

QUADERNI VENETI

Diretti da
GIORGIO PADOAN



LONGO EDITORE - RAVENNA

SOMMARIO

Testi

7. MAFFIO VENIER

* *Tre liriche:*

I. *Do donne me sè drio quasi ogni dì*; II. *Amor, son co' xe un can da scassera*; III. *M'ho consumà aspettandote, ben mio*. A cura di Giorgio Padoan

Studi

31 LUCIA NADIN BASSANI

Su Leonardo Giustinian traduttore di opere greche

41 VALERIO VIANELLO

In margine alla Canace e a Ruzante. Per una biografia di Giovanni Cornaro

57 RENZO BRAGANTINI

Codicilli biografici su un cinquecentista: il testamento di Sebastiano Erizzo

65 CARMELO ALBERTI

Strutture e connotazioni drammaturgiche nel teatro dialettale di Renato Simoni

Rassegne

101 PIERMARIO VESCOVO

Bilancio degli studi calviniani (1955-1984)

Notiziario

115

Il Centro Interuniversitario di Studi Veneti. Attività didattica. Attività di ricerca e pubblicazioni. Convegni. Libri ricevuti

Questo volume è pubblicato grazie ad un contributo del C.N.R.

© Copyright 1985 A. Longo Editore
c. p. - P. O. Box 431 - 48100 Ravenna

All rights reserved

Printed in Italy

CARMELO ALBERTI

Strutture e connotazioni drammaturgiche
nel teatro dialettale di Renato Simoni

1. — *I presupposti teorici di Simoni commediografo.*

Giunto a Milano nel 1899, Renato Simoni, a soli ventiquattro anni, con alle spalle un brillante noviziato di pubblicitista sui quotidiani della sua Verona, diventa critico teatrale de « Il Tempo ». I suoi interventi hanno spesso un carattere teorico, di riflessione e di inquadramento: basterà citare lo scritto su *Le maschere italiane*, in cui, tra l'altro, ragionando di Pantalone, puntualizza il significato di un'intera vicenda scenica, quella del teatro dell'arte, entro le categorie dell'espressività simbolica e della decadenza all'ombra di una grande tradizione¹.

Nel clima socialmente arroventato della Milano *fin de siècle* al giovane Simoni, già abbondantemente nutrito di teatro durante il periodo veronese dietro le sollecitazioni del leggendario zio materno, il critico Ugo Capetti, e per l'amicizia di un attore affermato e straordinario come Ferruccio Benini, non mancano certo i referenti drammaturgici, né le occasioni per lasciarsi suggestionare da rappresentazioni storiche. Qualche anno dopo, mentre su « Il Guerrin Meschino » riconferma la sua vena parodistica, anch'essa creata in gioventù su fogli satirici veronesi², assecondando un pressante

¹ « Il Tempo », 13 gennaio 1901: « Codesta maschera è assunta a una grande intensità simbolica nel nostro linguaggio, ed anche è morta lasciando un ricordo malinconico ».

Cfr., inoltre, di R. SIMONI: *Il filosofo Brigbella*, in « Corriere della sera » 11 ottobre 1907; *Le maschere*, in « Corriere della sera » 7 marzo 1912; *Attechino* in « La lettura » n. 4, 1 aprile 1932; *La fine delle maschere è come la fine delle generazioni*, in « Il dramma » n. 170-2, 1 gennaio 1953.

² L'attività giornalistica di Simoni a Verona si esplica fondamentalmente nella critica teatrale e in articoli di commento su « L'Adige » e su « l'Arena », ma si lega anche a interventi su « fogliacci » satirici, quali il « Can de la Scala ». Nella biografia dello scrittore ha un ruolo importante la « gaia brigata », vale a dire l'amicizia con il poeta Berto Barbarani e il pittore Angelo Dall'Oca Bianca; cfr. a questo proposito R. SIMONI, *Uomini e cose di ieri*, Verona, Edizioni di « Vita Veronese », 1952, pp. 7-26.

invito di Benini, decide di scrivere per il teatro, smettendo, così, di occuparsi soltanto delle commedie altrui, commedie « che erano state, in quell'anni, *Come le foglie* di Giacosa, *La corsa al piacere* di E. A. Butti, *Romanticismo* di Rovetta, e *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio... »³.

