessa Maria di Piemonte<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> L'*Armida* di Gluck (1714-1787) sarà l'opera all'occhiello del VII Maggio Musicale Fiorentino, diretta da Vittorio Gui, con scene di Gianni Vagnetti e la regia di Pavolini. Cfr. Mario Labroca, *Maggio Musicale Fiorentino in guerra*, in «Scenario», a. X, n. 4, aprile 1941 (XIX), p. 143; Valentino Bucchi, *'Armida' del cavaliere Gluck*, in «Scenario», a. X, n. 4, aprile 1941 (XIX), pp. 144-146.

<sup>167</sup> Cfr. *Il Maggio Fiorentino*, in «La Nazione», 18 maggio 1939.

<sup>168</sup> Oltre alle autorità cittadine, assisterono all'eccezionale rappresentazione 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 con la Principessa, Don Jaime Duca di Segovia con la Duchessa di Segovia, il Granduca Dimitri di Russia, la Principessa Maria di Grecia col consorte Ammiraglio Ioharminis, il Principe Conrad di Baviera, il Duca e la Duchessa di Braunschwig, i Principi Augusto e Ernesto di Hannover e il Principe Giorgio Guglielmo di Hannover. Cfr. *La serata di gala con l'"Aminta"*, in «La Nazione», 30 giugno 1939; *Lo spettacolo di gala con l'"Aminta" del Tasso*, in «Il Nuovo Giornale», 30 giugno 1939; *L'"Aminta" in serata di gala*, in «Telegrafo», 30 giugno 1939.

<sup>169</sup> La richiesta viene comunicata a Simoni da Labroca in una lettera del 26 giugno 1939; Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, faldone 182, carta 290. Cfr. inoltre *Stasera la "popolare" di "Aminta" in Boboli*, in «La Nazione», 1 luglio 1939; *"Aminta" in Boboli a prezzi popolari*, in «Telegrafo», 1 luglio 1939; *Maria di Piemonte e il Duca di Bergamo assistono alla rappresentazione* in «La Nazione», 2-3 luglio 1939; *Il bellissimo successo della "popolare" dell'"Aminta" ha degnamente chiuso il Maggio Musicale*, in «Telegrafo», 2 luglio 1939. Il 31 maggio la Principessa di Piemonte e diversi gerarchi fascisti assisterono a una festa che celebrava l'Italia fascista con canti degli 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*, in «La Nazione», 1 giugno 1939.

Artefice principale dell'armonioso accordo fra «l'armonia della natura» e «l'armonia dei versi»<sup>170</sup> fu lo scenario del Prato Verde della Meridiana, efficacemente allestito da Sensani, autore anche dei costumi, che dalla collaborazione con Copeau per la celebre *Rappresentazione di Santa Uliva* nel 1933 era diventato una colonna portante del Maggio e artista ambitissimo nel campo teatrale e cinematografico<sup>171</sup>. Dell'intensa e complessa attività di Sensani come scenografo e costumista negli anni 1937-1942<sup>172</sup>, *Aminta* rappresenta uno dei lavori più significativi per il modo in cui la scena, lungi 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', una luminosa luna piena, affascinante per quel suo sembrare effetto teatrale e che recava al prato della Meridiana un'aura incantata<sup>173</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>174</sup>.

Il pittore-scenografo ideò un apparato scenografico 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

<sup>170</sup> Cipriano Giachetti, *L'“Aminta” del Tasso in Boboli*, in «La Nazione», 4 giugno 1939.

<sup>171</sup> Fu Dario Niccodemi a fare debuttare ufficialmente Sensani nel teatro, commissionandogli i costumi del *Pinocchio innamorato* di Cavicchioli, ma il vero primo successo teatrale il pittore 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'inizio dell'attività come costumista cinematografico dove Sensani divenne una delle figure principali di quel rinnovamento formale voluto da Emilio Cecchi che avrebbe adottato il nome di «cinema calligrafico». Cfr. la voce Sensani Gino Carlo in *Visualità del Maggio*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1979, pp. 278-300.

<sup>172</sup> In questo periodo Sensani curò i costumi di 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); *Ritorno di Ulisse in patria* (1942). Contemporaneamente lavorò per l'Opera di Roma (*Le creature di Prometeo*, 1940); per la Prima Settimana Musicale Senese (*L'Olimpiade*, 1939); per la Compagnia dei Balletti diretta da Milloss, per 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. *Gino Carlo Sensani, pittore per il teatro (1888-1947)*, catalogo della mostra, a cura di Moreno Bucci e Chiara Bartoletti, Firenze, S.P.E.S., 1990, p. 20.

<sup>173</sup> Bianca Flury Nencini, *Fascino di Boboli. Ineguagliabile cornice degli spettacoli notturni*, cit.

<sup>174</sup> Cfr. la voce Carlo Gino Sensani curata da Corrado Pavolini in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., volume VIII, coll. 1844-1845.

traiettorie 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>175</sup>.

L’efficace soluzione scenica di Sensani e Simoni permetteva che il declivio della collinetta della Meridiana, lungi a essere mero sfondo all’azione, 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>176</sup>. Le insidie di una messa in scena monotona e piatta Simoni le aveva indicate nella ricordata 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>177</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 evocativo 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>178</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 quindi 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>179</sup>.

---

<sup>175</sup> Silvio d’Amico, *Aminta*, in «La Tribuna», 6 giugno 1939.

<sup>176</sup> Mario Bernardini, *Renato Simoni*, cit., p. 197.

<sup>177</sup> Renato Simoni, *Aminta*, in «Corriere della sera», 18 maggio 1914, ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, p. 59.

<sup>178</sup> Cipriano Giachetti, *L’“Aminta” del Tasso in Boboli*, cit.

<sup>179</sup> Eugenio Bertuetti, *“Aminta” di Torquato Tasso nel Giardino di Boboli a Firenze*, cit.

Nei costumi dell'*Aminta* Sensani reinterpreta con un'apparente semplicità stilistica un'Arcadia dalla tipologia seicentesca e dalla storicità inconvenzionale e sottilmente malinconica<sup>180</sup>. Il segno grafico dei figurini è sciolto, armoniosi risultano gli accostamenti cromatici delle stoffe con le pelli di pecora applicate sopra gli indumenti dei pastori, di Aminta e del Satiro dai piedi caprini. I disegni appaiono rispetto ai lavori precedenti più allusivi e funzionali al clima spettacolare tracciato dal regista; il costume scivola nella dimensione della bozza, di una «traccia su cui lavorare, comporre, scomporre»<sup>181</sup>, diventa quindi un elemento malleabile in rapporto all'atmosfera complessiva della messa in scena. Un tale gusto dell'indeterminazione viene accentuato ulteriormente in buona parte dei progetti per l'*Adelchi* manzoniano dell'anno successivo, sempre per la regia di Simoni, dove l'estro creativo del pittore lascia spazio a un segno veloce e approssimativo, a tratti indecifrabile.

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>182</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>183</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>184</sup>. Similmente, quando nel 1948 Simoni mise in scena nel teatro romano di Verona *Romeo e Giulietta*, spezzò nuovamente la tradizione che voleva la coppia degli amanti interpretata da attori esperti, chiamando ancora due giovanissimi attori: Giorgio de Lullo ed Edda Albertini,

---

<sup>180</sup> 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. Gino Carlo Sensani *Creature, non manichini*, in «Cinema», n. 3, 1936, p. 25.

<sup>181</sup> Cfr. Gino Carlo Sensani, *pittore per il teatro (1888-1947)*, cit., p. 16; Moreno Bucci, *Aminta*, in *ivi.*, pp. 117-118.

<sup>182</sup> Cfr. le lettere autografe di Mario Labroca a Simoni, datate 19 e 23 febbraio 1939 («Espresso»); faldone 182, carta 269 e 270. Si noti che il tempo di prove concesso a Simoni dalla Biennale Teatro per gli spettacoli coetanei era di soli quindici giorni.

<sup>183</sup> Salvator Gotta, *Aminta memorabile*, in «Scenario», a. VIII, n. 6, giugno 1939, p. 250.

<sup>184</sup> Cipriano Giachetti, *L'«Aminta» del Tasso in Boboli*, cit.



allineandosi ancora una volta a quella sorta di 'realismo poetico' ravvisabile in tutte le regie di maggiore successo.

Gli applausi della critica si rivolsero principalmente alle due stelle della Compagnia dell'Eliseo: Andreina Pagnani<sup>185</sup> - «seducente, calda, perfetta nel tono e nella dizione» - e Gino Cervi - «robustissimo e piacevole Tirsi»<sup>186</sup> - che nelle vesti della Ninfa e del Pastore amici e protettori dei due giovani innamorati, colsero entrambi uno dei più grandi successi personali della loro carriera. Scrive Bertuetti sulle colonne de «La Gazzetta del Popolo»:

Andreina Pagnani, Dafne, e Gino Cervi, Tirsi, hanno gareggiato nel volo con maestria superba. 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 tralasciato 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 espresse con applausi e grida ammirate<sup>187</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>188</sup>.

L'accuratezza formale della favola cinquecentesca corrisponde 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 perdutamente 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>189</sup>. Se nel 1914 Simoni denunciava 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

<sup>185</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 dalle prime prove. Scriverà l'attrice molti anni dopo la scomparsa del regista veronese: «Dopo Copeau, 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. «Sipario», n. 236, dicembre 1965.

<sup>186</sup> Cipriano Giachetti, *L'«Aminta» del Tasso in Boboli*, cit.

<sup>187</sup> Eugenio Bertuetti, «Aminta» di Torquato Tasso nel Giardino di Boboli a Firenze, cit.

<sup>188</sup> Cipriano Giachetti, *L'«Aminta» del Tasso in Boboli*, cit.

<sup>189</sup> Renato Simoni, *Aminta*, in «Corriere della sera», 18 maggio 1914, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, p. 60.

concetti e alcuni di questi concetti sono già limpida e fredda Arcadia<sup>190</sup>» –, nella recensione apparsa sulle colonne del «Corriere» alla vigilia della rappresentazione, il regista sottolineava la necessità di mettere in luce sulla scena i valori poetici del verso di Tasso:

La leggiadra invenzione, la finezza e oreficeria e portentosa arte dell'imitare figurazioni 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, di 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>191</sup>.

La consapevolezza della fragile 'teatralità' del testo si equilibrava quindi con il riconoscimento delle sue qualità formali, quindi della «sontuosa falsità», della «vena melodica», del «gusto quasi fisico delle perfette immagini», il tutto racchiuso dentro «una fresca effusione poetica»<sup>192</sup>. Il disegno registico di Simoni intende 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 alla messa in scena simoniana del 1939<sup>193</sup>. La maestria nel rendere attuale l'opera cinquecentesca del Tasso viene attuata 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 «fruscante melodioso»<sup>194</sup> spettacolo di Boboli, come nel contemporaneo *Campello* goldoniano, il ritmo musicale si impone all'azione scenica in modo talmente magistrale da aver fatto esclamare a un direttore d'orchestra della caratura di Victor de Sabata di andare alle prove dell'*Aminta* per impararvi il suo mestiere<sup>195</sup>. La recitazione, oltre ad essere l'elemento della messa in scena sul quale verte la poetica registica di Simoni, è nel caso di *Aminta* un canale privilegiato di trasmissione della musicalità del verso. L'attore, la sua dizione e vocalità, diventa il mezzo principale della resa di quella «poesia intima» del testo che gli spettatori dell'epoca lodarono nella regia di Simoni. Il critico veneto si poneva già nel 1914 la questione della recitazione:

---

<sup>190</sup> Ivi, p. 59.

<sup>191</sup> Renato Simoni, *Aminta*, in «Corriere della sera», 30 maggio 1939.

<sup>192</sup> Ibidem.

<sup>193</sup> Lo sostiene anche Silvio d'Amico nel discorso al Convegno teatrale di Milano svolto tra il 18 e il 20 giugno 1948. Cfr. *Milano, 1948: un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, cit., pp. 113-114.

<sup>194</sup> Francesco Bernardelli, *La morte improvvisa di Renato Simoni*, in «La Stampa», 6 luglio 1952.

<sup>195</sup> L'episodio è testimoniato da Corrado Pavolini in *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 16.

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>196</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>197</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>198</sup>; ma anche la vivacità «incitosa» del Prologo detto dall'Amore, che Rina Morelli eseguì con «grazia perfetta e birichino spirito»<sup>199</sup> mentre passeggiava lungo la ribalta erbosa. Il preludio allegro e leggero 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 i momenti maggiormente acclamati dalla critica del tempo. Ma il momento di maggior impatto emotivo si ebbe nello scioglimento dell'intreccio, quando Aminta, creduto morto da ninfe e i pastori, viene cercato da Dafne che guida maternamente Silvia piangente in fondo al dirupo, illuminate da due torce:

Sui prati in declivio e nel bosco ravvolti nelle tenebre, non si vedono che quelle due faci rosse salire fino in sommo al confine della foresta, sparire oltr'esso. Ma per poco, chè 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>200</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

---

<sup>196</sup> Renato Simoni, *Aminta*, in «Corriere della sera», 18 maggio 1914.

<sup>197</sup> Giovanni Calendoli, *Renato Simoni regista*, in «Teatro Scenari», a. XVI, nn. 17-18, 15 settembre 1952, p. 20.

<sup>198</sup> Salvator 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». La definizione di Simoni è citata nella voce *Annibale Ninchi* a cura di Flaminio Bollini, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VII, col. 1183.

<sup>199</sup> Calibano, *Lo stupendo spettacolo di "Aminta" ha concluso in bellezza il V Maggio Musicale*, cit. In un contemporaneo scritto su «Scenari» Marco Ramperti considera la Morelli una «grande attrice, anzi la prima della nostra scena di prosa». Cfr. Id., *Rina Morelli*, in «Scenari», a. VIII, n. 6, giugno 1939, pp. 256-257.

<sup>200</sup> Salvator Gotta, *Aminta memorabile*, cit., pp. 249-250.

dell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck, fu ritenuto dagli spettatori dell'epoca un momento di alta spettacolarità per drammaticità e potenza di suggestione. Altri quadri visivi elaborati 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* del compositore tedesco<sup>201</sup>, la scena del sorgere dell'alba nel secondo tempo e, in generale l'accuratezza dei quadri visivi d'insieme «stupendi per composizione e colorito»<sup>202</sup> furono di grande effetto emotivo.

### 6.3 Luci e ombre dell'*Adelchi*

Nel 1940 il Maggio Musicale Fiorentino propose un ricco programma nonostante la straordinaria congiunzione storica: in quaranta giorni furono rappresentate 37 opere che videro la collaborazione di quattro mila persone tra dirigenti, artisti, musicisti, tecnici e comparse<sup>203</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 nel 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>204</sup>.

---

<sup>201</sup> Le musiche selezionate da *Armida*, *Ifigenia* e *Orfeo* di Gluck furono ritenute parsimoniose da parte di un musicologo come Adelmo Damerini. Cfr. Id., *Le musiche*, in «Il Telegrafo», 4 giugno 1939.

<sup>202</sup> Bianca Flury Nencini, *Fascino di Boboli: ineguagliabile cornice degli spettacoli notturni*, cit.

<sup>203</sup> Gli eventi principali del Maggio 1940 furono: *Semiramide* di Rossini diretto da Tullio Serafin che inaugurò la rassegna il 28 aprile, *Il flauto magico* di Mozart, la *Turandot* di Puccini, *Elisir d'amore* di Donizetti, *Aci e Galatea* di Haendel, *Didone e Enea* di Purcell, *Volo di notte* di Dalla Piccola, la *Turandot* di Bussoni, *Boris Godunov* di Mussorgsky, la *Traviata* di Verdi, diversi concerti sinfonico-corali, un concerto di musiche medicee eseguito in Palazzo Strozzi, una mostra sulla famiglia dei Bibbiena e cicli di conferenze di argomento musicale. La programmazione fu resa nota tra il mese di febbraio e marzo sui principali quotidiani italiani; cfr. *Quali opere si rappresenteranno al Maggio Musicale*, in «L'Ambrosiano», 29 febbraio 1940; *Il Maggio Musicale*, in «La Nazione», 3-4 marzo 1940; A. D., *Profilo del Maggio Fiorentino*, in «Corriere della sera», 14 marzo 1940; *Preludio al Maggio Musicale*, in «La Gazzetta del popolo», 26 marzo 1940; *Il Maggio Musicale*, in «Il Telegrafo», 27 marzo 1940.

<sup>204</sup> Rispetto al secondo trimestre 1940, i successivi tre mesi registrarono una variazione percentuale, rispettivamente nel numero di rappresentazioni pari a -28%, di biglietti venduti a -33%, di incassi a -57%. La caduta risultò assai più marcata di quella che si verificò nei mesi estivi: nel 1939, 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 riguardanti il lato economico, ma anche quello del prestigio – a iniziare dal sempre temuto confronto con la Germania. Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 287-288.

Simoni firmò per la VI edizione del Maggio la regia dell'*Adelchi* di Alessandro Manzoni, 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>205</sup>. Il poeta inglese era all'epoca uno dei pochi stranieri permessi dalla censura sulle ribalte italiane per via dell'indiscusso valore e l'universalità dei temi trattati; *La Tempesta* era inoltre giustificata dalla presenza di personaggi italiani. Con l'entrata dell'Italia in guerra furono abolite del tutto le rappresentazioni di autori appartenenti ai paesi nemici, modificando quindi letteralmente il repertorio con l'eliminazione delle novità francesi e inglesi. In una lettera datata 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>206</sup>. Il regista non svela le ragioni della variazione del repertorio, ma non è difficile pensare che questo fosse dovuto alla delicata congiunzione politica internazionale che richiedeva un testo più congruo ai sentimenti nazionalistici cui faceva appello il regime. Il ripiegamento sui classici italiani risultò quindi 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>207</sup>.

*La Tempesta* fu quindi rinviata a «momenti meno tempestosi» per concentrarsi alla più impellente «poesia italiana» e il «valore morale e politico» dell'*Adelchi*<sup>208</sup>, come sottolineò Cipriano Giachetti nella conferenza dedicata alla tragedia manzoniana pochi

---

<sup>205</sup> Cfr. *Il Maggio del 1940. Dove sarà inscenata «La Tempesta» di Shakespeare*, in «La Nazione», 20 ottobre 1939.

<sup>206</sup> Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino; faldone 204, carta 320.

<sup>207</sup> Le opere straniere di acclamato prestigio continuarono comunque a essere rappresentate dietro l'approvazione di un'apposita Commissione dipendente da Minculpop per non danneggiare ulteriormente l'economia e l'industria culturale. Uno degli obiettivi prioritari restava sempre, accanto al progetto utopico di radicale italianizzazione del repertorio, quello di un teatro che fosse espressione di una cultura italiana viva e originale. Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 290-291; Enrico Fulchignoni, *Vero e falso classicismo*, in «Primato», 1 settembre 1940; *Anno teatrale XIX*, in «Scenario», ottobre 1940; Corrado Alvaro, *Il ritorno dell'attore*, in ivi, marzo 1941.

<sup>208</sup> Cipriano Giachetti, *Ritorno di Adelchi*, in «La Nazione», 23 gennaio 1940; *Cipriano Giachetti parla su Adelchi*, in ivi, 18 maggio 1940.

giorni prima del debutto dello spettacolo. 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 umano – che fu inserito nell'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 a 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>209</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>210</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 dei precedenti spettacoli del Maggio: 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 *yoruri* e un *koygen*<sup>211</sup> – ed Enrico Fulchignoni<sup>212</sup> che nel marzo dello stesso anno aveva suscitato scalpore con la moderna e anticonformista regia di *Piccola città* di Wilder. I bozzetti e i figurini erano nuovamente firmati da Sensani.

La tragedia del Manzoni si dimostrò impegnativa per la difficoltà che comportava la messa in scena di un testo considerato poco adatto alle scene. Lo dimostra la storia della fortuna scenica, segnata dal tempestoso debutto al Carignano di Torino il 13 maggio 1843 ad opera della Compagnia Reale Sarda, diretta all'epoca da Domenico Righetti: il principe Adelchi era impersonato dal «prestante e caldo» Giovanbattista Gottardi, Ermengarda fu interpretata da Antonietta Robotti che successe due anni prima la Ristori, il padre nobile

---

<sup>209</sup> Cfr. Vittorio Montebugnoli, *Guerra e cultura*, in «Critica fascista», 15 agosto 1942; Silvio d'Amico, *Riferimento spirituale*, in «Il Dramma», a. XIX, 1 febbraio 1943.

<sup>210</sup> Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 288-289.

<sup>211</sup> Cfr. Leonida Repaci, *Teatro giapponese visto da Corrado Pavolini*, in «L'illustrazione Italiana» (maggio 1940), ora in Id., *Teatro d'ogni tempo*, cit., pp. 454-458.

<sup>212</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 datata 29 gennaio 1940. Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino; faldone 204, carta 85.

Righetti era re Desiderio, mentre il personaggio di Carlo Magno fu recitato dal «pallido e baffuto Giuseppe Peracchi»<sup>213</sup>. Le edizioni sceniche della tragedia succedutesi nella seconda metà dell'Ottocento non erano riuscite a cancellarne il ricordo: 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 la messa in scena dell'anno successivo alla Canobbiana di Milano dalla Compagnia di Cesare Vitaliani era stata definita dalla critica del tempo «una profanazione»<sup>214</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 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. È 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>215</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 e aulico. *Adelchi* (1820-1822), come il precedente *Conte di Carmagnola* (1816-1819), pur rifiutando le unità aristoteliche non offriva facili possibilità di realizzazione teatrale; Manzoni stesso sosteneva di averle destinate soltanto alla lettura<sup>216</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>217</sup>. Il

---

<sup>213</sup> L'episodio viene ricordato anche da Simoni nell'analisi al testo che precedette la messa in scena del 1940 e riportato nel programma di sala dell'*Adelchi*; Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino. Sulla fortuna scenica delle opere del Manzoni nell'Ottocento cfr. Cesare Molinari, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, in «Biblioteca teatrale», n.s., n. 1, 1986, 77-93. Cfr. inoltre Nicola Mangini, *Manzoni e il teatro*, Firenze, Leo S. Olschki, 1976.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> Renato Simoni, *Adelchi*, in «Corriere della sera», 28 gennaio 1938.

<sup>216</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.» Cesare Molinari, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, in «Biblioteca teatrale», cit., p. 78.

<sup>217</sup> Sisto 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), Roma, Bulzoni, 2006, p. 96.

gustoso episodio se in primo luogo denuncia la scarsa rappresentabilità dell'opera, è sintomo della matrice letteraria che caratterizza la drammaturgia italiana dell'epoca, poco adatta alla lingua scenica, inscrivendosi, di fatto, nel sistema dei generi letterari piuttosto che in quelli teatrali. Simoni, e con lui il Maggio Fiorentino, si 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>218</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 qui: nell'incolpevole sofferenza dei protagonisti. In questa direzione va individuato, secondo Simoni, il clima della tragedia; nella «malinconia umana e religiosa» del protagonista, più che nelle vicende storiche che vedono il crollo espiatorio dei longobardi da un lato e il trionfo dei franchi dall'altra<sup>219</sup>. Al regista non interessa la rievocazione che Manzoni fa del medioevo, fatto non nuovo nell'Ottocento, ma 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 ingiustizie; tempo in cui prevalgono gli oppressori, o meglio, i «tiranni», come sono chiamati nel coro del terzo atto. Gli preme invece 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>220</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, all'urto di due popoli oppressori sulla terra latina, alle imponenti battaglie o ai sottili intrighi diplomatici. L'essenza profondamente malinconica ed elegiaca accumuna il protagonista ai grandi

---

<sup>218</sup> Renato Simoni, *Storia teatrale dell' "Adelchi"*, in «Il Dramma», a. XVI, n. 332, 15 giugno 1940, p. 23.

<sup>219</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*, in «Scenario», a. IX, n. 4, aprile 1940, p. 163..

<sup>220</sup> Renato Simoni, *Introduzione*, nel programma di sala dello spettacolo; Archivio del Maggio Musicale Fiorentino.



personaggi shakespeariani, *Amleto in primis*<sup>221</sup>. Gli episodi meglio gustati 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), 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>222</sup>.

La superiorità delle scene intime su quelle dominate dai movimenti di massa è testimoniata anche da Pavolini, il quale sottolinea l'esito come frutto delle qualità letterarie di questi episodi che dell'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>223</sup>. La fedeltà filologica<sup>224</sup> e il rispetto interpretativo costituivano a giudizio di Pavolini il merito maggiore del veronese: «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>225</sup>. Infatti, l'unico momento di interpretazione personale del regista, inerente alla messa in scena dei cori, viene ritenuto da Pavolini come un momento confuso dello spettacolo.

La 'teatralizzazione' dei cori era ritenuta come il più arduo scoglio da superare per la messa in scena dell'*Adelchi*. Tumiati li aveva soppressi nella sua messa in scena del 1938, le edizioni precedenti avevano sperimentato diverse modalità di recitazione 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 concludere

---

<sup>221</sup> Secondo diversi studiosi il problemismo etico di Adelchi sta 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». Cfr. Id., *Lo spettacolo teatrale*, cit., pp. 17-18.

<sup>222</sup> Cipriano Giachetti, *L'«Adelchi» di Manzoni al giardino di Boboli*, in «La Nazione», 5 giugno 1940.

<sup>223</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., pp. 22-23.

<sup>224</sup> Corrado Alvaro ci informa invece come il sussiego filologico di Simoni non esiti e modificare notevolmente il testo e ad aggiornare perfino il lessico. Cfr. Id., *Adelchi*, in «Il popolo di Roma», 5 giugno 1940, on in Id., *Cronache e scritti teatrali*, a cura di Alfredo Barbina, Abete, Roma, 1976, pp. 171-176

<sup>225</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 22.

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 che deriva 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. Affidato all'empito di Annibale Ninchi, la scena del primo coro emerge dai ricordi di Pavolini come «una diruta stampa piranesiana»<sup>226</sup> nella voce virile, «rotonda e ricca di calde vibrazione» dell'attore<sup>227</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>228</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 e 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>229</sup>, scandendo le strofe «su diversi toni, dal contralto al soprano»<sup>230</sup>. L'effetto sensoriale della scena era potenziato dal fatto che le attrici rimanevano all'ombra, dando l'impressione di voci che «provenissero dall'infinito»<sup>231</sup>. La scena – unica forte scelta registica di Simoni – spaccò il pubblico presente in due fazioni. Se a tanti sembrò efficacemente teatrale (Corsi, d'Amico) una parte minore dei presenti, tra cui Pavolini, lo considerarono un espediente straniante 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, nelle 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

<sup>226</sup> Ivi, p. 23.

<sup>227</sup> Giulio Bucciolini, *L'“Adelchi” di Alessandro Manzoni al Teatro Verde della Meridiana*, in «Il Nuovo Giornale», 5 giugno 1940.

<sup>228</sup> Cipriano Giachetti, *L'“Adelchi” di Manzoni al giardino di Boboli*, cit.

<sup>229</sup> Silvio d'Amico, *“Adelchi” di Manzoni nel Giardino di Boboli*, in «La Tribuna», 6 giugno 1940.

<sup>230</sup> Corrado Alvaro, *Adelchi*, in «Il popolo di Roma», cit. Le dodici cantanti del secondo coro dell'*Adelchi* erano: Enrica Banfi, Flora Bonetti, Pina Borriero, Antonia brizzolati, Evelina Gatti, Ada Gherardi, Norma Nova, Gianna Pacetti, Mirella Pardi, Iolanda Verdirosi, Adriana Visalli e Nietta Zocchi.

<sup>231</sup> Giulio Bucciolini, *L'“Adelchi” di Alessandro Manzoni al Teatro Verde della Meridiana*, cit.

quella recita memorabile, tutta di così alto stile, fu il solo caso in cui Simoni non abbia mostrato fede bastante nelle virtù della nuda Parola<sup>232</sup>.

Simoni riprende in *Adelchi* la funzione del maestro concertatore dei contributi di una serie di professionisti dello spettacolo. Tra questi, la drammaturgia dello spazio operata da Sensani ebbe un ruolo di primaria importanza. Un'elaborata macchina scenografica mostrava nei tre tempi dello spettacolo un luogo diverso: si trattava di due piattaforme rotanti disposte alle estremità del palco che, girando su se stesse, mostravano ciascuna tre visioni diverse. Sulla prima «si succedevano via via la casa del traditore Svarti, il chiostro, la tenda di Carlo Magno e 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 fogliame»<sup>233</sup>. I bozzetti di Sensani raffigurano architetture e accampamenti abitati da personaggi in abiti medievali che, se svelano soluzioni proprie, ricordano certa pittura toscana del romanticismo ottocentesco e in particolare i quadri di oggetto storico del fiorentino Stefano Ussi<sup>234</sup>. La scena simultanea non soddisfaceva pienamente Simoni a causa della sua staticità, nonostante avesse adottato quel tipo di disposizione spaziale per *I giganti* e soprattutto per *l'Aminta*; nella recensione a *Come vi piace* allestita da Copeau a Boboli nel 1938 il critico esclamava: «La scena multipla – dannazione degli spettacoli all'aria aperta, privi di un palcoscenico che consenta mutazioni»<sup>235</sup>. Da qui la scelta per *Adelchi* di una scenografia mutevole fondata su un meccanismo simile a quello dei perianti, soluzione scenotecnica già usata da Sensani per *Le astuzie femminili* di Cimarosa, 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 parteciparono 300 comparse tra scudieri, duchi, conti, vescovi e suore. Il pendio della Meridiana permise un allettante effetto ottico alle due principali scene di battaglia tra longobardi e franchi: quando Carlo Magno annuncia ai suoi uomini l'attacco dei longobardi dal passaggio segreto delle Chiuse delle Alpi e nella successiva battaglia dove una «valanga di longobardi si rovescia giù a rotta di collo attraverso lo spazio verde e si disperde urlando»<sup>236</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>237</sup> - permettendo allo spettatore di

---

<sup>232</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 24.

<sup>233</sup> Eligio Possenti, *L'Adelchi nel Giardino di Boboli*, in «Corriere della sera», 5 giugno 1940.

<sup>234</sup> Moreno Bucci, *Adelchi*, in *Gino Carlo Sensani, pittore per il teatro (1888-1947)*, catalogo della mostra a cura di Moreno Bucci e Chiara Bartoletti, Firenze, S.P.E.S., 1990, p. 134.

<sup>235</sup> Renato Simoni, *Come vi piace*, in «Corriere della sera», 2 giugno 1938.

<sup>236</sup> Eligio Possenti, *L'Adelchi nel Giardino di Boboli*, in «Corriere della sera», 5 giugno 1940.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

seguire il progetto registico focalizzando l'attenzione sugli scenari e i personaggi 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>238</sup>.

Il curato e polimorfo impianto scenografico non risolse 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>239</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 che nelle scene di massa. Per questi motivi *Adelchi* bisogna essere rappresentato unicamente al chiuso; scrive d'Amico, 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>240</sup>.

Tutt'altra impressione fece invece l'esito visivo della messinscena nella foggia e nell'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 specificazione avverrà soltanto durante la realizzazione pratica in sartoria<sup>241</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>242</sup> – limitato al commento di alcuni punti cruciali della tragedia al fine di accentuarne il clima bellico o intimo-mistico

---

<sup>238</sup> Ibidem.

<sup>239</sup> Corrado Alvaro, *Adelchi*, cit.

<sup>240</sup> Silvio d'Amico, «*Adelchi*» di Manzoni nel Giardino di Boboli, cit..

<sup>241</sup> Moreno Bucci, *Adelchi*, cit., p. 134.

<sup>242</sup> Giorgio Bertolini, *Spettacoli del Maggio: "Adelchi" di Manzoni*, in «Il Bargello», 9 giugno 1940.

di 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>243</sup>. Di questo ne fu artefice il lavoro di 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, quest'ultimo forza coerente e attiva dell'evolversi della storia drammatica che apparve «regale e impetuoso»<sup>244</sup> nell'interpretazione di 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>245</sup>; dal fronte dei franchi spiccò Salvo Randone, un Carlo Magno «pieno di dignità ed eccellente nella chiarissima dizione»<sup>246</sup>; mentre i latini del papato furono rappresentati da Giorgio Piamonti (Pietro) e Ruggeri nei panni del diacono Martino. Quest'ultimo aveva raggiunto a quell'altezza cronologica l'apice della sua notorietà nella scena nazionale, rappresentando in qualche modo la risposta novecentesca di sesso maschile all'altro grande mito costruito in vita, quale fu, alla fine dell'ottocento, Eleonora Duse<sup>247</sup>. La parte, nonostante la limitata portata in confronto ai protagonisti della tragedia, aveva dei precedenti celebri, a partire da Gustavo Modena che recitò il racconto di Martino nella primavera del 1943 così mirabilmente da accogliere l'abbraccio commosso del Manzoni<sup>248</sup>. La scena del diacono di Ravenna apparve nell'interpretazione di Ruggeri «un miracolo di armonia poetica e artistica»<sup>249</sup>.

Una pronunciata enfasi caratterizzò l'interpretazione di Renzo Ricci, intento a dare uno statuario risalto alla figura di Adelchi. Se gran parte delle recensioni parlano di una

---

<sup>243</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 22.

<sup>244</sup> Cipriano Giachetti, *L'“Adelchi” di Manzoni al giardino di Boboli*, cit.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> «Una versione crepuscolare-pascoliana, una versione ancora più femminile, che presenta molti collegamenti con gli artifici, le maniere, le dissociazioni o contraddizioni della Duse. Innanzitutto, direi, la tendenza a fare delle soste». Paolo Puppa, *Miti personali di Ruggeri*, in Id., *Parola di scena. Teatro italiano tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 271-280; la citazione è in p. 271.

<sup>248</sup> Modena aveva pensato a una messa in scena integrale dell'*Adelchi* nella primavera del 1843 con il giovane Tommaso Salvini nella parte del protagonista. Il progetto fu in seguito ridimensionato nella *performance* della scena del “racconto” di Martino. L'episodio viene raccontato da Simoni nel programma di sala dello spettacolo conservato presso l'Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino.

