

ADELA GJATA

## LE REGIE GOLDONIANE DI RENATO SIMONI (1936–1947)

Figura influente della cultura italiana del Novecento Renato Simoni si cimenta in un'ampia gamma di mestieri dello spettacolo. Nella polimorfia artistica di costui (drammaturgo, critico, regista teatrale e cinematografico, librettista per l'opera seria e buffa, sceneggiatore, oratore, autore di riviste, balletti, elzeviri, articoli di costume, epigrammi, anacreontiche e facezie rimate) la pratica registica, concentrata negli anni 1936–1947, assume un grande rilievo. Autore di spettacoli allestiti per manifestazioni quali la Biennale Teatro di Venezia e il Maggio Musicale Fiorentino, Simoni appariva nell'articolato panorama teatrale del secondo dopoguerra come un fenomeno singolare, un «caso a parte»,<sup>1</sup> sia per l'impossibilità di inserirlo in tendenze poetiche o prassi sceniche canoniche sia per il singolarissimo esercizio di un autodidatta, già autorevole critico teatrale, che firma la prima regia all'età di sessantuno anni e che è subito celebrato come un 'capostipite'. Lo aveva, del resto, già dichiarato con energia Silvio d'Amico recensendo *Il ventaglio* e *Le baruffe chiozzotte* del 1936, le rappresentazioni goldoniane all'aperto della xx Biennale di Venezia:

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

1. La definizione è di Giulio Cesare Castello che, in uno scritto sullo stato della regia teatrale italiana nel secondo dopoguerra, inserisce Simoni nella categoria della «vecchia guardia», differenziando tuttavia la sua esperienza sia dall'esercizio dei «registi importanti» quali Gualtiero Tumiati, Sergio Tofano, Pietro Sharoff e Tatiana Pavlova, che dall'attività di Anton Giulio Bragaglia, Guido Salvini e Enzo Ferrieri – i «maestri italiani» –, così come dai cosiddetti «epigoni» alla stregua di Giulio Pacuvio. Cfr. G.C. CASTELLO, *Vent'anni di regia*, «Sipario», IV, 1949, 40–41, pp. 25–31. E v. C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 270 (cui rimandiamo anche per il quadro di riferimento).

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>2</sup>

Il critico romano affianca dunque il debutto registico di Simoni ai nomi di maestri europei quali Max Reinhardt e Jacques Copeau, che, è noto, nel triennio 1933-1935 avevano allestito per il Festival di Venezia e per il Maggio Musicale Fiorentino spettacoli di notevole qualità per ricerca creativa, attenzione interpretativa e cura dell'insieme.<sup>3</sup> Se come critico la tribuna di Simoni fu quella moderata del «Corriere della Sera», le sue regie non si distaccarono da questo quadro di riferimento, realizzando nella pratica il principio damichiano dell'«innovare conservando»; e poiché questa era la strada maestra percorsa dalla regia italiana negli anni Trenta, Simoni divenne il punto di riferimento della cultura teatrale nazionale che vedeva di buon occhio l'avvicinarsi degli autori alla scena in quanto garanzia di fedeltà al testo e al teatro di parola.

Il Festival teatrale di Venezia – inaugurato nel 1934 con *Il mercante di Venezia* per la regia di Reinhardt e *La bottega del caffè* diretta da Gino Rocca – si costruisce sulla base di una linea programmatica ed estetica caratterizzata da alcuni elementi fondamentali: la selezione, sul piano drammaturgico, di testi 'classici' con particolare riferimento all'opera goldoniana, parte del processo tendente a consacrare Goldoni poeta nazionale;<sup>4</sup> la costruzione di messe in

2. S. D'AMICO, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, «Scenario», v, 1936, 8, p. 369. Nel 1940 anche Nicola De Pirro – rappresentante istituzionale del teatro italiano – eleggerà Simoni 'regista nazionale', autore di successi «certamente pari e talvolta superiori a quelli ottenuti da famosi registi stranieri». N. DE PIRRO, *Nascita della regia in Italia*, ivi, ix, 1940, 1, p. 7. Sui primi anni di vita di «Scenario» v. M. SCHINO, *La parola regia*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 491-527. Per la fortuna novecentesca di Goldoni rinviamo a P. BOSISIO, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, ricerca iconografica e apparati a cura di A. BENTOGGIO, Milano, Electa, 1993 (pp. 46-53, per Simoni).

3. Gli spettacoli shakespeariani di Max Reinhardt – *Sogno di una notte di mezza estate* al Giardino di Boboli (1933), *Il mercante di Venezia* in campo San Trovaso a Venezia (1934) –, e quelli di Jacques Copeau allestiti per il Maggio Musicale Fiorentino – *La rappresentazione di Santa Uliva* nel chiostro di Santa Croce (1933) e il *Savonarola* di Rino Alessi in piazza della Signoria (1935) – erano alcune delle migliori espressioni del nuovo teatro europeo, che i teatranti italiani colsero e svilupparono solo parzialmente, guardandoli, non raramente, come bizzarrie dettate da scelte estreme.

4. Nel 1907, in occasione della celebrazione del bicentenario di Goldoni, Simoni auspicava una maggiore popolarità dello scrittore veneziano: «bisogna che quel suo teatro così trionfalmente e profondamente italiano sia noto tra noi per lo meno come è noto Molière in Francia». R. SIMONI, *Goldoni: 1707-1907*, «Il mondo artistico», 1° marzo 1907.

scena aderenti alla formula degli imponenti 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; il carattere internazionale garantito dalla presenza di maestri europei, principio potenziato ulteriormente nelle rassegne del secondo dopoguerra. Gli spettacoli erano al centro di un'intensa attività promozionale: dai manifesti che tappezzavano gran parte delle città dell'Italia centro-settentrionale alle trasmissioni radiofoniche, all'ospitalità ai critici delle maggiori testate.<sup>5</sup> Il prestigio della manifestazione lagunare scaturiva, inoltre, dagli spettatori illustri delle 'prime' – dalle autorità cittadine alle più spiccate personalità del mondo intellettuale italiano e straniero – attraverso i quali il pubblico del festival acquisiva agli occhi del comune cittadino una esemplare valenza sociale.<sup>6</sup>

Nel 1936, l'anno delle già ricordate prime regie goldoniane di Simoni, la Biennale consolida 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 sintonia con il controllo della vita sociale e culturale incentivato dal regime a partire dalla metà degli anni Trenta. Oltre al patrocinio istituzionale, lo Stato fascista garantisce al Festival del Teatro il supporto economico primario per la produzione di 'spettacoli d'arte',<sup>7</sup> allestimenti dai costi ingenti, relativi, oltre alla retribuzione delle maestranze, alla realizzazione del luogo teatrale che prevedeva la costruzione di scene tridimensionali, tribune, impianti di illuminazione, affitti, indennizzi, assicurazioni e sorveglianza.<sup>8</sup>

5. In una lettera del 30 giugno 1937 del comitato direttivo della Biennale inviata a Roma al capitano Agostino Sanna del Ministero della cultura popolare/Direzione generale della stampa si ha notizia del forte impegno propagandistico delle manifestazioni teatrali nelle 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 settantadue città d'Italia. Cfr. Archivio storico delle Arti contemporanee - Biennale di Venezia (da ora in poi ASAC), *Sezione teatro*, a. 1937.