Nel viaggio dalla provincia veneta a Milano Simoni, facendo tesoro di una forte disposizione alla classificazione e di un'inesauribile curiosità intellettuale, utilizza una « memoria ricca di belle letture » e rilancia la fortunata frequentazione con scrittori di teatro, quali Gerolamo Rovetta — « un uomo generoso quanto spiritoso », del quale ammira i lavori teatrali e con il quale stava per prospettarsi una collaborazione per la stesura scenica del romanzo *Le lagrime del prossimo* —, Giuseppe Giacosa, Marco Praga, Carlo Bertolazzi, Sem Benelli, Alfredo Testoni e D'Annunzio⁴.

Inoltre, sempre a partire dagli anni d'oro della « magica » Verona « primavera lontana »⁵, si precisa in Simoni un'attenzione per la sfera dell'attore, che con il tempo, filtrandosi attraverso il suo stesso occhio critico, concorrerà a determinare un metodo di analisi della rappresentazione strettamente collegato al dato scenico, e, in particolare, alla resa della recitazione. L'elenco degli attori osservati dal giovane scrittore è lungo ed egli stesso lo sottolinea nella prefazione alla raccolta delle sue « cronache » teatrali⁶.

Quanto l'ambiente veronese sia presente, poi, nel lavoro drammatico di Renato Simoni appare evidente soprattutto dall'ambientazione « ideale » e da alcune tonalità coloristiche presenti nei testi in dialetto. Sulle vicende di questo periodo, come per un approccio con la biografia di Simoni cfr.: I. SENESE, *Ricordo di Renato Simoni*, Milano, Gascaldi Editore, 1952; U. ZANNONI, *Renato Simoni*, Verona, Edizioni di « Vita Veronese », 1952.

³ R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, SET, 1951, Prefazione, vol. I, pp. XIII-XIV.

⁴ Cfr. *op. cit.*, pp. XVII-XIX. Simoni torna a scrivere sugli autori teatrali del suo tempo in varie occasioni, spesso per commemorarli: cfr. di R. SIMONI, *Gli assenti*, Milano, Viaggiando, 1920; Id., *Prefazione* a M. Praga, *Il bell'Apollò*, Milano, Viaggiando, 1920, pp. V-XXXII; Id., *L'improvvisa morte di Marco Praga*, in « Corriere della sera », 1-3 febbraio 1929; Id., *La figura di Marco Praga rievocata in una serie di cerimonie*, in « Corriere della sera » 11 aprile 1930; Id., *Avvertimento* in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, Milano, Mondadori, 1940, vol. I, pp. XV-XXIII; Id., *Il primo Bertolazzi*, in « Corriere della sera » 29 agosto 1948; Id., *Carlo Bertolazzi: cinquant'anni non inutili*, in « Il dramma », n. 29, maggio 1953, pp. 31-34.

⁵ È il titolo di una conversazione che il critico tenne nella sua città d'origine, il cui testo è pubblicato in « Il dramma », n. 40, 1964, pp. 33-45, utile per approfondire ulteriormente il nesso Simoni-Verona. Cfr. inoltre: G. SILVESTRI, *La sua Verona*, in « Il dramma » n. 163-4, settembre 1952, pp. 4-6.

⁶ Cfr. R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, *op. cit.*, pp. XX-XII.

Sono contattati avviati, spesso, fuori dai luoghi deputati della ritualità teatrale borghese, in teatrini fatiscanti con le sedie impagliate, dove al di là del proscenio era possibile distinguere i segni della miseria e della fatica del mestiere comico: gli attori appaiono « quasi tutti gente stanca della vita errabonda, del teatro povero »⁷.