<sup>249</sup> Ermanno Contini, *L'“Adelchi” di Manzoni nel giardino di Boboli*, in «Il Messaggero», 5 giugno 1949.

perfetta sintonia tra le «attitudini romantiche» dell'attore e il tono dell'opera<sup>250</sup>, altri non esitano a denunciare «l'esteriorità di una dizione»<sup>251</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>252</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>253</sup>.

Quanto alle interpreti femminili l'Adani apparve un'Ermengarda «piena di soavità e di palpitante dolore», mentre Mercedes Brignone «materna e dolcissima Ansberga»<sup>254</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 7 giugno Labroca annuncia al regista, che aveva lasciato Firenze l'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>255</sup>. La replica del 6 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>256</sup>. Una terza e ultima rappresentazione 'popolare' dell'8 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, la scena del delirio di Ermengarda - «bella, suggestiva, incantevole scena al cui

---

<sup>250</sup> Cfr. Cipriano Giachetti, *L'“Adelchi” di Manzoni al giardino di Boboli*, cit.; Giulio Bucciolini, *L'“Adelchi” di Alessandro Manzoni al Teatro Verde della Meridiana*, cit.; Celso Salvini, *L'“Adelchi” del Manzoni rappresentato al giardino di Boboli*, in «Popolo d'Italia», 5 giugno 1940.

<sup>251</sup> Silvio d'Amico, *“Adelchi” di Manzoni nel Giardino di Boboli*, cit. Sulle colonne de «Il Telegrafo» del 5 giugno 1940 Calibano osserva come l'attore si sia «lasciato troppo spesso prendere dalla suggestione del musicalissimo verso».

<sup>252</sup> Cipriano Giachetti, *L'“Adelchi” di Manzoni al giardino di Boboli*, cit.

<sup>253</sup> Corrado Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, cit., p. 23.

<sup>254</sup> Cipriano Giachetti, *L'“Adelchi” di Manzoni al giardino di Boboli*, cit.

<sup>255</sup> Lettera di Mario Labroca a Simoni (Firenze, 7 giugno 1940); Archivio Storico del Maggio Musicale, faldone 204, carta 336.

<sup>256</sup> Lettera di Filippo Scelzo a Simoni (Roma, 10 giugno 1940); Biblioteca Livia Simoni, CA 6580.

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»<sup>257</sup> – e il finale monologo di un Adelchi agonizzante, in quasi tutte le recensioni si scorge tra le righe l'impressione di una messa in scena disomogenea, cosparsa 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>258</sup> ne furono i motivi principali. Lo iato tra alcuni momenti di intensità spettacolare e l'esito complessivo della messa in scena deriva forse dallo scarto, suggerisce 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>259</sup>. L'opera del regista è stata apprezzata 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 al giusto inquadra la vicenda e i singoli personaggi e l'azione coreografica nei termini felicemente trovati del necessario equilibrio degli spazi e delle masse, nella precisa intonazione dei colori e delle luci»<sup>260</sup>.

L'*Adelchi* fu l'ultima collaborazione di Simoni con il Maggio Fiorentino. Nel 1949 riceve ancora un invito per dirigere un altro grande spettacolo al quale avrebbero partecipato attori del calibro di Cervi e della Pagnani – in quegli anni impegnati principalmente nel cinema –, di Vittorio Gassman, Sarah Ferrati e Carlo Ninchi. Il Sovrintendente del Maggio propone al regista di allestire un'opera di suo gradimento legata al Rinascimento italiano in occasione del quinto centenario della nascita di Lorenzo il Magnifico<sup>261</sup>. Le precarie condizioni di salute, aggravate dai faticosi ritmi della messa in scena di *Romeo e Giulietta* nel 1948, non permisero però a Simoni la quarta collaborazione con la prestigiosa manifestazione fiorentina.

---

<sup>257</sup> Calibano, "Adelchi" del Manzoni in Boboli, in «Il Telegrafo», 5 giugno 1940.

<sup>258</sup> Ibidem.

<sup>259</sup> Mario Bernardini, *Renato Simoni*, in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, cit., p. 194.

<sup>260</sup> Calibano, "Adelchi" del Manzoni in Boboli, in «Il Telegrafo», cit.

<sup>261</sup> Votto propone a Simoni: *Gli Straccioni* di Annibal Caro, *La sacra rappresentazione di San Giovanni e Paolo*, il *Faust* di Marlowe e ancora le opere di Poliziano, Carnasciali e le tragedie di Della Valle. «Per il resto, tutto quello che Lei desidera verrà senz'altro realizzato» – conclude Votto, assicurando a Simoni l'apporto di due assistenti. Lettera non firmata, ma molto probabilmente del Sovrintendente del Maggio Pariso Votto, del 3 gennaio 1949 a Simoni; Archivio Storico del Maggio Musicale, Faldone 396, carta 252.

Le messe in scena simoniane al Giardino di Boboli rientrano a pieno titolo nella categoria dei grandi spettacoli all'aperto, eventi eccezionali che si avvalevano di complessi drammatici e artisti di primissimo ordine. In sintesi l'esperienza artistica di Simoni rispecchia un momento storico transitorio che vede il progressivo disfacimento della struttura capocomicale-mattatoriale e la necessità di un rinnovamento estetico e produttivo del sistema teatrale italiano. Nel campo della regia egli è stato uno dei primi a esercitare responsabilmente la funzione della nuova figura professionale, che stentò di stabilirsi nel sistema teatrale nazionale: il cosiddetto «ritardo» 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 principale autore dell'evento teatrale. 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 nel secondo dopoguerra. Le sue regie, costruite su un'idea testocentrica di stampo damichiano, si fondano su una scrittura scenica molto accurata formalmente che intende rivalorizzare l'arte drammatica italiana nella sua migliore tradizione attoriale. In questo senso la pratica registica del veronese si muove in piena assonanza con le istanze portate avanti con forza in quei decenni da Silvio d'Amico, fautore di una regia moderata in quanto fedele interprete del testo. Analogamente Simoni non giunse mai a una rottura linguistica innovativa, ma operò quella saldatura tra la parola – in quanto strumento principale dell'arte attoriale – e l'immagine che sarà, comunque, uno dei capisaldi della regia critica del secondo dopoguerra. Non a caso alcuni dei protagonisti di questa florida stagione del teatro italiano, quali Costa e Strehler, hanno conseguito parte del loro apprendistato artistico a fianco del maestro veneto: il primo seguì le messe in scena goldoniane e l'*Aminta* del Tasso nel 1939, mentre il futuro regista del Piccolo di Milano lo affiancò nell'allestimento di *Romeo e Giulietta* (1948) al teatro romano di Verona.





## BIBLIOGRAFIA

### I. FONTI

#### Opere di Renato Simoni

##### *Drammaturgia*

Simoni, Renato, *La vedova: commedia in tre atti*, Roma, Società editrice teatrale, 1906.

Simoni, Renato, Ogetti Ugo, *Il matrimonio di Casanova: commedia in quattro atti*, Milano, Treves, 1910.

Simoni, Renato, *Congedo: commedia in tre atti*, Milano, Baldini & Castoldi, 1912.

Simoni, Renato, *Carlo Gozzi: commedia in 4 atti*, Milano, Treves, 1920.

Simoni, Renato, *Tramonto: commedia in 3 atti*, Milano, Mondadori, s. d.

[Simoni, Renato], *I balocchi di Turno*, figure di Pinochi, Roma-Milano, Mondadori, s. d. [ma 1930 c.].

Simoni, Renato, *Il cantastorie di Campari*, Milano, Davide Campari & C., 1932.

Simoni, Renato, *Piccola storia di Arlecchino e C.*, Illustrazioni di Sergio Tofano, Milano, Editoriale, 1946.

Simoni, Renato, *Le commedie*, Torino, SET, 1949.

Simoni, Renato, Vergani, Orio, *Giannino ha cinquant'anni 1899-1949*, edito a cura di Giannino e di M. Mosca, A. Pizzi, Edizioni d'arte, 1950.

*Tutta l'opera di Renato Simoni: dalle commedie alla critica teatrale*, a cura di Lucio Ridenti, Torino, Società Editrice Torinese, 1951.

Simoni, Renato, *Il collegio «La delizia»*, Verona, Edizioni di «Vita Veronese», 1952. (2° ed. Firenze, Giunti Marzocco, 1985, con 30 illustrazioni di Antonio Rubino e presentazione di Renato Caporali)

[Simoni, Renato], *Giorni d'inverno di Turno*, illustrato da Pinochi, Milano, Mondadori, s. d.

### *Adattamenti per il teatro musicale*

*La Duchessa di Danzica: Madame Sans-Gêne*, opera comica in tre atti di Henry Hamilton, tradotta dall'inglese da Renato Simoni, musica del maestro Ivan Curylyz, Genova, Società tipo-litografica ligure E. Olivieri, 1906.

*La principessa dei dollari [Die Dollarprinzessin]*, operetta in 3 atti, testo di Alfred Maria Willner e Fritz Grunbaum, versione italiana di Renato Simoni ed Ettore Fanni, musica di Leo Fall, Trieste- Leipzig, C. Schmidl, 1909.

*Il valzer d'amore*, operetta in tre atti di R. Bodausth e F. Gruentaum, musica del maestro Carl Michael Ziehrer, versione italiana di Ettore Janni e Renato Simoni, costumi e bozzetti originali di Caramba, Torino, Giovanni Muletti, 1909.

*La secchia rapita*, opera comica in tre atti [tratta dall'omonimo poema eroicomico di Alessandro Tassoni], adattamento di Renato Simoni, musica di J. Burgmein, opera completa per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, 1910.

*La sirena*, operetta in tre atti di Leo Stein e Alfred Maria Willner, musiche di Leo Fall, riduzione italiana di Renato Simoni e Vittorio Tocci, Milano, Lorenzo Sonzogno, 1911.

*Madame Sans-Gêne*, tratto dall'opera di Victorien Sardou e Emile Moreau, ridotta in tre atti per le scene liriche da Renato Simoni, musicata da Umberto Giordano, musica a stampa, Milano, Sonzogno, 1914.

*Excelsior*, azione coreografica di Luigi Manzotti, adattamento scenico di Renato Simoni, musica di Romualdo Marengo, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1916.

*Madonnina blu*, versi di Renato Simoni, musica di E.A. Mario, spartito, Napoli, Mario, 1919.

*Turandot* [dramma lirico in tre atti e cinque quadri], libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni, musica di Giacomo Puccini (l'ultimo duetto e il finale dell'opera completati da Franco Alfano), Milano, Ricordi, 1926.

*Primarosa*, poutpourri dell'operetta in 3 atti di Carlo Lombardo e Renato Simoni, riduzione [per orchestra] di Stefano Ferruzzi, Milano, Carlo Lombardo, 1927.

*Primarosa* [operetta in 3 atti], libretto di Carlo Lombardo e Renato Simoni, musica di Giuseppe Pietri, Milano, Carlo Lombardo, 1928.

*La casa innamorata* [operetta in 3 atti], libretto di Renato Simoni, musica di Carlo Lombardo, Milano, Carlo Lombardo, 1929.

*Il Dibuk* [leggenda drammatica in un prologo e tre atti], riduzione di Renato Simoni, musica di Lodovico Rocca, Milano, Ricordi & C., 1934.

*L' amore delle tre melarancie* [azione coreografica in nove quadri tratta dalla fiaba di Carlo Gozzi], libretto di Renato Simoni, musica di Giulio Cesare Sonzogno, Milano, Suvini-Zerboni, 1936.

*Il processo di Ligurno: le grandi assise rusticane*, requisitoria di Alberto Colantuoni, arringa di Achille Campanile, chiose di Renato Simoni, asterischi di Carlo E. Accetti, Milano, Rizzoli, 1939.

*Regina Uliva* [leggenda in tre atti], adattamento di Renato Simoni, musica di Giulio Cesare Sonzogno, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1943.

*Gli scudi del signor Arne* [leggenda in tre atti dal romanzo omonimo di Selma Lagerloff], adattamento scenico di Renato Simoni e Eligio Possenti, musica di Giulio Cesare Sonzogno, Milano, G. C. Sonzogno, s.d.

*I confetti in guerra*, versi di Renato Simoni, disegni di D. Natoli, dischi di Ines Talamo, Ernesto Badini e Giuseppe Costa, Milano, Columbia Graphophone Co., s. d.

*Il marito di tre mogli* [bizzarria comica in tre atti di Julius Bauer], traduzione di Vittorio Tocchi e Renato Simoni, musica di Franz Lehàr, Roma, Officina Poligrafica, s.d.

*Le maschere in cerca d'impiego*, versi di Renato Simoni, disegni di D. Natoli, dischi di Ernesto Badini, Milano, Columbia Graphophone Co., s.d.

*Nelly* [opera in tre atti tratta dal romanzo "La bottega dell'antiquario" di C. Dickens], adattamento scenico di Renato Simoni, musica di Lamberto Landi, Milano, Tip. Rozza di Corbella, s.d.

*La notte di Natale*, versi di Renato Simoni, disegni di Dario Natoli, musica del maestro Guglielmo Somma, dischi di Ines Talamo, Ernesto Badini e Giuseppe Costa, Milano, Columbia Graphophone Co., s.d.

### ***Teatro di rivista***

Simoni, Renato, *Turlupineide, rivista comico satirica dei tempi che corrono, prosa e versi*, Milano, Società anonima Suvini Zerboni, 1908.

*Turlupineide e turlupinati*, libretto di Renato Simoni, Roma, Tip. Coop. Editrice del diritto italiano, 1909.

Simoni, Renato, *Il mistero di San Palamidone: rivista*, Abbiati, Milano, 1911.

*Straccinaria: rivista in 3 atti*, adattamento scenico di Arnaldo Fraccaroli e Renato Simoni, adattamento musicale di Carlo Lombardo, Milano, Casa Editrice Musicale Lombardo, s.d. [ma: 1924].

### ***Raccolte di cronache teatrali***

Simoni, Renato, *Gli assenti*, Milano, Vitagliano, 1920.

Simoni, Renato, *Ritratti*, Milano, Alpes, 1923.

Simoni, Renato, *Cronache della ribalta: 1914-1922*, Firenze, Barbera, 1927.

Simoni, Renato, *Vicino e lontano*, Milano, Vitagliano, 1929.

Simoni, Renato, *Teatro di ieri: ritratti e ricordi*, Milano, Treves, 1938.

Simoni, Renato, *Uomini e cose di ieri. Discorsi e celebrazioni*, Verona, Edizioni di «Vita veronese», 1952.

*Cronache di un grande teatro: il Teatro Manzoni di Milano*, a cura di Paolo Mezzanotte, Renato Simoni, Raffaele Calzini, Milano, Banca Nazionale del Lavoro, 1952.

Simoni, Renato, *Trent'anni di cronaca drammatica*, a cura di Lucio Ridenti, vol. I (1911-1923), Torino, Ilte, 1952.

Simoni, Renato, *Le fantasie del nobiluomo Vidal*, a cura di Eligio Possenti, Firenze, Sansoni, 1953.

Simoni, Renato, *Trent'anni di cronaca drammatica*, a cura di Lucio Ridenti, vol. II (1924-1926), Torino, Ilte, 1954.

Simoni, Renato, *Trent'anni di cronaca drammatica*, a cura di Lucio Ridenti, vol. III (1927-1932), Torino, Ilte, 1955.

Simoni, Renato, *Trent'anni di cronaca drammatica*, a cura di Lucio Ridenti, vol. IV (1933-1945), Torino, Ilte, 1960.

Simoni, Renato, *Trent'anni di cronaca drammatica*, a cura di Lucio Ridenti, vol. V (1946-1952), Torino, Ilte, 1960.

Simoni, Renato, *Simoni a teatro: cronache drammatiche 1915-1952*, a cura di Giovanni Raboni, Verona, Gemma Editco, 2002.

### **Saggi**

Simoni, Renato, *Ad Emilio Zago. In occasione della serata d'onore al teatro Rossini di Venezia*, Venezia, Tipografia Rizzi, 1895.

Simoni, Renato, *Arnaldo Alberti*, in *Scritti sparsi e inediti*, pubblicati per cura di alcuni amici, Verona, Stabilimento Tipo-lit. G. Franchini, 1896, pp. V-XIII.

Simoni, Renato, *Ferravilla*, in «La lettura», a. II, maggio 1902, pp. 35-38.

Simoni, Renato, *La scuola di ballo*, in «La lettura», a. III, luglio 1903, pp. 600-608.

Simoni, Renato, *La figlia di Iorio: tragedia pastorale di Gabriele D'Annunzio*, in «Musica e Musicisti», a. IV, 1904, pp. 225-234.

Simoni, Renato, *Una spedizione nel sottosuolo*, in «La lettura», a. VI, luglio 1906, pp. 710-716.

Simoni, Renato, *Goldoni e il dialetto*, in «Il Marzocco», a. XII, 24 febbraio 1907, pp. 5-6.

Simoni, Renato, *Goldoni: 1707-1907*, in «Il Mondo Artistico», Milano, 1 marzo 1907.

Simoni, Renato, *La compagnia veneziana di Ferruccio Benini*, in «Natura ed Arte», a. X, n. 9, 1910, pp. 652-656.

- Simoni, Renato, *Un giornalista e quattro donne nel Settecento*, in *Scintilla di calendimaggio*, a cura di Roberto Marvasi, Napoli, Tip. S.Morano, 1911, pp. 17-52.
- Simonia, Renato, *Le maschere*, in «Corriere della sera», 7 marzo 1912.
- Simoni, Renato, *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*, Milano, Consiglio d'amministrazione della Casa di Riposo per musicisti, 1913.
- Simoni, Renato, *Teatro sperimentale. Discorso inaugurale. Brescia 28 aprile 1913*, Brescia, Società Filodrammatica «La Perseveranza», s.d. [ma 1913].
- Simoni, Renato, *La pagina scelta: alla Casa Verdi di riposo per i vecchi musicisti a Milano*, in «Rivista italiana di scienze lettere ed arti», a. XLII, n. 7, 1913, pp. 97-100.
- Simoni, Renato, *Intorno a Senza bussola*, in «La Lettura», a. XIV, n. 6, giugno 1914, pp. 494-495.
- Simoni, Renato, *Arrigo Boito: l'uomo e il poeta*, in «La Lettura», a. XIX, agosto 1918, pp. 533-543.
- Simoni, Renato, *Il ritorno di Eleonora Duse alle scene*, in «Corriere della sera», 6 maggio 1921.
- Simoni, Renato, Contu Raffaele, *Discorso per l'inaugurazione del Teatro A. Gandusio*, Rovigno, La bottega di Cultura, 1923.
- Simoni, Renato, Tegani Ulderico, *1796-1923. Accademia dei Filodrammatici di Milano 20 gennaio 1923*, Milano, Stab. Ti. «La Periodica Lombarda», 1923.
- Simoni, Renato, *Domenico Ventura*, Milano, s.n., 1925.
- Simoni, Renato, *Revisioni critiche: Carlo Goldoni*, in «Corriere del teatro», Roma, a. I, n. 7, novembre 1925, pp. 279-298.
- Simoni, Renato, *Come funzionerà il Teatro di Stato. Un colloquio con Pirandello*, in «Corriere della sera», 2 dicembre 1926.
- Simoni Renato, *Addio, Praga!*, in Marco Praga, *Cronache teatrali 1928*, Milano, Treves, 1929, pp. IX-XV.
- Simoni, Renato, *Zago e il Settecento*, in «Comoedia», a. XI, 1929, pp. 11-12.
- Simoni, Renato, *Arlecchino*, in «La Lettura», a. XXXII, n. 4, aprile 1932, pp. 296-305.
- Simoni, Renato, *Un paese di attori*, in «La lettura», a. XXXIV, n. 4, aprile 1934, pp. 298-305.
- Simoni, Renato, *Goldoni e gli attori*, in «La Lettura», a. XXXV, agosto 1934, pp. 693-704.
- Simoni, Renato, *Invito alla farsa*, disegni di Angoletta, Milano, in «La Lettura», a. XXXVII, gennaio 1936, pp. 202-208.
- Simoni, Renato, *Alfredo Panzini. Commemorazione tenuta il 21 maggio 1939*, in «Annuario della Reale Accademia d'Italia», vol. XI, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1939.

- Simoni, Renato, *Alfredo Panzini*, in «Nuova Antologia», 1 giugno 1939, Roma, Società Anonima, pp. 269-280.
- Simoni, Renato, *Luigi Pirandello: dalle celebrazioni dei Grandi Siciliani*, in «Meridiano di Roma: l'Italia letteraria, artistica, scientifica», a. IV, n. 42, 22 ottobre 1939, p. 6.
- Simoni, Renato, *Tragedia di Pirandello*, in «Nuova Antologia», Roma, Società Anonima «La Nuova Antologia», 1° dicembre 1939, pp. 209-218.
- Simoni, Renato, *La vita di Angelo Dall'Oca Bianca*, in *Angelo Dall'Oca Bianca nell'arte e nella vita*, a cura di Carlo Manzini, Verona, Mondadori, 1939, pp. 19-37.
- Simoni, Renato, *Lucio D'Ambra. Commemorazione tenuta il 19 gennaio 1940-XVIII nella Reale Accademia d'Italia*, in «Annuario della Reale Accademia d'Italia», vol. XI, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1940.
- Simoni, Renato, *Luigi Pirandello. Discorso tenuto a Agrigento il 10 ottobre 1939*, in *Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti. Celebrazioni siciliane*, Urbino, Ed. Tip. Istituto d'Arte del libro, 1940, vol. II, pp. 161-183.
- Simoni, Renato, *Giannino Antona Traversi. Orazione tenuta la sera del 27 marzo 1940-XVIII al Teatro Manzoni di Milano*, Milano, Tipografia del Popolo d'Italia, 1940.
- Simoni, Renato, *Carattere del teatro irlandese*, in *Irlanda*, premessa di Pier Fausto Palumbo, Roma, Edizioni Roma, 1940, pp. 55-59.
- Simoni, Renato, *Michele Cascella e il Teatro*, Milano, Tipografia U. Allegretti di Campi, 1940.
- Simoni, Renato, *Teatro giapponese*, in «La Lettura», a. XXXX, n. 9, settembre 1940, pp. 705-712.
- Simoni, Renato, *Gli ultimi momenti del Cardinal Ferrari*, in *Il Cardinale Andrea Carlo Ferrari nel ventennio della sua morte*, Milano, 1941, pp. 37-38.
- Simoni, Renato, *Antonio Fogazzaro. Discorso tenuto per il centenario della nascita il 31 Ottobre 1942 nel Teatro Olimpico di Vicenza*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1943.
- Simoni, Renato, *Ricordo di Luigi Chiarini*, in «La Lettura», n.11-12, novembre-dicembre 1943, pp. 112-116.
- Simoni Renato, *Riflessi di vita contemporanea nel teatro del Cinquecento*, in «La Lettura», n.11-12, novembre-dicembre 1943.
- Simoni, Renato, *Pirandello: a dieci anni dalla morte del maestro*, in «Il Dramma», a. XXIII, nn. 27-28, 1° gennaio 1946, p. 55.
- Simoni, Renato, *Il grande artista e le sue creazioni*, in *Ferravilla. 1° centenario 1846-1946*, Milano, Emilio Bestetti Editore d'Arte, 1946, pp. 10-13.
- Simoni, Renato, *Vittorio Betteloni. Discorso commemorativo detto al teatro Filarmonico di Verona il 6 maggio 1923 per la inaugurazione del medaglione nel riparto 'ingenio olaris' al Cimitero Monumentale*, Verona, La tipografia Veronese, 1946.
- Simoni, Renato, *Corsa tra i nomi. Buono o cattivo il teatro dell'Ottocento ha glorificato l'Italia*, in «Il Dramma», fascicolo dedicato al *Teatro drammatico italiano dell'ottocento*,

a. XXIV, nn. 57-58-59, 15 aprile 1948, pp. 3-8.

Simoni, Renato, *Segue una brillantissima farsa*, in «Il Dramma», fascicolo dedicato al *Teatro drammatico italiano dell'ottocento*, a. XXIV, nn. 57-58-59, 15 aprile 1948, pp. 119-124.

Simoni, Renato, *Vivo in un suo mondo segreto*, in Arrigo Boito, *Scritti e documenti*, Milano, Edizione a cura del Comitato per le Onoranze ad Arrigo Boito, 1948, pp. 17-22.

Simoni, Renato, *Omaggio a Ermete Zacconi*, in «Il Dramma», a. XXIV, nn. 57-58-59, 15 aprile 1948, pp. 195-196.

Simoni, Renato, *I nostri attori*, in «Sipario», a. IV, nn. 40-41, agosto-settembre 1949, pp. 7-16.

Simoni, Renato, *Nel primo centenario della nascita di Riccardo Selvatico*, Venezia, Officine grafiche Carlo Ferrari, 1950.

Simoni, Renato, *Un commediografo di fine secolo*, in «La Lettura», a. XLIX, ottobre 1950, pp. 9-11.

Simoni, Renato, *Era nonno di mio nonno?*, in «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, pp. 3-4.

Simoni, Renato, *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, Verona, Vita Veronese, 1952.

Simoni, Renato, *Annibale Betrone bersagliere piemontese*, in *Almanacco dello spettacolo italiano*, a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, pp. 102-105.

Simoni, Renato, *Malinconia di Giulio Donadio*, in *Almanacco dello spettacolo italiano*, a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, pp. 118-119.

Simoni, Renato, *Teatrabilità e rappresentabilità della commedia italiana del Cinquecento*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, pp. 63-74.

Simoni, Renato, *Carlo Bertolazzi: cinquant'anni non inutili*, in «Il Dramma», a. XXIX, n. 180, 15 maggio 1953, p. 31.

Simoni, Renato, *Storia privata di personaggi*, in «Il Dramma», a. XXIX, nn.184-185, 15 luglio 1953, pp. 17-32.

Simoni, Renato, *Nella tradizione del teatro italiano*, in *Antologia del grande attore*, a cura di Vito Pandolfi, Bari, Laterza, 1954, pp. 277-288.

Simoni, Renato, *I personaggi di Ferravilla*, in *Antologia del grande attore*, a cura di Vito Pandolfi, Bari, Laterza, 1954, pp. 229-236.

Simoni, Renato, *Oltre il limite del teatro dialettale*, in *Antologia del grande attore*, a cura di Vito Pandolfi, Bari, Laterza, 1954, pp. 303-312.

Simoni, Renato, *L'ultima vita degli attori*, in «Il Dramma», a. XXX, nn. 211-212, 1° settembre 1954, pp. 2-4.



Simoni, Renato, *Omaggio a Giuseppe Giacosa*, s.l., s.n., 1956.

Simoni, Renato, *I giganti della montagna*, in «Il Dramma», a. XXXV, n. 270, marzo 1959, pp. 49-54.

Simoni, Renato, *Memorie di Simoni: la famiglia Rovetta*, in «Il Dramma», a. XXXV, n. 275-276, agosto-settembre 1959, pp. 38-40.

Simoni, Renato, *Momi*, in «Il Dramma», a. XXXV, nn. 275-276, agosto-settembre 1959, pp. 40-41.

Simoni, Renato, *Talli maestro di teatro*, in «Il Dramma», XXXV, n. 279, dicembre 1959, pp. 81-85.

Simoni, Renato, *Addio Praga in Ricordo di Marco Praga*, Milano, S.I.A.E., 1959, pp. 47-51.

Simoni, Renato, *Venticinque anni dalla morte di Dario Niccodemi*, in «Il Dramma», a. XXXVI, n. 281, 1° febbraio 1960, pp. 40-43.

Simoni, Renato, *Verona primavera lontana*, in «Il Dramma», a. XL, n. 334, pp. 85-89, 1964.

Simoni Renato, *La Tigra. Parole di Renato Simoni*, s.l., s.n., s.d..

### ***Prefazioni***

Oggioni, Gino, *L' Orghenin del giulay: rime milanesi*. Con illustrazioni del pittore Amero Cagnoni e prefazione di Renato Simoni, Milano, Stamperia Editrice Lombarda di Mondaini, 1902.

Zambaldi, Silvio, *La moglie del dottore: commedia in tre atti. La voragine: dramma in tre atti*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Fratelli Treves, 1908.

Giraud, Edoardo, *Le mie memorie*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Tip. Reggiani, 1911.

Loyson, Paul Hyacinthe, *L'apostolo: tragedia moderna in 3 atti*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Fratelli Treves, 1911.

Oxilia, Nino, *Gli orti: liriche*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Editori Alfieri & Lacroix, 1918.

De Foe, Daniel, *La vita e le strane avventure di Robinson Crusoe di Yorkmarinaio, raccontate da lui stesso*, versione dall'inglese di Ida Aliberti, a cura e con prefazione di Renato Simoni, disegni di Natale Pocock, Torino, STEN, 1920.

Praga, Marco, *Il bell'Apollo. Commedia in quattro atti*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Vitagliano, 1920.

Rovetta, Gerolamo, *Dramatis personae: antologia dei tipi e delle figure*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Baldini & Castoldi, 1920.

- Zorzi, Guglielmo, *La vena d'oro: commedia in tre atti*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Vitagliano, 1920.
- Preda, Piero, *Piccole voci: ritmi dialettali e italiani*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Fratelli Treves, 1921.
- Ridenti, Lucio, *Palcoscenico*. Prefazione di Renato Simoni, Todi, Casa Editrice Atanor, 1924.
- Guasti, Amerigo, *Dal buco del sipario*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Mondadori, 1926.
- Rossato, Arturo, *Nina no far la stupida: commedia in tre atti*. Preludio di Renato Simoni, Milano, Treves, 1926.
- Butti Enrico, *Sculture di Enrico Butti*. Introduzione di Renato Simoni, Milano, Famiglia artistica, 1927.
- Ravasio, Carlo, *Poesie d'amore*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Fratelli Treves, 1927.
- Praga, Marco, *Cronache teatrali, 1928*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Fratelli Treves, 1929.
- Gallina, Giacinto, *Senza bussola: atto primo e unico*. Con uno studio di Antonio Fradeletto sul teatro di Giacinto Gallina e un saggio critico di Renato Simoni, Milano, Fratelli Treves, 1930.
- Colantuoni, Alberto, *La sagra dei osei*. Commedia in tre atti. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Corbaccio, 1931.
- Cavicchioli, Lincoln, *Ti porterò fortuna*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Perseo, 1932.
- Preda, Piero, *Versi in dialetto milanese*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Mondadori, 1932.
- Ginocchio, Goffredo, *La cacciata dal Paradiso. Il volto dell'oceano. Drammi*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Bompiani, 1933.
- Gobbi, Gino Francesco, *Dal "Notiziario della Terza Armata". Impressioni di un fanto con Prefazione di Renato Simoni*, Milano, Fondazione Italiana Biblioteche Popolari, 1933.
- Giuliani, Reginaldo, *Gli arditi*. Con prefazione di Renato Simoni, Milano, Fratelli Treves, 1934.
- Curti, Antonio, *La muffa, commedia in 3 atti. Il decoro, commedia in un atto*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, V. Colonnello, 1935.
- Tassoni, Alessandro, *La secchia*. Prefazione e introduzione di Giulio Bertoni e Renato Simoni; con cinquantadue disegni eroicomici di Alberto Martini, Modena, D. Cavallotti, 1935.
- Goldoni, Carlo, *Il bugiardo*. Prefazione di Renato Simoni, Napoli, G. Casella, 1937.

- Corsi, Mario, *Il teatro all'aperto in Italia*. Prefazione di Renato Simoni, Milano-Roma, Rizzoli, 1939.
- D'Amico, Silvio, *Storia del teatro drammatico*. Prefazione di Renato Simoni, Milano - Roma, Rizzoli e C., 1939.
- Tofano, Sergio, *Sto. L'isola dei pappagalli, con Bonaventura prigioniero degli antropofagi*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Garzanti, 1939.
- Catalogo del Museo teatrale alla Scala*, a cura di Stefano Vittadini. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Bestetti, 1940.
- Commemorazione di Piero Preda*, a cura dell'opera di prevenzione antitubercolare infantile. Discorso introduttivo di Renato Simoni, Milano, Tipografia Gregoriana di Preda e Magistri, 1940.
- Leonelli, Nardo, *Attori tragici e attori comici*. Prefazione di Renato Simoni. Milano, Istituto editoriale italiano Tosi, 1940-1944.
- Scaringi, Raffaele, *Zoo*. Presentazione di Renato Simoni, Torino, Soc. Ed. Internazionale, 1940.
- Vittadini, Stefano, *Catalogo del Museo teatrale alla Scala*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, 1940.
- Lodovici, Cesare Vico, *Ruota. L'incrinatura. La donna di nessuno*, Prefazione di Renato Simoni, Roma, Edizioni italiane, 1941.
- Quarti, Guido A., *Quattro secoli di vita veneziana nella storia nell'arte e nella poesia. Scritti rari e curiosi dal 1500 al 1900*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Gualdoni, 1941, 2 voll.
- Goldoni, Carlo, *La casa nova: commedia in tre atti e sei quadri*. Versione italiana dal dialetto e presentazione di Renato Simoni, Torino, Società editrice torinese, 1943.
- Beaumarchais, (Caron de) Pierre-Augustin, *La folle Giornata ovvero il matrimonio di Figaro*. Versione italiana di Gino Damerini. Prefazione di Renato Simoni, Torino, SET, 1946.
- Bevilacqua, Giuseppe, *Il Giorno non è venuto: tre atti e otto quadri*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Edizioni Ancora, 1946.
- Cenzato, Giovanni, *Piccolo mondo provinciale*. Prefazione di Renato Simoni, copertina e tavole di Michele Cascella, Milano, Hoepli, 1946.
- Gozzi, Carlo, *Il corvo*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Accademia, 1949.
- Labia, Maria, *Guardare indietro: che fatica*. Prefazione di Arnaldo Fraccaroli. Epilogo di Renato Simoni, Verona, A. Bettinelli, 1949.
- Possenti, Eligio, *Guida al teatro*. Prefazione di Renato Simoni. Disegni originali di Walter Molino, Milano, Gruppo editoriale Accademia, 1949.
- D'Annunzio, Gabriele, *Tragedie sogni e misteri*. Con un avvertimento di Renato Simoni, Milano, Mondadori, 1950, 2 voll.