6. Sulla valenza autocelebrativa del teatro nell'epoca fascista si rimanda allo studio di Q. GALLI, *La scena dell'Impero. Seguendo Renato Simoni regista*, Roma, Ellemme, 1991.

7. Il Ministero destinò per le recite goldoniane all'aperto del 1936 la somma di duecentomila lire, cui vanno aggiunte le centomila lire stanziata dal Comune di Venezia. Cfr. *Verbale dell'adunanza della Commissione della Biennale in data 29 maggio 1936*, ASAC, *Sezione teatro*, a. 1936.

8. Per la realizzazione dei tre spettacoli diretti da Simoni e Salvini per la Biennale Teatro 1937 furono coinvolte settemilaottocento persone, come si legge nel *Resoconto dell'amministrazione della Biennale per le recite dell'estate 1937*. Una spesa non indifferente comportava, inoltre, il restauro delle case danneggiate durante il lavoro di allestimento dello spazio scenico, come dimostra una stima dei danni alla proprietà del sig. Giovanni Scarpa in campo San Cosmo in seguito alle manomissioni causate dalla messa in scena de *Le baruffe chiozzotte* di Simoni nel luglio 1937; cfr. ASAC, *Sezione teatro*, a. 1937.

Le recite goldoniane all'aperto della Biennale 1936 vengono affidate a Simoni – unico regista della manifestazione – e a Guido Salvini addetto all'allestimento scenotecnico.<sup>9</sup> Nello stesso anno il critico del «Corriere» è nominato responsabile della sezione Teatro nella Commissione per gli spettacoli della Biennale,<sup>10</sup> carica istituzionale poco rilevante sul piano pratico essendo le sue proposte spesso vagliate dal presidente della Biennale, il conte Giuseppe Volpi di Misurata, e filtrate dalle direttive ministeriali.<sup>11</sup> Il sodalizio tra Simoni e Salvini, rinnovato nel successivo festival, univa la tradizione di una 'direzione all'italiana' con le esigenze di una scenotecnica moderna; da un lato l'esperienza del drammaturgo e del critico, dall'altro la formazione europea di un professionista della scena. Comune a entrambi l'idea di un teatro finalizzato a un esito spettacolare di sobria qualità. Per le recite all'aperto si scelgono, anche su consiglio di Simoni, due testi del Goldoni 'maturo'.

Il *Ventaglio* del 1936 – e ancora di più la ripresa del 1939, «più mossa, più agile, più indiovolata» –<sup>12</sup> fu un successo apprezzato soprattutto per il ritmo spumeggiante della messa in scena. Nell'idea di Simoni il tempo dell'allestimento doveva essere dettato dalla complessa e movimentata architettura dei tre atti, dall'ilarità delle peripezie, dal contrappunto dei sospiri e dal multipli-

9. Scenografo e regista rinomato a livello europeo, 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, Guido Salvini è stato una figura chiave del Festival del Teatro di Venezia. In una lettera non firmata – ma sicuramente di un membro della Commissione della Biennale – del 12 febbraio 1936 indirizzata a Salvini si ha notizia che le rappresentazioni goldoniane erano inizialmente destinate alla regia di quest'ultimo: «Certo che se queste rappresentazioni verranno decise è intendimento della Presidenza di affidarne la regia a Lei» (ASAC, *Sezione teatro*, a. 1936). Sul percorso registico di Guido Salvini si veda M. DE LUCA-D. VANNI, *Guido Salvini, o Della nascita della regia in Italia*, Bari, Edizioni dal sud, 2005.

10. La Commissione presieduta da Giuseppe Volpi di Misurata (presidente della Biennale) vedeva tra i suoi componenti: Nicola De Pirro, Corrado Marchi (vice-presidente della Corporazione dello spettacolo), Cornelio Di Marzio (Confederazione professionisti e artisti), un rappresentante del Comune di Venezia, il conte Andrea di Valmarana (delegato del presidente della Biennale), Adriano Lualdi (responsabile del Festival della Musica), Carlo Conestabile della Staffa (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 L. TREZZINI, *Una storia della Biennale Teatro. 1934-1995*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 28.

11. Nell'Archivio storico della Biennale di Venezia è custodita un'imponente mole di documenti 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. Cfr. ASAC, *Sezione teatro*, a. 1937.

12. C. GIACHETTI, *'Il ventaglio' in campo San Zaccaria*, «La Nazione», 18 luglio 1939.

carsi dei malintesi.<sup>13</sup> Il regista si affida al virtuosismo degli attori: da Rossana Masi che rese «garbata e simpatica la figura un po' fredda della zia Gertrude»<sup>14</sup> alla «sempre giovane» Maria Melato che «sparse colori a dovizia sui tratti della mercantessa pettegola»,<sup>15</sup> la Signora Susanna; dalla «tenera Candida» di Laura Adani<sup>16</sup> all'arguta Giannina di Andreina Pagnani, «forse l'attrice più goldoniana che oggi abbiamo, trionfatrice della serata»,<sup>17</sup> scrive Silvio d'Amico sulle pagine della «Nuova antologia». Nella presentazione dello spettacolo – una sorta di nota di regia focalizzata sull'analisi del testo goldoniano – Simoni definisce il personaggio di Giannina «la figura più vivace e lucente» della commedia, «con pochissima rusticità vera, una contadinella da teatro, graziosamente aspretta, 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>18</sup> Altri mostri sacri della scena italiana recitano nel *Ventaglio*: Memo Benassi è un Coronato «livido e scaltro»,<sup>19</sup> alquanto «brighelleggiante nella mascheretta dell'oste»;<sup>20</sup> il fiorentino Renzo Ricci, uno «stizzoso, tagliente e innamorato»<sup>21</sup> calzolaio Crespino, raggiunge con sottili invenzioni gli effetti di una comicità «tanto avvincente quanto di signorile compostezza»;<sup>22</sup>

13. Simoni considera *Il ventaglio* come un'elaborazione moderna degli scenari della Commedia dell'Arte: «[Goldoni] prende la commedia dell'arte così com'è e si limita di popolarla di uomini; la immette nel suo tempo; fa correre per i meandri del suo canovaccio labirintico, non più i mascherotti, che sono convenzioni fuori del tempo, ma i suoi stessi contemporanei, riprodotti con squisito senso della verità. E ha riformato una volta di più. Dove c'era la follia stemperata, il lazzo pazzo, il gergo imputridito, fa entrare l'umile, la semplice vita quotidiana. E scrive un capolavoro». R. SIMONI, *Il ventaglio*, «Corriere della Sera», 10 novembre 1921, ora in ID., *Trent'anni di cronaca drammatica: 1911-1923*, a cura di L. RIDENTI, Torino, Ilte, 1952, vol. I, p. 507.