Oltre lo sfacelo della condizione, però, a Simoni appare subito evidente l'indissolubilità del rapporto tra la composizione drammatica e il suo tramite scenico, il legame diretto tra scrittura drammaturgica e scrittura scenica. Lo testimoniano, peraltro, alcune acute osservazioni, apparse su varie riviste, che sono delle vere e proprie annotazioni teoriche e che esaltano la centralità della « compagnia » nell'ambito dell'evento scenico. Nello stesso tempo, Simoni sembra essere cosciente del fatto che l'assunto tematico non può restare ancorato alle suggestioni più immediate, né agli influssi di autori a lui vicini e alle preferenze di un pubblico ben addomesticato.

Si prenda il caso dell'arte scenica di Ferruccio Benini, sulla quale Simoni, in varie occasioni, torna a riflettere. Già nel 1901 egli isola nel lavoro dell'attore « veneto » un'attitudine alla ricerca che lo colloca sul limitare stesso della « drammaticità » e che, mediante una tecnica di sublimazione mimica e interpretativa, realizza continuamente il passaggio da notazioni tragiche di tristezza e di infelicità a registri di travolgente comicità; tutto questo si compie in un ambito linguistico preferibilmente dialettale:

« L'arte dialettale è la più facile e la più difficile: la più facile perché ogni mediocre può ottenerne degli effetti per la natura stessa del dialetto che è grossolana e spontaneamente comica, la più difficile perché per ridurre questi effetti a vere espressioni di bellezza occorre una severità di critica, e una minuziosità di selezione, smisurate »⁸.

Non solo Benini riesce a coagulare attorno al suo ricercare una compagnia compatta, nonostante le difficoltà di « uno scolorito zingarismo », ma afferma con la sua carriera di attore una recitazione giocata sul « sentimento » e consapevole che « il meglio veniva dallo spirito »⁹; la sua è una

⁷ *Op. cit.*, p. XX.

⁸ R. SIMONI, *La compagnia veneziana di Ferruccio Benini*, in « Natura e Arte », n. 9, 1 aprile 1901, p. 653.

⁹ Cfr. R. SIMONI, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Milano, Treves, 1938, pp. 15-38. La riflessione di Simoni su Benini e la sua compagnia è ricorrente. In un articolo del 1919 su « L'Illustrazione Italiana », raccolta in R. SIMONI, *Le fantasie del nobiluomo Vidal*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 361-4, commemorando la scomparsa di Laura Zanon Paladini, li definisce parafrasando Fogazzaro « quel piccolo mondo antico della compagnia Benini, pulito, sensato, consuetudinario come una famiglia » (*op. cit.* pp. 362-3); cfr., inoltre, il commosso ricordo di Italia Benini Sambo, in *op. cit.*, pp. 185-6. Cfr.

vicenda scenica a cui necessita una stretta relazione con l'autore, come era avvenuto con Giacinto Gallina. Ma oltre a questo Simoni non esita a riconoscere all'attore una non comune capacità di appropriarsi della testualità, che significa, poi, il possedere una disposizione a realizzare il « miracolo » della rappresentazione¹⁰.

Su tali presupposti l'indagine di Simoni tende a rafforzare i legami tra le scritture teatrali, tra il testo e la scena; dal riconoscimento che, ad esempio, il « gomitismo » è un fatto « organico », coerente con la matrice originaria del teatro, pertanto non va deriso né disprezzato, egli ne ricava la consapevolezza di una solida continuità dell'arte interpretativa:

« Il più cane, il più volgare di questi attori possiede quasi sempre la tradizione: ha nel suo modo di recitare qualche cosa di singolare che lo distingue dai dilettanti: c'è nella sua arte greggia come un elemento diffuso, che è l'elemento primordiale, il tessuto organico della vera e buona recitazione »¹¹.