De Filippo, Titina, *Titina De Filippo*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Galleria V. E. Barbaroux, 1950.

Rossi, Nando, *La piccina Commedia*. Testo e illustrazioni di Renato Simoni, Milano, Cenobio, 1950.

Strada, Nino, *Maschere*. Presentazione di Renato Simoni, Milano, 1950.

Baldanello, Emilio, *Zogando e tresete*. Prefazione di Renato Simoni, Milano-Roma, s.n., 1951.

Collodi, Carlo, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, disegni e tavole policrome fuori testo del pittore Giacomo Galizzi, presentazione di Renato Simoni, Torino, Società editrice internazionale, 1951.

Dumas, Alexandre Fils, *Dumas figlio: le opere più acclamate ed universalmente conosciute del maestro del romanticismo*. Presentazione generale dell'opera di Renato Simoni, Torino, Società Editrice Torinese, 1951.

Gentile, Attilio, *Carlo Goldoni e gli attori*. Prefazione di Renato Simoni, Trieste, Libreria L. Cappelli, 1951.

Marchetti, Leopoldo, *I Bonaparte e palazzo Serbelloni*. Presentazione di Renato Simoni, Milano, Ed. d'Arte di Amilacare Pizzi, 1952.

Rosa, Luciana, *Un fantastico amore*. Con prefazione di Renato Simoni e presentazione di Piero Varenna, Milano, Ed. Ceschina, 1952.

Fenini, Mansueto, *Ex libris a teatro*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Centro d'arte San Babila, 1953.

Meano, Cesare, *Nascita di Salomè: 3 atti*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Garzanti, 1955.

Marpicati, Arturo, *Sole su le vecchie strade: racconti*. Illustrazioni di Albino Tovagliari, introduzione di Renato Simoni, Torino, Società Editrice Internazionale, 1956, pp. 1-5.

Perrucci, Andrea, *La cantata dei pastori*. Prefazione di Renato Simoni, Roma, Edizioni moderne Canesi, 1960.

D'Annunzio, Gabriele, *Sogno d'un mattino di primavera, Sogno di un tramonto d'autunno, La città morta*. Con un avvertimento di Renato Simoni, Milano, Arnoldo Mondadori ed., 1964.

D'Annunzio, Gabriele, *La nave, Fedra, Le martyre de Saint Sebastien*. Con un avvertimento di Renato Simoni. Milano, Mondadori, 1966.

Palmieri, Eugenio Ferdinando, *Poesie*. Con uno scritto di Renato Simoni, Roma, Dell'Arco, 1966.

Baucia, Amedeo, *Avifauna in guerra: impressioni ornitologiche*. Prefazione di Renato Simoni, Milano -Varese, A. Nicola, s. d.

*Francesco Pasquinelli agli amici*, a cura di Francesco Pasquinelli. Prefazione di Renato Simoni, s.d.t.

Goldoni, Carlo, *Commedie scelte. Il Bugiardo, Il Ventaglio, I rusteghi*. Introduzione di Renato Simoni, Napoli, Gaspere Casella, s.d.

*Pel 2° centenario della nascita di Carlo Goldoni. Il Teatro Alessandro Manzoni 25 febbraio 1907*, a cura di Luigi Grabinski-Broglio. Prefazione di Renato Simoni, s.d.t.

Raucia, Amedeo, *Avifauna in guerra*. Prefazione di Simoni, Milano-Varese, s.d.

Rubino, Antonio, *C. Piglio caporal-palmipede*. Con prefazione di Renato Simoni, Roma, Mondadori, s.d.

Zago, Luigi, *Mostra Personale*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, s.d.

### **Cataloghi di mostre**

Gola, Emilio, *Mostra individuale di Emilio Gola*. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Galleria Pesaro, 1920.

Renato, Simoni, *Esposizione-asta pro rieducazione pei ciechi di guerra, 21-22 giugno*, Galleria Pesaro, Milano 1920, Milano, Zincografia, 1920.

Simoni, Renato, Zanzi Emilio, Enzo Ferrettoni, *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, Milano, s. n., 1921.

Simoni, Renato, *Ventura*. Con decorazioni di Angiolo d'Andrea, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1925.

Simoni, Renato, *Domenico De-Bernardi*. Catalogo della Mostra tenuta a Milano dal 15 al 30 aprile 1926, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1926.

*Cesare Maggi, Eugenio Marana, Giuseppe Leoni, Domenico Guerello, Idda Scifoni: dal 16 febbraio al 4 marzo 1931, Galleria Micheli, Milano*, testi di Renato Simoni, Ferdinando Garibaldi, L. Casanova De Maestri, s.l., s.n., 1931.

Pasquinelli, Francesco, *Agli amici*. Catalogo della mostra d'Arte di Francesco Pasquinelli. Prefazione di Renato Simoni, Milano, Bertieri, 1933.

*Mostra Michele Cascella*. Presentazione di Renato Simoni, catalogo della mostra Galleria Gian Ferrari Milano, 6-17 dicembre 1937, Milano, Tip. U. Allegretti di Campi, 1937.

Simoni, Renato, *La Mostra retrospettiva del Cappello*, versi di Renato Simoni, disegni di Aleardo Terzi, Roma, Edizioni d'Arte, s. d.

Simoni, Renato, *Sandra Conti*, Milano, La Presse Caligaris & C., s. d.

### **Scritti vari**

Simoni, Renato, *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, Milano, Istituto per gli studi di politica internazionale, 1942.

Simoni, Renato, *Per un'accusa infondata di plagio: "Il dramma Sant'Elena e il film Napoleone a Sant'Elena"*, s. n. t. [ma 1943]

Simoni, Renato, *Note introduttive in "Il mercante di Venezia" de W. Shakespeare: représentation en plein air*, Venezia, Officine grafiche C. Ferrari, s. d.

### ***Programmi di sala***

*"Le baruffe chiozzotte"* di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni; *"Il bugiardo"* di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni; *"Romeo e Giulietta"* di William Shakespeare, regia di Guido Salvini, Spettacoli teatrali all'aperto, Venezia, 10 luglio - 1 agosto 1937.

*"I Giganti della Montagna"*: mito di Luigi Pirandello, Maggio Musicale Fiorentino 1937 – XV.

*"Aminta"*: favola boschereccia di Torquato Tasso, musiche di scena di C. W. Gluck, V. Maggio Musicale Fiorentino 1939 – XVII.

*"Adelchi"* di Alessandro Manzoni. Programma di sala del Teatro comunale di Firenze, 6. Maggio Musicale Fiorentino, 1940. Prefazione a cura di Renato Simoni, Firenze, Tipografia Vallecchi, 1940.

*"Moschetta"*: commedia di Angelo Beolco (il Ruzzante) nella traduzione di Emilio Lovarini dall'antico pavano, direzione artistica di Renato Simoni, Roma, maggio 1942.

*"Romeo e Giulietta"* di Guglielmo Shakespeare: tragedia in 2 tempi, regia di Renato Simoni, Verona 1948.

## **II. STUDI**

### ***Studi generali***

Abba, Marta, *Caro Maestro...: lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro Frassica, Milano, Mursia, 1994.

Alberti, Carmelo, *Panorami di sentimento, di favole: le rappresentazioni all'aperto nei primi anni della Biennale-Teatro (1934-1941)*, in «Venezia arti», a. II, n. 2, Roma, Viella, 1988.

Alberti, Cesare Alberto, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1974.

Albini, Ettore, *Cronache teatrali 1891-1925*, a cura di Giuseppe Bartolucci, Genova, Ed. del Teatro Stabile, 1972.

Almansi, Guido, *Introduzione*, in Carlo Goldoni *Il bugiardo*, a cura di Alessandro Zaniol, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 9-36.

- Alonge Roberto, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Alvaro, Corrado, *Cronache e scritti teatrali*, a cura di Alfredo Barbina, Roma, Abete, 1976.
- Andreina Pagnani: una vita nel teatro*, a cura di Carlo Alberto Peano, Todi, Associazione culturale Todi festival, 1991.
- Angelini Franca, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari 1976.
- Angelini Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, 1982) a cura di Nadine Bortolotti, Milano, Mazzotta, 1982.
- L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, in «Teatro e storia», a. XXII, n. 29, 2008, pp. 27-255.
- Antona Traversi, Camillo, *La verità sul teatro italiano dell'800*, Udine, Tip. Del Blanco, 1940.
- Antonucci, Giovanni, *La regia teatrale in Italia*, Roma, Abete, 1978.
- Antonucci, Giovanni, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium, 1986.
- Antonucci, Giovanni, *La critica e il teatro di Pirandello (1910-1922)*, in «Il Veltro», nn. 1-2, 1968, pp. 125-162.
- Antonucci, Giovanni, *La critica nella prima metà del Novecento*, in Id., *Storia della critica teatrale*, Roma, Edizioni Studium, 1990, pp. 91-101.
- Apollonio, Mario, Ferrieri, Enzo, Mantelli, Alberto, Rondi, Gian Luigi, *La regia*, Torino, ERI, 1955.
- Apollonio, Mario, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, s.d.
- Archivio biografico italiano*, a cura di Tommaso Nappo, Munchen, K.G. Saur, 1987-1996.
- Aroldo Tieri: una vita per lo spettacolo*, a cura di Antonio Panzarella, Milano, Bevivino, 2005.
- Ashbrook, William, Powers, Harold, *'Turandot' di Giacomo Puccini: la fine della grande tradizione*, edizione italiana a cura di Gariele Dotto, appendice di Maro Uvietta, Milano, Ricordi, 2006.
- Atti del congresso di studi pirandelliani* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 1967.
- Ballo, Guido, *Orientamenti della scenografia moderna*, in «Comoedia», a. XXII, n. 4, 15 aprile 1940, pp. 208-209.
- Barbanti Giuseppe, *Cesco Baseggio. L'attore oltre la maschera*, Venezia, Ufficio Attività Cinematografiche del Comune di Venezia, 2001.
- Barbarani Berto, *I sogni*, Milano, Mondadori, 1922.

- Barsotti, Anna, *La critica teatrale italiana e il '900*, in *Teatro contemporaneo*, a cura di Mario Verdone, Roma, Lucarini, 1986, pp. 344-421.
- Barsotti, Anna, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in *Teatro contemporaneo*, a cura di Mario Verdone, Roma, Lucarini, 1986, vol. I, pp. 79-139.
- Bellonci, Goffredo, *Il teatro del Novecento*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico, Milano, Bompiani, 1936, pp. 309-346.
- Bernardelli, Francesco, *Spettacoli e commedie*, Torino, Edizioni dell'albero, 1964.
- Bologna, Giulia, *Le cinquecentine della Biblioteca Livia Simoni*, in *Museo teatrale alla Scala*, a cura di Carlo Pirovano, Milano, Electa, 1975, tomo II, pp. 461-564.
- Bonetti, Mario, *Cara gente di teatro*, Milano, Pan editrice, 1979.
- Bosisio, Paolo, "Turandot" tra fiaba drammatica e opera lirica. *Gli spazi della drammaturgia*, in *Prigioni e paradisi. Luoghi scenici e spazi dell'anima nel teatro moderno*, convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (Padova, 19-21 maggio 2010) a cura di Elena Randi, Cristina Grazioli, Paola Degli Esposti, Simona Brunetti, Elena Adriani, Padova, Esedra, 2011, pp. 40-75.
- Bosisio, Paolo, *Carlo Gozzi e Goldoni: una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, L. S. Olschki, 1979.
- Bosisio, Paolo, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 1993.
- Bosisio, Paolo, *Storia della regia teatrale in Italia*, Milano, Mondadori Università, 2003.
- Bottai, Giuseppe, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di Alessandro Masi, Roma, Editalia, 1992.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Variazioni sulla regia*, in *Sottopalco: saggi sul teatro*, Osimo, Barulli, 1937, pp. 48-49.
- Brunetta, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma, Laterza, 1995, 2 voll.
- Brunetti Simona, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra editrice, 2008.
- Bucci Moreno, *I disegni del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario I (1933-1943)*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2010.
- Calendoli Giovanni, *Croce e la storia del teatro*, in *Almanacco dello spettacolo italiano*, a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953, pp. 48-52.
- Calendoli, Giovanni, *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], Università degli Studi di Padova-Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Comune di Padova-Assessorato allo Spettacolo, 1983, pp. 11-27.
- Cannistraro, Philip V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Bari, Laterza, 1975.
- Cappello, Giovanni, *Quando Pirandello cambia titolo; occasionalità o strategia?*, Milano,



Mursia, 1986.

Carabba, Claudio, *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi, 1974.

Carlo Sensani, *pittore per il teatro (1888-1947)*, catalogo della mostra a cura di Moreno Bucci e Chiara Bartoletti, Firenze, S.P.E.S., 1990.

Carner, Mosco, *Giacomo Puccini: biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

Cascetta, Annamaria, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Milano, Vita e pensiero, 1979.

Castello, Giulio Cesare, *Le conquiste critiche della regia italiana*, in «Teatro-Scenario», a. XVI, n. 11, 1 giugno 1952, pp. 6- 8.

Castello, Giulio Cesare, *Vent'anni di regia in Italia*, in «Sipario», a. IV, nn. 40-41, agosto-settembre 1949, pp. 25- 31.

Cibotto, Gian Antonio, *Introduzione a Vincenzo Cardarelli, La poltrona vuota*, a cura di Gian Cibotto, Antoni, Blasi, Bruno, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 7-14.

Contini, Ermanno, *Idee dei giovani ai Littorali del teatro*, in «Scenario», a. VII, n. 5, maggio 1938.

Costa, Orazio, *La regia teatrale*, in «Rivista italiana del dramma», a. III, n. 4, 15 luglio 1939, pp. 12- 27.

Curato, Baldo, *Sessant'anni di teatro in Italia: da Giovanni Verga a Ugo Betti*, Milano, Denti, 1947.

Damerini, Maria, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*. Presentazione di Mario Isnenghi, Padova, Il Poligrafo, 1988.

D'Amico Silvio, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929.

D'Amico, Alessandro, Tinterri, Alessandro, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987.

D'Amico, Silvio, *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Roma-Milano, Mondadori, 1921.

D'Amico, Silvio, *Palcoscenico del dopoguerra*, Torino, ERI, 1953, 2 voll.

D'Amico Silvio, *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Novecento, 2004, 4 voll.

D'Amico Silvio, *Il teatro non deve morire*, Roma, Era nuova, 1945.

D'Amico Silvio, *Per una regia italiana*, in «Scenario», a. II, n. 10, ottobre 1933, pp. 505-512.

D'Amico Silvio, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1953, 4 voll.

De Angelis, Roberto, *Caffè-concerto. Memorie di un canzonettista*, S.A.C.S.E., Roma, 1940, p. 248. (ed. nuova e aggiornata *Caffè-chantant. Personaggi e interpreti*, a cura di S. De Matteis, La casa Usher, Firenze, 1984.)

- De Bosio, Gianfranco, Zorzi Ludovico, *Il Ruzante. Storia di una scoperta*, Milano, Mondadori, 1977.
- De Cesco, Bruno, *Breve storia del teatro veneto*, Isola della Scala, La voce del Basso Veronese, 1983.
- De Cesco, Bruno, *Un quarto di secolo con William Shakespeare*, Verona, Edizione del Comune, 1979.
- De Feo, Sandro, *In cerca di teatro*, a cura di Luciano Lucignani, Milano, Longanesi, 1972, 2 voll.
- De Giorgi, Elsa, *I coetanei*, Torino, Einaudi, 1955.
- De Grazia, Victoria, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- De Pirro, Nicola, *Il VI Maggio Musicale Fiorentino*, in «Scenario», a. IX, n.4, aprile 1940, p. 161.
- Di Ricco, Alessandra, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Le donne curiose*, a cura di Id., Venezia, Marsilio, 1995, pp. 9-27.
- Doglio, Federico, *Il teatro pubblico in Italia*, Roma, Bulzoni, 1969.
- Falconi, Guido, Frattini, Angelo, *Guida alla rivista e all'operetta*, Milano, "Accademia", 1953, pp. 121-123.
- Fascismo e antifascismo (1918-1936). Lezioni e testimonianze*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Fava, Claudio G., *Alberto Sordi*, Roma, Gremese, 2003.
- Ferrante Luigi, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961.
- Ferrone Siro, Pieri Marzia, *La drammaturgia di Ruggeri*, in «Ariel», a. XIX, n. 2-3, maggio-dicembre 2004, pp. 75-284.
- Ferrone, Siro, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.
- Fiocco, Achille, *Teatro italiano di ieri e di oggi*, Bologna, Cappelli, 1958.
- Fontana, Gian Filippo, *Introduzione*, in *Museo Teatrale alla Scala*, a cura di Giampiero Tintori e Angelo Fedegari, Banca Popolare di Milano, 1971, pp. 11-16.
- Galli, Quirino, *La regia teatrale italiana*, in *Teatro contemporaneo*, a cura di Mario Verdone, Roma, Lucarini, 1986, p. 525-567.
- Gassman, Vittorio, *Intervista sul teatro*, a cura di Luciano Lucignani, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- Geron, Gastone, *Chi fu di scena*, Milano, Pan, 1982
- Giammarco, Marilena, *Lo specchio e il Prisma. Paradigmi di rinnovamento nella drammaturgia italiana del primo Novecento*, Pescara, Edizioni Campus, 1999.
- Giammusso, Maurizio, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica: storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri-

Direzione generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1988.

Giovanelli, Paola Daniela, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1986, 2 voll.

Goldoni, Carlo, *I capolavori*, a cura di Giovanni Antonucci, Roma, Newton Compton, 2007.

Grassi, Paolo, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Mursia, Milano, 1977.

Grimaldi, Emma, *Lungo Viaggio di Turandot*, in *Macramè. Studi sulla letteratura e le arti*, a cura di Rosa Giulio, Donato Salvatore e Annamaria Sapienza, Napoli, Liguori Editore, 2010, pp. 301-348.

Guardenti, Renzo, *Costumi e corpi nel teatro del Novecento*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, pp. 941-968.

*Il mestiere del critico*, atti del convegno "Situazione e funzione della critica teatrale" (Venezia, 29-30 settembre 1969) a cura di Daniela De Adamich e Gualberto Ranieri, Roma, Bulzoni, 1971.

*Il punto su Goldoni*, a cura di Giuseppe Petronio, Bari, Laterza, 1986.

*L'interpretazione goldoniana: critica e messinscena*, a cura di Nino Borsellino, Roma, Officina, 1982.

*Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, a cura di Ivan Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

Labroca, Mario, *L'usignolo di Boboli: cinquant'anni di vita musicale*, Venezia, N. Pozza, 1959.

Levi, Cesare, *Il teatro*, Roma, Istituto per la propaganda della cultura italiana, 1919.

Levi, Cesare, *Profili di attori. Gli scomparsi*, Milano, Sandron, 1923.

*Libero Pilotto: scena dialettale e identità nazionale*, atti del convegno (Feltre, 30 luglio 2004), Roma, Bulzoni, 2006.

Livi, François, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Il ventaglio*, a cura di Paola Ranzini, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 9-45.

Livio, Gigi, *Il teatro degli anni Trenta, drammaturgia e spettacolo*, in *Teatro contemporaneo*, a cura di Mario Verdone, Roma, Lucarini, 1981, vol. I, pp. 350-385.

Livio, Gigi, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo fra Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989.

*Luigi Pirandello*, a cura di Alessandro d'Amico con la collaborazione di Alessandro Tinterri, Milano, Mondadori, 2007.

Lunari, Luigi, *Le regie goldoniane di Giorgio Strehler*, in «Studi goldoniani», a cura di Nicola Mangini, n. 4, 1976, pp. 35-44.

- Maggio Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II.
- Mancini, Andrea, *Tramonto (e risurrezione del grande attore): a ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009.
- Mangini, Nicola, *Manzoni e il teatro*, Firenze, Leo S. Olschki, 1976.
- Marchi, Virgilio, *Appunti di critica scenotecnica*, in «La Fiera letteraria», 28 agosto 1927.
- Marcucci, Eugenio, *Giornalisti grandi firme. L'età del mito*, Roma, Rai, 1998.
- Mazzoleni, Biancamaria, *L'éventail. Il ventaglio di Carlo Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Meldolesi, Claudio, *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Meldolesi, Claudio, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Meldolesi, Claudio, *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare, sui rapporti fra quelli «romantici negativi», «grandi» e «artisti»*, in «Teatro e storia», a. XIX, n. 26, 2005, pp. 427-437.
- Meldolesi, Claudio, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», a. XI, n. 18, 1996, pp. 9-24.
- Meldolesi, Claudio, Taviani, Ferdinando, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma, Laterza, 1991.
- Milano in guerra: 1914-1918. Opinione pubblica e immagini delle nazioni nel primo conflitto mondiale*, a cura di Alceo Riosa, Milano, Unicopli, 1977.
- Milano, 1948: un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, Firenze, Le Lettere, 2013.
- Misasi, Federico, *Il teatro per i soldati*, in «Scenario», a. IX, n.8, agosto 1940, p. 355.
- Molinari, Cesare, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, in «Biblioteca teatrale», n.s., n. 1, 1986, pp. 77-93.
- Monticone, Alberto, *Il fascismo al microfono: radio e politica in Italia (1924-1945)*, Roma, Studium, 1978.
- Museo teatrale alla Scala*, a cura di Carlo Pirovano, Milano, Electa, 1975.
- Museo Teatrale alla Scala*, a cura di Giampiero Tintori e Angelo Fedegari, Milano, Banca Popolare di Milano, 1971.
- Musica in scena. Artisti nei 70 anni del Maggio Musicale Fiorentino*, catalogo a cura di Moreno Bucci e Isabella Lapi Ballerini, Livorno, Sillabe, 2007.
- Ojetti, Ugo, *Cose viste: 1921-1943*, Firenze, Sansoni, 1960.
- Oliva, Domenico, *Il Teatro in Italia nel 1909*, Milano, R. Quintieri, 1911.

- Oliva, Domenico, *Note di uno spettatore*, Bologna, Zanichelli, 1911.
- Pagani, Severino, *Il teatro milanese*, Milano, Ceschina, 1944.
- Pagnacco, Maria Luisa, *Il cinema nelle riviste di teatro degli anni Trenta («Comoedia», «Il Dramma», «Scenario» 1929-1939)*, in «Ariel», maggio-dicembre 1996, pp. 203-239.
- Palmieri, Eugenio Ferdinando, *Teatro italiano del nostro tempo*, Bologna, Testa, 1939.
- Pandolfi, Vito, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954.
- Pandolfi, Vito, *Regia e registi nel teatro moderno*, Bologna, Cappelli, 1973.
- Pandolfi, Vito, *Spettacolo del secolo: il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.
- Pandolfi, Vito, *Storia universale del teatro drammatico*, Torino, UTET, 1964.
- Pandolfi, Vito, *Teatro italiano contemporaneo, 1945-1959*, Milano, Schwarz, 1959.
- Pardieri, Giuseppe, *Ermete Novelli*, Bologna, Cappelli, 1965.
- Pardieri, Giuseppe, *Ermete Zacconi*, Bologna, Cappelli, 1960.
- Pavolini, Corrado, *Come si fa uno spettacolo teatrale*, in «Scenario», a. IX, n. 5, maggio 1940, pp. 197-199.
- Pavolini, Corrado, *Come si fa uno spettacolo teatrale*, in «Scenario», a. IX, n. 6, giugno 1940, pp. 265-268.
- Pavolini, Corrado, *Come si fa uno spettacolo teatrale*, in «Scenario», a. IX, n. 7, luglio 1940, pp. 316-319.
- Pavolini, Corrado, *Conclusioni sulla regia*, in «Scenario», a. X, n. 1, gennaio 1941, p. 4.
- Pavolini, Corrado, *Lo spettacolo teatrale*, Siena, Ticci, 1944.
- Pavolini, Corrado, *Per un teatro di domani*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico. Introduzione di Luigi Pirandello, Milano, Bompiani, 1936, pp. 347-369.
- Pavolini, Corrado, *Regia e messinscena al "Maggio"*, in «Comoedia», a. XXII, n. 4, 15 aprile 1940, pp. 198-200.
- Pedullà, Gianfranco, *Il mercato delle idee: Giovanni Gentile e la Casa editrice Sansoni*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Pedullà, Gianfranco, *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*, 14-16 ottobre 2009, Avignon [di prossima pubblicazione].
- Pedullà, Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano, Titivillus, 2009.
- Pedullà, Gianfranco, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano*, in Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Novecento, 2001-2005, 5 voll.
- Pellizzi, Camillo, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia, 1929.

- Pinzauti, Leonardo, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967.
- Pirandello e il «Corriere»*, fascicolo del «Corriere della sera» a cura di Matteo Collura, Milano, Mondadori, 1986.
- Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di Enzo Scrivano, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1985.
- Pirandello, Luigi, *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», Roma, Bulzoni, 1980.
- Pirandello, Luigi, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995.
- Pirandello, Luigi, *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1986, vol V.
- Pirandello, Luigi, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1965, vol. VI
- Pittori del '900 al Maggio Musicale Fiorentino. Da Giorgio De Chirico a Corrado Cagli (1933-1953)*, catalogo della mostra, a cura di Moreno Bucci, Firenze, S.P.E.S., 2003.
- Possenti, Eligio, *Dieci anni di teatro: cronache drammatiche*, Milano, Nuova Accademia, 1964.
- Possenti, Eligio, *Guida al teatro*, Milano, Nuova Accademia, 1955.
- Possenti, Eligio, *Milano a teatro ieri e oggi*, Milano, Baldini e Castoldi, 1963.
- Possenti, Eligio, *Teatro italiano*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1956.
- Possenti, Eligio, *Vita segreta del teatro: autore, attori, pubblico, critici*, Milano, Garzanti, 1948.
- Praga, Marco, *Cronache teatrali 1919-1928*, Milano, Treves, 1920-1929, vol. VI e IX.
- Praga, Marco, *Cronache teatrali del primo Novecento*, a cura di Ruggero Rimini, Firenze, Vallecchi, 1979.
- Pullini, Giorgio, *Teatro italiano fra due secoli: 1850-1950*, Firenze, Parenti, 1958.
- Pullini, Giorgio, *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bologna, Cappelli, 1960.
- Pullini, Giorgio, *Il romanzo italiano del dopoguerra, 1940-1960*, Milano, Schwarz, 1961.
- Pullini, Giorgio, *La critica militante nel teatro italiano del primo Novecento*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, pp. 347-391.
- Pullini, Giorgio, *Teatro intimista*, in *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 44-68 [ora in Id., *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1971, pp. 47-70.]
- Pullini, Giorgio, *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1971.

- Pullini, Giorgio, *Il teatro di Pirandello e la critica militante*, in *L'enigma Pirandello*, atti del convegno internazionale (Ottawa, 24-26 ottobre 1986), a cura di A. Alessio, C. Persi Haines, L. G. Sbrocchi, Ottawa, Canadian Society for Italian Studies, pp. 170-216.
- Puppa, Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- Puppa, Paolo, *Parola di scena. Teatro italiano tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Puppa, Paolo, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, Verona, Cierre, 2003.
- Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria de Matteis*, catalogo della mostra (Palazzo Medici Riccardi – Firenze, 1979) a cura di Cristina Nuzzi, Firenze, Vallecchi, 1979.
- Quargnolo, Mario, *Dal tramonto dell'operetta al tramonto della rivista. Mezzo secolo di fasti e miserie del varietà e dell'avanspettacolo*, Milano, 1980
- Reale Accademia d'Italia. Fondazione Alessandro Volta, Atti dei convegni. Convegno di lettere (8-14 ottobre 1934 – XII). Tema: Il teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935.
- La regia teatrale in Italia*, a cura di Giovanni Antonucci, Roma, Abete, 1978.
- La regia teatrale*, a cura di Enzo Ferrieri, Edizioni Radio Italiana, Torino 1955.
- La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947.
- Repaci, Leonida, *La critica drammatica milanese*, in «Comoedia», a. VII, n. 12, 15 giugno 1925, pp. 611-613.
- Repaci, Leonida, *Teatro d'ogni tempo*, Milano, Ceschina, 1967.
- Ridenti, Lucio, *Teatro italiano fra le due guerre: 1915 – 1940*, Genova, Dellacasa, 1968.
- Rovetta, Gerolamo, *Cinque minuti di riposo!*, a cura di Paolo Arcari, Milano, Baldini & Castoldi, 1912.
- Ruberti, Guido, *Storia del teatro contemporaneo*, Bologna, Cappelli, 1928, 3 voll.
- Ruocco, Danilo, *Tatiana Pavlova: diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Ruzante, *Teatro*, a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.
- Salvini, Guido, *Che cos'è la regia drammatica*, in «Scenario», a. V, n. 1, gennaio 1936, pp. 3-6.
- Salvini, Guido, *Il terzo atto dei Giganti*, in *Atti del congresso di studi pirandelliani*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1961, pp. 45-48.
- Savarino, Sante, *Spettacoli di prosa all'aperto*, in «Il Dramma», a. XVI, n. 324, 15 febbraio 1940, p. 23.
- Savinio, Alberto, *Palchetti romani*, Milano, Adelphi, 1982.
- Scannapieco, Anna, Vescovo, Piermario, *Moschetta, ultimo atto*, in «Il castello di Elsinore», a. XXV, n. 66, 2012, pp. 25-50.

- Scarpellini, Emanuela, *Milano in guerra 1914-1918. Opinione pubblica e immagini delle nazioni nel primo conflitto mondiale*, a cura di Alceo Riosa, Unicopli, Milano 1977.
- Scarpellini, Emanuela, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, Lel, 2004.
- Scarpellini, Emanuela, *Teatri a Milano fra le due guerre*, s. I, Vienneperre, 1995.
- Schino, Mirella, *La parola regia*, in *Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 491-527.
- Schino, Mirella, *Sul "ritardo" del teatro italiano*, in «Teatro e storia», a. III, n. 1, aprile 1988, pp. 51-72.
- Schlitzer, Franco, *Mondo teatrale nell'Ottocento*, Napoli, Fiorentino, 1954.
- SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma, 1940.
- Squarzina, Luigi, *Da Dioniso a Brecht: pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Stäuble, Antonio, *Il teatro intimista*, Roma, Bulzoni, 1975.
- Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico. Introduzione di Luigi Pirandello, Milano, Bompiani, 1936.
- Storia della regia teatrale in Italia*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori Università, 2003.
- Strehler, Giorgio, *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Strehler, Giorgio, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 9-47.
- Studi goldoniani*, atti del convegno internazionale (Venezia, 28 settembre-1° ottobre 1957) a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, 2 voll.
- Tassani, Giovanni, Pompei Fabrizio, Dante Umberto, *Una generazione in fermento: arte e vita a fine ventennio*, Roma, Palombi, 2010.
- Taviani, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1995.
- Il Teatro del Soldato*, in «Comoedia», a. XXII, n. 5, 15 maggio 1940, p. 255.
- Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di Alessandro Tinterri, Bologna 1990.
- Il teatro se ben me ne ricordo. Memorie di scena di Toni Barpi e Wanda Benedetti*, a cura di Alfio Centin, Vittorio Veneto, Kellerman, 2005.
- Il teatro veneto*, a cura di Eugenio Ferdinando Palmieri, Milano, Poligono, 1948.
- Il teatro veneto*, a cura di Eugenio Ferdinando Palmieri, Milano, Poligono, 1948.
- Teatro veneto*, a cura di Gian Antonio Cibotto, Parma, U. Guanda, 1960.



- Tessari, Roberto, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture:1906-1976*, Le Lettere, Firenze, 1996.
- Testa, Alberto, *100 grandi balletti: una scelta dal repertorio del miglior Teatro di Danza*, Roma, Gremese, 1999, nuova ed. rivista e aggiornata 2007.
- Testa, Anna, *Buonasea Aroldo, buonasea Giuliana: Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice, vita, carriera e scene da un matrimonio*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2010.
- Tofano, Sergio, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985.
- Tonelli, Luigi, *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Sansoni, Firenze, 1924.
- Trevisani, Giulio, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Roma, Ulpiano, 1938.
- Trevisani, Giulio, *Storia e vita di teatro*, Milano, Ceschina, 1967.
- Trezzini, Lamberto, *Una storia della Biennale teatro: 1934-1995*, Venezia, Marsilio, 1999.
- Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano-Verona, Mondadori, 1936, 2 voll.
- Vergani, Orio, *Misure del tempo: diario*, a cura di Nico Naldini, Milano, Baldini&Castoldi, 2003.
- Vescovo, Piermario, *Il teatro al fronte, in Gli Italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni, III. La Grande Guerra: dall'Intervento alla "vittoria mutilata*, a cura di Mario Isnenghi e Daniele Ceschin, Torino, UTET, 2008, pp. 820-829.
- Vicentini, Claudio, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993
- Visualità del 'Maggio'. Costumi e documenti, 1933-1979*, catalogo della mostra, a cura di Franco Foggi e Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1979.
- Zacconi, Ermete, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946.
- Zagarrio, Vito, *Cinema e fascismo*, Venezia, Marsilio, 2004.
- Zagarrio, Vito, «Primato». *Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.
- Zajotti, Adolfo, *Il Festival Internazionale del teatro*, in *Almanacco dello spettacolo italiano*, a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953, pp. 53-63.
- Zajotti, Adolfo, *Vitalità della commedia veneta*, in *Almanacco dello spettacolo italiano*, a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, pp. 136-142.
- Zambaldi, Silvio, *Il teatro milanese*, Milano, Libreria Ed. Milanese, 1927.
- Zangrandi, Ruggero, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Zorzi, Ludovico, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990.

Zurlo, Leopoldo, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952.

### *Studi su Renato Simoni*

Adami, Giuseppe, *Teatro di ieri. Banchetto a un amico che comincia*, in «Stampa Sera», 18 novembre 1940.