14. E. ZORZI, *La prima del 'Ventaglio' di Goldoni con la regia di Simoni a Venezia*, «Corriere della Sera», 16 luglio 1936.

15. S. D'AMICO, *Goldoni nei campielli: 'Il ventaglio', 'Le baruffe chiozzotte'*, «Nuova antologia», 1° agosto 1936, ora in ID., *Cronache del teatro: 1914/1955*, a cura di A. D'AMICO e L. VITO, Palermo, Novecento, vol. IV (1934-1944), to. I (1934-1936), pp. 257-265: 261. Sull'attrice: P.D. GIOVANELLI, *Maria Melato. Voci d'archivio, voce di scena*, Firenze, Le Lettere, 2015.

16. O. GIBERTINI, *'Il ventaglio' in campo San Zaccaria*, «La tribuna», 17 luglio 1936.

17. D'AMICO, *Goldoni nei campielli*, cit., pp. 260-261.

18. R. SIMONI, *Il 'Ventaglio'*, «Corriere della Sera», 15 luglio 1936. Maria Damerini informa, inoltre, come durante le prove del *Ventaglio* Simoni suggerisse alla Pagnani di dare vita a una Giannina «dispettosetta ma gustosa, piccante ma garbata, furbetta e insieme ingenua e amorosa». M. DAMERINI, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, Padova, Il Poligrafo, 1988, p. 198.

19. G.O. GALLO, *'Il ventaglio' di Goldoni a Venezia*, «Il Popolo di Roma», 19 luglio 1936.

20. D'AMICO, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369.

21. D'AMICO, *Goldoni nei campielli*, cit., p. 261.

22. A. ZAJOTTI, *Il trionfale successo del 'Ventaglio' in campo San Zaccaria*, «La gazzetta di Venezia», 16 luglio 1936.

l'ottantenne Ermete Zacconi è un potente catalizzatore di comicità nella parte del declassato e scroccone conte di Roccamonte – «concreto, carnoso, colorito, gagliardo» –,<sup>23</sup> personaggio cruciale dell'intrigo della pièce esemplato sul marchese di Forlimpopoli della *Locandiera*. Nerio Bernardi, «traboccante di merletti e di smancerie»,<sup>24</sup> tocca «la giusta nota nella coloritura melodrammatica e lievemente caricaturale del sentimentale signor Evaristo»;<sup>25</sup> il barone del Cedro, suo antagonista nell'amore per Candida, trova l'interprete ideale nel «chiaro, preciso, efficacissimo»<sup>26</sup> Augusto Marcacci. Tra i personaggi minori spiccano 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 chiozzotte* vantavano invece i migliori interpreti della teatralità veneta: Gianfranco Giachetti (Cogidor), Cescò Baseggio (Fortunato), Carlo Micheluzzi (Toni), Giuseppe Zago (Vincenzo), Gino Cavalieri (Toffolo), Emilio Baldanello (Comandador), Vittorio Cavalieri (Canochia), Pina Bertoncello (Orseta), Margherita Seglin (Pasqua) e Giselda Gasparini (Donna Libera), affiancati da altri noti interpreti del teatro italiano come Kiki Palmer (Checca), Giulio Stival (Titta Nane), veneto di nascita, e Luigi Grossoli (Bepo).

Le regie veneziane testimoniano che Simoni pensava lo spettacolo come una fucina di artisti specializzati, la cui armonica interazione doveva rispondere a un'idea estetica dell'evento scenico. La selezione degli interpreti e la distribuzione dei personaggi erano azioni decisive nella costruzione della rappresentazione. «C'è, da una parte, la tendenza a raggruppare, per alcuni spettacoli, a spese dello Stato, otto o dieci grossi calibri, senza badare se essi artisticamente convivono bene, e se non tolgano le gradazioni all'opera d'arte – denuncia 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>27</sup> Simoni tocca qui una questione nevralgica del teatro italiano, criticando una formula che assomiglia alla 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 in palcosce-

23. D'AMICO, *Goldoni nei campielli*, cit., p. 260. Zacconi rappresentava per Simoni «il sogno e lo splendore del teatro», imbattibile nell'acutezza e la precisione dell'indagine fisico-psicologica del personaggio. In questi termini Simoni ricordava il grande attore alla sua scomparsa. Cfr. R. SIMONI, *Omaggio a Ermete Zacconi*, «Il dramma», xxiv, n.s., 1948, 57-59, pp. 195-196.

24. D'AMICO, *Goldoni nei campielli*, cit., p. 261.

25. ZORZI, *La prima del 'Ventaglio' di Goldoni con la regia di Simoni a Venezia*, cit.

26. ZAJOTTI, *Il trionfale successo del 'Ventaglio'*, cit.

27. R. SIMONI, *I nostri attori*, «Sipario», iv, 1949, 40-41, p. 16.

nico «per dare la battuta».<sup>28</sup> Negli spettacoli veneziani e fiorentini<sup>29</sup> il regista frena il protagonismo dei primi attori, costringendo «ognuno al suo posto senza mortificare l'individualità»,<sup>30</sup> per dare voce a un «unisono stupendo».<sup>31</sup> Le cronache coeve riconoscono il merito maggiore delle prime regie simoniane nell'orchestrazione armonica degli interpreti, impegno ancora più arduo in presenza di capocomici e mattatori. «La novità era vedere i comici dialettali delle *Baruffe* – scrive D'Amico –, 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>32</sup> Simoni costituiva agli occhi di D'Amico un punto di arrivo della sua battaglia accademica contro il guittismo e le caparbietà performative del mattatore, ma anche la stabilizzazione della figura del regista-stratega garante di un maggiore rispetto del testo.