Individuando nell'appartenenza alla « tradizione » uno degli archetipi del « recitare », Simoni giustifica implicitamente tutte le possibilità di trasgressione; cosicché ammira l'impegno culturale e didattico dell'inatticabile Gustavo Modena¹², oppure classifica il grande Ferravilla come un fenomeno « assolutamente inaudito, una pianta nuova tra la flora che cresce nella serra calda del teatro: un *quid* comico che comincia dall'impercetibile e finisce nell'enorme »¹³, un personaggio che, comprendendo in sé l'autore e

inoltre: R. SIMONI, *La serata d'onore di Benini all'Olimpia*, in « Corriere della sera », 4 aprile 1914; Id., *Laura Zanon Paladini, in Trent'anni di cronaca drammatica*, op. cit., pp. XXXVII-XI.

¹⁰ Cfr. in R. SIMONI, *Teatro di ieri*, op. cit., pp. 21, 38, il racconto del sodalizio Gallina-Benini, che culmina per Simoni nella comune riscrittura de *La famegia del santolo*, rappresentata a Venezia nel 1892: « *La famegia del santolo* è anche sua. Egli se n'era impadronito con la sua arte » (p. 37). Lo stesso si può affermare per la collaborazione tra Simoni e Benini; entrambi si davano spesso appuntamento nella villa dell'attore a Conegliano Veneto per concordare la messinscena e gli adattamenti alle commedie simoniane. Cfr., a tal proposito, i copioni manoscritti o dattiloscritti di Benini, conservati presso la Casa di Goldoni di Venezia. Cfr., inoltre, R. SIMONI, *Giacinto Gallina e i suoi attori*, in « Corriere della sera », 25 maggio 1947.

¹¹ R. SIMONI, *I guitti*, in « La lettura », 2 febbraio 1903, p. 113. Lo scritto è un racconto particolarmente felice sulla condizione delle modeste e precarie compagnie di provincia. Cfr. inoltre, Id., *L'ultima vita degli attori*, in « Il dramma », n. 211-2, 1 settembre 1934.

¹² Cfr. R. SIMONI, *Gustavo Modena*, in « Indipendente di Trieste », 14 gennaio 1903.

¹³ R. SIMONI, *Ferravilla*, in « La lettura », n. 9, settembre 1902, p. 773. Cfr. inoltre, Id., *Lettere di Ferravilla*, in « Corriere della sera » 23 ottobre 1915; Id., *Ferravilla è*

Il teatro dialettale di Renato Simoni

69

l'attore, non può non approdare in modo naturale ad un nuovo « psicologismo scenico ».

Dentro la cornice della scena dialettale, poi, si sono attuate tante riforme, nutrite dalla magica linfa della tradizione. Non pochi sono i commedionisti che stanno a dimostrarlo e, anzitutto, Goldoni; con una consapevole regolarità Simoni ritorna a scrivere su Goldoni, quasi a chiederli un sicuro patrocinio, a carpirgli il segreto di una scelta linguistica¹⁴. Il dialetto « veneziano », lingua di « popolo » e insieme « linguaggio ufficiale », con Goldoni « si dispone nelle forme di una vera e propria letteratura »¹⁵.

Per Simoni una delle premesse riformistiche della scena goldoniana consiste proprio nell'affermare che l'importanza di un teatro « scritto », capace di temperare « le languide e prolisse improvvisazioni », non può prescindere da una scelta formale. Considerare, cioè, il dialetto come « elemento d'arte teatrale perché è elemento di verità » vale sostenere che l'indissolubilità tra il prodotto letterario e la dimensione scenica si realizza nell'elaborazione dei materiali linguistici informi, filtrati attraverso un'intima coscienza drammatica e un raffinato controllo tecnico-espressivo:

« Tutto il dialetto di Goldoni è elaborato; non nel senso che lo scrittore vi abbia indugiato attorno tormentandolo, strاندolo, battendolo; ma perché nella sua mente creatrice si compiva continuamente un lavoro di purificazione »¹⁶.