*L'addio di Milano a Simoni*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, n.s., pp. 115-18.

Alvaro, Corrado, *Una lettera a Renato Simoni*, in «Ariel», a. I, n. 2, maggio-agosto 1986.

Antona Traversi, Camillo, *Simoni, Renato*, in Id., *La verità sul teatro italiano dell'800*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1940, pp. 287-290.

Antonucci, Giovanni, *Renato Simoni*, in Id., *Storia della critica teatrale*, Edizioni Studium, Roma, 1990, pp. 137-150.

Apollonio, Mario, *Renato Simoni*, in «L'Italia che scrive», a. XLII, n° 2, febbraio 1959, pp.73-76.

Arcelli, Maria Luisa, *L'opera critica e registica di Renato Simoni*, Tesi di Laurea, Relatore: Prof. Mario Apollonio, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Facoltà di Lettere e filosofia. a.a. 1960-61.

Baldini, Antonio, *Simoni*, in Id., *Buoni incontri d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 157-166.

Baseggio, Cesco, *Il regista*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, pp.45-52.

Bassano, Enrico, *Il Premio Simoni per la fedeltà al teatro al suggeritore Saviotti*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 310, luglio 1962, p. 78.

Bassano, Enrico, *Il Sogno di Shakespeare omaggio a Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 310, luglio 1962, pp. 76-77.

Bernardelli, Francesco, *La morte improvvisa di Renato Simoni*, in «La Stampa», 6 luglio 1952.

Bernardelli, Francesco, *Un uomo di teatro*, in «La Stampa», 21 febbraio 1952.

Bernardini, Mario, *Renato Simoni*, in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Monti, Raffaele, Roma, De Luca, 1986, vol. II, pp. 191-200.

Berretta, Alfio, *La coda della volpe. Con la cronaca teatrale di Renato Simoni*, Milano, Edizioni librarie italiane, 1961.

Bertuetti, Eugenio, *Renato Simoni maestro di teatro*, in «Il Dramma», a. XXV, nn. 75-76, 1° gennaio 1949, pp.153-158.

Bertuetti, Eugenio, *Sorridente chiarezza*, in «La Gazzetta del popolo», 7 luglio 1957.

- Brunelli, Bruno, *Simoni goldoniano*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, pp. 22-24.
- Buonaiuto, Maria Rosaria, *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, Relatore: Prof. Giovanni Moretti, Università degli Studi di Torino, a. a. 1997-1998.
- Calendoli, Giovanni, *Renato Simoni regista*, in «Teatro Scenario», a. XVI, nn.17-18, 15 settembre 1952, pp. 19-22.
- Calendoli, Giovanni, *Simoni critico è nato prima di Croce*, in «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.
- Campa, Pio, *Il teatro del soldato nel 1917*, in «Scenario-Comoedia», a. IX, n.8, agosto 1940, pp.384-386.
- Castelli, Cristina, *Renato Simoni regista. "I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, in «Quaderni di Teatro», n. 36, 1987, pp.148-163.
- Cattoli, Aldo, *Teatro che passione. Dodici polemiche ad armi corte con una dedica "A Renato Simoni" e un'appendice "Il teatro bolognese"*, Bologna, Sab, 1952.
- Cauda, Giuseppe, *Un degno emulo di Giacinto Gallina*, in Id., *Astri e meteore della scena drammatica*, Savigliano, Galimberti, 1911, pp. 170-172.
- Cenzato, Giovanni, *Un maestro del teatro: Renato Simoni*, Milano, Bestetti: Edizioni D'arte, 1952.
- Ceriotto, Franco, *Renato Simoni dieci anni dopo*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 310, luglio 1962, pp. 75-76
- Chiara, Biagio, *Epistolario eroico: lettere di combattenti, ottobre-novembre 1911*. Con scritti di Renato Simoni e Arnaldo Fraccaroli, Lanciano, R. Carabba, 1912, pp. 29-34.
- Chiesa, Ivo, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, in «Sipario», a. IV, n. 40 – 41, agosto-settembre 1949, pp. 41 – 43.
- Cibotto, Giannantonio, *Miracolo di limpidezza*, in «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951, p.5.
- Cimara, Luigi, *Con gli attori*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, pp. 53-56.
- Contini, Ermanno, *Simoni, il regista*, in «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.
- Corsi, Mario, *È morto Renato Simoni*, in «Teatro Scenario», a. XVI, n. 14, 15 luglio 1952, pp. 12-13.
- Corso, Giuseppe, *Incontro con Simoni*, Milano, Tip. delle Missioni, 1953.
- Croce, Benedetto, *R. Simoni e E.A. Butti scrittori*, in «La critica», 20 marzo 1939, ora in Pietro Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1950, pp. 42-46.
- Croce, Benedetto, *Renato Simoni*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1940, vol. 6, pp. 231-234.

D'Ambra, Lucio, *Il commediografo che rinunziò*, in Id., *Trent'anni di vita letteraria*, Milano, Corbaccio, 1928-1929, vol. II, pp. 153-166.

D'Amico, Silvio, *Il commediografo Renato Simoni*, in «La Tribuna», 14 aprile 1939.

D'Amico, Silvio, *Renato Simoni ritrattista e regista*, in «Nuova Antologia», 16 novembre 1938, pp. 3-8.

D'Amico, Silvio, *Un critico drammatico*, in «Corriere della Sera», 6 maggio 1927.

D'Amico, Silvio, *Un malinconico: Simoni*, in Id., *Il teatro italiano*, Milano-Roma, Treves, 1932, pp. 66-68.

Damerini, Gino, *Il Campiello*, in «Il Dramma», a. XXXIII, n. 250, luglio 1957, pp. 52-56.

Damerini, Gino, *Il critico drammatico*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, pp. 18-21.

Damerini, Gino, *La ricomparsa del bugiardo*, in «Il Dramma», a. XXXV, n. 274, luglio 1959, p. 28.

D'Amico, Silvio, *Commediografo e precursore*, in «La Fiera letteraria», 14 ottobre 1951.

D'Amico, Silvio, *Le recite goldoniane a Venezia: Simoni regista*, in «Scenario-Comoedia», n. 8, 1956, pp. 367-369.

De Cesco, Bruno, *Rivive Simoni nella sua diletta Verona*, in «Il Dramma», a. XXXIII, n. 250, luglio 1957, pp. 50-51.

De Cesco, Bruno, *Verona al suo Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXIX, n. 194, 1° dicembre 1953, pp. 45-47.

De Pirro, Nicola, *Nascita della regia in Italia*, in «Scenario», a. IX, n.1, gennaio 1940, p. 7.

De Roberto, Federico, *Lettere inedite di Federico De Roberto, a Giulia Dembowski e a Renato Simoni nel cinquantenario della scomparsa di De Roberto*, a cura di Gabriele Moroni, s.l., s.n., 1977.

*Nel decennale della morte di Renato Simoni*, in «Vita veronese», anno XV, n. 7 luglio 1962, pp. 273-312, Verona, Ghidini-Fiorini, 1962.

Della Giusta, Piero, *Un'estetica simoniana?*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 314, novembre 1962, pp. 7-8.

Di Giammatteo, Francesco, *Commedie di Simoni 50 anni dopo*, in «La Fiera letteraria», 24 luglio 1949.

*Dieci anni dalla morte di Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 310, luglio 1962, pp. 5-18

Duse, Enzo, *“La Vedova” commedia d'amore*, in «Teatro Scenario», a. XVI, nn.17-18, 15 settembre 1952, pp. 17-18.

*Le fantasie del Nobiluomo Vidal*, a cura di Eligio Possenti, Firenze, Sansoni, 1953.

Fantasio, *Un maestro: Renato Simoni*, in «Teatro Scenario», a. XVI, n. 5, 1 marzo 1952.

- Favola di Natale nel cuore di Simoni alla Casa di Riposo degli artisti drammatici di Bologna*, in «Il Dramma», a. XXIX, n. 173, 15 gennaio 1953, pp. 59-60.
- Ferrigni, Mario, *Caratteri di Renato Simoni*, in «Rivista Italiana del Dramma», a. I, vol II, n. 5, 15 settembre 1937, pp.129 – 157.
- Fiocco, Achille, *Il suo elzeviro non vuol niente per se*, in «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, p. 4.
- Fiocco, Achille, *La biblioteca teatrale del Burcardo consorella della Simoni a Milano*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 310, luglio 1962, pp. 68-69.
- Fiocco, Achille, *Registi italiani contemporanei*, in *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, A. Belardetti, 1947, pp. 212-214.
- Fiocco, Achille, *Ricordo di un maestro*, in «La fiera letteraria», 13 luglio 1952, a.VII, n. 28, p.3.
- Fiumi, Lionello, *Li ho veduti così: figure ed episodi nella Verona della mia adolescenza*, Verona, Vita veronese, 1952.
- Fraccaroli, Arnaldo, *Simoni di tutti i giorni*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, n.s., pp. 39-45.
- Fraccaroli, Arnaldo, *Verona festeggia Renato Simoni*, in «L'Arte Drammatica», Milano, a. LIII, n. 31, 2 agosto 1924, p. 20.
- Galli, Quirino, *Renato Simoni: oltre la tradizione*, in Id, *Un capocomico nell'Italia borghese: da lettere inedite di Ermete Novelli*, Napoli, Fratelli Conte, 1979, pp. 63-69.
- Galli, Quirino, *Materiali su Renato Simoni regista*, Viterbo, s.n., 1986.
- Galli, Quirino, *La scena dell'impero. Seguendo Renato Simoni regista*, Roma, Ellemme, 1991.
- Gigli, Lorenzo, *Nobiluomo Vidal*, in «Il Dramma», a. XXIX, n.178, 1953, pp. 59-60.
- Una giornata di studi su Renato Simoni*, a cura di Patrizia Baggio, atti del convegno (Verona, Teatro Nuovo, 8 marzo 2010), Venezia, Arteven, 2010.
- Goldoni, Gozzi, Gallina, Ferrari, Simoni visti da Ortolani, Piosevan, Toschi, Varagnolo*. Prefazione di Giorgio Venturini; presentazione di Giulio 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.
- Gotta, Salvatore, *Aminta memorabile. Regia di Renato Simoni*, in «Scenario-Comoedia», R.11, 1939, n.6, pp.248-250.
- Grillandi, Massimo, *Renato Simoni commediografo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- Grillandi, Massimo, *Renato Simoni*, Firenze, in «Belfagor», vol. XVIII, n. 4, luglio 1963, Leo S. Olschki, pp. 441-455.
- Janni, Ettore, *Colleghi*, in «Corriere della sera», 13 dicembre 1923.
- Lanza, Giuseppe, *Ribalte milanesi. Il "Carlo Gozzi" di Renato Simoni*, in «Teatro Scenario», a. XVI, n. 20, 15 ottobre 1952, pp. 37-39.

- Lanza, Giuseppe, *Renato Simoni commediografo*, in «L'Osservatore politico letterario», a. IV, n. 10, ottobre 1958, pp.100-102.
- Lari, Carlo, *Il teatro nell'Accademia: Renato Simoni*, in «Scenario», a. VIII, n. 5, maggio 1939, pp. 202-205.
- Lubrano, Carmela, *Renato Simoni autore e critico drammatico*, tesi di laurea in Lingua e letteratura italiana, Istituto Uni. Di Magistero "Suor Orsola Beninca", Napoli, a.a. 1983-84.
- Maccario, Angelo, *L'ultima intervista*, in «La Fiera Letteraria», 13 luglio 1952, a.VII, n. 28, p. 3.
- Martini, Fausto Maria, *Il libro di un critico. Cronache della ribalta di Renato Simoni*, in «Il Giornale d'Italia», 20 maggio 1927.
- Misasi, Federico, *Il teatro per i soldati*, in «Scenario», a. IX, n. 8, agosto 1940, p. 355.
- Nuovi Accademici*, in «Rivista Italiana del Dramma», a. III, n. 3, 15 maggio 1939, pp. 376-379.
- Gli ori e i gioielli di Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXX, n. 205, 15 maggio 1954.
- Ortello, Milena, *Il teatro della grande guerra nel giudizio di Renato Simoni*, tesi di laurea, relatore Prof. Guido Davico Bonino, Università degli Studi di Torino, a. a. 1991-1992.
- Ottolini, Piero, *La doppia voce. La critica e i giornali teatrali*, in «Il Dramma», a. XXIV, nn. 57-59, 15 aprile 1948.
- Palmieri, Eugenio Ferdinando, *Teatro di ieri*, in «Il Resto del Carlino», 22 settembre 1938.
- Palmieri, Eugenio Ferdinando, *Il teatro veneto*, Milano, Poligono, 1948.
- Palmieri, Eugenio Ferdinando, *Nemico e autore di Gozzi*, in «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1951, p. 3.
- Palmieri, Eugenio Ferdinando, *Omaggio a Simoni*, in «Sipario», a. VII, n. 78, ottobre 1952, pp. 6-7.
- Palmieri, Eugenio Ferdinando, *Renato Simoni*, in «Sipario», a. VII, n. 75, luglio 1952, p. 3-4.
- Palmieri, Eugenio Ferdinando, *Il trisavolo, i gozzi, i libri*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, pp. 26-29.
- Pancrazi, Pietro *Le commedie di Simoni*, in «Corriere della sera», 21 giugno 1949, ora in Id., *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1950, pp. 3-10.
- Pandolfi, Vito, *Le mille e una notte di Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXVIII, n.160, 1° luglio 1952, pp. 46-48.
- Patané, Giuseppe, *Pirandello, Musco e i pupi di Sicilia*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, pp. 57-62.
- Patané, Giuseppe, *Renato Simoni e la Sicilia*, in «La Giara», a. III, n. 2, giugno-luglio 1954, pp. 65-71.
- Pavolini, Corrado, *Omaggio a Renato Simoni maestro di teatro*, in «Il Dramma», a. XX, 1

marzo – 1 giugno 1944, nn. 421-427, pp. 56-58.

Pavolini, Corrado, *Simoni regista goldoniano*, in «Scenario-Comoedia», a. VIII, n. 8, agosto 1939, pp. 344-347.

Pecorini, Giorgio, *Responsabilità verso Simoni*, in «Sipario», a. IX, n. 99, luglio 1954, p. 3.

Personè, Luigi Maria, *Renato Simoni*, in Id., *Il Teatro italiano della Belle Époque*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 215-221.

Piovene, Guido, *Viaggio in Italia*, Milano, Baldini & Castaldi, 2007, pp. 81-83 (I ed. Milano, Mondadori, 1957).

Poesio, Paolo Emilio, *Intorno alla “prima” dei “Giganti della montagna”*, in «Quaderni di Teatro», a. IX, n. XXXIV, novembre 1986, pp. 94 – 101.

Possenti, Eligio, *Dedicato a R. Simoni il Teatro di Via Manzoni a Milano*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 313, ottobre 1962, p. 96.

Possenti, Eligio, *Dieci anni dalla morte di Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 310, luglio 1962, pp. 5-18.

Possenti, Eligio, *I Rusteghi e L'impresario delle Smirne di Carlo Goldoni*, in «Il Dramma», a. XXIII, nn. 42-44, settembre 1947, pp. 60-65.

Possenti, Eligio, *L'uomo*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, pp. 13-17.

Possenti, Eligio, *La Biblioteca di Renato Simoni al Museo Teatrale alla Scala*, Milano, Museo Teatrale alla Scala, 1954.

Possenti, Eligio, *Le collezioni di Renato Simoni*, in *Museo Teatrale alla Scala*, Milano, 1964, pp. 371-379.

Possenti, Eligio, *Maschere. L'ultimo articolo di Renato Simoni era per un'enciclopedia destinata ai giovani*, in «Il Dramma», a. XXIX, n.182, 1° giugno 1953, pp. 55-58.

Possenti, Eligio, *Renato Simoni dieci anni dopo*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 310, luglio 1962, pp. 75-76.

Possenti, Eligio, *Un anno senza Simoni*, in «Il Dramma», a. XXIX, nn.184-185, 15 luglio 1953, pp. 13-16.

Possenti, Eligio, *Vita e opere di Renato Simoni*, in «Almanacco dello spettacolo italiano», a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1953, pp. 23-31.

*Il Premio Ines Fila a Simoni*, in «Almanacco dello spettacolo italiano», a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, p. 26.

*Al prof. Virgilio Ferrari sindaco di Milano*, in «Il Dramma», a. XXXI, nn. 227-228, agosto-settembre 1955, pp. 73-74.

Quintarelli, Giovanni, *Renato Simoni. L'uomo e la sua arte. Discorso*, Verona, Stab. Tip. Lito Bettinelli, s.d.

Radice, Raul, *Il successo di "Tramonto" dopo la lunga attesa*, in «Almanacco dello spettacolo italiano», a cura di Egidio Ariosto e Giovanni Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, pp. 27-29.

Rebora Roberto, *Ricordo di Renato Simoni*. in «Sipario», a. VIII, nn. 88-89, agosto-settembre 1953, p. 2.

Rebora, Roberto, "*La locandiera*" e "*La vedova*" a Venezia, in «Sipario», a. VII, n. 79, novembre 1952, pp. 11-12.

Rebora, Roberto, *Non si è lasciato sorprendere dalla morte*, in «Sipario», a. VII, n.75, luglio 1952, p. 5.

Rebora, Roberto, *Renato Simoni lontano dal teatro*, in «Ridotto», a. XXXVIII, nn. 7-8, 1989, pp. 5-6.

Rebora, Roberto, *Simoni: sopra i limiti delle parole pronunciate*, in «La fiera letteraria», 14 ottobre 1951, pp. 3-4.

*Renato Simoni: il poeta degli addii ha rivissuto nel suo Gozzi*, in «Il Dramma», a. XXXVIII, n. 167, 15 ottobre 1952, pp. 53-56.

*Renato Simoni: la sua biblioteca*, in *Accademie e biblioteche d'Italia*, Roma, Fratelli Palombo, 1954, pp. 579-580.

*Renato Simoni: mostra dei cimeli a dieci anni dalla morte 1952-1962*, a cura del Museo teatrale alla Scala, Milano, Museo teatrale alla Scala, 1962.

Ridenti, Lucio, *Ritorno di Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXII, n. 11, 15 aprile 1946, pp. 39-40.

Ridenti, Lucio, *Addio a Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXVIII, n. 161, 15 luglio 1952, p. 6.

Anonimo [Ridenti, Lucio], *Un anno senza Simoni*, in «Il Dramma», a. XXIX, nn.184-185, 15 luglio 1953, pp. 13-14.

Ridenti, Lucio, *Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 15 luglio 1952, pp. 8-10.

Ridenti, Lucio, *Sarebbe piaciuto a Simoni*, in «Il Dramma», a. XXIX, n. 181, 15 maggio 1953, pp. 40-42.

Ridenti, Lucio, *Simoni e Ruggeri*, in «Il Dramma», a. XXIX, n. 182, 1° settembre 1953, pp. 9-13.

Ridenti, Lucio, *Una via a Milano porti il nome di Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXIX, n. 192, 1° novembre 1953, pp. 3-4.

Ridenti, Lucio, Possenti Eligio, *I libri di Simoni sono ora di tutti*, in «Il Dramma», a. XXX, n. 207, 15 giugno 1954, pp. 27-32.

Ridenti, Lucio, *Il matrimonio Ojetti-Simoni complice Casanova*, in «Il Dramma», a. XXXI, nn. 227-228, agosto-settembre 1955, pp.103-111.

Ridenti, Lucio, *Mio maestro adorato*, in Id., *Ritratti perduti*, Milano, Omnia, 1960, pp.



117-121.

Ridenti, Lucio, *Insieme, l'ultimo tempo*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn. 163-164, 1° settembre 1952, pp. 79-82, ora in Id., *Ritratti perduti*, Milano, Omnia, 1960, pp. 122-129.

Anonimo [Ridenti, Lucio], *Il "cattivo servizio"*, in «Il Dramma», a. XL, nn. 330-331, marzo-aprile 1964, pp. 3-4.

Ridenti, Lucio, *Inutilità delle bombe a mano*, in «Il Dramma», a. XL, n. 328, gennaio 1964, pp. 2-4.

Rimini, Ruggero, *Gozzi secondo Simoni*, Firenze, Olschki, 1974.

Rogledi, Manni Teresa, *Edizioni secentesche del teatro italiano nella Biblioteca Simoni*, in *Museo Teatrale alla Scala*, a cura di Giampiero Tintori e Angelo Fedegari, Banca Popolare di Milano, 1971, pp. 177-182.

Rossari, Vittoria, *Appunti per un saggio sul teatro di Renato Simoni*, in «Drammaturgia», a. II, n. 5-6, 1955, pp. 90-97.

Rossari, Vittoria, *Saggio sul teatro di Renato Simoni*, tesi di laurea, Relatore: Prof. Mario Apollonio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1954.

Ruberti, Guido, *Renato Simoni*, in Id., *Storia del teatro contemporaneo*, Bologna, Cappelli, 1928, pp. 577-578.

Ruocco, Vittoria, *Renato Simoni nel teatro italiano contemporaneo*, tesi di Laurea, Relatore: prof. Francesco Bionolillo, Università degli Studi di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1948-1949.

Savinio, Alberto, *Francesca da Rimini* in «Omnibus», a. II, n. 45, 1939.

Savio, Francesco, Castello, Giulio Cesare, *Renato Simoni oltre la tradizione*, in Quirino Galli, *Un capocomico nell'Italia borghese. Da lettere inedite di Ermete Novelli*, Napoli, Fratelli Conte, 1979, pp. 63-69.

Senesi, Ivo, *Ricordo di Renato Simoni*, Milano, Gastaldi, 1952.

*Fra sette anni, forse, la "via Renato Simoni" a Milano*, in «Il Dramma», a. XXXI, n.229, agosto-settembre 1955, pp. 3-4.

Silvestri, Giuseppe, *La "sua" Verona*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, pp. 4-9.

Simonelli, Luciano, *Renato Simoni, Ciò che importa è vivere da galantuomo*, in Id., *Dieci giornalisti e un editore*, Milano, Simonelli, 1997.

*Simoni e la "Francesca" di D'Annunzio*, in «Rivista Italiana del Dramma», a. II, n. 6, 15 novembre 1938, pp. 370-372.

*Simoni nel cuore degli attori*, in «Il Dramma», a. XXIX, nn.170-171-172, 1° gennaio 1953, pp. 126-127.

*Spettacoli di eccezione: "Adelchi" di A. Manzoni a Firenze. Regia di Renato Simoni*, in «Il Dramma», n.332, 1940, pp.22-25.

Terron, Carlo, *Il commediografo*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre

1952, n.s., pp. 30-34.

Terron, Carlo, *Trasparenze freudiane nella "Vedova"*, in «Corriere lombardo», novembre 1950.

Tonelli, Luigi, *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Modernissima, 1924.

Toschi, Gastone, *Carlo Gozzi. Quattro atti di Renato Simoni*, in *Teatro "La Fenice". Manifestazioni dell'anno Teatrale 1944-45*, Venezia, 1945.

*Tramonto*, in «L'Osservatore politico letterario», n.10, 1958, pp.100-102.

Trevisani, Giulio, *Renato Simoni. Carlo Gozzi (1951). Tramonto (1950)*, in Id., *Storia e vita di teatro*, Milano, Ceschina, 1967, pp. 349-357.

*Una Triade famosa: Angelo Dall'Oca Bianca, Berto Barbarani, Renato Simoni*, Verona, Tipografia Zandrini, 1961.

Valenti, Antonio, *Teatro in volume. Nostalgie di Renato Simoni*. «Il Dramma», a. XIV, n. 296, 15 dicembre 1938, pp. 31-32.

Varagnolo, Domenico, *Renato Simoni nel di delle onoranze a Emilio Zago*, Venezia, Stamperia Zanetti, 1929.

Vecchi, Vittorio, *Un critico che era il teatro*, in «Il Dramma», a. XXXIV, n. 267, dicembre 1958, pp. 94-96.

Vergani, Orio, *Simoni a teatro*, in «Sipario», a. VII, n. 71, marzo 1952, pp.5-6.

Vergani, Orio, *Tre scrivanie*, in «Il Dramma», a. XXVIII, nn.163-164, 1° settembre 1952, pp. 35-38.

Zannoni, Ugo, *Renato Simoni*, Verona, Edizioni di Vita veronese, 1952.



# **DOCUMENTI**



## *Nota introduttiva*

La sezione documentaria presenta una selezione di documenti inediti di varia natura – lettere autografe, contratti, bilanci consuntivi, foto di scena, comunicati stampa, programmi di sala, bozzetti scenografici, figurini, manifesti, locandine – relativi all’attività di Renato Simoni e ritrovati principalmente presso la Biblioteca Livia Simoni di Milano, l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia (ASAC), il Fondo Lucio Ridenti al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino e l’Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino. La documentazione è articolata in due parti: la prima, relativa alla produzione registica di Simoni, affianca ai dodici spettacoli da lui firmati la scheda degli interpreti e collaboratori e le relative fonti archivistiche e bibliografie; la seconda raccoglie una selezione delle lettere ricevute da Simoni ordinate secondo il criterio alfabetico del mittente. Le corrispondenze sono riprodotte seguendo fedelmente gli originali, intervenendo a correggere soltanto gli innegabili *lapsus calami* e uniformando i testi per quel che riguarda i titoli delle opere (con l’uso del corsivo) e i nomi dei periodici e quotidiani (inseriti tra caporali).

Il materiale archivistico così organizzato mette in luce la biografia artistica di Simoni e in particolare le dinamiche di genesi e di ricezione degli spettacoli da lui diretti, gli umori e gli effetti di una scelta, ma anche la sua autorevolezza nel panorama teatrale dell’epoca. Il materiale e il relativo studio sono organizzati in una prospettiva che non sia limitata alla personalità di Simoni, ma che permetta di vederne il profilo sullo sfondo di una realtà storica, politica e culturale più vasta. Si sono tralasciate le lettere di carattere strettamente privato, o altri documenti che risultavano fuorvianti agli effetti della ricerca. I documenti prescelti rivelano usi, consuetudini, dinamiche e retroscena 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 nascita dei primi teatri stabili pubblici, sia per gli aspetti estetici che confluiscono nella nascita e affermazione della nuova figura professionale del regista. L’insieme di questi documenti rappresenta una sorta di storia del teatro parallela a quella ufficiale, i cui protagonisti sono nomi più celebri della scena italiana del tempo: da Eleonora Duse a Ermete Novelli, Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri, Renzo Ricci, Gino Cervi, Andreina Pagnani, Laura Adani, Guido Salvini, ai più giovani Orazio Costa, Giorgio Strehler e Paolo Grassi. Le corrispondenze si rivelano un utile strumento che permette di penetrare nei meccanismi profondi di una serie di episodi importanti della storia del teatro italiano,

fornendo perciò un notevole supporto alla comprensione di alcune problematiche di vasto respiro.

La raccolta affianca alle ragioni primarie di finalità storica la necessità di un rapporto critico più corretto e oggettivo con l'opera di Simoni, sicuramente un protagonista del panorama teatrale e intellettuale italiano della prima metà del Novecento, spesso trascurato o etichettato come "tradizionalista" dalla storiografia della seconda metà del secolo. Una simile valutazione storica è influenzata dal rapporto di Simoni con lo Stato fascista che nel 1939 lo fregia del titolo di Accademico d'Italia; nasce anche da qui quell'approccio storico che colloca la sua attività artistica in un'ottica funzionale al sistema politico dominante. L'opera di Simoni, come emerge dalla documentazione archivistica qui presentata, è pertanto significativa non solo per la ricostruzione della sua biografia artistica e intellettuale, ma anche per ripercorrere un'importante pagina della storia teatrale italiana.

## LE REGIE DI RENATO SIMONI

### *Il Ventaglio di Carlo Goldoni (1936)*

**Campo San Zaccaria – 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, speciale.....	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 e Aldo Calvo  
Aiuto regista: Tullio Covaz, Orazio Costa  
Costumi: Andrea Calvo  
Tecnica delle luci: Ing. Luciano Medail  
Organizzazione: Guido Riva





Manifesto delle Recite goldoniane per l'estate 1936  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)



# XX BIENNALE

VENEZIA - LUGLIO 1936 - XIV

## RAPPRESENTAZIONI GOLDONIANE IN CAMPO SAN ZACCARIA

15 - 19 - 23 - 25 Luglio a ore 21.30 precise

# IL VENTAGLIO

Commedia in 3 atti di CARLO GOLDONI

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, speciale . . . . .	ERMANN0 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 di Guido Salvini e Aldo Calvo

Aiuto Regista: Tullio Covaz

Organizzazione: Guido Riva

Diretori di Scena: Italo Capuzo e Gastone Martini - Costumi del Laboratorio A. L. A. su figurini di A. Calvo  
Realizzazione delle scene di B. Morozzi e O. Cipolletti - Impianti ed apparati elettrici della Ditta Oliva & C.  
Fornitori di scena F.lli Capuzo - Pittucche Fagnoli - Calzature Bertolotti

La vendita dei biglietti avviene presso l'Ufficio della Biennale in Palazzo Ducale e presso il Botteghino  
in Piazza S. Marco. Le prenotazioni si effettuano esclusivamente presso l'Ufficio della Biennale in  
Palazzo Ducale (Telefono 2555)

## NON VI SONO POSTI IN PIEDI

L'ingresso allo spettacolo avviene dal Campo S. Provolo



***Il ventaglio* (1936) in Campo San Zaccaria. Allestimento scenico di Guido Salvini e Andrea Calvo  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)**



**Allestimento di Campo San Zaccaria per *Il ventaglio* (1936) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)**



*Il ventaglio* (1936) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni  
Nerio Bernardi (Evaristo), Laura Adani (Candida), Andreina Pagnani (Giannina)  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)



*Il Ventaglio* (1936) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni  
Tino Erler (Moracchio), Andreina Pagnani (Giannina), Renzo Ricci (Crespino), Memo Benassi (Coronato)  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)



*Il ventaglio* (1936) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni  
 Nerio Bernardi (Evaristo), Rosanna Masi (Geltrude), Maria Melato (Susanna), Ermete Zacconi (Conte di Roccamonte); Laura Adani (Candida), Ermanno Roveri (Timoteo)  
 (Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)

### **Bibliografia:**

D'Amico, Silvio, *Le recite goldoniane a Venezia: Simoni regista*, in «Scenario», a. V, n. 8, agosto 1936, pp. 367-369.

D'Amico, Silvio, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, in «Nuova Antologia», 1 agosto 1936, ora in Id., *Cronache del teatro: 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, vol. IV, tomo I (1934-1936), pp. 257-265.

Giannino, Omero Gallo, «*Il ventaglio*» di Goldoni a Venezia, in «Il Popolo di Roma», 16 luglio 1936.

Gibertini, Osvaldo, «*Il ventaglio*» in Campo San Zaccaria, in «La Tribuna», 17 luglio 1936.

Livi, François, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Il ventaglio*, a cura di Paola Ranzini, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 9-45.

Mazzoleni, Biancamaria, *L'éventail. Il ventaglio di Carlo Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.

Momo, Arnaldo, *Qualche appunto sull'interpretazione del Goldoni nella pratica della scena*, in *Studi goldoniani*, a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, vol. I, pp. 148-160.

Palmieri, Eugenio Ferdinando, *Il ventaglio inscenato da Simoni fra il cielo splendente e le pietre illustri*, in «Corriere della sera», 15 luglio 1936.

Pardieri, Giuseppe, *Ermete Zacconi*, Bologna, Cappelli, 1960.

*La prima rappresentazione del “Ventaglio” si svolgerà stasera in Campo S. Zaccaria*, in «La Gazzetta di Venezia», 15 luglio 1936.

*Le rappresentazioni goldoniane all’aperto a Venezia*, in «Il Corriere di Napoli», 16 luglio 1936.

Ramperti, Marco, *Una mirabile rappresentazione del “Ventaglio” di Goldoni a Venezia in Campo San Zaccaria*, in «L’Illustrazione italiana», 19 luglio 1936.

Simoni, Renato, *Il “Ventaglio” al Manzoni*, in «Corriere della sera», 10 agosto 1919.

Simoni, Renato, *Il “Ventaglio”*, in «Corriere della sera», 15 luglio 1936.

*Il ventaglio*, in «Il Dramma», a. XII, n. 239, 1° agosto 1936, p. 31.

*“Il ventaglio” di Goldoni a Venezia*, in «Il Tevere», 17 luglio 1936.

Zacconi, Ermete, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946.

Zajetti, Alberto, *Il trionfale successo del “Ventaglio” in Campo San Zaccaria*, in «La Gazzetta di Venezia», 16 luglio 1936.

Z.[Zorzi], E[Elio], *La prima del “Ventaglio” di Goldoni con la regia di Simoni a Venezia*, in «Corriere della sera», 16 luglio 1936.