Nelle *Baruffe* Simoni intende veicolare la realtà nel realismo del gesto e dell'ambientazione scenica. Se nel *Ventaglio* si mira al virtuosismo degli interpreti, nella messa in scena della commedia chioggiotta si lavora soprattutto a restituire le vicende dei personaggi. La stessa selezione degli attori risponde a una poetica che vuole svelare il microcosmo drammaturgico goldoniano; da qui la formazione di una compagnia drammatica in lingua per il *Ventaglio* e dialettale per le *Baruffe*. L'approccio del regista alla drammaturgia goldoniana si sviluppa nella riflessione sul Goldoni attento osservatore del quotidiano. Le commedie corali del popolo delle calli e dei campielli erano le sue preferite: testi frizzanti e spiccatamente veneziani che «ricondono la vita nel teatro», vita che a parere del critico del «Corriere» rischiava di essere uccisa dal 'mannerismo' che affliggeva la scena italiana del primo dopoguerra.<sup>33</sup> La vita che

28. L. RIDENTI, *Teatro italiano fra due guerre, 1915-1940*, Genova, Dellacasa, 1968, p. 64.

29. Oltre alle messe in scene goldoniane, Renato Simoni divenne celebre negli anni Trenta per tre storici spettacoli all'aperto, allestiti al Giardino di Boboli per il Maggio Musicale Fiorentino. Alla prima assoluta dei *Giganti della montagna* di Pirandello nel 1937, seguì una memorabile edizione dell'*Aminta* di Tasso (1938), infine un meno fortunato allestimento dell'*Adelchi* manzoniano nel 1940.

30. D'AMICO, *Goldoni nei campielli*, cit., pp. 264-265.

31. DAMERINI, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, cit., p. 200. Cfr. inoltre D'AMICO, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369; G. PATANÈ, *Parla Pirandello*, «Il Popolo di Sicilia», 30 luglio 1936, ora in *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, a cura di I. PUPO, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 577-580.

32. D'AMICO, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369.

33. Nella recensione al *Ventaglio* rappresentato dalla compagnia Niccodemi al teatro Manzoni di Milano nel 1921, anno in cui imperversava la polemica pirandelliana su *I sei personaggi*, Simoni si esprimeva in questi termini: «Riformatori di tutti i tempi, il segreto è questo: ed

Simoni vuole restituire al teatro – complice la drammaturgia goldoniana – era intesa nell’accezione aristotelica della mimesi, in quanto osservazione della realtà o «specchio della natura»; 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 nel 1934.<sup>34</sup> La nozione dell’inserimento della *vita* sulle scene si ricollega, del resto, al mito del Goldoni ‘cronista’ – «poeta della Natura» lo aveva definito Voltaire –<sup>35</sup> che girovagava per Venezia e annotava le battute e gli atteggiamenti dei concittadini.

Gli allestimenti del *Ventaglio* e delle *Baruffe chiozzotte* nel 1936 muovono dal presupposto che l’ambiente in Goldoni ha una funzione drammaturgica: lo spazio scenico diventa così parte integrante dell’azione e compimento della realtà quotidiana dei personaggi. La scelta di luoghi quali piazze, calli e giardini – caposaldo degli spettacoli di prosa del festival veneziano – è inoltre elemento decisivo per creare la dimensione realistica della messa in scena,<sup>36</sup> realismo sostenuto, negli spettacoli di Simoni, dalla interpretazione attoriale e dai costumi di Aldo Calvo. Nelle *Baruffe*, salvo due cassette posticce piazzate in primo piano,<sup>37</sup> 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

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». SIMONI, *Trent’anni di cronaca drammatica: 1911-1923*, cit., vol. I, p. 507.

34. SIMONI, *La bottega del caffè*, «Corriere della Sera», 17 novembre 1934, ora ivi, vol. IV, p. 153.

35. Cfr. SIMONI, *Goldoni, Gozzi e il Campiello*, «Corriere della Sera», 18 luglio 1939.

36. Per *Le baruffe chiozzotte* fu effettuato un lungo e minuzioso sopralluogo che coinvolse ventuno campi e rii della laguna, come segnala la relazione compilata dalla Biennale nel 1936. San Cosmo della Giudecca si rivelò, infine, «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». Il campo San Zaccaria si dimostrò invece il più adatto per l’allestimento del *Ventaglio*, sia dal punto di vista 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, di facile accesso, infine per la capienza, potendo ospitare circa mille spettatori. Cfr. *Relazione sulla visita compiuta nelle varie località prese in esame per le recite goldoniane dell’anno XIV*, ASAC, Sezione teatro, a. 1936.

37. Le uniche due costruzioni artificiali erano la casa di Paron Toni e quella di Paron Fortunato dietro la quale era collocata la cancelleria criminale, luogo del secondo atto. Lo studio del Cogidor Isidoro si mostra grazie a un palcoscenico girevole il cui meccanismo è svelato da D’Amico nella 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». D’AMICO, *Goldoni nei campielli*, cit., p. 264. Cfr. anche M. CORSI, *Il teatro all’aperto in Italia*, prefaz. di R. SIMONI, Milano-Roma, Rizzoli, 1939, pp. 231-234.

Chioggia che l'attraversa, il canale affacciato al campo con 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, suggestivo e «crudelmente verista»<sup>38</sup> che restituisce la 'venezianità' di Goldoni mentre accosta – grazie a un sapiente uso delle luci – al «luccichio d'acque fra il raso e l'argento, quelle grandi vele colorate, quel festoso viavai della piazzetta marinara».<sup>39</sup> Ciò che la critica del tempo denominava come il trionfale ingresso del verismo in teatro non era altro che la scoperta del teatro per mezzo della realtà: l'ambientazione esterna rafforza la naturalezza della drammaturgia goldoniana, mentre l'elaborato apparato scenico diviene un elemento esclusivamente estetico.

La formula degli spettacoli goldoniani all'aperto – inaugurata due anni prima da Gino Rocca con *La bottega del caffè* allestita nel cortile del teatro San Luca – trovava ancora diverse resistenze.<sup>40</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. Le messe in scena di Simoni fecero superare parzialmente quella diffusa riluttanza: «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 nella recensione di Osvaldo Gibertini al *Ventaglio*, che approva l'operazione degli scenografi Salvini e Calvo di ridurre campo San Zaccaria alle proporzioni di un teatro di prosa a cielo aperto.<sup>41</sup> Se nelle *Baruffe* lo spazio ritrovato di San Cosmo rimase pressoché invariato, per *Il ventaglio* Salvini e Calvo trasformarono lo scenario urbano di San Zaccaria il cui unico elemento riconoscibile rimaneva il frondoso tiglio centrale. La facciata della chiesa rinascimentale era coperta dai sette edifici del borgo delle Case nuove che fungevano da fondale e da quinte: al centro, dietro all'albero, si addossava la palazzina signorile con il balcone delle signore e il caffè di Limoncino, sulla destra la merceria di Susanna e l'osteria di Coronato, mentre il lato sinistro della scena era occupato dalla farmacia dello speziale Timoteo e dalla capanna di Giannina e Moracchio con tanto di fienile e orto. Una scenografia fissa, costruita *ex novo*, che presenta al primo quadro gli abitanti del villaggio lombardo impegnati nella propria attività quotidiana. Il progetto scenografico fu completato da un'architettura d'ambiente ritmata dai «rapidi 'crescendo' di luci e di movimenti,

38. C. GIACHETTI, *Imitazione e fantasia nel 'Bugiardo'*, «La Nazione», 11-12 luglio 1937.

39. D'AMICO, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 368.

40. «Goldoni non è autore da pretesti per messinscene esteriori né per spettacoli all'aperto», scrive Eugenio Ferdinando Palmieri nella cronaca dello spettacolo di Rocca. E.F. PALMIERI, *Goldoni all'aperto*, «Il resto del carlino», 20 febbraio 1934.