Sono annotazioni espresse all'indomani della consacrazione scenica delle

morto, in « Corriere della sera », 26 ottobre 1916; Id., *Centenario di un grande attore. Ferravilla*, in « Corriere della sera » 25 luglio 1946. Intorno agli altri attori cfr.: Id., *Emilio Zago nel « Bugiardo »*, in « Corriere della sera » 31 maggio 1927; Id., *Zago e il Settecento*, in « Comoedia » n. 7, luglio-agosto 1929, pp. 11-12; Id., *Imma Gramatica al Manzoni*, in « Corriere della sera » 11 ottobre 1923; Id., *La morte di Virgilio Talli*, in « Corriere della sera » 25 febbraio 1928; Id., *La morte di Vera Vergani*, in « Corriere della sera » 14 gennaio 1930; Id., *La morte di Tina Di Lorenzo*, in « Corriere della sera » 26 marzo 1930.

¹⁴ Cfr. R. SIMONI, *Goldoni*, in « Corriere della sera » 25-26 febbraio 1907; Id., *Goldoni e il suo teatro*, in « Il Marzocco » 25 febbraio 1907; Id., *Goldoni*, in « Il mondo artistico », 1 marzo 1907; Id., *Revisioni critiche: Carlo Goldoni*, in « Il corriere del teatro » n. 7, 15 novembre 1925, pp. 1-2; Id., *Goldoni e gli attori*, in « La lettura », n. 8, agosto 1934, pp. 693-704.

¹⁵ Cfr. R. SIMONI, *Goldoni e il dialetto*, op. cit.: « Goldoni trovò dunque accanto al dialetto corrente sulla bocca del popolo, un altro dialetto letterario veramente. Ma letterario come i dialetti lo possono essere cioè capace di pulimenti, di finezze, di decoro, di armonie accorde musicali e coloristiche, ma repugnante dall'affettazione. Lo usò come una propria lingua incidendo a ogni frase il segno della propria personalità; e non per caso: ma cosciente e volontario ».

¹⁶ *Op. cit.*

prime commedie simoniane, nel momento cruciale della sua carriera drammaturgica; sebbene esse facciano parte di un discorso frammentario, dedicato alla ribalta in dialetto, di fatto costituiscono un'appendice storica al suo lavoro drammatico. Pertanto è ancora utile richiamarsi ad uno scritto successivo, datato giugno 1910, contiguo, quindi, alla stesura dell'ultima commedia in veneto, *Congedo*: si tratta di un articolo su Riccardo Selvatico, apparso sul « Corriere della sera »¹⁷. Senza preliminari e con la consueta incisività, Simoni enuncia quella che a suo modo di vedere è l'idea base della visione di Selvatico: il percorso della sua « nobile mente » è lo stesso della moderna scena italiana; entrambi, infatti, procedono « dall'esteriore all'interiore, dal colore veduto con occhi netti e sereni, alla ricerca del senso della vita scrutata con occhi mesti »¹⁸. Tramontata, perciò, una visione distaccata e impersonale della realtà, si fa strada una nuova attitudine introspettiva che non disdegna una venatura crepuscolare. Ma non basta; Simoni così continua:

« Vi è riassunto in un uomo solo quel moto ascensionale, dagli spiriti dialettali della commedia a quelli italiani, moto che coincide con la formazione della nuova borghesia. Dalla *Bozeta de logio*, e dai più puri e luminosi *Reciti da festa ai Morti*, vi è tutto il lungo viaggio di uno spirito vivo saggio inquisito; v'è la scoperta del mondo moderno, vi è il presagio dell'avvenire »¹⁹.

L'obiettivo di Simoni è quello di riconfermare una superiorità espressiva della scena « veneziana » sull'appiattimento delle altre realtà teatrali dialettali e di individuare in quella una modernizzazione tematica e un progressivo allineamento con l'ideologia della scena morta. È un processo non lineare, che assume il carattere di una « tribolazione », di un non facile passaggio dal rassicurante bozzettismo, colorato di ridente ottimismo, alla sensazione di disfacimento e di morte. Nella storia del teatro veneto Giacinto Gallina e Riccardo Selvatico hanno forzato tale percorso di maturazione, « ne hanno perfezionate le forme », scrive Simoni, ma nello stesso tempo si sono preoccupati di spingere i loro risultati sul terreno del confronto con il teatro nazionale²⁰.