\*\*\*

***Le Baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni (1936)**

**Campo San Cosmo (Giudecca) – 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
Checça, altra fanciulla, sorella di Madonna Libera .....	Kiki Palmer
Padron Vincenzo, pescatore.....	Bepi Zago
Toffolo, battellaio .....	Gino Cavalieri
Isidoro, Coadiutore del Cancelliere criminale .....	Gianfranco Giachetti
Canocchia, giovine che vende zucca arrostita .....	Vittorio Cavalieri

Regia: Renato Simoni, Guido Salvini

Allestimento scenico: Guido Salvini e Aldo Calvo

Aiuto regista: Tullio Covaz, Orazio Costa

Costumi: Andrea Calvo

Coreografa: Irene del Bosco (prima ballerina), Teresa Legnani

Organizzazione: Guido Riva



# XX BIENNALE

VENEZIA - LUGLIO 1936 - XIV

## RAPPRESENTAZIONI GOLDONIANE

IN CAMPO SAN COSMO (GIUDECCA)

17 - 21 - 26 Luglio a ore 21.30 precise

# LE BARUFFE CHIOZZOTTE

Commedia in 3 atti di CARLO GOLDONI

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 CAVALIERI
Isidoro, Coadiutore del Cancelliere criminale	GIANFRANCO GIACHETTI
Il Comandador, cioè il messo del Criminale	EMILIO BALDANELLO
Canocchia, giovine che vende zucca arrostita	VITTORIO CAVALIERI

Regia: RENATO SIMONI - GUIDO SALVINI

Coreografia: Irene del Bosco - Prima Ballerina: Teresa Legnani

Allestimento scenico di Guido Salvini e Aldo Calvo

Aiuto Regista: Tullio Covaz

Organizzazione: Guido Riva

Directori di Scena: Italo Capuzzo e Gastone Martini - Costumi del Laboratorio A. L. A. su figurini di A. Calvo  
Realizzazione delle scene di B. Montecchi e G. Cipollini - Impianti ed apparati elettrici della Ditta Oliva & C.  
Fornitori di scena F.lli Capuzzo - Pasticche Fugagnoli - Calzature Bertolotti

La vendita dei biglietti avviene presso l'Ufficio della Biennale in Palazzo Ducale e presso il Botteghino in Piazza S. Marco. Le prenotazioni si effettuano esclusivamente presso l'Ufficio della Biennale in Palazzo Ducale (Telefono 11055)

NON VI SONO POSTI IN PIEDI

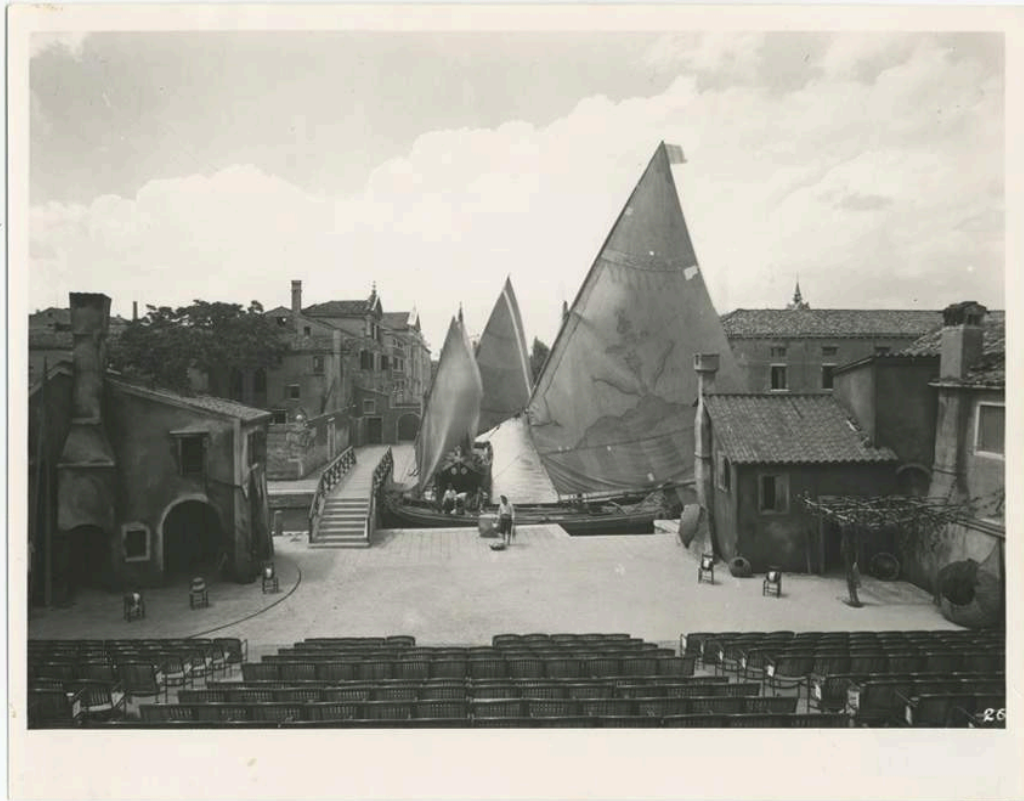
L'ingresso allo spettacolo avviene dalla Calle del Pistor (Giudecca)

Officine Grafiche Carlo Perini - Venezia

17922

(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)





**Allestimento di Campo San Cosmo per *Le baruffe chiozzotte* (1936) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)**



***Le baruffe chiozzotte* (1936) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni  
T. Dal Monte (Lucietta), G. Cavalieri (Toffolo) e G. Gasparini (Pasqua)  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)**



La tartana di Paron Toni, nell'edizione veneziana delle *Baruffe chiozzotte*.

***Le baruffe chiozzotte* (1936) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
La tartana di Paron Toni («Scenario», a. V, n. 8, agosto 1936)**



*Le baruffe chiozzotte* (1936) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni  
 C. Micheluzzi (Toni), C. Baseggio (Fortunato), L. Grossoli (Beppe), G. Stival (Tita-Nane), B. Zago (Vincenzo)  
 (Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)



*Le baruffe chiozzotte* (1936) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni  
 G. Stival (Tita-Nane), M. Seglin (Pasqua), K. Palmer (Checca), C. Baseggio (Fortunato), G. Cavalieri (Toffolo), P.  
 Bertoncetto (Orsetta), B. Zago (Vincenzo), L. Grossoli (Beppe), T. Dal Monte (Lucietta)  
 (Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)



***Le baruffe chiozzotte* (1936) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simonia  
in primo piano Giulio Stival (Tita-Nane) e Toti Dal Monte (Lucietta)  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)**



**Scena finale de *Le baruffe chiozzotte* (1936) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)**

• **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 svolga 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 lumeggiata 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*, in «Scena illustrata», 1-15 agosto 1936.

D'Amico, Silvio, *Goldoni nei Campielli: Il Ventaglio, Le baruffe chiozzotte*, in «Nuova Antologia», 1 agosto 1936, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Edizioni Novecento, vol. IV, tomo I (1934-1936) pp. 257-265.

D'Amico, Silvio, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, in «Scenario», agosto 1936.

Momo, Arnaldo, *Qualche appunto sull'interpretazione del Goldoni nella pratica della scena*, in *Studi goldoniani*, a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, vol. I, pp. 148-160.

Palmieri, Eugenio Ferdinando, *Le baruffe chiozzotte rappresentate a Venezia fra gli orti, le vele, i canali, della Giudecca*, in «Il Resto del Carlino», 18 luglio 1936.

Simoni, Renato, *Le baruffe chiozzotte*, in «Corriere della sera», 17 luglio 1936.

Strehler, Giorgio, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 9-47.

Z[Zorzi], E[Elio], *Il successo delle "Baruffe chiozzotte" date a Venezia con regia di Simoni*, in «Corriere della sera», 17 luglio 1936.

\*\*\*

### ***Edipo re di Sofocle (1937)***

#### **Teatro Romano di Sabratha - 19 e 22 marzo 1937**

Edipo.....	Annibale Ninchi
Sacerdote.....	Corrado Racca
Creonte.....	Carlo Ninchi
Tiresia .....	Gualtiero Tumiati
Giocasta .....	Irma Gramatica
Nuzio Da Corinto.....	Edoardo Toniolo
Servo di Laio.....	Enzo Biliotti
Nunzio della Casa .....	Carlo Lombardi
Corifeo .....	Giulio Tempesti

Direzione artistica di Renato Simoni

Regia di Guido Salvini

Direttore per la musica Ferdinando Liuzzi

Cori della tragedia musicati da Andrea Gabrieli

Trascritti e integrati da Ferdinando Liuzzi

Maestro istruttore dei cori Fidelio Finzi

Altro maestro: Roberto Gaggiano; Coreografia: Carla Strauss; Figurini di: Titina Rota;

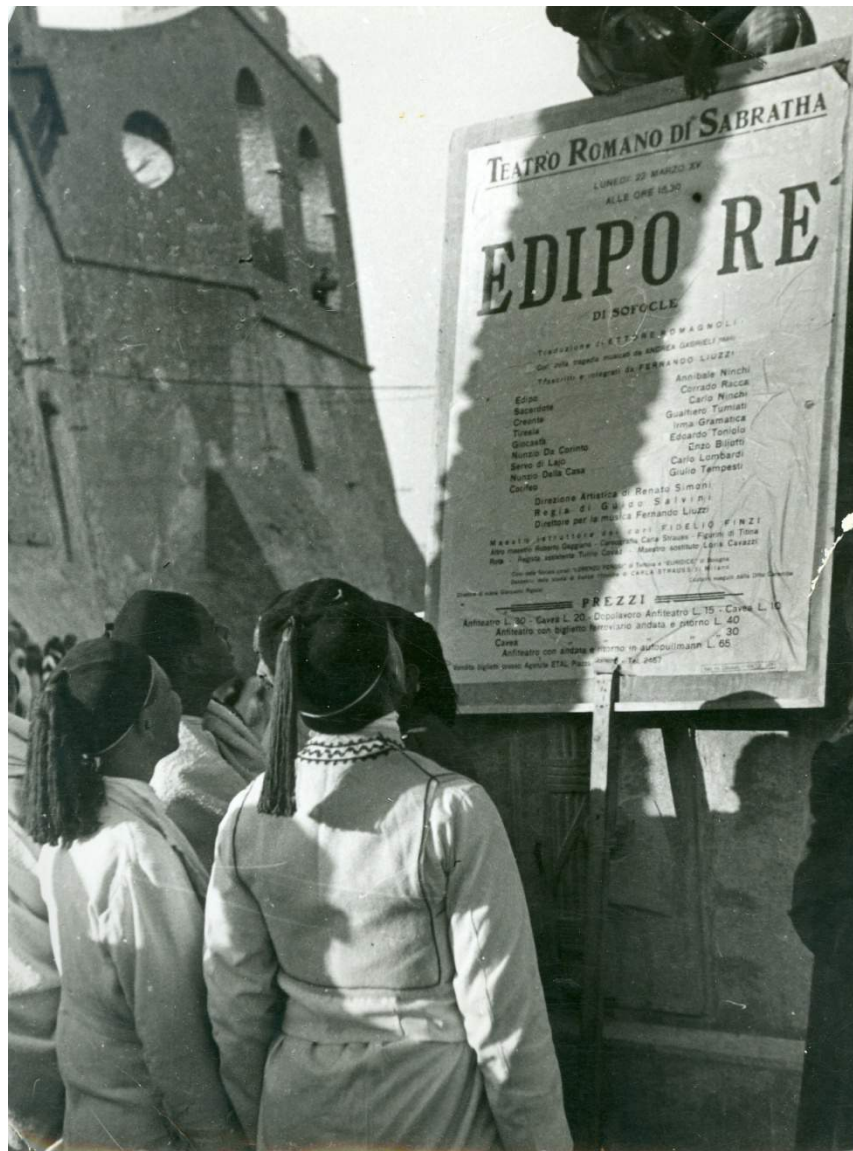
Regista assistente: Tullio Coraz; Maestro sostituto: Loris Cavazzi

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



Locandina di *Edipo Re* di Sofocle, regia di Renato Simoni (Teatro romano di Sabratha, marzo 1937) (Servizio fotografico della Direzione generale di Teatro, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)



Teatro romano di Sabratha, *Edipo re* di Sofocle, regia di Renato Simoni (marzo 1937)  
(Servizio fotografico della Direzione generale di Teatro, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

- 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.

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 stop lo spettacolo est fissato per la metà di marzo stop affettuosi saluti –Balbo.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 221)

***Tripoli, 16 gennaio 1937 (telegramma)***

Leggo suo veramente magnifico articolo su Teatro Sabratha stop 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 stop 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 stop affettuosi saluti, Balbo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 225)

***Tripoli 27 gennaio 1937 (telegramma)***

Preventivo particolareggiato stop 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 stop eliminato l'equivoco approvo il preventivo annullando telegramma di ieri stop cordialissimi – Balbo

(Biblioteca Livia Simoni, CA 224)

***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 stop segue mia lettera dettagliata stop 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 Giustiniani, 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 strutture di 2, di 3, di 4 o più parti fino agl'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.

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 impreveduta 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**

Caputo, Giacomo, *Il teatro romano di Sabratha*, in «Rivista italiana del dramma», a. I, vol. 1, n. 2, 15 marzo 1937, pp. 158-170.

Pace, Biagio, *Passato ed avvenire degli spettacoli classici in Italia*, in «Scenario», a. VI, n. 8, agosto 1937, pp. 377- 380.

Poesio, Paolo Emilio, *1911: "Edipo re" al Teatro romano di Fiesole*, in «Quaderni di teatro», a. IX, n. 36, maggio 1987, pp. 41-46.

Rocca, Gino, *"Edipo re" al teatro di Sabratha*, in «Il popolo d'Italia», 20 marzo 1937.

Simoni, Renato, *Sabratha*, in «Corriere della sera», 14 gennaio 1937.

Simoni, Renato, *L' "Edipo re" di Sofocle*, in «Corriere della sera», 16 marzo 1937.

Simoni, Renato, *Edipo re*, in «Corriere della sera», 11 febbraio 1945.

*Spettacolo all'aperto: teatro di masse*, in «Scenario», a. VI, n. 8, agosto 1937, p. 367.

\*\*\*

***I Giganti della montagna* di Luigi Pirandello (1937)**

**III Maggio Musicale Fiorentino**

**Prato della Meridiana (Giardino di Boboli) - 7 giugno 1937**

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 Niccòli
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

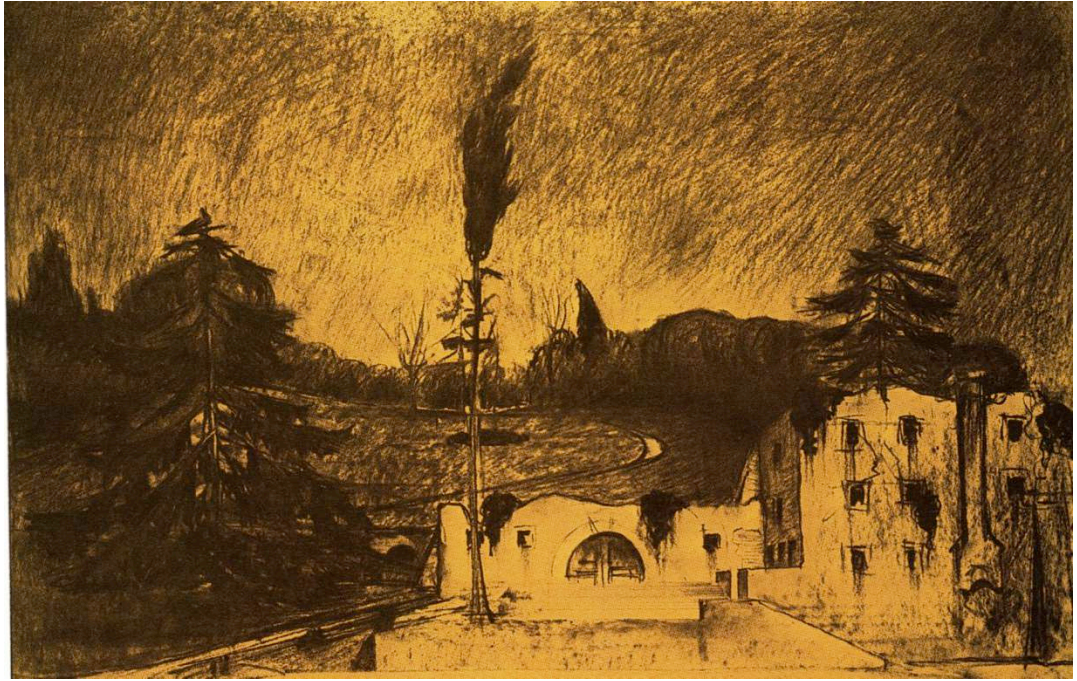
Scene dipinte da Emilio Toti

Direttore dell'allestimento scenico: Ivo Lambertini

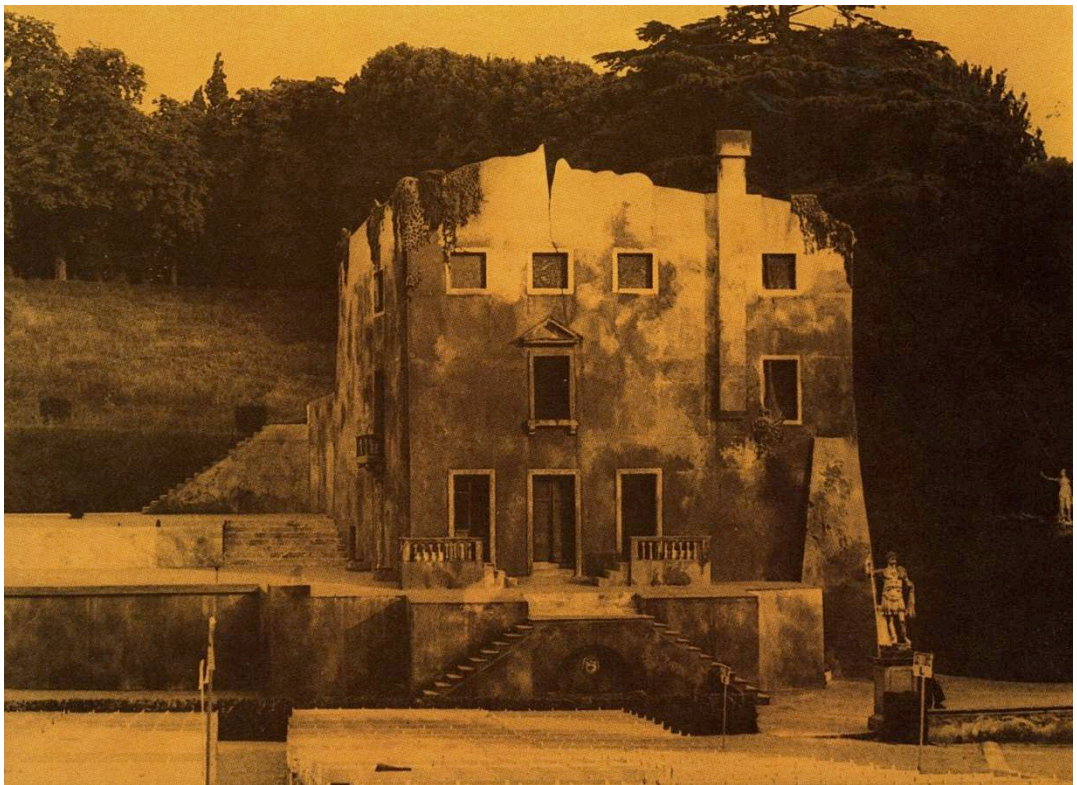
Direttori di scena: Carlo Serruti, Cesare Giovanetti

Rammentatore: Pilade Filippini

Rappresentante: Guido Riva



**Bozzetto di Pietro Aschieri per *i Giganti della montagna* (1937) di Luigi Pirandello, regia di Renato Simoni.  
(Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**



**Impianto scenico di Pietro Aschieri per *I Giganti della montagna* (1937) di Luigi Pirandello,  
regia di Renato Simoni.  
(Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**



Gli attori de *I Giganti della montagna* (1937) di Luigi Pirandello, regia di Renato Simoni.  
(Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)



Il coro delle centurie ne *I Giganti della montagna* (1937), di Luigi Pirandello, regia di Renato Simoni.  
(Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)



La contessa Ilse, figurino di Maria de Matteis per *I Giganti della Montagna* (1937), regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)



Quaquéo, figurino di Maria de Matteis per *I Giganti della Montagna* (1937), regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)



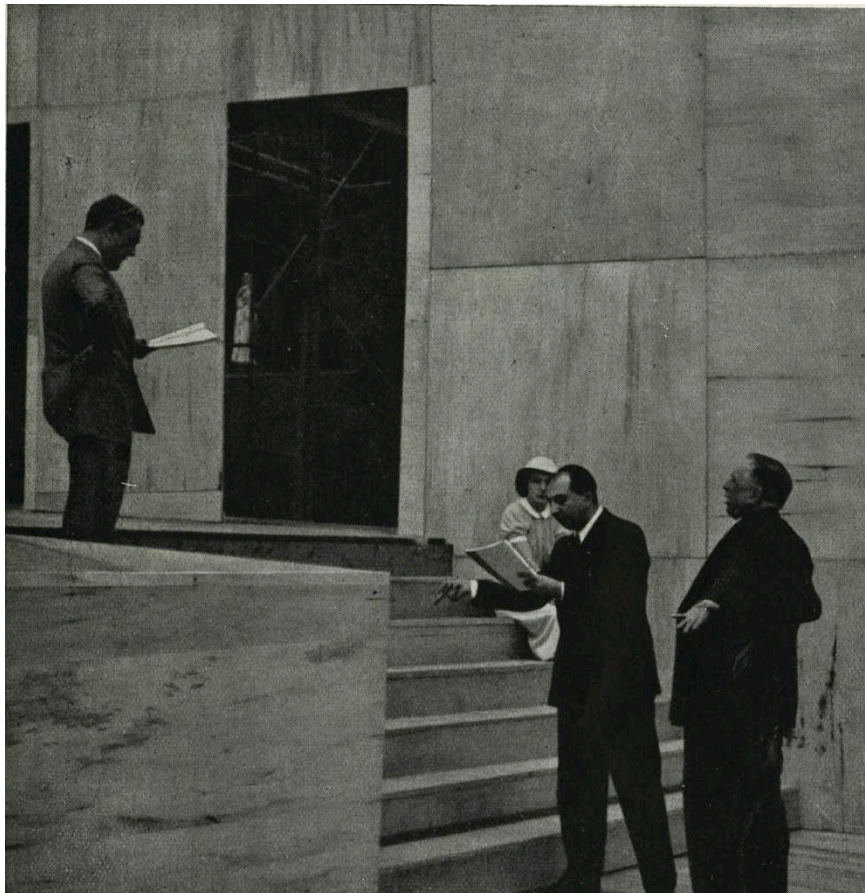
Lumachi, figurino di Maria de Matteis per *I Giganti della Montagna* (1937), regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)



Oggetto scenico, bozzetto di Maria de Matteis per *I Giganti della Montagna* (1937), regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)



**L'angelo Centuno, figurino di Maria de Matteis per *I Giganti della Montagna* (1937), regia di Renato Simoni.  
(Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II.)**



**Memo Benassi, Stefano Landi, Renato Simoni durante le prove de *I Giganti della montagna* (1937).  
(Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in «Scenario», a. VI, n. 6, giugno 1937)**



• **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 trovato; 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 esertissimo 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**

Abba, Marta, *Prefazione a "I giganti della montagna"*, in «Il Dramma», XLVII, nn. 362-363, pp. 14-17.

Antonelli, Luigi, *La "Montagna" senza i "Giganti"*, in «Il Giornale d'Italia», 8 giugno 1937.

Bernardelli, Francesco, *"I giganti della montagna" rappresentati nel giardino di Boboli*, in «La Stampa», 6 giugno 1937, ora in Id., *Spettacoli e commedie*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1964, pp. 153-160

Bertuetti, Eugenio, *Pirandello drammaturgo*, in «Il Dramma», a. XIII, n. 249, 1° gennaio 1937, pp. 2-3.

*Bilancio del III Maggio Musicale*, in «La Nazione», 10 giugno 1937.

Buonanno, Giovanna *I giganti della montagna dalla dissoluzione del Teatro d'Arte alla rappresentazione del Maggio fiorentino*, in «Il castello di Elsinore», a. III, n. 8, 1990, pp. 71-107.

Cappello, Giovanni, *Quando Pirandello cambia titolo; occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 1986.

Casella, Alfredo, *Il terzo "Maggio Musicale Fiorentino"*, in «Scenario», a. VI, n. 6, giugno 1937, pp. 266-270.

Castelli, Cristina, *Renato Simoni regista. "I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, in «Quaderni di Teatro», n.36, 1987, pp.148-163.

Cecchi, Emilio, *"I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, in «Corriere della sera», 6 giugno 1937.

*Come si presenterà la scena de "I giganti della montagna"*, in «Nuovo Giornale», 10 aprile 1937.

- D'Amico, Alessandro, Tinterri, Alessandro, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987.
- D'Amico, Silvio, *Teatro drammatico*, in «Nuova Antologia», *Cronache del teatro: 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Edizioni Novecento, 2004, vol. IV, tomo II (1937-1941), pp. 355-360.
- G. C., “Lazzaro” e un'altra commedia nuova di Pirandello, in «La Stampa», 11 settembre 1928.
- Giachetti, Cipriano, *Maggio Musicale*. “I giganti della montagna”, in «La Nazione», 2 giugno 1937.
- Giachetti, Cipriano, “I giganti della montagna” rappresentati in Boboli, in «La Nazione», 6 giugno 1937.
- Giachetti, Cipriano, *Un regista alla volta: Venturini*, in «Il Dramma», a. XVI, n. 336, 15 agosto 1940, p. 25.
- Gibertini, Osvaldo, “I giganti della montagna” di Luigi Pirandello, in «La Tribuna», 8 giugno 1937.
- “I giganti della montagna” al Maggio Musicale Fiorentino, in «Il Telegrafo», 1 giugno 1937.
- Gim, *Colloquio con Luigi Pirandello*, in «La Stampa», 21 aprile 1934.
- Guardenti, Renzo, *Costumi e corpi nel teatro del Novecento*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, pp. 941-968.
- “I giganti della montagna” al Maggio Musicale Fiorentino, in «Il Telegrafo», 1 giugno 1937.
- I giganti della montagna*, in «Il Dramma», a. XXXV, n. 270, marzo 1959, pp. 49-50.
- I giganti della montagna. Mito di Luigi Pirandello*, in «Il Dramma», a. XIII, n. 260, 15 giugno 1937, pp. 19-20.
- Il programma definitivo del III Maggio Musicale fiorentino*, in «La Nazione», 21 gennaio 1937.
- Il pubblico*, in «La Nazione», 6-7 giugno 1937.
- Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, a cura di Ivan Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, a cura di Ivan Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- Labroca, Mario, *Il teatro all'aperto e l'esperienza del “Maggio”*, in «Scenario», a. VI, n. 8, agosto 1937, pp. 371-372.
- Labroca, Mario, *Il teatro all'aperto e l'esperienza del “Maggio”*, in «Scenario», a. VI, n. 8, agosto 1937, p. 371.
- Labroca, Mario, *L'usignolo di Boboli: cinquant'anni di vita musicale*, Venezia, Neri Pozza,

1959.

Landi, Stefano, *Il terzo ed ultimo atto dei "Giganti della montagna" (IV "momento")* in Luigi Pirandello, *La nuova colonia. Lazzaro. I giganti della montagna*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Marziano Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1995, pp. 259-264.

Luchini, Alberto, *Maggio Musicale 1937. Primo consuntivo*, in «Il Bargello», 13 giugno 1937.

*Le prove delle luci per "I giganti della montagna"*, in «Nuovo Giornale», 3 giugno 1937.

*Le rappresentazioni in Boboli*, in «Scenario», a. VI, n. 6, giugno 1937, p. 273.

Luchini, Alberto, *Maggio Musicale 1937. Primo consuntivo*, in «Il Bargello», 13 giugno 1937.

*Nei "cantieri" del Maggio Musicale*, in «La Nazione», 9 marzo 1937.

Nuzzi, Cristina, *Maria de' Matteis*, in *Visualità del Maggio*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1979, p. 147-149.

*Pagina inedita di "I giganti della montagna" di Pirandello, con le correzioni autografe del Maestro*, in «Il Dramma», a. XIII, n. 249, 1° gennaio 1937, p. 4.

Palmieri, Eugenio Ferdinando, *I giganti della montagna inscenati nel verde incanto di Boboli*, in «Il Resto del Carlino», 6 giugno 1937.

Patanè, Giuseppe, *Renato Simoni e la Sicilia*, in «La Giara», a. III, n. 2, giugno-luglio 1954, pp. 68-69.

Pellizzi, Claudio, *Pirandello e noi*, in «Critica fascista», 15 luglio 1927.

*Per Pirandello*, in «Sipario», a. II, n. 14, giugno 1947, p. 24.

Pinzauti, Leonardo, *Il Maggio musicale fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967.

*Pirandello e il «Corriere»*, fascicolo del «Corriere della sera» a cura di Matteo Collura, Milano, Mondadori, 1986.

*Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di Enzo Scrivano, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1985.

Pirandello, Luigi, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1965, vol. VI.

Pirandello, Luigi, *I giganti della montagna*, a cura di Marta Abba, Milano, Mursia, 1972, pp. 135-140.

Pirandello, Luigi, *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», Roma, Bulzoni, 1980.

Pirandello, Luigi, *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1986, vol. V, pp. 1371-1376.

Pirandello, Luigi, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 372

1995.

*Pirandello, Luigi*, a cura di Alessandro d'Amico con la collaborazione di Alessandro Tinterri, Milano, Mondadori, 2007.

Placido, *Visita ai cantieri del Maggio Fiorentino*, in «Il Tevere», 29-30 aprile 1940.

*La preparazione del Maggio Musicale*, in «La Nazione», 10 marzo 1939.

Poesio, Paolo Emilio, *Intorno alla "prima" dei "Giganti"*, in «Quaderni di Teatro», a. IX, n. 34, novembre 1986, pp. 94-101

*Il programma definitivo del III Maggio Musicale fiorentino*, in «La Nazione», 21 gennaio 1937.

*Le prove delle luci per "I giganti della montagna"*, in «Nuovo Giornale», 3 giugno 1937.

Puppa, Paolo, *La scena e i suoi fantasmi: dai «Sei personaggi» ai «Giganti della montagna»*, in «Rivista Italiana di Drammaturgia», 6-7 dicembre 1977-aprile 1978.

*Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria de Matteis*, catalogo della mostra (Palazzo Medici Riccardi – Firenze, 1979) a cura di Cristina Nuzzi, Firenze, Vallecchi, 1979.

Recanati, Amedeo, *La sua vita*, in «Il Dramma», a. XIII, n. 249, 1° gennaio 1937, pp. 5-6.

Repaci, Leonida, *«I Giganti della montagna» nel giardino di Boboli*, in «L'Illustrazione Italiana», n. 24, 13 giugno 1937. ora in Id., *Teatro di ogni tempo*, Milano, Ceschina, 1967, pp. 45-51.

Rocca, Guido, *I giganti della montagna nel Teatro di Boboli*, in «Il Popolo d'Italia», 6 giugno 1937.

Roma, Enrico, *Pirandello poeta del "cine"*, in «Comoedia», 15 gennaio 1929.

Salvini, Guido, *Il terzo atto dei "Giganti"*, in *Atti del congresso di studi pirandelliani*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1961, pp. 45-48.

Sarasani, Fabrizio, *I giganti della montagna*, in «La voce d'Italia», 6 giugno 1937.

Simoni, Renato, *"I giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, in «Corriere della sera», 1 giugno 1937, ora in «Il Dramma», a. XXXV, n. 270, marzo 1959, pp. 50-54.

Simoni, Renato, *Luigi Pirandello: dalle celebrazioni dei Grandi Siciliani*, in «Meridiano di Roma: l'Italia letteraria, artistica, scientifica», a. IV, n.42, 22 ottobre 1939, p.6.

Simoni, Renato, *Luigi Pirandello. Discorso tenuto a Agrigento il 10 ottobre 1939*, in *Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti. Celebrazioni siciliane*, Urbino, Ed Tip. Istituto d'Arte del libro, 1940, pp. 161-183, v. II.

Simoni, Renato, *Pirandello: a dieci anni dalla morte del maestro*, in «Il Dramma», a. XXIII, nn. 27-28, 1° gennaio 1946, p. 55.

Simoni, Renato, *Tragedia di Pirandello*, in «Nuova Antologia», Roma, Società Anonima «La Nuova Antologia», 1° dicembre 1939, pp. 210-218.

Sorelli, Antonio, *I giganti della montagna. L'attesa a Firenze per la prima*

*rappresentazione*, in «L'Ambrosiano», a. XV, n. 133, 5 giugno 1937.

Sorelli, Antonio, *I giganti della montagna. L'attesa a Firenze per la prima rappresentazione*, in «L'Ambrosiano», a. XV, n. 133, 5 giugno 1937.

Tranquilli, Vittorio, *I giganti della montagna. Mito di Pirandello al giardino di Boboli*, in «Il Piccolo di Trieste», 6 giugno 1937.

*Una seconda rappresentazione dei «Giganti della montagna»*, in «La Nazione», 6-7 giugno 1937.

Vicentini, Claudio, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua drammaturgia*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di Enzo Scrivano, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, 1985, p. 93.

Vicentini, Claudio, *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 191-193;

\*\*\*

### ***Le Baruffe chiozzotte di Carlo Goldoni (1937)***

**Campo San Cosmo – Giudecca – 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 Cavalieri
Isidoro, Coadiutore del Cancelliere criminale .....	Enzo Biliotti
Padron Vincenzo .....	Emilio Baldanello
Canocchia, giovine che vende zucca arrostita .....	Vittorio Cavalieri

Regia: Renato Simoni, Guido Salvini

Allestimento scenico: Guido Salvini e Aldo Calvo

Aiuto regista: Tullio Covaz

Costumi: Andrea Calvo

Coreografa: Irene del Bosco (prima ballerina), Teresa Legnani

Organizzazione: Guido Riva

### **Bibliografia**

*Le «baruffe chiozzotte» sospese per il maltempo*, in «La Nazione», 11-12 luglio 1937.

***Il Bugiardo di Carlo Goldoni (1937)***

**Campo San Trovaso - 13, 18, 22, 25, 29 luglio 1937**

**XX Biennale - Rappresentazioni goldoniane**

Il Dottor Balanzone, bolognese medico in Venezia .....	Gualtiero Tumiati
Rosaura, figlia del Dottore.....	Andreina Pagnani
Beatrice, figlia del Dottore.....	Ernes Zacconi
Colombina, loro cameriera .....	Rosetta Tofano
Florindo, cittadino bolognese amante timido di Rosaura ....	Ernesto Calindri
Ottavio, Cavaliere padovano, amante di Beatrice.....	Carlo Ninchi
Brighella, suo confidente .....	Giulio Stival
Pantalone, mercante veneziano, padre di Lelio il bugiardo	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



**Bozzetto scenico di Guido Salvini e Andrea Calvo per *Il bugiardo* (1937) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)**



***Il bugiardo* (1937) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
Andreina Pagnani (Rosaura), Nerio Bernardi (Lelio)  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)**





*Il bugiardo* (1937) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
Andreina Pagnani (Rosaura), Ernes Zacconi (Beatrice)  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)



*Il bugiardo* (1937) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)

• **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:**

Almansi, Guido, *Introduzione*, in Carlo Goldoni *Il bugiardo*, a cura di Alessandro Zaniol, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 9-36.