41. GIBERTINI, *'Il ventaglio' in campo San Zaccaria*, cit.

ora ondeggianti sotto le folate del caso, chiassoso brio popolaresco, ora allegra, ora corrucciata».<sup>42</sup>

L'estetica degli spettacoli goldoniani di Renato Simoni è individuabile nell'armonia del complesso, nel fondere in un accordo dominante i gesti, le mosse e gli atteggiamenti dei singoli personaggi. La valenza 'musicale' del *Ventaglio* si percepisce non solo nel ritmo dettato dalla movimentata trama che scompone e ricompone in continuazione il quadro della messa in scena, ma anche nei rumori degli arnesi da lavoro: il pestone dello speciale, il trincetto del ciabattino, l'acciottolio del taverniere<sup>43</sup> e in altri suoni 'd'atmosfera' quali il canto lontano di un usignolo, oppure «il nervoso gracchiare di rane» che accompagna il punzecchiarsi di Crispino e Coronato e le loro risate a crepappelle.<sup>44</sup> Lo studio dell'atmosfera sonora raggiunge livelli altissimi nella costruzione di un'altra commedia 'di ambiente' goldoniana, *Il campiello*, rappresentato nel campiello del Piovan nell'ambito del Festival veneziano del 1939 (ci torneremo).

Nelle *Baruffe* Simoni realizza invece uno degli esempi più alti del cosiddetto «Goldoni ritmico».<sup>45</sup> Il tempo coreutico che scandisce la messa in scena trova un corrispettivo linguistico negli «aggettivi guizzanti come pesci nelle reti appena 'tirate', con quei verbi sdrucchioli che scorrono come rivoli musicali» (così Simoni).<sup>46</sup> Anche qui, come nel *Ventaglio*, gli spettatori apprezzano la capacità di concertazione dei timbri e dei ritmi vocali degli interpreti, il contrappunto dei dialoghi e la sonorità dei battibecchi, il tutto rinforzato dalla musica orchestrale, le coreografie di Irene Del Bosco guidate dalla prima ballerina della Scala Teresa Legnani e i canti della soprano Antonietta Meneghel alias Toti dal Monte – l'attrice rivelazione delle *Baruffe*, al debutto nel teatro di prosa – che diede alla maliziosa e insieme festosa Lucietta «una freschezza e una spontaneità deliziose»,<sup>47</sup> sebbene a Eugenio Ferdinando Palmieri non sfuggisse qualche gesto melodrammatico.<sup>48</sup> Il Paron Fortunato di Baseggio, cui l'attore conferì un colore farsesco e una tecnica impeccabile a metà strada

42. ZAJOTTI, *Il trionfale successo del 'Ventaglio'*, cit. Cfr. anche GALLO, *'Il ventaglio' di Goldoni a Venezia*, cit.

43. Cfr. M. RAMPERTI, *Una mirabile rappresentazione del 'Ventaglio' di Goldoni a Venezia in campo San Zaccaria*, «L'illustrazione italiana», 19 luglio 1936.

44. Cfr. ZAJOTTI, *Il trionfale successo del 'Ventaglio'*, cit.

45. R. RADICE, *Vent'anni di regia goldoniana. Dalla scuola al palcoscenico*, in *Studi goldoniani*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 28 settembre-1° ottobre 1957), a cura di V. BRANCA e N. MANGINI, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, vol. I, p. 139.

46. R. SIMONI, *Le baruffe chiozzotte*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1936.

47. E. ZORZI, *Il successo delle 'Baruffe chiozzotte' date a Venezia con regia di Simoni*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1936.

48. Cfr. n. 52.

tra i comici dell'Arte e il *fool* shakespeariano, parve a D'Amico «eccellente [...], impagabile di *verve*, ma anche di misura». <sup>49</sup> Dai ricordi di Maria Damerini, assidua spettatrice alle prove delle prime regie simoniane, emerge un Baseggio «tanto protagonista sulla scena quanto anonimo, 'quasi addormentato' fuori scena». <sup>50</sup> Le *Baruffe* segnano l'inizio di una lunga collaborazione tra Simoni e Baseggio, attore goldoniano legato 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>51</sup> Dalla scuola di Benini provenivano anche i già ricordati Giachetti, Cavalieri, Micheluzzi (quest'ultimo un Paron Toni dalla «fragorosa baldanza») <sup>52</sup> e la Seglin «dal buon gusto sensato e limpido appreso da Italia Benini Sambo». <sup>53</sup> Bepi Zago (Paron Vincenzo) e Giselda Gasparini (Donna Libera) erano invece eredi della scuola goldoniana di Emilio Zago:

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

49. D'AMICO, *Goldoni nei campielli*, cit., p. 265.

50. DAMERINI, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, cit., p. 200.

51. Su Baseggio si veda la pregevole voce a lui dedicata da C. LONGHI, in [amati.fupress.net/S100?idattore=11750](http://amati.fupress.net/S100?idattore=11750) (data di pubblicazione su web: 7 novembre 2011), con ampia bibliografia. «Di alcuni personaggi di 'Paron Carlo' era diventato il simbolo vivente – scrisse di Baseggio Gastone Geron –, sicché quasi non si poteva immaginare un Sior Todero che non brontolasse come lui, o un Paron Fortunato che non tartagliasse meglio fra le chiozzotte baruffanti, o un rustego più rustego». G. GERON, *Chi fu di scena*, Milano, Pan, 1982, p. 7. Al repertorio 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 ancora 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 inibiscono l'impegno di Baseggio che, nel corso di cinquant'anni di carriera, si fa responsabile promotore di una capillare diffusione del teatro goldoniano, impegnandosi nelle vesti del protagonista e, più raramente, in quelle di regista in oltre una cinquantina di opere fra maggiori e minori del commediografo veneziano.

52. E.F. PALMIERI, *'Le baruffe chiozzotte' rappresentate a Venezia fra gli orti, le vele, i canali, della Giudecca*, «Il resto del carlino», 18 luglio 1936.