Aver provato a dimostrare la pari dignità artistica della scena in dialetto con il teatro in lingua italiana non serve ancora a giustificare un ulteriore

¹⁷ R. SIMONI, *Riccardo Selvatico*, in « Corriere della sera » 17 giugno 1910.

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ *Op. cit.*

²⁰ Cfr. *op. cit.*; su Gallina cfr. R. SIMONI, *La tristezza di Giacinto Gallina*, in « Corriere della sera » marzo 1907; Id., *Giacinto Gallina*, in « Corriere della sera » 14 febbraio 1922.

intervento creativo sulla scia dei risultati acquisiti dagli autori fin qui ricordati. Per rilanciare la valenza del palcoscenico dialettale non basta neppure seguitare le orme dei commediografi d'ambiente milanese. Anzi, tutto è necessario ridisegnare i contorni di una poetica teatrale che subisce il fascino della Francia e di quella linea drammaturgica che attraversa l'Ottocento da Scribe a Sardou, da Dumas fils ad Augier, dallo scorrevole mar-chingegno della *pièce bien faite* fino agli approdi di un convenzionalismo psicologico. Contemporaneamente nel teatro italiano, sul finire del XIX secolo, la centralità del « grande attore » e la frenetica attività delle compagnie di giro, davanti alle crescenti richieste dei pubblici, fa i conti con il problema del rinnovamento del repertorio²¹. Una figura chiave della ribalta italiana, Eleonora Duse, esemplifica nelle tappe della sua carriera la parabola stessa della problematica teatrale in Italia, affermandosi con i testi del moderno teatro europeo — e di quello francese prima di tutto — per approdare al tentativo di assoggettare la sacralità delle opere drammatiche alla sensibilità espressiva dell'attore — si ricordi, in tal senso, l'esperimento shakespeariano insieme a Boito — e di accostare le platee ad un teatro di poesia²².

Per Simoni l'impronta lasciata da uomini di teatro quali Rovetta, Giaccosa, Bertolazzi, Praga, si è fatta più marcata laddove cosoro hanno perseguito, come ha modo di scrivere facendo riferimento a Rovetta, « il giusto rapido rapporto tra il carattere e il linguaggio, una specie d'indipendenza del personaggio dallo scrittore »²³. Un testo di Rovetta, *Romanticismo* (1901), ad esempio, ricicla abilmente un patriottismo che « aveva stancato i

²¹ Per il teatro italiano tra '800 e '900 cfr.: G. PULLINI, *Teatro italiano tra due secoli (1850-1950)*, Firenze, Parenti, 1958; F. ANGELINI — C. A. MADRICANI, *Cultura, narrazione e teatro nell'età del positivismo*, Bari, Laterza, 1975; cfr., inoltre, la bibliografia ivi indicata.

²² Cfr. R. SIMONI, *Uomini e cose di ieri*, op. cit., *A Eleonora Duse*, pp. 57-67. Scrive Simoni: « per la sua inquietudine intellettuale, sentire ad esprimere il vero non era solo rappresentarlo, ma indagarlo, approfondirlo, e, attraverso i neri labirinti dell'anima umana, tendere alla conoscenza, cercare un'altra ragione di vita » (p. 62). Sulla Duse e Boito cfr.: L. VAZZOLER, *Due copioni di Shakespeare per Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 1984; G. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985. Cfr., inoltre: R. SIMONI, *Il ritorno della Duse alle scene*, in « Corriere della sera » 6 maggio 1921 (poi in: Id., *Cronache della ribalta*, Firenze, Barbera, 1927); Id., *Eleonora Duse morta in America*, in « Corriere della sera » 22 aprile 1924; Id., *Eleonora Duse*, in « Il dramma » n. 625, ottobre 1928, pp. 7-13.