Avon Caffi, Giuseppe, *La rappresentazione de "Il bugiardo" di Carlo Goldoni*, in «Il Regime Fascista», 14 luglio 1937.

- Camerino, Aldo, *Variazioni sul "Bugiardo"*, in «Corriere padano», 16 luglio 1937.
- Contini, Ermanno, *Ritorno veneziano di Goldoni e di Shakespeare*, in «Il Messaggero», 2 agosto 1937.
- Corsi, Mario, *Incontro col signor Lelio il bugiardo*, in «Gazzetta del popolo», 13 luglio 1937
- Corsi, Mario, *Ritorno del "Bugiardo"*, in «Il Dramma», a. XIII, n. 260, 15 giugno 1937, p. 23
- Damerini, Gino, *"Il bugiardo" di Goldoni con regia di Renato Simoni nella cornice di San Trovaso*, in «La Gazzetta del Popolo», 14 luglio 1937.
- Damerini, Gino, *La ricomparsa del bugiardo*, in «Il Dramma», a. 35, n. 274, luglio 1959, pp. 28-30.
- D'Amico, Silvio, *Goldoni e Shakespeare a Venezia*, in «Scenario », agosto 1937, n. 8, pp. 368-370.
- Duse, Enzo, *Il bugiardo di Goldoni in Campo San Trovaso*, in «Il Mattino», 14 luglio 1937.
- E. P., *"Il Bugiardo" di Goldoni in Campo S. Trovaso*, in «Il popolo di Trieste», 14 luglio 1937.
- Giachetti, Cipriano, *Il "Bugiardo" di Goldoni in Campo San Trovaso*, in «La Nazione», 14 luglio 1937.
- Giachetti, Cipriano, *Imitazione e fantasia nel "Bugiardo"*, in «La Nazione», 11-12 luglio 1937.
- "Il Bugiardo" a S. Trovaso*, in «La Stampa», 14 luglio 1937
- Il bugiardo di Goldoni rappresentato con grande successo*, in «Gazzetta di Venezia», 14 luglio 1937.
- Il vivo successo del "Bugiardo" di Goldoni*, in «Piccolo di Roma», 14 luglio 1937.
- L'ultima del "Bugiardo" in Campo S. Trovaso*, in «Il Gazzettino», 29 luglio 1937.
- La seconda del "Bugiardo"*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1937.
- Le manifestazioni teatrali della Biennale. Il Bugiardo di Carlo Goldoni a San Trovaso*, in «Il Veneto», 13 luglio 1937.
- Magnifico pubblico e calorosi applausi alla terza del "Bugiardo"*, in «Gazzetta di Venezia», 23 luglio 1937.
- Padoan, Emilio, *Fortuna nel "Bugiardo"*, in «Corriere Padano», 11 luglio 1937.
- Padoan, Emilio, *Il Bugiardo di Goldoni al festival teatrale di Venezia*, in «Il Telegrafo», 9 luglio 1937.
- Palmieri, Eugenio Ferdinando, *"Il bugiardo" di Goldoni inscenato nel Campo di San Trovaso a Venezia*, in«Il Resto del Carlino», 14 luglio 1937.

Passarella, Ottorino L., *La rappresentazione del "Bugiardo" segna il secondo trionfo*, in «Il Gazzettino», 14 luglio 1937.

Rassi, Ettore, *"Il bugiardo" di Goldoni a San Trovaso*, in «Il Veneto», 14 luglio 1937.

Repaci, Leonida, *"Il bugiardo" in Campo San Trovaso*, in «L'Illustrazione teatrale», luglio 1937, ora in Leonida Repaci, *Teatro di ogni tempo*, Milano, Ceschina, 1967, pp. 60-66.

Salvini, Celso, *"Il bugiardo" rappresentato in Campo San Trovaso*, in «Il popolo d'Italia», 14 luglio 1937.

Sartori, Sandro, *"Il bugiardo" di Goldoni alla Biennale di Venezia*, in «Il Popolo di Brescia», 14 luglio 1937.

Silvestri, Giuseppe, *Gli spettacoli goldoniani a Venezia. "Il bugiardo" in campo San Trovaso*, in «L'ambrosiano», 15 luglio 1937.

Simoni, Renato, *Emilio Zago nel "Bugiardo"*, in «Corriere della sera», 31 maggio 1927.

Simoni, Renato, *Il bugiardo*, in «Corriere della sera», 11 luglio 1937.

Terron, Carlo, *Le bugie di Lelio in Campo San Trovaso*, in «L'Arena», 14 luglio 1937.

Vitta Marco, Ettore, *La rappresentazione del "Bugiardo" di Goldoni a Venezia*, in «Corriere padano», 14 luglio 1937

Z., *Le recite all'aperto a Venezia. "Il bugiardo" di Goldoni*, in «Il Gazzettino», 13 luglio 1937.

*La vivissima attesa per Il Bugiardo che si rappresenta questa sera a S. Trovaso*, in «Gazzetta di Venezia», 13 luglio 1937.

Z.[Zorzi], E.[Elio], *Il bugiardo in Campo San Trovaso*, in «Corriere della sera», 14 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 Tricorri
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



***Francesca da Rimini* (1938) di Gabriele D'Annunzio, regia di Renato Simoni  
(«Il Dramma», a. XIV, n. 295, 15 novembre 1938)**



Andreina Pagnani (Francesca) e Filippo Scelzo (Paolo) in *Francesca da Rimini* di G. D'Annunzio, regia di R. Simoni" («Il Dramma», a. XIV, n. 295, 15 novembre 1938)



Aroldo Tieri (Malatestino) e Sandro Ruffini (Gianciotto) in *Francesca da Rimini* di G. D'Annunzio, regia di R. Simoni" («Il Dramma», a. XIV, n. 295, 15 novembre 1938)

### Bibliografia:

*Andreina Pagnani: una vita nel teatro*, a cura di Carlo Alberto Peano, Todi, Associazione culturale Todi festival, 1991.

Antonelli, Luigi, *Francesca da Rimini all'Argentina*, in «Giornale d'Italia», 31 ottobre 1938.

*Aroldo Tieri: una vita per lo spettacolo*, a cura di Antonio Panzarella, Milano, Bevivino, 2005.

Bellonci, Goffredo, *Il teatro di Gabriele d'Annunzio*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico, Milano, Bompiani, 1936, pp. 313-317.

Contini, Ermanno, *Francesca da Rimini*, in «Il Messaggero», 31 ottobre 1938.

Contini, Ermanno, *Idee dei giovani ai Littorali del teatro*, in «Scenario», a. VII, n. 5, maggio 1938.

Corsi, Mario, "*Francesca da Rimini: 1901-1938*", in «Scenario», a. VII, n. 11, novembre 1938, pp. 572-577.

D'Amico, Silvio, *La "Francesca da Rimini" all'Argentina*, in «La Tribuna», 1 novembre 1938, ora in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Edizioni Novecento, vol. IV, tomo II (1937-1941) pp. 403-409.

De Angelis, Alberto, *Virgilio Marchi architetto teatrale*, in «Teatro Scenario», a. XVI, n. 14, 15 luglio 1952, p. 11.

Marchi, Virgilio, *Appunti di critica scenotecnica*, in «La Fiera letteraria», 28 agosto 1927.

Mariani, Valerio, *Scenografia dannunziana*, in «Scenario», a. VII, n. 4, aprile 1938, pp. 181-182

Sensani, Gino Carlo, *Creature, non manichini*, in «Cinema», a. III, 1936, p. 25.

Simoni e la "Francesca" di D'Annunzio, in «Rivista Italiana del Dramma», a. II, n. 6, 15 novembre 1938, pp. 370-372.

Simoni, Renato, *La figlia di Iorio: tragedia pastorale di Gabriele D'Annunzio*, in «Musica e Musicisti», a. IV (1904), pp. 225-234.

Simoni, Renato, *La "Francesca da Rimini" di Gabriele d'Annunzio*, in «Corriere della sera», 2 dicembre 1927.

Simoni, Renato, *D'Annunzio, il teatro e gli autori*, in «Corriere della sera», 22 marzo 1938.

Testa, Anna, *Buonasera Aroldo, buonasera Giuliana: Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice, vita, carriera e scene da un matrimonio*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2010.

\*\*\*

### **Aminta di Torquato Tasso (1939)**

#### **V Maggio Musicale Fiorentino**

#### **Prato della Meridiana (Giardino di Boboli) - 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

Regia: Renato Simoni, Corrado Pavolini

Assistenti alla regia: Orazio Costa, Enrico Fulchignoni

Musiche di scena: C. W. Gluck

Direttore d'orchestra: Maestro Luigi Colonna

Scene e costumi: Gino Carlo Sensani

Coreografo: Aurel Milloss

Direttore dell'allestimento scenico: Alessandro Giuntoli



**Bozzetto scenico di Gino Carlo Sensani per l'*Aminta* (1939) di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**



**Impianto scenico di Gino Carlo Sensani per l'*Aminta* (1939) di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**





**Andreina Pagnani (Dafne) nell'*Aminta* di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**



**Aroldo Tieri (Ergastro) nell'*Aminta* di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**



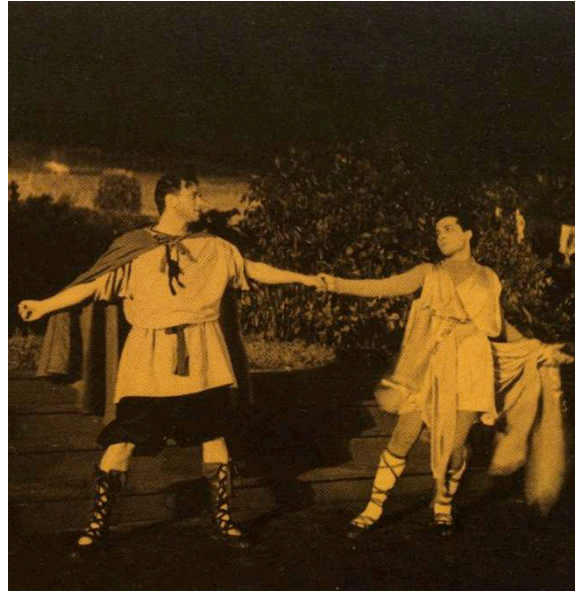
**Due satiri nell'*Aminta* di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**



**Gino Cervi (Tirsi) e pastorella nell'*Aminta* di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**



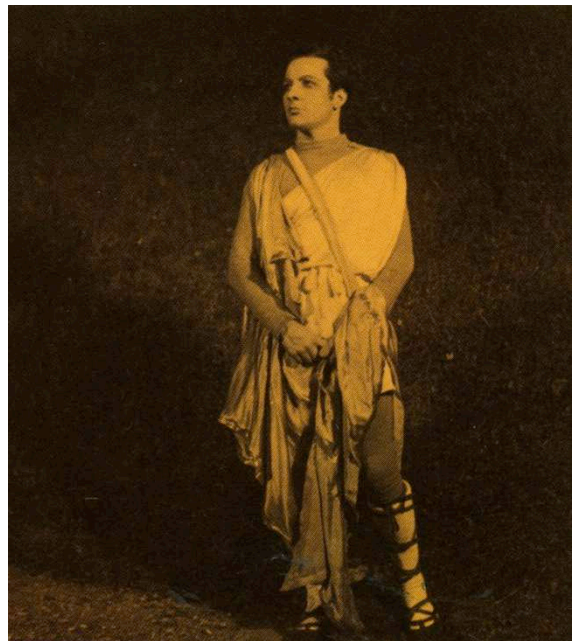
**Gino Cervi (Tirsi) e pastore nell'*Aminta* di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**



**Gino Cervi (Tirsi) e Rossano Brazzi (Aminta) nell'*Aminta* di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**



**Carlo Ninchi (satiro) nell'*Aminta* di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**



**Rossano Brazzi (Aminta) nell'*Aminta* di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)**



Gino Cervi (Tirsi) nell'*Aminta* di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)



Annibale Ninchi (pastore) nell'*Aminta* di Torquato Tasso, regia di Renato Simoni. (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)

- **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 Lodovicia 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*, in «Telegrafo», 30 giugno 1939.

*Il bellissimo successo della “popolare” dell'“Aminta” ha degnamente chiuso il Maggio Musicale*, in «Telegrafo», 2 luglio 1939.

Bernardini, Mario, *Renato Simoni*, in *Il Maggio Musicale Fiorentino. II. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, p. 191.

Bertuetti, Eugenio, “*Aminta*” di Torquato Tasso nel Giardino di Boboli a Firenze, in «La Gazzetta del Popolo», 4 giugno 1939.

Bertuetti, Eugenio, *Appunti per un invito all'aperto*, in «Scenario», a. VIII, n. 7, luglio 1939, pp. 296-297.

Calibano, *Lo stupendo spettacolo di “Aminta” ha concluso in bellezza il V Maggio Musicale*, in «Il Telegrafo», 4 giugno 1939.

Contini, Ermanno, *Idee dei giovani ai Littorali del teatro*, in «Scenario», a. VII, n. 5, maggio 1938.

Damerini, Adelmo, *Le musiche dell'“Aminta”*, in «Il Telegrafo», 4 giugno 1939.

D'Amico, Silvio, *Maggio Fiorentino. “Aminta” a Boboli*, in «La Tribuna», 6 giugno 1939, ora in Silvio d'Amico, *Cronache. 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, vol. IV, tomo II (1937-1941), Palermo, Edizioni Novecento, 2004, pp. 455-460.

De Weerth, Ernest, *Florence rings festival bells*, in «Weekly News», 18 marzo 1939.

Flury Nencini, Bianca, *Fascino di Boboli: ineguagliabile cornice degli spettacoli notturni*, in «Il Telegrafo», 6 giugno 1939.

Giachetti, Cipriano, *L'“Aminta” del Tasso in Boboli*, in «La Nazione», 4 giugno 1939.

Gino Carlo Sensani, in *Visualità del Maggio*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1979, pp. 278-300.

Gotta, Salvator, *Aminta memorabile. Regia di Renato Simoni*, in «Scenario», a. VIII, n. 6, giugno 1939, pp. 248-250.

*Il Maggio Fiorentino*, in «La Nazione», 18 maggio 1939.

*Il Maggio Musicale. Il felice risultato della bella manifestazione*, in «Il Telegrafo», 11 giugno 1939.

*Maria di Piemonte e il Duca di Bergamo assistono alla rappresentazione* in «La Nazione», 2-3 luglio 1939.

*La preparazione del Maggio Musicale*, in «La Nazione», 10 marzo 1939.

Panfilo, C., *Aminta*, in «Corriere della sera», 30 giugno 1939.

Pavolini, Corrado, *Lo spettacolo teatrale*, Siena, Ticci, 1944, pp. 13-14.

Peano, Carlo Alberto, *Andreina Pagnani. Una vita nel teatro*, Associazione Culturale Todi Festival Editore, 1991.

Ramperti, Marco, *Rina Morelli*, in «Scenario», a. VIII, n. 6, giugno 1939, pp. 256-257.

Simoni, Renato, *Aminta*, in «Corriere della sera», 18 maggio 1914.

Simoni, Renato, *Aminta*, in «Corriere della sera», 18 maggio 1914, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, Ilte, vol. I, pp. 59-60.

*La serata di gala con l' "Aminta"*, in «La Nazione», 30 giugno 1939.

*Lo spettacolo di gala con l' "Aminta" del Tasso*, in «Il Nuovo Giornale», 30 giugno 1939;

*Spettacoli di eccezione: "Aminta"*, in «Il Dramma», a. XV, n. 308, 15 giugno 1939.

*L'ultima manifestazione del Maggio*, in «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. Geltrude, vedova.....	Gina Sammarco
La sig. 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
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



*Il Ventaglio* (1939) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
Annibale Ninchi (Il Conte di Rocca Marina), Gina Sammarco (Geltrude)  
(Foto Giacomelli, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)



Attori e collaboratori de *Il Ventaglio* (1939) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
 S. Pirandello, C. Pavolini (collaboratori alla regia), G. Cervi (Crespino), R. Brazzi (Moracchio), L. Tricceri (Susanna), R. Simoni, G. Sammarco (Geltrude), R. Morelli (Candida), in secondo piano N. Bernardi (Evaristo), G. Volpi di Misurata, Riva, A. Pagnani (Giannina), G. Stival (Barone del Cedro), A. Tieri (Limoncino)  
 (Foto Giacomelli, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

- **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*, in «Gazzetta di Venezia», 17 luglio 1939.

Giachetti, Cipriano, *"Il ventaglio" in campo San Zaccaria*, in «La Nazione», 18 luglio 1939.

*La prova generale del "Ventaglio", in «Gazzetta di Venezia», 15 luglio 1939.*

Lari, Carlo, *Il trionfo del "Ventaglio" nella incomparabile cornice di campo San Zaccaria a Venezia*, in «La Sera», 17 luglio 1939.

Rocca, Enrico, *Spettacoli di eccezione. Venezia, Campo San Zaccaria; spettacoli all'aperto della Biennale: "Il ventaglio" di Carlo Goldoni*, in «Il Dramma», a. XV, n. 311, 1° agosto 1939, p. 21.

Simoni, Renato, *"Il ventaglio" al Manzoni*, in «Corriere della Sera», 10 agosto 1919.

*Gli spettacoli Goldoniani a Venezia*, in «Rivista italiana del dramma», a. III, n. 5, 15 settembre 1939, p. 208.

Z[Zorzi], E[Elio], *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 Ludovici
IL Cavaliere .....	Gino Cervi
Fabrizio .....	Cesco Baseggio
Sansuga .....	Riccardo Diodà
Simone .....	Giovanni Rissone
Venditrici .....	Anna Maria Bottini, Gina Germani, Nietta Zocchi
Venditori: .....	Antonio Barpi, Carlo Micheluzzi
Orbi, giovani, facchini	

Regia: Renato Simoni, Corrado Pavolini, 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



**Bozzetto scenico di Duilio Torres per *Il Campiello* (1939) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)**



***Il Campiello* (1939) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)**



*Il Campiello* di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
Gino Cervi (Astolfo) e Laura Adani (Gasparina)  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)



*Il Campiello* di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)

- **Lettera manoscritta 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)

- **Lettera manoscritta 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 sospeso 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 sospeso.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6563)

- **Lettera 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)

- **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)

- **Lettera manoscritta 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 "Anzoleto". 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)

- **Lettera manoscritta 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)

• **Lettera manoscritta di Wanda Baldanello a Simoni**  
*Venezia, 27 s.a.[ma giugno 1939]*

Eccellenza, volevo 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 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 rimesso 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)

## Bibliografia

- A. L., *La prima del "Campiello"*, in «Il Giornale d'Italia», 20 luglio 1939.
- Bernardelli, Francesco, *Il campiello*, in *Spettacoli e commedie*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1964, pp. 55-60.
- D'Amico, Silvio, *Il successo del "Campiello" messo in scena da Renato Simoni*, in «La Tribuna», 20 luglio 1939, *Cronache del teatro: 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, cit., vol. IV, tomo II (1937-1941) pp. 463-467.
- G. O. Gallo, *"Il Ventaglio" e «Il Campiello» a Venezia*, in «L'illustrazione teatrale», 23 luglio 1939.
- Giachetti, Cipriano, *Da un campiello all'altro*, in «La Nazione», 19 luglio 1939.
- Gli spettacoli Goldoniani a Venezia*, in «Rivista italiana del dramma», a. III, n. 5, 15 settembre 1939, pp. 207-208.
- "Il Campiello" rappresentato tra vive acclamazioni*, in «Gazzetta di Venezia», 19 luglio 1939.
- La mirabile esecuzione del "Campiello" alla presenza del Principe di Piemonte e del Ministro Alfieri*, in «Il Gazzettino», 19 luglio 1939.
- Palmieri, Eugenio Ferdinando, *"Il Campiello" inscenato da Simoni nella città più teatrale del mondo*, in «Il resto del Carlino», 18 luglio 1939.
- Pavolini, Corrado, *Simoni regista goldoniano*, in «Scenario», a. VIII, n.8, agosto 1939, pp. 344-347.
- Peano, Carlo Alberto, *Voce Minello Carlo in Filmlexicon degli autori e delle opere*, Roma, Edizioni di «Bianco e Nero», 1961, vol. IV, coll. 812-813.
- Pugliese, Sergio, *Il grande successo del "Campiello"*, in «La gazzetta del popolo», 19 luglio 1939.
- Rocca, Enrico, *Spettacoli d'eccezione. "Il Campiello" di Carlo Goldoni*, in «Il Dramma», a. XV, n. 311, 1° agosto 1939, pp. 21-22.
- Simoni, Renato, *Goldoni, Gozzi e il "Campiello"*, in «Corriere della Sera», 18 luglio 1939.
- Simoni, Renato, *Il "Campiello" di Goldoni al Diana*, in «Corriere della sera», 24 dicembre 1924.
- Zorzi, Elio, *Il campiello*, in «Il corriere della sera», 20 luglio 1939.
- Zorzi, Elio, *Il Principe e Alfieri alla rappresentazione del "Campiello"*, in «Corriere della sera», 19 luglio 1939.

\* \* \*

**Adelchi di Alessandro Manzoni (1940)**

**VI Maggio Musicale Fiorentino**

**Prato della Meridiana (Giardino di Boboli) - 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
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



Scena unica di Gino Carlo Sensani per l'*Adelchi* (1940) di Alessandro Manzoni, regia di Renato Simoni.  
(Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)



Bozzetto di Gino Carlo Sensani per la scena finale dell'*Adelchi* (1940) di Alessandro Manzoni, regia di Renato Simoni.  
(Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)





Carlo Magno, figurino di Gino Carlo Sensani per l'*Adelchi* di Alessandro Manzoni, regia di Renato Simoni.  
 (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)



Filippo Scelzo (Desiderio) e Renzo Ricci (Adelchi) in *Adelchi* (1940) di Alessandro Manzoni, regia di Renato Simoni.  
 (Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, ora in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)



Salvo Randone (Carlo Magno) e Filippo Scelzo (Desiderio) in *Adelchi* (1940) di Alessandro Manzoni, regia di Renato Simoni.  
(Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino, pubblicato in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II)

• **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 fierezza. 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.

Ora dovrei prendere parte nei *Vespri*, mi offrono la parte di Laura, che ne dici? 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 becchino 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**

- A. D., *Profilo del Maggio Fiorentino*, in «Corriere della sera», 14 marzo 1940.
- Alvaro, Corrado, *Adelchi*, in «Il Popolo di Roma», 5 giugno 1940, on in Id., *Cronache e scritti teatrali*, a cura di Alfredo Barbina, Abete, Roma, 1976, pp. 171-176.
- Alvaro, Corrado, *Il ritorno dell'attore*, in «Scenario», a. X, n. 3, marzo 1941, pp. 99-100.
- Anno teatrale XIX*, in «Scenario», ottobre 1940.
- Apollonio, Mario, “*Adelchi*”, *tragedia di popoli*, in «Scenario», a. IX, n. 4, aprile 1940, pp. 162-164.
- Ballo, Guido, *Orientamenti della scenografia moderna*, in «Comoedia», a. XXII, n. 4, 15 aprile.
- Bernardini, Mario, *Renato Simoni*, in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1986, vol. II, p. 194.
- Bucci, Moreno, *Adelchi*, in *Gino Carlo Sensani, pittore per il teatro (1888-1947)*, catalogo della mostra, a cura di Moreno Bucci e Chiara Bartoletti, Firenze, S.P.E.S., 1990, p. 134.
- Bucciolini, Giulio, *L'“Adelchi” di Alessandro Manzoni al Teatro Verde della Meridiana*, in «Il Nuovo Giornale», 5 giugno 1940.
- Calibano, *L'Adelchi*, in «Il Telegrafo», 5 giugno 1940.
- Cipriano Giachetti parla su Adelchi*, in «La Nazione», 18 maggio 1940.

Contini, Ermanno, *L'“Adelchi” di Manzoni nel giardino di Boboli*, in «Il Messaggero», 5 giugno 1949.

Contini, Ermanno, *Il successo (di Adelchi)*, in «Il Dramma», a. XVI, n. 332, 15 giugno 1940, p. 25.

D'Amico, Silvio, “*Adelchi*” di Manzoni nel Giardino di Boboli, in «La Tribuna», 6 giugno 1940.

De Pirro, Nicola, *Il VI Maggio Musicale Fiorentino*, in «Scenario», a. IX, n. 4, aprile 1940, p. 161.

Ferrone, Siro, Pieri, Marzia, *La drammaturgia di Ruggeri*, in «Ariel», a. XIX, n. 2-3, maggio-dicembre 2004, pp. 75-84.

Fulchignoni, Enrico, *Vero e falso classicismo*, in «Primato», 1 settembre 1940.

Giachetti, Cipriano, *Ritorno di Adelchi*, in «La Nazione», 23 gennaio 1940.

Labroca, Mario, *Maggio Musicale Fiorentino in guerra*, in «Scenario», a. X, n. 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*, in «Il Dramma», a. XVI, n. 332, 15 giugno 1940.

*Il Maggio del 1940. Dove sarà inscenata «La Tempesta» di Shakespeare*, in «La Nazione», 20 ottobre 1939.

*Il Maggio Musicale*, in «Il Telegrafo», 27 marzo 1940.

*Il Maggio Musicale*, in «La Nazione», 3-4 marzo 1940.

Mangini, Nicola, *Manzoni e il teatro*, Firenze, Leo S. Olschki, 1976.

Molinari, Cesare, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, in «Biblioteca teatrale», n.s., n. 1, 1986, pp. 77-93.

Pavolini, Corrado, “*Adelchi*” in Boboli, in «Scenario», a. IX, n. 6, giugno 1940, pp. 268-270.

Pavolini, Corrado, *Come si fa uno spettacolo teatrale*, in «Comoedia», a. XXIII, n. 6, 15 giugno 1941, pp. 265-268.

Pavolini, Corrado, *Il domani del teatro*, in «Scenario», a. IX, n. 9, settembre 1940, p. 395.

Pavolini, Corrado, *Regia e messinscena al “Maggio”*, in «Comoedia», a. XXII, n. 4, 15 aprile 1940, pp. 198-200.

Possenti, Eligio, *L’“Adelchi” nel Giardino di Boboli*, in «Corriere della sera», 5 giugno 1940.

*Preludio al Maggio Musicale*, in «La Gazzetta del popolo», 26 marzo 1940.

*Quali opere si rappresenteranno al Maggio Musicale*, in «L'Ambrosiano», 29 febbraio 1940.

Repaci, Leonida, *La gran serata di Adelchi*, in «L'illustrazione teatrale», febbraio 1938, ora in Id., *Teatro di ogni tempo*, Milano, Ceschina, 1967, pp. 136-142.

Salvini, Celso, *L'“Adelchi” del Manzoni rappresentato al giardino di Boboli*, in «Popolo d'Italia», 5 giugno 1940.

Savarino, Sante, *Spettacoli di prosa all'aperto*, in «Il Dramma», a. XVI, n. 324, 15 febbraio 1940, p. 23.

Simoni, Renato, *Adelchi*, in «Corriere della sera», 28 gennaio 1938.

Simoni, Renato, *Storia teatrale dell'“Adelchi”*, in «Il Dramma», a. XVI, n. 332, 15 giugno 1940, pp. 22-24.

*Spettacoli di eccezione: "Adelchi" di A. Manzoni a Firenze. Regia di Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XVI, n.332, 15 giugno 1940, pp.22-25.

*Stampa teatro cinema turismo nel discorso del ministro Pavolini alla Camera*, in «Corriere della Sera», 26 aprile 1940.

Vico Lodovici, Cesare, *Attualità del teatro storico*, in «Scenario», a. IX, n. 6, giugno 1940, p. 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
Alecchino (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 ricompensa 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, 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 dicesti. 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)

- **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 pensamenti, 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 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)

• **Telegramma del sindaco di Venezia Gianquinto a Simoni**  
*Venezia, 15 dicembre 1946*

Festival veneziano inaugurato felicemente grazie sua geniale collaborazione Donne curiose  
Stop 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 stop A Roma successone stop Arrivederci  
Tatiana

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4241)



## Bibliografia

B.[Bernardelli], F.[Francesco], “*Le donne curiose*” di Goldoni all’Alfieri, in «La Stampa», 4 novembre 1940.

D’Amico, Silvio, *Dall’Accademia alla Compagnia*, in «Scenario», a. VIII, n. 10, ottobre 1939, pp. 448-449.

Di Ricco, Alessandra, *Introduzione*, in Carlo Goldoni, *Le donne curiose*, a cura di Id., Venezia, Marsilio, 1995, pp. 9-27.

Pavolini, Corrado, *Cosa farà la Compagnia dell’Accademia*, in «Scenario», a. IX, n. 10, ottobre 1940, pp. 443-444.

Tomei, Giuliano, *L’Accademia d’Arte Drammatica in viaggio*, in «Comoedia», a. XXI, n. 6, 15 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



*Moscheta* (1942) di Ruzante, regia di Renato Simoni (Giardini di Villa Corsini, Roma),  
(«Scenario», a. XI, n. 6, giugno 1942)

- **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,

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**

*Bollettino di informazioni della R. Accademia d'Italia*, a. II, n. 8, giugno 1942-XX.

Calendoli, Giovanni, *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], Università degli Studi di Padova-Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Comune di Padova-Assessorato allo Spettacolo, 1983, pp. 11-27.

Contini, Ermanno, *La "Moschetta" del Ruzzante nei giardini dell'Accademia*, in «*Il Messaggero*», 1 giugno 1942.

Covalli, Enzo, *Il famosissimo Ruzzante*, in «*Il Dramma*», a. XVIII, n. 380, 15 giugno 1942, p. 36.

D'Amico, Silvio, *La celebrazione del Ruzzante – la "Moschetta" all'Accademia d'Italia*, in «*Il Giornale d'Italia*», 2 giugno 1942.

De Bosio, Gianfranco; Zorzi Ludovico, *Il Ruzante. Storia di una scoperta*, Milano, Mondadori, 1977.

E. T., *Celebrazioni ruzzantine. La "Moschetta" A Villa Corsini*, in «*Il Piccolo*», 1 giugno 1942.

Fiocco, Achille, *La celebrazione ruzzantina alla Reale Accademia d'Italia*, in «*La Tribuna*», 2 giugno 1942.

Prosperi, Giorgio, *La celebrazione di un grande autore popolare: "Moschetta" del Ruzzante*, in «*Il Lavoro Fascista*», 2 giugno 1942.

Prosperi, Giorgio, *Spettacoli di eccezione. "Moschetta", di Angelo Beolco detto il Ruzzante*, in «*Il Dramma*», a. XVIII, n. 380, 15 giugno 1942, p. 32.

*Ruzante, Teatro*, a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.

Scannapieco, Anna, Vescovo, Piermario, *Moschetta, ultimo atto*, in «*Il castello di Elsinore*», n. 66, pp. 25-50.

***I Rusteghi* di Carlo Goldoni (1947)**

**VIII Festival Internazionale del Teatro di Venezia  
Parco della Biennale - 12, 14 e 15 agosto 1947**

Canciano (cittadino).....	Carlo Lodovici
Felicita (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 di Lucia Belfadel

Regia di Renato Simoni

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 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



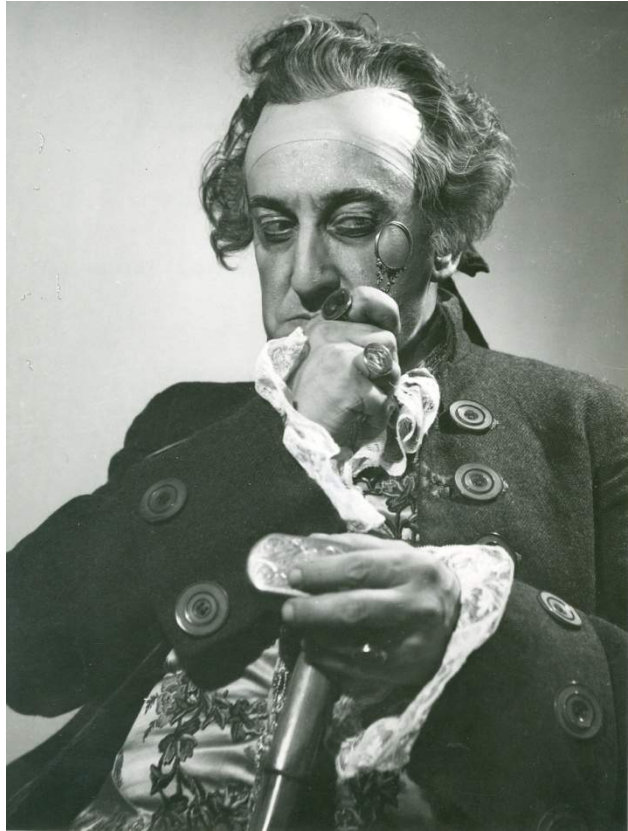
**I atto de *I rusteghi* (1947) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni  
(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)**



***I rusteghi* (1947) di Carlo Goldoni regia di Renato Simoni.  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)**



**Elsa Merlini (Felicità) in *I rusteghi* (1947) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)**



**Giulio Stival (Maurizio) in *I rusteghi* (1947) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)**



**Cescò Baseggio (Lunardo) e Camillo Pilotto (Simon) in *I rusteghi* (1947) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)**



Cesco Baseggio (Lunardo), Elsa Merlini (Felicita), Camillo Pilotto (Simon) in *I rusteghi* (1947) di Carlo Goldoni,  
regia di Renato Simoni .  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)

\*\*\*

***L'Impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni (1947)**

**VIII Festival Internazionale del Teatro di Venezia  
Parco della Biennale - 12, 14 e 15 agosto 1947**

Commedia di Carlo Goldoni (riduzione in tre quadri)

Alì (turco, ricco negoziante delle Smirne).....	Paolo Stoppa
Carluccio detto il Cruscarello (musicista soprano) .....	Vittorio De Sica
Lucrezia detta l'Acquacedrataia (cantatrice fiorentina).....	Sara Ferrati
Tognina detta la Zucchina (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 .....	Antonino Barpi

Regia di Renato Simoni  
Costumi di 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 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



*L'impresario delle Smirne* (1947) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
(Biblioteca di Studi Teatrali, Casa di Carlo Goldoni)



Vittorio De Sica (Carluccio), Andreina Paul (Tognina), Paolo Stoppa (Ali), Rina Morelli (Annina) e Adolfo Celi (Pasqualino) ne *L'impresario delle Smirne* (1947) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni.  
(«Il Dramma», a. XXIII, nn.42-43-44, 1° settembre 1947 ©Interfoto)





Andreina Paul (Tognina), Paolo Stoppa (Ali) e Rina Morelli (Annina) ne *L'impresario delle Smirne* (1947) di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni. («Il Dramma», a. XXIII, nn. 42-43-44, 1° settembre 1947 ©Interfoto)



Renato Simoni a Venezia. Una prova de *L'impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni, agosto 1947. Caricatura di Fulvio Bianconi. («Il Dramma», a. XXIII, nn. 42-43-44, 1° settembre 1947)

• **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 Carnevale*, 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 *Masnadierei*, 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 potrà 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.