53. R. SIMONI, *La bona mare*, «Corriere della Sera», 2 marzo 1930.

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>54</sup>

Daniela Palmer, in arte Kiki, l'unica milanese della compagnia, fu una «pepatissima e piacevolissima» Checca<sup>55</sup> che, a dire della critica, sostenne benissimo il confronto con la Bresciani, l'attrice goldoniana che rese celebre il personaggio nel 1762<sup>56</sup>. Alle venete Gasparini e Seglin, Simoni lascia campo libero nella creazione dei personaggi di Libera e di Pasqua; Bertoncello è un'ottima Orsetta «dalla lingua sciolta e dall'occhio ardito»; Stival è un Titta Nane «d'ottima classe», ben equilibrato nelle sue agitazioni; «bravissimo nelle vesti di Paron Vincenzo Giuseppe Zago».<sup>57</sup>

Le recite goldoniane di Simoni e Salvini ebbero un buon successo anche di pubblico – una media di ottocento-novecento spettatori paganti a sera –<sup>58</sup> tanto da registrare, nei mesi successivi, imitazioni da parte delle compagnie venete di Gianfranco Giachetti e di Gino Cavaliere. Si trattava, come informa lo stesso Simoni in una lettera dell'8 settembre 1936, di «spettacoli medio-crissimi» che raccolsero al loro debutto molti spettatori speranzosi di vedere una 'riproduzione' degli spettacoli veneziani.<sup>59</sup> Ancora. Tra gli spettatori illustri delle *Baruffe* c'era un Pirandello appassionato, 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>60</sup> Se il *Ventaglio*

54. D'AMICO, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, cit., p. 369.

55. Ibid.

56. E. V. A. SCANNAPIECO, «Caterina Bresciani, chi era costei?». *Tragicommedia in tre atti con un prologo e un epilogo*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 167-192.

57. ZORZI, *Il successo delle 'Baruffe chiozzotte' date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

58. Se 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 di spettatori e dell'incasso complessivo. Il debutto del 17 luglio incassò 29.350 lire; quello del 21 ammontò a 29.590; la replica del 24 registrò invece 10.680 lire; infine quella del 26 luglio salì a 31.393 lire. I dati sono desunti da una comunicazione ufficiale del 28 luglio 1936 della Biennale Teatro a Mario Pompei dell'Ispettorato del teatro relativa agli introiti delle rappresentazioni goldoniane. Nella relazione consuntiva sugli spettacoli di prosa all'aperto si segnala che i biglietti per la recita del 24 luglio delle *Baruffe*, venduti a prezzi popolari di quindici lire per i primi posti e di dieci lire per i secondi, furono esauriti in tre ore. Cfr. ASAC, *Sezione teatro*, a. 1936.

59. Gli allestimenti delle compagnie venete ricalcate sulle messe in scena simoniane furono rappresentate nonostante i divieti dei dirigenti della Biennale. Cfr. la corrispondenza tra il Conte Conestabile e Simoni nel settembre 1936 relativa all'argomento, ASAC, *Sezione teatro*, a. 1936.

60. PATANÈ, *Parla Pirandello*, cit., p. 578.

lo deluse, come si evince da una lettera a Marta Abba,<sup>61</sup> lo scrittore commentò entusiasta la messa in scena della commedia chioggiotta: «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>62</sup>

Simoni utilizzò per gli spettacoli del 1936 un rigore filologico che spogliava i testi delle linee farsesche e dei ‘soggetti’ cucitigli addosso nel corso degli anni. Nelle *Baruffe* egli dimostrò che la pretesa monotonia delle liti era da imputare ai comici che avevano perduto il ritmo originario: «la commedia è molto più viva, più divertente quando sia sfrondata di tutte le sovrastrutture che la bruttavano», osservò un critico.<sup>63</sup> Il regista analizzò ciascuna delle baruffe come una struttura musicale a sé, così che ognuna si distingueva per varietà di ritmo, tono e colore, con una tecnica simile alla variazione sul tema.

Tuttavia, questi spettacoli di Simoni non attuano una lettura drammaturgica dialettica che scavi le psicologie dei personaggi goldoniani o le loro aspirazioni. La sua regia non supera lo stereotipo del ‘buon Paron Goldoni’. I personaggi goldoniani sono, in fondo, a dire dello stesso critico, gente dal «cuore eccellente, di bontà spontanea e sonora»; mentre le liti amorose non sono altro che «rusticamente tenere e quasi lagrimose, puntigli fino all’ultimo»,<sup>64</sup> finché al ballo di una furlana si fa pace. A questa lettura pittoresca corrisponde un’udienza buona e mite, come quella che spunta dalle finestre di campo San Cosmo, alla Giudecca, e che, in fondo, chiede solo di vivere in compagnia de *Le baruffe chiozzotte* «un’ora gioconda». <sup>65</sup> Lo spettacolo inneggia, inoltre, all’icona

61. La lettera del 16 luglio 1936 è riportata in L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1995, p. 1353.

62. Cfr. G. PATANÈ, *Renato Simoni e la Sicilia*, «La giara», III, 1954, 2, p. 68. Alfredo Barbina, invece, 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. Cfr. A. BARBINA, ...*E Pirandello: quel «bel mago veneziano» del Goldoni*, «Ariel», VIII, 1993, 2-3, pp. 221-227.

63. ZORZI, *Il successo delle ‘Baruffe chiozzotte’ date a Venezia con regia di Simoni*, cit.

64. SIMONI, *Le baruffe chiozzotte*, cit. A confermare questa visione populistica della comunità chioggiotta sono le ‘colorate’ canzoncine di Domenico Varagnolo interpretate dalla Lucietta di Dal 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 ciape la matana / de sto tempo berechin, / pì nol sente la campana, / el se perde... fantolin». Nella seconda, Lucietta, «appoggiata un po’ alla balaustra del ponte, un po’ al petto del suo Titta-Nane» (così da «Il gazzettino»), canta: «O Ciosa del mio cuor, / ciosa mia bela... / [...] / ‘Na vela che luntan / la toche el cielo / e svolte via sul mare / ciaro e lisso: / la sgionfè tuta el fià / d’un venteselo / che spire su dal cuor / del mio no-visso». *Nota sulla fortuna*, in C. GOLDONI, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di P. VESCOVO, introd. di G. STREHLER, Venezia, Marsilio, 1993, p. 256 («Edizione nazionale delle Opere di Carlo Goldoni»).