²³ R. SIMONI (a cura), *Dramatis personae. Antologia di tipi e delle figure di Giuliano Rovetta*, Milano, Baldini e Castaldi, 1920, pp. V-VI. Così prosegue: « poiché lo scrittore, quando l'ha intuito e ricreato in sé e poi piantato davanti a noi in pochi tratti, sa che non gli è concesso di muoverlo e farlo parlare a suo arbitrio; ma deve lasciarsi guidare da lui a cercare i gesti, e le parole e i silenzi che può accettare, poiché il personaggio rifiuta tutto quello che non è utile alla sua artistica verità » (p. VI).

nostri orecchi – commenta Giovanni Pozza nel 1903 – col tuono della sua enfasi, colla volgarità della sua retorica»²⁴. Qui, come già è avvenuto nel genere romanzo con Fogazzaro, il tema principe della cultura ottocentesca nazionale s'inscrive nell'ambito di una crisi familiare e si dispiega nella definizione psicologica dei singoli caratteri.

A tutto ciò va aggiunto un ulteriore polo di riferimento. Fin dall'ultimo decennio dell'Ottocento si fanno più avvertiti gli influssi provenienti dalle culture nord-europee, che si presentano come i segnali di una mentalità artistica votata ai titanici conflitti tra individualità. Apre la schiera dei nuovi idoli l'Ibsen drammatico che a partire dal 1891, per merito della Duse, viene rappresentato in Italia²⁵.

Simoni, in un articolo del 1906²⁶, non manca di registrare con la dovuta attenzione gli effetti di quel clima culturale che si serve dei meccanismi di un «paradosso psicologico» e che spinge l'esistenza umana fra le tenaglie dei pregiudizi di un'impeccabile moralità sociale; alla letteratura e all'arte non rimane che la strada dell'«ironia»:

«L'ironia non è nella volontà dello scrittore; è nel contrasto tra una realtà osservata meravigliosamente e tutte le grandi teorie del bene o del male che essa sfioraccia come un uccello fuggitivo rompe la rete. Il bene va a cercare sussidi e alleanze dal male per essere il più forte, e il male è il più forte perché nella sua vicenda si intrecciano casualmente infiniti elementi di bontà. La grande unità sulla quale si misurano i principi è l'istinto di conservazione. Esso è ugualmente vivo – e confessiamolo, egualmente legittimo – nella vittima come nell'oppressore»²⁷.

Circa quindici anni dopo, nel 1920, ragionando sul bisogno di «verità» che racchiude un'opera quale *Romanticismo* di Rovetta, il critico Simoni conferma a posteriori i presupposti della sua stessa linea drammaturgica, scrivendo:

«Lo strumento di questa ricerca fu, per il Rovetta, l'umorismo. Egli è, soprattutto e sempre, un osservatore umorista. A tal punto che, quando il

²⁴ G. POZZA, *Cronache teatrali* (1886-1913), a cura di G. A. CIBOTTO, Vicenza, Neri Pozza, 1971, «*Romanticismo*» di *Girolamo Rovetta* (3 gennaio 1903), p. 375.

²⁵ Cfr. op. cit. per i resoconti di Pozza relativi alle prime ibseniane in Italia. Cfr. inoltre, R. SIMONI, *Il centenario di Ibsen. Cose e fantasmi*, in «Corriere della sera» 16 marzo 1928; Id., *Le feste centenarie di Oslo. Ibsen, la sua tomba e la sua gloria*, in «Corriere della sera» 21 marzo 1928; Id., *Ibsen contro Ibsen*, in «Corriere della sera» 22 marzo 1928.

²⁶ R. SIMONI, *La menzogna*, in «Corriere della Sera», 26 novembre 1906; è la recensione del romanzo *La potenza della menzogna* di Johan Boyer.