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 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 (dattiloscritto autografo) di Romolo Bazzoni a Guido Salvini**  
*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 benestare 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 della 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 e 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 Carnevale*, 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.

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)

• **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 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? 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

Castello, Giulio Cesare, *Palcoscenici di Venezia. "I rusteghi" e "L'impresario delle Smirne" di Goldoni*, in «Sipario», a. II, settembre 1947, pp. 78-80.

Frangini, Gualtiero, *Una "novità" goldoniana sarà inscenata da Renato Simoni*, in «La nazione italiana», 10 agosto 1947.

G. D., *I Rusteghi*, in «Il Dramma», a. XXXXII, nn. 355-356, aprile maggio 1966, p. 66.

Goldoni, Carlo, *I capolavori*, a cura di Giovanni Antonucci, Roma, Newton Compton, 2007.

Possenti, Eligio, *Festival del Teatro a Venezia. Due commedie di Goldoni con la regia di Simoni*, in «Il nuovo corriere della sera», 13 agosto 1947.

Possenti, Eligio, *I Rusteghi e L'impresario delle Smirne di Carlo Goldoni al Festival del Teatro a Venezia con la regia di Renato Simoni*, in «Il Dramma», a. XXIII, nn. 42-44, 1° settembre 1947, pp. 60-64.

Zajotti, Adolfo, *Il Festival Internazionale del teatro*, in *Almanacco dello spettacolo italiano*, a cura di Egidio Ariosto e Giovani Calendoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 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
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

Scena 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

REGIA DI RENATO SIMONI

PERSONAGGI E INTERPRETI

MIA SARA, Madre di Romeo	MANCELLO GIORDA	MERCUTIO, amico di Romeo	EDUARDO TONIOLO
FRANCESCO, fratello di Romeo	NINO MANFREDI	IL VESCOVO	ETTORE GAIPA
MONTICELLI, padre di Giulietta	GIULIO OPI	IL SIGNORE	UMBERTO GIARDINI
GIULIETTA	GUALTIERO TUMIATI	IL SIGNORE	ETTORE GAIPA
ROMEO	GIORGIO DE LULLO	IL SIGNORE	MARCELLO BERTINI
MERCUTIO	RENZO RICCI	IL SIGNORE	ANTONIO BATTISTELLA
FRANCESCO	MARIO FELICIANI	IL SIGNORE	GINA SAMMARCO
MONTICELLI	GIANNI SANTUCCIO	IL SIGNORE	GERMANA PAOLIERI
MERCUTIO	SANDRO RUFFINI	IL SIGNORE	EDDA ALBERTINI
GIULIETTA	ANTONIO BATTISTELLA	IL SIGNORE	LILLA BRIGNONE
ROMEO	ARMANDO ALZEMO	IL SIGNORE	
MERCUTIO	VITTORIO CARRIOLI	IL SIGNORE	
FRANCESCO	MARCELLO MORETTI	IL SIGNORE	

REGIA DI RENATO SIMONI

Collaboratore alla regia: GIORGIO STREHLER - Direttore della spettacolo: CASTONE MARTINI - Assistenti al polidramma: E. GAIPA - V. PUCCHIA  
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  
Dramma della Sign. S. RUANI - Collaboratore dei costumi: EMMA FERRIOLI di TAVAZZI - Costumi: PIERAZZOLI - Alzavola: RANCATI - Giardiniera: CORRELLA - Paravento: BARTOLINI  
Organizzazione artistica: PAOLO CRASSO - Segretario: LUIGI GATTI

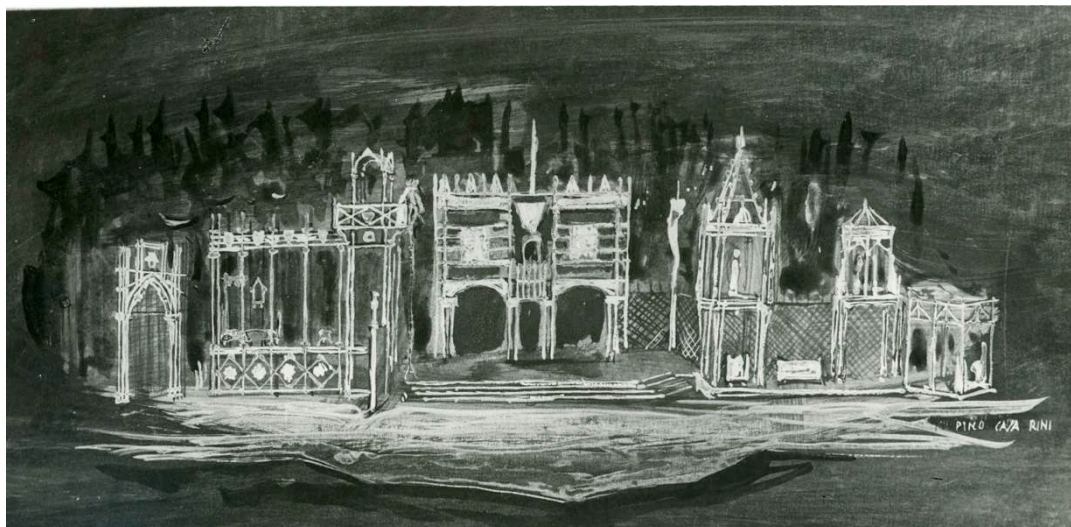
PREZZI  
POSTI NUMERATI DI PLATEA L. 1800 - POSTI NUMERATI DI GRADINATA L. 1200 - GRADINATA L. 800  
LA PRESSIONE DEI POSTI NUMERATI DI PLATEA E DEI POSTI NUMERATI DI GRADINATA È REGOLATA IN BASE ALLE CONDIZIONI DI NECESSITÀ PER IL COMPLETAMENTO DELLO STABILIMENTO IN TUTTO IL TEMPO DELL'OPERA  
MERCOLEDÌ 28 LUGLIO 2ª RAPPRESENTAZIONE

UNO

SCENELLA DI PINO CASARINI - Direzione artistica di E. G. S. 1948

Attenzione: l'abbonamento alla rivista "Teatro" è in vendita presso il giornale "L'Espresso".

Locandina di *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, regia di Renato Simoni (Teatro romano di Verona, 1948)  
(Programma di sala, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova)



Bozzetto scenico di Pino Casarini per *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, regia di Renato Simoni (Teatro romano di Verona, 1948)  
(Centro studi del Teatro Stabile di Torino)





Due scene di *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, regia di Renato Simoni (Teatro romano di Verona, 1948)  
(Centro studi del Teatro Stabile di Torino)



La chiesa di San Pietro in *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, regia di Renato Simoni  
(Teatro romano di Verona, 1948)  
(Centro studi del Teatro Stabile di Torino)



**Figurini di Emma Calderini per *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, regia di Renato Simoni  
(Teatro romano di Verona, 1948)  
(Programma di sala, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova)**



**Renato Simoni con gli attori Gianni Santuccio, Gualtiero Tumiati, Germana Paolini, Lilla Brignone, Giorgio De Lullo, Edda Albertini, Sandro Ruffini, Marcello Giorda, Gina Sammarco, interpreti di *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, regia di Renato Simoni (Teatro romano di Verona, 1948)  
(Foto Farabola, Centro studi del Teatro Stabile di Torino)**

- **Manoscritto autografo di Giorgio Strehler a Simoni** (carta intestata «Alberghi Bonvecchiati & Serenissima / Venezia/ Direzione / Cav. A. Allievi»)

*s.d [ma 1948]*

Caro Simoni,

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)

- **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)

- **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)

**Bibliografia**

Apollonio, Mario, *Intorno a un mito*, in «Sipario», a.III, n. 27, luglio 1948, pp. 4-5.

Bompiani, Valentino, *Meditazione arbitraria*, in «Sipario», a. III, n. 27, luglio 1948, pp. 3-4.

Castello, Giulio Cesare, *Romeo e Giulietta*, in «Sipario», a. III, n. 28, agosto 1948, pp. 13-16.

Chiesa, Ivo, *13 milioni = 3 teatri*, in «Sipario», a. III, n. 27, luglio 1948, p. 2.

Contini, Ermanno, *Una tragedia d'oggi: "Romeo e Giulietta"*, in «Il Messaggero», 27 luglio 1948.

D'Amico, Silvio, *Discorso a quattro gatti*, in «Sipario», a. III, n. 29, settembre 1948, pp. 5-8.

De Cesco, Bruno, *Un quarto di secolo con William Shakespeare*, Verona, Edizione del Comune, 1979.

*Faranno rivivere la storia degli amanti veronesi*, in «Sipario», a. III, n. 27, luglio 1948, pp. 7-8.

Grassi, Paolo, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Mursia, Milano, 1977.

Possenti, Eligio, *Sono tornati Giulietta e Romeo sotto il cielo stellato di Verona*, in «Corriere della sera», 27 luglio 1948.

Silvestri, Giuseppe, *Montecchi e Capuleti rivivono nella rossa Verona scaligera*, in «Corriere d'informazione», 21/22 luglio 1948.

Simoni, Renato, *La scena la casa e la tomba*, in «Estate Teatrale Veronese», numero unico ufficiale 1948, pp. 4-7.

Trevisani, Giulio, *Giulietta e Romeo*, in «L'Unità», 27 luglio 1948, ora in Id., *Storia e vita di teatro*, Milano, Ceschina, 1967, pp. 105-108.



## LETTERE A RENATO SIMONI

- **Alvaro, Corrado**

Roma, 14 luglio 1949

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)

\* \* \*

- **Antonelli, Luigi**

Pescara, 16 luglio 1940

[...] 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)

\* \* \*

- **Balbo, Italo**

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)

\* \* \*

- **Baldanello, Emilio**

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)

\* \* \*

- **Baseggio, Cesco**

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 verrà a Milano la mia prima visita sarà per te. A Lugano i più bei successi furono *Baruffe e Tramonto*. Tieni vicino a te (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)

\* \* \*

- **Bazzoni Romolo**

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)

\* \* \*

- **Benassi, Memo**

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)

\* \* \*

- **Bernardi, Nerio**

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'imporgli 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)



\* \* \*

- **Betti, Ugo**

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)

\* \* \*

- **Bompiani, Valentino Silvio**

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 tempo: cerco dunque di venirVi incontro per quanto è in me. Ma, come comprenderete, 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)

\* \* \*

- **Borboni, Paola**

15 maggio 1939

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

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

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.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 436)

Roma, 5 giugno 1947

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)

\* \* \*

- **Bracco, Roberto**

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)

\* \* \*

- **Bragaglia, Anton Giulio**

12 dicembre 1946 (manoscritto autografo)

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)

\* \* \*

- **Brignone, Mercedes**

Bologna 2 maggio 1942 (manoscritto autografo)

Caro amico,

il 1° luglio avrò finito i miei impegni con la compagnia e spero 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 particina 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)

\* \* \*

- **Brissoni, Alessandro**

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 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)

\* \* \*

- **Buzzati, Dino**

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)

\* \* \*

- **Calabresi, Oreste**

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)

\* \* \*

- **Capodaglio, Wanda**

Martedì 7 (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)

\* \* \*

- **Chiarelli, Luigi**

Roma, 25 maggio 1946

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)

\* \* \*

- **Colombo, Carlo**

Milano, 16 gennaio 1940 (manoscritto 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)

\* \* \*

- **Costa, Orazio**

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 *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. Pagnani.

Io verrei 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, avendo la commedia a genere quel senso di

solidità casalinga, nella quale, dopo i capricciosi voli, finisce col trovare il suo reale [?]. 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 vostra, 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)

\* \* \*

• **D'Amico, Silvio**

Roma, 1 Agosto 1936 XIV

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 Tumiatei, 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 Tumiatei. 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" alle altre 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)

23 dicembre 1936 – XV

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 d'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 carta intestata «Presidente della Compagnia dell'Accademia» - Copia della lettera al Ministro della Cultura Popolare/Direzione Generale per il Teatro)

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 ricompensa 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)

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 presepio 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

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

(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*

- **D'Annunzio, Gabriele**

19 gennaio

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.]

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 incastonarlo 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 con l’attesa della “ancora non nata” [...]. Su Giorgio Cicerin ho scritto una noterella a parte. Puoi forse collocarla nel principio. Mi metto nelle tue mani. La comare Antonietta ti porta stasera il tutto [...] Il tuo G. D’Annunzio/  
Ti prego di consegnare l’acclusa lettera a Luigi Albertini. Grazie.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1719/1-5)

\* \* \*

- **De Filippo, Edoardo**

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 avendoti 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)

\* \* \*

- **Duse, Eleonora**

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 (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)

Roma, 11 (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.

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 (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. E 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)

\* \* \*

- **Duse, Enzo**

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 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)

\* \* \*

- **Errante, Vincenzo**

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'esperimento non potrebbe essere fatto in Italia, se non con la debita imponentza 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 volete male!  
Tutta la cordialità caro Simoni, del vostro  
Vincenzo Errante.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1650)

\* \* \*

- **Federzoni, Luigi**

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 preparazione. Se ne era parlato, infatti, nello scorso marzo, ed io ho avuto il piacere di offrirvi la Presidenza della Commissione e di proporvi, come membri, i nomi del collega Schiaffini, e quelli dei camerati Ortolani e d'Amico. Poi tutto è rimasto sospeso: che cosa ne pensereste 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,

tuò Federzoni.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2604)

\* \* \*

- **Ferrari, Mario**

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 venirvi ad ossequiare. Con la mia gratitudine gradite Maestro i sensi della mia ammirazione e del mio ossequio.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 1575)

\* \* \*

• **Fila, Adolfo**

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.

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)

\* \* \*

- **Gentile, Giovanni**

Roma, 6 marzo 1942 (manoscritto autografo)

Caro Simoni,

mi sono permesso di spedirvi 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)

\* \* \*

- **Gherardi, Gherardo**

Roma, 16 gennaio 1942 (manoscritto autografo)

Caro Simoni,

ora che anche tu hai provato l'amarrezza 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 prediligi. 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, avvilitare, 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)

\* \* \*

- **Ghiringhelli, Antonio**

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.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 2627)

\* \* \*

- **Gramatica, Emma**

19 giugno (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)

\* \* \*

- **Gramatica, Irma**

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 pregne di mistero e di sinistra grandezza è necessario avvicinarle poco a poco, con timore 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 (via Guglielmo Pepe 1), 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)

\* \* \*

- **Grassi, Paolo**

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)

\* \* \*

- **Marinetti, Filippo Tommaso**

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)

\* \* \*

- **Merlini, Elsa**

Milano (Albergo Europa Bertolini), 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 attorcucolo 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 atteggiare 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. 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)

\* \* \*

- **Micheluzzi, Carlo**

Como, 18 novembre 1940 (dattiloscritto autografo)

[...] 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 preconetto 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.

Con devoto ossequio,

Carlo Micheluzzi.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 3936)

\* \* \*

- **Niccodemi, Dario**

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)

\* \* \*

- **Ninchi, Carlo**

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)

\* \* \*

- **Novelli, Ermete**

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 non 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 Emilia 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)

\* \* \*

• **Ortolani, Giuseppe**

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 disseppellirò 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)

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 Nobile 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 per 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)

\* \* \*

- **Pacuvio Giulio**

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, 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. 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 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)

\* \* \*

- **Pavolini, Corrado**

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)

\* \* \*

- **Piovene, Guido**

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 (argomento 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. [...] una teoria filosofica, che vuole trovare nel teatro un mezzo di propaganda e d'illustrazione. Se l'uscita di questi articoli, o prima, o dopo averlo letto, ti dovesse spiacere, ti prego di fermarlo avvertendone il giornale. E se non ti spiace 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 Piovene.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 4297)

- **Piperno, Ugo**

Buenos Aires, 17 agosto s. a. (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 contraccollo 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 arrivederci presto.

Tuo aff.

Ugo Piperno

(Fondo Lucio Ridenti, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*

- **Pisu Mario**

Milano, 1° dicembre 48

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 perdoni 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 inistradò nel difficile cammino dell'arte.

Grazie ancora una volta, maestro, grazie.

I miei ossequi,

Mario Pisu.

(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*

- **Praga, Marco**

Milano, 9 settembre 1902 (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

(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

Milano, 9 marzo 1904 (carta intestata Società Italiana degli Autori / Il Direttore)

Caro Simoni

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

(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

Milano, 11 Aprile (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

(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

12 ottobre s.a. (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)

\*\*\*

- **Prandi Francesco**

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)

\*\*\*

- **Procida, Saverio**

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 Cosenza 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 [Achille] Torelli e [Roberto] 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[Francesco] 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.

(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*

- **Pugliese, Sergio**

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 questo 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  
(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*



- **Radice, Raul**

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 preavvisassi 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 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 immagina 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

Radici.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6753)

\* \* \*

- **Rasi, Luigi**

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 pel 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 articolone. 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!!!

(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*

- **Reiter, Virginia**

[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 sorriderebbe 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)

\*\*\*

- **Ricci, Renzo**

[s. d., ma relativa alla stagione 1940-41]

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 riparleremo 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 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 sognano 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)

\* \* \*

- **Ricordi, Giulio**

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'ieri 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. [...] 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? ... non crede del caso di parlarne alla S. Vecla, in quanto tale idea non collima affatto colle idee Veclanie?

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)

\* \* \*

- **Ricordi, Tito II**

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 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 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.

Tuo  
Rosso.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6542)

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)

\* \* \*

- **Rovetta, Gerolamo**

Milano (P.zza Castello 26), 28 Maggio 1907

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)

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!

Ciao, Goldoni Renato anzi rinato!

Momi

(Centro Studi del Teatro Stabile di Torino)

\* \* \*

- **Ruggi, Lorenzo**

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 Capodoglio (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. 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 chiedevo 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)

\* \* \*

- **Salvini, Celso**

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 fascicoletti 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)

\* \* \*

- **Salvini, Gustavo**

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)



\* \* \*

- **Scarpetta, Vincenzo**

5 gennaio 1925 (manoscritto autografo)

A Renato Simoni,  
fine, illustre ed appassionato amico dell'anima napoletana,  
devotamente  
Vincenzo Scarpetta.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6577)

\* \* \*

- **Testori, Giovanni**

Milano, 15 gennaio 1948

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)

\* \* \*

- **Thieben Emil**

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)

\* \* \*

- **Tieri, Vincenzo**

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 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)

\* \* \*

- **Tofano, Sergio**

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, ogni anno pubblica delle bellissime strenne per bambini, potrebbe interessare un'edizione, molto pupezzezzata 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 e Sica e Giuditta Rissone»)

Carissimo Simoni,

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 distraigo 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 del 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 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 s.d. (manoscritto)

Caro Simoni,

vorrei poterti ringraziare come sento non solo di tutto il bene che ài detto di noi nel tuo articolo, ma anche e specialmente di tutto il bene che gli altri ànno 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)

\* \* \*

- **Torrieri, Diana**

Milano, 12 s.d. (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 – tutta la mia fede viene illuminata dalla speranza che voi credete si possa riporre in me.

(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 inviate 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. Sapeste 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.

(Biblioteca Livia Simoni, CA 6571)

\* \* \*

- **Wolf-Ferrari, Ermanno**

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 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 piantata 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)

\* \* \*

- **Zacconi, Ermete**

Paris, s. d. ( telegramma)

Ieri ebbi solenne ricevimento Comedie Francaise tutti artisti presenti nobilissime parole di Fabre & Silvain inni alla arte italiana alla Italia stop. Oggi altro grande ricevimento teatro Champs Elysées indetto da Hébertot ed Antoine stop. 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)

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 è scritto, ma come è 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 è fatto gran piacere ma mi è anche spaventato! Tu certo non hai pensato che io sono a casa mia soltanto da due giorni e non è 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.

È 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. L'altro ieri finalmente è stato qui Tarraca (?), uomo di buona intelligenza e cultura, che sarà in pieno accordo col Ministero [...] Dopo aver parlato con lui ed esaminato ogni punto credo finalmente poterti accertare che la cosa avverrà senza dubbio. Ieri poi è arrivata qui la nostra Margherita dalla quale è avuto la gioia di sapere che tu approvi il progetto. Io sognai un tempo, se ti ricordi, di averti 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*? Sugeriscimi 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)

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 della 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

### A

Abba, Cele, 276  
Abba, Marta, 218, 255, 257, 274  
Abba, Marta n, 198, 252  
Achille, Giuseppe, 39  
Adami, Giuseppe, 10, 15, 17, 24, 28, 71, 88, 111  
Adami, Giuseppe n, 40  
Adani, Laura, 81, 120, 182, 190, 205, 231, 301, 303  
Adani, Laura n, 198  
Aguti, Evelina, 276  
Albani, Elsa n, 7  
Albergati, Francesco n, 203  
Alberici, Luciano, 81  
Alberici, Luciano n, 76  
Albertazzi, Giorgio n, 7  
Albertini, Alberto, 19, 92  
Albertini, Edda, 120, 156, 238, 288  
Albertini, Luigi, 75  
Albini, Ettore, 59  
Alessandrini, Goffredo, 25, 76  
Alessi, Rino, 141, 170, 263  
Alfieri, Dino, 174, 198, 200, 285  
Alfieri, Dino n, 281  
Alighieri, Dante, 13  
Aliverti, Maria Ines, 170  
Almieri, Celeste, 276  
Almirante, Luigi, 20, 244, 250  
Almirante, Luigi n, 76  
Alvaro, Corrado, 130, 300  
Alzelmo, Armando n, 76  
Amico, Pasqualino, 42  
Amicucci, Ermanno, 37  
Amiel, Denis, 63  
Andò, Flavio, 84, 106, 108  
Andreev, Leonid Nikolaevič, 127  
Andreini, Francesco, 40  
Angeleri, Lia n, 255  
Angelini, Franca, 63  
Angelini, Franca n, 253, 257  
Anouilh, Jean, 131  
Anselmi, Rosina, 107  
Antona Traversi, Camillo, 90, 113

Antona Traversi, Giannino, 94  
Antonelli, Luigi, 63, 275, 277  
Antonelli, Luigi n, 29  
Antonucci, Giovanni, 63  
Antonucci, Giovanni n, 100  
Apollonio, Mario, 60, 66, 101, 103, 144, 191  
Apollonio, Mario n, 53  
Appia, Adolphe, 224  
Arcari, Paolo n, 50  
Archetti, Alberto, 276  
Archetti, Alberto n, 262  
Ariosto, Egidio, 46  
Ariosto, Ludovico, 13  
Arrighi, Cletto, 109  
Arrivabene, Andrea n, 98  
Aschieri, Pietro, 267, 268, 269, 270  
Aymo, Giovanni Antonio, 96

### B

Baggio, Patrizia n, 52  
Baghetti, Tullia, 281  
Bagni, Margherita, 295  
Balbo, Italo, 28, 166, 200  
Baldanello, Emilio, 31, 185, 206, 234  
Baldanello, Wanda, 41, 81, 231, 244, 247  
Ballo, Guido n, 268  
Balzan, Eugenio, 75  
Baratto, Lidia n, 40  
Baratto, Mario, 181, 189  
Baratto, Mario n, 181  
Barbarani, Berto, 8, 12, 61, 95  
Barbetti, Emilio, 111  
Baretti, Giuseppe, 182, 187  
Barnabò, Guglielmo n, 281  
Barpi, Antonio, 81, 85, 229, 234  
Bartoli, Francesco, 79, 180  
Bartolucci, Giuseppe n, 59  
Baseggio, Cesco, 5, 6, 53, 76, 80, 84, 86, 91, 137, 148,  
156, 182, 183, 185, 190, 199, 206, 221, 234, 240,  
247  
Baseggio, Cesco n, 5  
Bassano, Enrico n, 7  
Bataille, Henry, 99, 111, 118

Bauer, Julius, 14  
 Bellonci, Goffredo, 125  
 Beltrami, Giovanni, 99  
 Benassi (Compagnia) n. 39  
 Benassi, Memo, 5, 77, 205, 212, 225, 264, 276  
 Benassi, Memo n. 47, 198  
 Benedetti, Wanda, 81, 85  
 Benelli, Sem, 19, 34, 59, 117, 172  
 Benini (Compagnia), 20, 84  
 Benini (famiglia), 33  
 Benini Sambo, Italia, 73, 108  
 Benini, Amelia, 52  
 Benini, Ferruccio, 8, 11, 41, 53, 71, 72, 73, 74, 78, 82, 90, 94, 106, 110, 183, 184, 205, 245  
 Benini, Gaetano, 8, 110  
 Benini, Italia, 71  
 Bentoglio, Alberto n. 101, 134, 144, 150, 156, 160, 184, 290  
 Benvenuti, Giacomo n. 263  
 Beretta, Amelia, 77  
 Bernard, Jean-Jacques, 63, 67  
 Bernardelli, Francesco, 137, 155, 241, 272  
 Bernardelli, Francesco n. 104, 268, 278  
 Bernardi, Mariano, 106  
 Bernardi, Nerio, 206, 226, 301  
 Bernardi, Nerio n. 198  
 Bernardini, Mario, 303  
 Bernardini, Mario n. 269, 287  
 Bernstein, Henry, 117, 118  
 Berrini, Nino, 59, 127  
 Bertolazzi, Carlo, 10, 75  
 Bertolazzi, Carlo n. 98  
 Bertoncello, Pina, 206  
 Bertuetti, Eugenio, 95, 280, 289  
 Besozzi, Nino, 107  
 Betrone, Annibale, 107  
 Bettarini, Cesare n. 262  
 Betteloni, Vittorio, 61  
 Betti, Ugo, 127  
 Bevilacqua, Giuseppe, 139  
 Bianchini, Albertini, 52  
 Bignone, Ettore, 28  
 Biliotti, Enzo, 295  
 Bisson, Alexandre, 71  
 Blanc, Erica, 86  
 Blasetti, Alessandro, 161  
 Boito, Arrigo, 10, 111  
 Bolaffio, Luigi Filippo n. 98  
 Bompiani, Valentino, 130  
 Bon, Francesco Augusto, 184  
 Bonaiuto, Maria Rosaria, 47  
 Bonarelli, Guidubaldo e Prospero, 40  
 Bonci, Alessandro, 20  
 Bonelli, Luigi, 281  
 Bonetti, Alberto n. 7  
 Bonetti, Flora, 276  
 Bonini, Letizia n. 262  
 Bonino, Gian Battista, 28  
 Bonnucci, Alberto, 243  
 Bonora, Nella Maria n. 281  
 Bontempelli, Massimo, 30, 63, 126, 176, 200, 260  
 Bonucci, Alberto, 130  
 Borboni, Paola, 77, 100, 102, 107, 120  
 Borboni, Paola n. 262  
 Borelli, Alda, 76, 107  
 Borelli, Alda n. 47  
 Borelli, Lyda, 107, 108  
 Borgese, Giuseppe Antonio, 63  
 Borgese, Leonardo, 106

Borghi, Carlo n. 98  
 Borsa, Mario, 39  
 Bosisio, Paolo n. 181, 184, 186  
 Bossi, Enrico, 172  
 Bottai, Giuseppe n. 264  
 Bottazzi, Luigi, 272  
 Bottazzi, Luigi n. 253  
 Bracco, Roberto, 19, 39, 44, 59, 63, 108, 111, 176  
 Bracco, Roberto n. 101  
 Bragaglia, Anton Giulio, 32, 45, 77, 132, 141, 151  
 Branca, Vittore n. 181  
 Brazzi, Rossano, 276, 280, 288  
 Brignone, Lilla, 81  
 Brignone, Mercedes, 26, 301  
 Brillante, Pina, 20  
 Brissoni, Alessandro, 7, 134, 239  
 Brugnoli, Giuseppe, 61, 86  
 Brunelleschi, Umberto, 21  
 Brunelli, Bruno n. 5  
 Brunetta, Gian Piero n. 265  
 Brunetti, Franca, 276  
 Bucchi, Valentino n. 285  
 Buonaiuto, Maria Rosaria n. 11, 78  
 Buonarroti il Giovane, Michelangelo, 262  
 Buonarroti, Michelangelo, il Giovane, 40  
 Buti, Enrico Annibale, 63  
 Butti, Enrico Annibale, 51, 94  
 Buzzati, Dino, 138

## C

Caccia, Ettore, 188  
 Calabresi, Oreste, 95, 106, 108, 153  
 Calderini, Emma, 241  
 Calendoli, Giovanni, 46, 101, 189  
 Calendoli, Giovanni n. 5, 31, 103, 278  
 Calindri, Ernesto, 225  
 Callegari, Gian Paolo, 130  
 Calmo, Andrea, 61  
 Calò, Romano, 107, 154  
 Calvino, Vittorio, 130  
 Calvo, Andrea, 212, 247  
 Calzini, Raffaele, 42  
 Cameroni, Francesco n. 12  
 Campanile, Achille, 26  
 Campanile, Gaetano, 26  
 Cantini, Guido, 127  
 Capasso, Aldo n. 258  
 Capetti, Livia, 8, 90  
 Capetti, Ugo, 8, 72, 95  
 Capodaglio, Wanda, 20, 76, 81, 231  
 Caprioli, Vittorio, 130  
 Capuana, Luigi, 118  
 Carabba, Caludio n. 23  
 Carabella, Flora n. 77  
 Caramba, 13, 89  
 Caramba n. 18  
 Cardarelli, Vincenzo, 92  
 Carini, Luigi, 20, 107  
 Carli, Andreina, 231  
 Carlini, Paolo n. 7  
 Carloni, Alberto n. 7  
 Carnabucci, Piero n. 255  
 Carraro, Tino, 81, 120, 240  
 Carugati, Romeo n. 94  
 Casanova, 56  
 Cascella, Cascella n. 55  
 Casella, Alfredo n. 262, 267

Casorati, Felice, 266  
 Castello, Giulio Cesare, 132, 248, 282  
 Castello, Giulio Cesare n, 186  
 Castelnuovo Tedesco, Mario, 263  
 Cattoli, Aldo, 159  
 Cavacchioli, Enrico, 63, 126  
 Cavaliere, Gianni, 85, 185  
 Cavaliere, Gino, 5, 81, 85, 185, 206  
 Cavaliere, Vittorio, 206  
 Cavalli, Nino n, 76  
 Cazzola, Otello, 240  
 Cecchi, Emilio, 28, 106, 272, 273, 275  
 Cecchi, Emilio n, 270, 286  
 Cecchini, Pier Maria, 41  
 Cechov, Anton, 63, 67, 145  
 Centa, Antonio, 25  
 Cenzato, Giovanni, 51, 55, 111  
 Cervellati, Alessandro, 113  
 Cervi, Gino, 25, 32, 81, 133, 156, 232, 260, 280, 289, 303  
 Cervi, Gino n, 260  
 Chellini, Amelia n, 281  
 Chiantoni, Amedeo, 107  
 Chiantoni, Giannina, 107  
 Chiarelli, Luigi, 63, 126, 183  
 Chiari, Pietro, 79  
 Chiavarelli, Lucio, 151, 152  
 Chiesa, Ivo, 58, 80  
 Chiesa, Ivo n, 68  
 Chiesi, Gustavo, 96  
 Chini, Galileo n, 18  
 Cialente, Renato, 27  
 Ciano, Galeazzo, 23  
 Ciano, Galeazzo n, 265  
 Cibotto, Gian Antonio, 67, 70, 82, 87  
 Cilea, Francesco, 28  
 Cimara, Luigi, 27, 77, 107, 155  
 Cimara, Luigi n, 5  
 Cimarosa, Domenico, 299  
 Cobelli, Giancarlo, 186, 250  
 Cocteau, Jean, 243  
 Colantuoni, Alberto, 51  
 Colantuono, Alberto, 199  
 Colasanti, Veniero, 187  
 Colautti, Arturo n, 98  
 Coletti, Francesco n, 12  
 Colombo, Anna n, 262  
 Colonna, Luigi, 280  
 Coltellacci, Giulio, 80  
 Conestabile, Carlo n, 201, 261  
 Confalonieri, Giulio, 74  
 Contini, Ermanno, 138, 147, 275  
 Contini, Ermanno n, 5  
 Copeau, Jacques, 18, 135, 142, 144, 150, 170, 263, 266, 275, 286, 299  
 Copeau, Jacques n, 260  
 Corazzini, Sergio n, 98  
 Corradini, Enrico, 84  
 Corsi, Mario, 166, 279, 282, 298  
 Corsi, Mario n, 5, 255  
 Cortese, Leonardo, 76  
 Cossa, Pietro, 79  
 Costa, Orazio, 134, 135, 143, 144, 160, 186, 239, 240, 282, 283  
 Costantini, Giorgio n, 281  
 Craig, Edward Gordon, 127, 142, 179, 193, 224, 266  
 Crast, Antonio, 240, 244  
 Croce, Benedetto, 54, 101, 119  
 Croce, Benedetto n, 101