65. PALMIERI, *‘Le baruffe chiozzotte’*, cit.

nazional-popolare di Goldoni: al culmine dei canti e della furlana finale, Isidoro si immobilizza sopra un piedistallo dietro il popolo festoso nell'identica posa nella quale lo scultore Antonio Dal Zotto aveva immortalato in campo San Bartolomeo l'autore della riforma.<sup>66</sup>

Ritornano nei successivi spettacoli goldoniani di Simoni per la Biennale – *Il bugiardo* (campo San Trovaso, luglio 1937), *Il campiello* (campiello del Piovan, luglio 1939) – molti degli elementi stilistici riscontrati nel *Ventaglio* e nelle *Baruffe*: l'accurata selezione di un complesso artistico di prim'ordine, fondamentale per la riuscita della messa in scena; la cura meticolosa dello spazio scenico e della recitazione, entrambe d'impostazione realistica; la ricerca di un ritmo che derivi dalla parola e dalle azioni sceniche; la valenza melodica rafforzata dalle musiche e dai canti dal vivo. Gli allestimenti 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 il secondo conflitto mondiale. Fondate su un'idea testocentrica di stampo damichiano, con una particolare attenzione alla ricerca filologica e all'accuratezza formale, quelle regie non giunsero a una rottura linguistica innovativa, ma operarono la saldatura tra la parola e l'immagine che sarà uno dei capisaldi della regia critica del dopoguerra.<sup>67</sup>

La parabola degli spettacoli veneziani di Simoni inizia a declinare attorno al 1940, anno della sua rottura con il Festival Internazionale del Teatro, a causa di dissensi sul repertorio da mettere in scena. I mancati allestimenti di *Otello* (1939) e *Le nozze di Figaro* (1940) indebolirono i rapporti del regista con la Biennale.<sup>68</sup> Si trattava di allestimenti dispendiosi che, in previsione di un magro budget, il presidente della Biennale, Giuseppe Volpi di Misurata, preferì sostituire con un «programma autarchico»,<sup>69</sup> ossia goldoniano, costituito da riprese degli spettacoli di Simoni.<sup>70</sup> Il regista tornò a Goldoni nel 1940 con

66. Si noti, a confronto, il finale dell'edizione di Strehler (1965) con «la festa finale straziante e povera, con lo svolazzante Isidoro che si leva fuori dal quadro, al quale lui signorino non appartiene». Cfr. E. FLAIANO, *Un Goldoni ripensato con la necessaria incertezza*, «L'europeo», 24 gennaio 1965.

67. Sull'argomento resta referenza primaria MELDOLESI, *Fondamenti*, cit., passim.

68. Lo annuncia Guido Riva in una lettera a Giuseppe Volpi 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, *Sezione teatro*, a. 1940.

69. Dattiloscritto di Giuseppe Volpi a Simoni (Venezia, 29 febbraio 1940), ivi.

70. In una lettera di Antonio Maraini al presidente Volpi del 22 marzo 1940 (Firenze) si

*Le donne curiose*: lo spettacolo debuttò al teatro Alfieri di Torino il 3 novembre. Fu poi replicato per il Festival del Teatro di Venezia il 14 dicembre 1946. Siamo in presenza di 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 (i giovani attori della compagnia dell'Accademia), prassi 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.<sup>71</sup>

L'edizione del 1941 del Festival Internazionale del Teatro di Venezia perse la vitalità e il respiro cosmopolita degli anni precedenti, conformandosi culturalmente al clima del 'patto d'acciaio'. La macchina festivaliera riprese le proprie attività nel 1947 con la direzione organizzativa di Guido Salvini e la consulenza artistica di Simoni che ricoprì nuovamente la carica di supervisore della programmazione nella Commissione teatro. Questa prima edizione del festival, dopo la grande catastrofe, puntò sul carattere internazionale delle opere, mentre gli spettacoli di Simoni – *I rusteghi* e *L'impresario delle Smirne* – rappresentavano il ritorno alla tradizione goldoniana che aveva ancora tanti affezionati tra il pubblico e gli operatori teatrali. Con *I rusteghi* Simoni abbandona i paesaggi naturali dei campielli e dei rii veneziani, per entrare nelle abitazioni di questi burberi 'per bene' «con le porte serae e i balconi inciodai» (II 5).<sup>72</sup> Salvini e Calvo avevano costruito ai Giardini della Biennale<sup>73</sup> un «vasto palcoscenico smontabile, a piani scorrevoli e quindi a rapidi mutamenti di scena, mai visto finora in Italia»,<sup>74</sup> che mostrava uno spazio tripartito con gli interni delle case dei protagonisti e che veniva riproposto con pochi cambiamenti nell'*Impresario*.

Simoni mantiene tuttavia l'identità di un regista-concertatore dei movimenti, dei gesti e delle tecniche degli interpreti. Nei *Rusteghi*, oltre ai «piacevolis-

legge: «Subito mi sono occupato di quanto in quest'ultima mi diceva circa l'opportunità di prendere contatto con Simoni. A tale scopo ho avuto una lunga conversazione con Baradel che trovai oggi di passaggio da Firenze, poiché volevo aver più precise informazioni sull'ultimo colloquio. Pare che in essa Simoni abbia riconfermato in maniera ancora più viva che nella sua lettera a te il proposito di non voler ripresentarsi con 'Il campiello' e di non mettere in scena altre commedie goldoniane. Ha anzi aggiunto che, se qualcuno di noi, il Presidente naturalmente eccettuato, si recasse a Milano per vederlo in proposito, non accetterebbe nemmeno di discuterne» (ivi).

71. Cfr., per esempio, G.C. CASTELLO, *Romeo e Giulietta*, «Sipario», III, 1948, 27, pp. 4-5.

72. C. GOLDONI, *I rusteghi*, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1970, p. 60.

73. L'idea di costruire una sala permanente al fine di contenere le spese degli allestimenti all'aperto era già stata avanzata da Nicola De Pirro in una riunione della Commissione delle Biennale del 21 luglio 1937. Cfr. ASAC, *Sezione teatro*, a. 1937.

74. E. POSSENTI, *Festival del teatro a Venezia. Due commedie di Goldoni con la regia di Simoni*, «Il nuovo Corriere della Sera», 13 agosto 1947, poi pubblicato con il titolo '*I rusteghi*' e '*L'impresario delle Smirne*', «Il dramma», XXIII, n.s., 1947, 42-44, p. 60.

simi Cesco Baseggio, Camillo Pilotto e Giulio Stival, in gara di bravura» —<sup>75</sup> rispettivamente nei panni dei mercanti Lunardo, Simon e Maurizio —, particolarmente gradito fu il terzetto femminile: una «furbesca, maliziosa e brillantemente petulante» Elsa Merlini,<sup>76</sup> Leony Leon Bert dalla comicità «sapidamente varia»<sup>77</sup> nella parte di Margarita e Wanda Baldanello, una briosa Marina moglie di Simon. I personaggi si caratterizzarono per gesti e atteggiamenti 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 lavoro di regia ne *I rusteghi* viene sottolineata l'efficace armonizzazione della componente visiva e sonora:

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, dal quale *I rusteghi* sono emersi in tutta la loro essenziale, intima, genuina teatralità.<sup>78</sup>

Anche in questo caso l'approccio testocentrico non concede a Simoni un'interpretazione diversa da quello che D'Amico chiamava 'lo spirito intimo' della parola, che sul piano strutturale coincide con un'accurata ricostruzione dell'ambiente. La messa in scena predilige una chiave di lettura 'musicale'<sup>79</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 il cui clima generale si riconosce in aggettivi quali «dilettoso, ironico, ilare, pittoresco, argutamente vivo e allegramente vitale».<sup>80</sup>

La matrice musicale prevale anche nell'*Impresario delle Smirne* nonostante Simoni avesse preferito la versione in prosa del testo. Il regista conserva il lin-

75. Ibid.

76. Ibid.

77. G.C. CASTELLO, *Palcoscenici di Venezia. 'I rusteghi' e 'L'impresario delle Smirne' di Goldoni*, «Sipario», II, 1947, 16-17, p. 79.

78. Ibid.

79. Fautore di questa chiave di lettura in sede letteraria è Attilio Momigliano che ritiene i dialoghi de *I rusteghi* «tramati, delicatissimamente, sopra una linea di opera buffa». *Storia della letteratura italiana* (1934), Milano, Principato, 1980<sup>20</sup>, p. 338.

80. POSSENTI, *Festival del teatro a Venezia. Due commedie di Goldoni con la regia di Simoni*, cit.

guaggio dialettale delle tre virtuose, seguendo probabilmente il suggerimento di D'Amico.<sup>81</sup> Se la Tognina di Andreina Paul fu autenticamente veneziana nelle battute riscritte per l'occasione da Domenico Varagnolo, il lessico della Annina (Rina Morelli) e quello di Lucrezia – la furba e civettuola soprano di Sarah Ferrati – si caratterizzarono rispettivamente per «pittoresche espressioni bolognesi» e per «uno spiccato accento toscano».<sup>82</sup> Cadenze napoletane ravvivano i personaggi del poeta Maccario (Luigi Almirante) e del soprano Carluccio, detto il Cruscarello, interpretato da Vittorio De Sica; toni levantini colorirono invece la vocalità dell'impresario turco di Paolo Stoppa.

«Goldoni mai mi è apparso così splendidamente terso e così miracolosamente giovane», scriveva Castello nella recensione agli spettacoli, individuando i meriti maggiori della regia nel fresco disegno dei personaggi e nella riscoperta di un testo 'minore' di Goldoni come *L'impresario delle Smirne*,<sup>83</sup> confinato da molti nella categoria di una «commedia onesta e tipica» con personaggi che «non superano i limiti della macchietta».<sup>84</sup> Il ridotto allestimento di Simoni del 1947 – affrancato dalla tradizione spuria dei soggetti posticci, dalle leziosità e ostentazioni verbali accumulatisi nel corso degli anni – è dunque la prima rilevante riscoperta novecentesca della commedia che verrà consacrata dieci anni dopo nella celebre messa in scena di Luchino Visconti che scelse come protagonisti due interpreti simoniani: Paolo Stoppa (Alì) e Rina Morelli (la virtuosa Annina).<sup>85</sup> A Simoni va riconosciuto il merito di avere creato i presupposti per una lettura diversa della drammaturgia goldoniana – poi portata ai massimi livelli da Strehler e Visconti – in piena indipendenza dagli stili e dalle maniere del passato anche prossimo. Pochi mesi dopo il successo dell'*Impresario*, Simoni aveva pensato di valorizzare ulteriormente il testo con un'ampliata versione scenica destinata alle ribalte internazionali, progetto interrotto dalla sua repentina scomparsa.<sup>86</sup>

81. «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; Milano, Museo teatrale alla Scala, Biblioteca Livia Simoni, CA 1756.

82. Programma di sala de *L'impresario delle Smirne*. ASAC, *Sezione teatro*, a. 1947. Cfr. anche POSSENTI, *'I rusteghi' e 'L'impresario delle Smirne'*, cit., p. 61.

83. CASTELLO, *Palcoscenici di Venezia*, cit., pp. 78-80.

84. Cfr. il comunicato stampa della Biennale Teatro per l'anno 1947. ASAC, *Sezione teatro*, a. 1947.

85. Cfr. e.g. L. ZORZI, *Una regia di Visconti ('L'impresario delle Smirne')* (1958), ora in ID., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 290-292; S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 39-40.

86. Da una lettera manoscritta che Guido Salvini inviava a Elio Zorzi il 25 febbraio 1948 si apprende che 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

*L'impresario*, sul quale Simoni operò un lavoro drammaturgico di adattamento e di riscrittura – i cinque atti del testo furono condensati in tre quadri della durata di un'ora – fu concepito come una sorta di saggio teatrale, che doveva affiancare lo spettacolo principale *I rusteghi*, un 'divertimento' scenico «dai toni accesi», ironico e divertente, grazie soprattutto al «disegno caricaturale»<sup>87</sup> dei personaggi: le virtuose bizzose e impertinenti, il macchinoso e furbo sensuale Nibio – interpretato da Antonio Crast, il più veneto degli interpreti –, il nobile e onesto amante delle arti, il Conte Lasca (Camillo Pilotto), l'esotico mercante straniero sensibile più alle grazie femminili che alla musica. 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:

Ed ecco la cafoneria fatua e meschina del Cruscarello di De Sica, ecco il variegato intrico delle rivalità femminili, dall'estro esuberante della Ferrati a quello sottile della Morelli a quello puntiglioso della Paul, ecco la brusca e divertita comicità dello Stoppa che era il turco, ecco la precisa e succosa evidenza dei tipi dal Pilotto e dall'Almirante, dal [Adolfo] Celi [Pasqualino, tenore amico di Tognina] e dal Crast.<sup>88</sup>

Il 'duetto' *Rusteghi-impresario* fu l'ultimo intervento di Simoni al Festival veneziano. Una collaborazione a tratti travagliata a causa di un'organizzazione centralizzata e conservatrice che impedì al regista di sperimentare repertori diversi. In una lettera del febbraio 1948 a Elio Zorzi, capo ufficio stampa del Festival, Salvini rivelava come il regista veronese non intendesse continuare la cooperazione con la Biennale poiché «la critica a Venezia ha mostrato una totale ignoranza sui problemi del teatro goldoniano».<sup>89</sup> Gli spettacoli veneziani del 1947 conclusero l'esperienza goldoniana di Simoni; *Romeo e Giulietta* allestito l'anno dopo al teatro romano di Verona fu la sua ultima regia teatrale.

perché De Sica ha in Francia e in Inghilterra un grandissimo nome». ASAC, *Sezione teatro*, a. 1948.

87. CASTELLO, *Palcoscenici di Venezia*, cit., p. 79.

88. Ivi, p. 80.

89. Lettera manoscritta di Guido Salvini a Elio Zorzi del 25 febbraio 1948. ASAC, *Sezione teatro*, a. 1948.