Croisset, Francis de, 118  
 Curato, Baldo, 69

## D

d' Ambra, Lucio, 90, 102, 268  
 d' Amico, Alessandro n, 38, 102, 256  
 d' Amico, Silvio, 23, 28, 30, 32, 35, 39, 54, 63, 67, 69, 71, 86, 101, 103, 106, 114, 135, 144, 178, 186, 189, 191, 192, 193, 205, 206, 234, 238, 239, 244, 250, 255, 260, 277, 287, 298  
 d' Amico, Silvio n, 4, 5, 47, 48, 51, 54, 76, 260, 265  
 D' Annunzio, Gabriele, 13, 21, 29, 44, 59, 63, 68, 75, 84, 96, 99, 117, 158  
 d' Este, Alfonso II, 285  
 Da Vinci, Leonardo, 13  
 Dal Monte, Toti, 215, 220  
 Dall' Oca Bianca, Angelo, 8, 41, 61, 77  
 Dalla Palma, Sisto, 295  
 Damerini, Gino, 100, 186, 221  
 Damerini, Gino n, 5, 62  
 Damerini, Maria, 207  
 Damerini, Maria n, 118  
 Dandolo, Giusi, 240  
 Davanzati, Roberto Forges n, 23  
 De Adamich, Daniela n, 102  
 De Amicis, Edmondo, 59, 111  
 De Angelis, Roberto n, 117  
 De Bosio, Gianfranco, 137  
 De Bosio, Gianfranco n, 197  
 de Caro, Eugenio, 240  
 De Chirico, Giorgio, 266  
 De Lullo, Giorgio, 120, 156, 238, 288  
 De Marchi, Emilio, 59  
 De Martino, Giacomo, 97  
 De Monticelli, Roberto, 86  
 De Monticelli, Roberto n, 48  
 De Pirro, Nicola, 6, 162, 174, 198, 200, 266, 283  
 De Pirro, Nicola n, 7, 200, 264, 276  
 De Roberto, Federico, 10  
 De Sabata, Victor, 191, 212  
 De Sanctis, Alfredo, 20, 23, 107  
 de Seignèe, Mario, 24  
 De Sica, Vittorio, 120, 156, 244, 250  
 De Tura, Gennaro, 20  
 de' Giorgi, Elsa, 42, 84, 179  
 de' Giorgi, Elsa n, 189  
 de' Matteis, Maria, 262  
 Delcroix, Carlo, 169, 265, 266  
 della Giusta, Piero n, 6  
 della Porta, Azucena, 282  
 Di Bona, Luciano, 193  
 di Giacomo, Salvatore, 24, 66  
 Di Giammatteo, Francesco, 69  
 di Leontini, Gòrgia, 121  
 di Lorenzo, Tina, 88, 89, 110  
 Di Lorenzo-Falconi (Compagnia) n, 53  
 di Lullo, Giorgio n, 77  
 Di Marzio, Cornelio n, 200  
 di Rota, Titina, 226  
 di Valmarana, Andrea n, 201  
 Djàgilev, Serge, 194  
 Dolfín, Marina, 77  
 Donadio, Giulio, 107  
 Dondini, Amalia, 71  
 Dondini, Cesare, 20  
 Duse, Eleonora, 41, 100, 106, 108, 109, 153, 168, 232, 301

Duse, Luigi, 24

## E

Ebert, Karl, 267  
Egle, Arista, 276  
Einaudi, Luigi, 96  
Eisenschitz, Otto, 91  
Emanuel, Giovanni, 157  
Emilio Poesio, Paolo n, 262  
Enriquez, Franco, 7  
Errante, Vincenzo, 169

## F

Fabbri, Diego, 129, 144  
Fabbrichesi, Salvatore, 184  
Fabro, Wanda, 138, 239  
Falconi, Armando, 25, 88, 89, 102  
Falk, Rossella, 243  
Falk, Rossella n, 77  
Fall, Leo, 15  
Fano, Franco, 96  
Fascanelli, Umberto n, 36  
Fausto, Pirandello, 266  
Fedegari, Angelo, 40  
Fedegari, Angelo n, 40  
Federzoni, Luigi, 30, 98, 171, 200  
Ferrari, Mario, 102  
Ferrari, Paolo, 79, 157  
Ferrati, Sarah, 81, 244, 250, 280, 303  
Ferrati, Sarah n, 7  
Ferravilla, Edoardo, 41, 94, 106, 108, 145, 184  
Ferri, Edoardo, 71, 73  
Ferri, Enrico, 13  
Ferrigni, Mario, 14, 51, 57, 60, 66, 104, 274  
Ferrigni, Mario n, 117  
Ferriguto, Armando n, 6  
Ferrone, Siro, 182, 191  
Ferrone, Siro n, 62, 181  
Feuillère, Edwige, 243  
Fila, Adolfo, 43, 106  
Finzi, Fidelio, 168  
Fiocco, Achille n, 5  
Fiocco, Achille, 144, 189  
Flora, Francesco, 106  
Flury Nencini, Bianca, 280  
Fo, Dario, 137  
Foà, Arnoldo n, 281  
Fogazzaro, Antonio, 10, 53, 59, 111  
Folena, Gianfranco, 189  
Folena, Gianfranco n, 195, 231  
Fontana, Gian Filippo n, 40  
Forzano, Gioacchino, 12, 176, 294  
Fraccaroli, Arnaldo, 5, 41, 44, 48, 74, 111  
Fraccaroli, Arnaldo n, 5, 9, 104  
Frai, Felicita, 167  
Franchetti, Rina n, 256  
Frazzi, Vito, 281  
Freddi, Luigi, 200  
Freddi, Luigi n, 265  
Fregoli, Leopoldo, 20  
Frescura, Attilio n, 98  
Freud, Sigmund, 67  
Fulchignoni, Enrico, 129, 156, 177, 240, 266, 283, 294  
Fulvia, Simoni n, 78

## G

Gabrieli, Andrea, 167  
Gaeta, Giovanni Ermete, 21  
Galanti, Guido n, 44  
Gallarati Scotti, Gian Giacomo n, 29  
Galli, Dina, 8, 108  
Galli, Dina n, 47  
Galli, Quirino, 200  
Gallina, Mario, 52  
Gallina, Giacinto, 51, 52, 54, 57, 60, 61, 62, 69, 70, 71, 72, 82, 145  
Gallina, Mario n, 281  
Gallone, Carmine n, 23  
Gandusio, Antonio, 25, 107, 221  
Gargallo, Mario Tommaso n, 12  
Gasparini, Giselda, 206, 231, 232  
Gassman, Vittorio, 303  
Gassman, Vittorio n, 190  
Gatti, Guido, 276  
Gatti, Guido n, 262  
Gatti-Casazza, Giulio, 17  
Gautier, Théophile, 105  
Gemelli, Agostino n, 33  
Gémier, Firmin, 173  
Gennari, Lina n, 281  
Gentile, Federico n, 33  
Gentile, Giovanni, 30, 33  
Gentile, Giovanni n, 33  
Géraldy, Paul, 63  
Geri, Adolfo n, 262  
Germani, Gina, 234  
Gheraldi, Cesarina, 85  
Gherardi, Gherardo, 139  
Giachetti, Cipriano, 51, 275, 293, 297  
Giachetti, Cipriano n, 268  
Giachetti, Gianfranco, 53, 182, 185, 199, 206, 233  
Giacosa, Giuseppe, 10, 51, 57, 59, 60, 61, 63, 65, 75, 77, 94, 97, 100, 106, 111  
Gian Capo, 51  
Gianderini, Raffaele, 10, 96  
Giangrande, Raffaele n, 262  
Giannini, Ettore, 134  
Giardini, Umberto n, 262  
Gibertini, Osvaldo n, 270  
Gioi, Vivi, 81  
Giolitti, Giovanni, 99  
Giordano, Umberto, 17  
Giorgi, Giovanni, 28  
Giovanelli, Paola Daniela, 98  
Giovanelli, Paola Daniela n, 94  
Giustiniani, Micaela, 280, 288  
Gluck, 284, 292  
Gluck, Christoph Willibald von, 280  
Gluck, Cristoph Willibald von n, 262  
Gobetti, Piero, 23, 94, 121, 176  
Goethe, Johann Wolfgang von, 34  
Goldoni, Carlo, 13, 40, 53, 56, 61, 62, 77, 79, 198, 203, 204, 220, 248, 249  
Goldoni, Carlo n, 51  
Gonella, Piero n, 6  
Gor'kij, Maksim, 242  
Gordini-Cervi, Nini n, 281  
Gotta, Salvator n, 283  
Gottardi, Giovanbattista, 294  
Gottardi, Nino, 6  
Govoni, Corrado, 30  
Gozzi, Carlo, 13, 17, 31, 32, 56, 57, 62, 79, 187, 195, 196, 197

Gozzi, Gaspare, 87  
Grabher, Carlo, 239  
Grabinski Broglio, Luigi, 24, 94  
Grabinski Broglio, Luigi n, 181  
Gramatica, Emma, 20, 25, 37, 76, 77, 82, 118, 167, 232, 274  
Gramatica, Emma n, 276  
Gramatica, Irma, 108  
Gramsci, Antonio, 23, 94, 101, 117, 176  
Grassi, Paolo, 128  
Gratarol, Pier Antonio, 32, 79  
Greppi, Antonio, 42  
Grillandi, Massimo, 61  
Grossoli, Luigi, 206  
Grunbaum, Fritz, 15  
Guardenti, Renzo n, 262  
Guarini, Battista, 40  
Guasti, Amerigo, 107  
Guccini, Gerardo, 189  
Guccini, Gerardo n, 189  
Guerrieri, Gerardo, 183, 187  
Gui, Vittorio n, 265  
Guidi, Giacomo, 165  
Guitry, Sacha, 111, 117

## H

Herbert, Karl, 266  
Hidalgo, Elvira, 20  
Hight Tumiaty, Beryl, 295

## I

Ibsen, Henrik, 68, 100  
Illica, Luigi, 98, 99, 111  
Impaccianti, Mary, 24  
Interlandi, Telesio, 125  
Irving, Henry, 40  
Italia, Benini, 72

## J

Jaccarino, Igino, 276  
Janin, Jules, 105  
Janni, Ettore, 14  
Johann Wolfgang von, 202

## L

Labia, Maria, 50  
Labroca, Mario, 260, 264, 274, 278, 283, 293, 300, 302  
Labroca, Mario n, 263, 265, 269, 285  
Landi, Mario n, 255  
Landi, Stefano, 127, 151, 230, 260, 263, 283, 294  
Lanza, Domenico, 57, 70, 125  
Lasca (Anton Francesco Grazzini), 262  
Lazzari, Gino, 81  
Legnani, Teresa, 215  
Lehàr, Franz, 14  
Leon Bert, Leony, 244, 247  
Levi, Cesare, 73  
Levi, Cesare n, 51, 184  
Libretti, Antonio, 78, 95  
Lionello, Alberto, 86  
Lionello, Alberto n, 7  
Liuzzi, Fernando n, 267  
Livio, Gigi, 150, 188  
Lo Vecchio Musti, Manlio n, 253

Locchi, Pino n, 281  
Lodovici, Carlo, 81, 186, 221  
Lodovici, Cesare Vico, 63, 85, 127  
Lombardo, Carlo, 15, 16  
Longanesi, Leo, 167, 239  
Lopez, Sabatino, 10, 19, 51  
Lovarini, Emilio, 30, 31, 32  
Lualdi, Adriano n, 201  
Luchini, Alberto n, 279, 372  
Luciani, Anna n, 76  
Lucignani, Luciano, 151  
Luzzatti, Luigi, 98

## M

Maccario, Angelo, 5  
Maccario, Angelo, 72  
Machiavelli, Niccolò, 262  
Maffei, Andrea, 18  
Magni, Ampelio, 95  
Magni, Eva, 48, 81  
Majoni, Dante, 13  
Malavasi, Renato, 77  
Maldesi, Mario, 77  
Malipiero, Gian Francesco n, 267  
Maltagliati, Evi, 26, 187  
Manfredi, Nino, 243  
Mangini, Vittore n, 181  
Manzoni, Alessandro, 293, 294, 296, 298, 301  
Manzotti, Luigi, 16  
Maraini, Antonio n, 201  
Marais, Jean, 243  
Marcacci, Augusto, 206, 281  
Marcacci, Giulio, 107  
Marcello, Benedetto, 249  
Marchi, Corrado n, 200  
Marchi, Virgilio, 148, 169  
Marchi, Virgilio n, 256  
Marcucci, Eugenio n, 100  
Maria, Simoni, 36  
Mariani, Teresa, 94  
Mariani, Teresa n, 12  
Mariani, Teresina, 95  
Marinetti, Filippo, 52  
Marinetti, Filippo Tommaso, 63, 81  
Marinuzzi, Gino, 263  
Marinuzzi, Gino n, 263  
Martelli, Pier Jacopo, 249  
Martini, Fausto Maria, 63, 176  
Martoglio, Nino, 118  
Mascagni, Pietro, 13  
Mascagni, Pietro n, 98  
Masi, Ettore, 230  
Masi, Rossana, 205  
Mastroianni, Marcello n, 77  
Matassi, Renata, 77  
Mattiucci, Antonio, 206  
Mauri, Glauco n, 7  
Maurri, Enzo n, 63  
Maver, Tina n, 76  
Mazzoni, Giuseppe, 21  
Mazzoni, Stefano n, 140  
Mejerchol'd, Vsevolod Emil'evič, 194  
Melato, Maria, 84, 95, 107, 182, 205  
Melato, Maria n, 262  
Meldolesi, Claudio, 132, 133, 140, 152, 177  
Meldolesi, Claudio n, 187  
Meli, Giovanni, 12

Mendelssohn, Felix n, 7  
 Merlini, Elsa, 139, 244, 247  
 Mezzetti, Albano, 8, 71, 73, 94  
 Michelucci, Giovanni n, 263  
 Micheluzzi, Carlo, 53, 86, 185, 199, 206, 234  
 Michieletto, Damiano, 86  
 Migliorini, Bruno, 140  
 Miller, Arthur, 130  
 Milloss, Aurel M., 280  
 Minello, Carlo, 25  
 Minello, Carlo n, 281  
 Missiroli, Mario, 186  
 Modena, Gustavo, 301  
 Molière, 182, 188, 198  
 Molinari, Cesare, 295  
 Molnar, Ferenc, 111  
 Momigliano, Attilio n, 248  
 Monicelli, Tommaso n, 197  
 Montebugnoli, Vitorio n, 294  
 Monteverdi, Claudio n, 263  
 Monti, Raffaele, 280  
 Monti, Raffaele n, 262  
 Morelli, Alamanno, 157  
 Morelli, Rina, 31, 187, 244, 249, 280, 289, 291  
 Morelli, Rina n, 77  
 Moretti, Marcello, 120, 156, 240  
 Moretti, Marino, 106  
 Moriconi, Valeria n, 7  
 Moro Lin, Marianna, 53  
 Moro-Lin, Angelo, 184  
 Morosini, Andrea, 262  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 191  
 Musco, Angelo, 118, 119  
 Mussolini, Benito, 23, 163, 294  
 Mussolini, Benito n, 38, 263, 267  
 Mussolini, Bruno, 25

## N

Navarrini, Renato n, 281  
 Negri, Renata n, 76  
 Niccodemi, Dario, 9, 19, 24, 59, 111, 142, 188  
 Niccodemi, Dario n, 286  
 Niccòli, Raffaello, 177, 276, 281  
 Niccòli, Raffaello n, 262  
 Nicolodi, Fiamma n, 267  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 254  
 Ninchi, Annibale, 107, 280, 282, 289, 291, 298  
 Ninchi, Ave, 240  
 Ninchi, Carlo, 166, 259, 264, 276, 280, 289, 291, 303  
 Novelli, Ermete, 20, 76, 91, 106, 108, 109, 153, 155, 157, 183, 184  
 Novelli, Ermete n, 47  
 Nuzzi, Cristina n, 262

## O

Ojetti, Paola, 293  
 Ojetti, Ugo, 50, 65, 87, 104, 200, 281  
 Ojetti, Ugo n, 32  
 Oliva, Domenico, 13, 61, 63, 146  
 Oppi, Giulio n, 76  
 Oppo, Cipriano Efisio, 267  
 Ortolani, Attilio, 39  
 Ortolani, Benito n, 252  
 Ortolani, Giuseppe, 30, 31, 32, 39  
 Ortolani, Giuseppe n, 203

## P

Pace, Biagio, 29  
 Pacuvio, Giulio, 91, 132, 152  
 Pagliai, Otello, 27  
 Pagnani, Andreina, 5, 81, 135, 205, 264, 275, 280, 303  
 Pagnani, Andreina n, 198  
 Paisiello, Giovanni, 29  
 Paladino, Eusapia, 13  
 Palazzi, Aldo, 37  
 Palmer, Daniela (Kiki), 196, 206  
 Palmer, Daniela (Kiki) n, 198, 262  
 Palmieri, Eugenio Ferdinando, 12, 41, 43, 51, 53, 54, 57, 60, 65, 69, 74, 79, 82, 90, 100, 103, 106, 189, 197  
 Palmieri, Eugenio Ferdinando n, 5, 47, 78, 80, 100, 272  
 Pancrazi, Pietro, 54, 59, 69, 74, 82, 90  
 Pandolfi, Elio n, 7  
 Pandolfi, Vito, 133, 134, 242  
 Pandolfi, Vito n, 99, 181  
 Panelli, Paolo, 243  
 Pangrazy, Norina, 276  
 Pani, Corrado n, 7  
 Panzini, Alfredo, 96  
 Panzini, Alfredo n, 107  
 Paolieri, Germana n, 255  
 Paone, Remigio, 7, 80, 128, 243  
 Paone, Remigio n, 6  
 Papa, Milla, 280  
 Paradisi, Agostino n, 203  
 Pàrisi, Bice, 76  
 Pastonchi, Francesco, 19, 94  
 Patanè, Giuseppe, 12, 42, 274  
 Patanè, Giuseppe n, 260  
 Paul, Andreina, 81, 244, 250  
 Pavlova, Tatiana, 43, 76, 84, 91, 107, 114, 118, 127, 132  
 Pavlova, Tatiana n, 47  
 Pavolini, Alessandro, 171, 239, 265  
 Pavolini, Alessandro n, 292  
 Pavolini, Corrado, 138, 143, 147, 149, 187, 230, 238, 262, 283, 286, 294, 296, 297, 298, 299  
 Pavolini, Corrado n, 263, 268, 278, 285  
 Peano, Carlo Alberto n, 281, 389  
 Pecorini, Giorgio n, 44  
 Pedullà, Gianfranco, 47, 71, 161  
 Pedullà, Gianfranco n, 22, 33, 38, 252, 265  
 Pellizzi, Camillo, 69  
 Pellizzi, Claudio n, 254  
 Peracchi, Giuseppe, 295  
 Perotti, Francesco, 105  
 Personè, Luigi Maria, 64, 65, 69  
 Personè, Luigi Maria n, 15  
 Pesciolini, Paolo Veronesi, 261, 284  
 Pesciolini, Paolo Veronesi n, 281  
 Petrarca, Francesco, 13  
 Petrolini, Ettore, 108  
 Petronio, Giuseppe n, 24  
 Piamonti, Giorgio, 301  
 Piantanida, Sandro, 243  
 Piazza, Zora n, 7  
 Picasso, Lamberto, 255  
 Piccolomini, Niccolò, 35  
 Picello, Edy, 276  
 Pierazzi, Giuseppe, 276  
 Pietri, Giuseppe n, 16  
 Pilotto, Camillo, 107, 244, 247  
 Pilotto, Camillo n, 7  
 Pini, Linda, 24

Pinzauti, Leonardo n, 265  
 Piovone, Guido, 9  
 Piperno, Ugo, 20, 75, 107, 157  
 Pirandello, Luigi, 23, 28, 63, 67, 68, 76, 96, 121, 193,  
 200, 206, 240, 252, 253  
 Pirandello, Luigi n, 107  
 Pirandello, Stefano, 259, 261  
 Pirandello, Stefano n, 256  
 Pisani, Guido n, 98  
 Pisu, Mario n, 281  
 Ploner, Luigi n, 12  
 Poesio, Paolo Emilio, 271, 272, 273, 275  
 Pola, Isa, 25, 76, 240  
 Polacco, Cesare, 77  
 Pomello, Arturo, 95  
 Porta, Pier Paola n, 281  
 Possenti, Eligio, 6, 11, 36, 41, 46, 99, 113, 153  
 Possenti, Eligio n, 5, 75, 104, 105, 193  
 Pozza (fratelli), 10  
 Pozza, Francesco, 99  
 Pozza, Francesco n, 98  
 Pozza, Giovanni, 10, 45, 100  
 Pozza, Giuseppe, 60, 75  
 Pozza, Giuseppe n, 98  
 Praga, Marco, 24, 51, 59, 75, 94, 101, 114  
 Praga, Marco n, 75  
 Praga, Mario, 10, 19  
 Prandi, Francesco n, 39  
 Pratelli, Esodo, 25  
 Pratesi, Giovanni n, 18  
 Prosperi, Giorgio n, 31  
 Puccini, Giacomo, 88  
 Pugliese, Sergio, 34, 127  
 Pulciani, Giovan Battista, 40  
 Pullini, Giorgio, 62, 69  
 Pullini, Giorgio n, 101  
 Pupo, Ivan n, 253  
 Puppa, Paolo, 52, 61, 62  
 Puppa, Paolo n, 50, 53, 77, 193

## Q

Quargnolo, Mario n, 15  
 Quintarelli, Giovanni n, 98

## R

Racca, Corrado, 107  
 Radice, Attilia, 280  
 Radice, Raul, 6, 37, 86, 183, 190  
 Radice, Raul n, 5, 76  
 Ramperti, Marco, 113, 204  
 Ramperti, Marco n, 38  
 Randone, Salvo, 301  
 Randone, Salvo n, 6, 262  
 Ranieri, Gualberto n, 102  
 Rasi, Luigi, 44, 261  
 Re Riccardi, Adolfo, 117  
 Rebori, Roberto, 69, 83, 128  
 Rebori, Roberto n, 5, 7, 77  
 Regina, Nella, 15  
 Reinhardt, Max, 142, 170, 191, 198, 214, 266  
 Reinhardt, Max n, 260  
 Reiter, Virginia, 154  
 Renard, Jules, 63  
 Rèpaci, Leonida, 272, 273  
 Repaci, Leonida n, 294  
 Rho, Edoardo, 191

Ricci, Renzo, 5, 48, 81, 156, 179, 182, 198, 205, 301  
 Ricci, Renzo n, 6  
 Ricci, Teodora, 32  
 Ricciardi, Achille, 32  
 Ricordi, Giulio, 10, 15, 16, 96  
 Ricordi, Tito, 21  
 Ricordi, Tito II n, 15  
 Ridenti, Lucio, 6, 9, 27, 34, 35, 39, 42, 46, 80, 133, 156,  
 159  
 Ridenti, Lucio n, 4, 99, 117  
 Righetti, Domenico, 295  
 Rinuccini, Ottavio, 40  
 Riosa, Alceo n, 99  
 Rissone, Francesco, 241  
 Ristori, Adelaide, 294  
 Robotti, Antonietta, 294  
 Rocca, Enrico, 152, 232  
 Rocca, Enrico n, 140, 253  
 Rocca, Gino, 25, 41, 51, 53, 111, 198  
 Rocca, Lodovico, 15  
 Rogledi Manni, Teresa n, 40  
 Romagnoli, Ettore, 167  
 Romagnoli, Ettore n, 12  
 Romanov, Boris, 262  
 Ronconi, Luca, 186  
 Ronconi, Luca n, 7  
 Roncoroni, Carlo, 26  
 Rossari, Vittoria, 61, 69  
 Rossato, Arturo, 51  
 Rossi, Ernesto, 96, 295  
 Rosso di San Secondo, 111, 126  
 Rosso di San Secondo, Pier Maria, 39, 63  
 Rouleau, Raymond, 243  
 Roveri, Ermanno, 25, 206  
 Rovetta, Gerolamo, 10, 11, 41, 51, 59, 61, 75, 82, 106,  
 111  
 Rovetta, Gerolamo n, 13, 50, 98  
 Rovini, Giovanni, 276  
 Ruberti, Guido, 52  
 Ruberti, Guido n, 51  
 Rubino, Antonio, 21  
 Ruffini, Alessandro, 264, 276  
 Ruggeri, Ruggero, 5, 20, 25, 76, 81, 88, 107, 108, 118,  
 157, 301  
 Ruggi, Lorenzo, 242  
 Ruggi, Lorenzo n, 6  
 Ruocco, Danilo n, 76  
 Rurri, Guglielmo, 228  
 Rùskaia, Jia, 119  
 Ruzante, 31, 32, 61, 62  
 Ruzzante, 33

## S

Sabbatini, Ernesto, 80, 107, 280, 289  
 Sabbatini, Gino n, 255  
 Sacchetti, Umberto, 21  
 Sala, Paride, 24  
 Salvemini, Gaetano, 39  
 Salvini, Celso, 41  
 Salvini, Guido, 148, 153, 166, 200, 201, 242, 247, 251,  
 259, 260  
 Salvini, Guido n, 192  
 Salvini, Gustavo, 153, 168  
 Salvini, Tommaso n, 301  
 Sambo, Luigi, 71  
 Santuccio, Gianni n, 262  
 Saponaro, Michele, 106



Sarasani, Fabrizio n, 276  
 Sarcey, Francisque, 105  
 Sardou, Victorien, 111  
 Sartre, Jean Paul, 243  
 Sartre, Jean-Paul, 130  
 Savinio, Alberto, 264  
 Savorelli, Gian Paolo n, 6  
 Sbdio, Gaetano, 106  
 Scala, Flaminio, 40  
 Scarpelli, Umberto, 27  
 Scarpellini, Emanuela n, 254  
 Scarpellini, Eleonora n, 164  
 Scarpellini, Emanuela n, 23, 29, 51, 99, 252, 294  
 Scarpetta, Vincenzo, 130  
 Scelzo, Filippo, 295, 301, 302  
 Schiaffini, Alfredo, 30  
 Schiller, Johann Cristoph Friedrich, 17  
 Schino, Mirella, 140  
 Schino, Mirella n, 140  
 Schnitzler, Arthur, 127  
 Schopenhauer, Arthur, 254  
 Sciltian, Gregorio, 47  
 Sciugliaga, Stefano n, 204  
 Scribe, Eugène, 40  
 Scrivano, Enzo n, 257  
 Seglin, Margherita, 76, 86, 182, 206, 231  
 Selvatico, Riccardo, 51, 52, 82  
 Senesi, Ivo, 37, 45, 54  
 Senesi, Ivo n, 5  
 Sensani, Gino Carlo, 280, 286, 287, 288, 294, 299, 300  
 Sensani, Gino Carlo n, 263  
 Serra, Renato, 101  
 Shakespeare, William, 34, 40, 128, 188, 293  
 Sharoff, Pietro, 132, 280  
 Shaw, George Bernard, 34, 111, 127  
 Silvestri, Filippo, 28  
 Silvestri, Giuseppe, 41  
 Silvestri, Giuseppe n, 5, 9  
 Simonelli, Luciano, 43  
 Simonelli, Luciano n, 119  
 Simoni, Fulvia n, 8  
 Simoni, Giovanni, 180  
 Simoni, Maria, 8  
 Sironi, Mario, 266  
 Sivieri, Adriana, 240  
 Smaniotto, Ercole, 19  
 Sofia, Corrado n, 269  
 Solari, Pietro n, 255  
 Sonzogno, Giulio Cesare, 17, 18  
 Sordi, Alberto, 27  
 Sorel, Cécile, 99  
 Sorelli, Antonio n, 274  
 Spada, Marika n, 7  
 Spadari, Edoardo, 20  
 Squarzina, Luigi, 86, 141, 186, 242  
 Squarzina, Luigi n, 190  
 Stanislavskij, Konstantin, 142, 145  
 Starace-Sainati, Alfredo, 20  
 Starace-Sainati, Bella, 20  
 Stäuble, Antonio, 62  
 Stein, Leo, 15  
 Steinbeck, John, 39  
 Stendhal, 40  
 Stirner, Max, 254  
 Stival, Giulio, 91, 187, 206, 243, 247, 280  
 Sto, (Sergio Tofano), 262  
 Stoppa, Paolo, 25, 27, 31, 187, 244, 249, 250  
 Stoppa, Paolo n, 77  
 Strauss, Carla, 168

Strehler, Giorgio, 86, 133, 134, 137, 143, 150, 185, 186,  
 195, 242, 249, 282  
 Strudthoff, Maud n, 7  
 Sugana, Luigi, 51  
 Sutro, Alfred, 118  
 Synge, John Millington, 127

## T

Tairov, 192, 194  
 Tallarico, Giuseppe, 30  
 Talli, Virgilio, 88, 108, 142, 153, 158  
 Tallone, Alberto, 44  
 Tasso, Torquato, 13, 30, 40, 279, 283  
 Tassoni, Alessandro, 15  
 Tedeschi, Achille, 50  
 Tedeschi, Gianrico, 77  
 Tedeschi, Gianrico n, 77  
 Tempesti, Giulio, 168  
 Terron, Carlo, 58, 67, 69, 74, 84, 90  
 Terron, Carlo n, 5, 55  
 Tessari, Roberto n, 252  
 Testa, Alberto n, 16  
 Testoni, Alfredo, 24, 71, 94  
 Testoni, Alfredo n, 98  
 Testori, Giovanni, 131  
 Thieben, Emil, 91  
 Tieri, Aroldo, 120, 156, 280  
 Tieri, Vincenzo n, 102  
 Tilgher, Adriano, 94, 102, 121  
 Tinterri, Alessandro n, 256  
 Tintori, Giampiero n, 40  
 Tocci, Vittorio, 14  
 Tofano, Rosetta, 264, 276  
 Tofano, Sergio, 81, 107, 132  
 Toffanin, Giuseppe, 63  
 Tonelli, Luigi n, 51  
 Toniolo, Edoardo, 224, 276  
 Toniolo, Edoardo n, 255  
 Torelli, Tello n, 29  
 Torniai, Bruno, 276  
 Torres, Duilio, 148  
 Torrieri, Diana, 26, 81, 91  
 Torrieri, Diana n, 190  
 Toscanini, Arturo, 18, 201  
 Toselli, Enrico, 20  
 Tranquilli, Vittorio n, 272  
 Treccani degli Alfieri, Giovanni, 30, 42, 44  
 Treves, Claudio, 96  
 Treves, Emilio, 10  
 Treves, Guido, 99  
 Trieste, Leopoldo, 130  
 Tumiatì, Gualtiero, 132, 224, 295, 297  
 Tumiatì, Gualtiero n, 12  
 Turati, Filippo, 13, 99

## U

Usellini, Guglielmo, 25  
 Ussi, Stefano, 299

## V

Vachtangov, Evgenij Bagrationovič, 194  
 Vagnetti, Gianni n, 285  
 Valdemarin, Mario, 77  
 Valente, Antonio, 76  
 Valenti, Osvaldo, 76

Valeri, Franca, 130  
Valori, Gino, 95  
Vanni, Vanna, 25  
Varagnolo, Domenico, 51, 215  
Varagnolo, Domenico n, 52  
Varenes, Jacques, 243  
Vassallo, Luigi Arnaldo, 8  
Vate (Gabriele D'Annunzio), 41  
Vazzoler, Elsa, 81, 86  
Vecchi, Orazio, 278  
Vecchi, Vittorio n, 12, 48, 49  
Venturi, Venturino, 276  
Venturini, Giorgio, 156, 261, 266, 271, 281, 283  
Venturini, Giorgio n, 263  
Verdi, Giuseppe n, 98, 263  
Verga, Giovanni, 10, 99  
Verga, Giuseppe, 24  
Vergani, Orio, 24, 43, 45, 48, 106  
Vergani, Orio n, 5, 48  
Vergani, Vera, 107  
Veronesi Pesciolini, Paolo n, 265  
Vescovo, Piermario, 20, 51  
Vescovo, Piermario n, 20, 52  
Vicentini, Claudio n, 252, 256  
Vigliani, Antonella, 77  
Vigorelli, Giancarlo n, 255  
Vildrac, Charles, 63  
Villa, Roberto n, 262  
Viola, Giulio Cesare n, 6  
Visconti, Luchino, 134, 185, 249  
Visconti, Luchino n, 76, 85  
Vitaliani, Cesare, 295  
Vitaliani, Italia, 282  
Vito, Lina n, 38, 47

Vittadini, Stefano, 7  
Vittadini, Stefano n, 44  
Viviani, Raffaele, 127, 188, 212  
Volonghi, Lina n, 262  
Volpi, Giuseppe, 200, 201  
Voltaire, 188

## W

Wagner, Richard, 202  
Watteau, Antoine, 42  
Wilder, Thornton, 118, 128, 239, 294  
Williams, Tennessee, 130  
Willner, Alfred Maria, 15  
Wolf-Ferrari, Ermanno, 14

## Z

Zacconi, Ermete, 20, 35, 72, 96, 112, 128, 139, 153,  
182, 205, 224  
Zagarrio, Vito n, 23  
Zago, Emilio, 14, 41, 95, 107, 110, 153, 184, 216, 221  
Zannoni, Ugo, 54, 101  
Zannoni, Ugo n, 5  
Zanon Paladini, Laura, 20, 73, 94, 107, 183  
Zareschi, Elena n, 255  
Ziehrer, Carlo Michael, 15  
Zimelli, Umberto, 241  
Zoncada, Luigi, 75  
Zorzi, Elio, 212, 243, 251  
Zorzi, Guglielmo, 24, 199  
Zuccagni Orlandini, Attilio n, 295  
Zurlo, Leopoldo n, 265