²⁷ Op. cit.

personaggio gli esce di mano serio e drammatico, diventa anch'esso un mezzo d'interpretazione umoristica della società moderna, per il suo modo di risalire sulle altre figure, e perché tutte queste figure, paragonate a lui, rivelano un poco della loro deformità caricaturale. E quando rappresenta un uomo che agisce drammaticamente o esercita sugli altri un'azione dolorosa, lo chiude entro la verità della sua cattiveria come in una miseria fisica e morale, con una tale precisa minuziosità, che gli imprime quasi la smorfia umoristica della sua malvagità»²⁸.

Intanto, però, tra l'«ironia» della menzogna esistenziale e l'«umorismo» come chiave d'interpretazione morale della società c'è di mezzo il saggio pirandelliano sull'umorismo come «sentimento del contrario»; e già Simoni, superata la sua militanza diretta nella schiera degli scrittori di teatro, è tornato a dedicarsi completamente al mestiere di cronista teatrale.

2. – *L'esordio, il «tramonto», il «congedo».*

Stando alle cronache e ai giudizi sugli allestimenti dei suoi lavori, le vicende sceniche di Renato Simoni sono parimenti costellate da successi e da disapprovazioni. Fin dall'inizio, invece, all'indomani della presentazione milanese de *La vedova* nel 1903, l'autore veronese può contare sull'appoggio dell'apparato informativo e critico che ruota intorno al «Corriere della Sera», sulle cui colonne Giovanni Pozza approva la commedia, mentre il testo è pubblicato su «La lettura» di Giacosa²⁹.

Si sottolinea, inoltre, da più parti, che le commedie di Simoni, pur essendo ascrivibili strutturalmente alla cultura teatrale veneta, se ne distaccano per la novità e l'incisività dei motivi ispiratori. In coincidenza con le riprese e le nuove messinscena, poi, molti interventi critici hanno ampliato queste affermazioni, individuando, ad esempio, nella poetica di Simoni una gamma di connotazioni drammaturgiche in anticipo rispetto alla svolta pirandelliana.

In realtà il teatro di Simoni, restando ancorato ad uno specifico dialettale, si compiace di rappresentare una provincia ideale che sopravvive al crollo di un equilibrio sociale arcaico e, nello stesso tempo, agonizza sotto i colpi della sua intransigenza morale; è una provincia nella provincia che finisce per assottigliarsi, se non nella sua stessa chiusura o nell'essere

²⁸ R. SIMONI (a c.), *Dramatis personae*, op. cit. pp. XI-XII.

²⁹ Cfr. «La lettura», n. 4, aprile 1903 (I atto), n. 5, maggio 1903 (II e III atto). La prima rappresentazione de *La vedova*, curata dalla compagnia Benini ha luogo il 14 giugno 1902 al Politeama Verdi di Cremona; a Milano giunge nel marzo del 1903.

lontana dal mondo, piuttosto nella scarnificazione dei suoi valori etico-comportamentali.

La borghesia, che frequenza la platea metropolitana settentrionale e che si compiace nel vedersi riflessa nella placida ma subdola inquietudine dei salotti tratteggiati nello stile della scena tardo-parigina e nelle stanze ovattate degli epigoni italiani, sembra ondeggiare tra consenso e disapprovazione, ad esempio, dinanzi al piglio sicuro, agile e serrato di un testo come *Tramonto*, in cui serpeggia un'implacabile dissacrazione dell'onore, del potere, della fede della famiglia ³⁰.

Debbono trascorrere altri quattro anni prima che pubblico e critica esprimano un generale apprezzamento per una *deprecatio temporum* in chiave ironica, stilizzata nella figura dell'avvocato Gugole, il protagonista di *Congedo*, commedia in cui si esprime in modo equilibrato la contraddittorietà del comportamento umano nella stagione di quel miracolo economico primo-novecentesco governato dalle cambiali, dai giornali e dalla politica ³¹.

In un'ambientazione dai toni grigi Simoni anima sulle modulazioni del sentimento tanti personaggi e tante contofigure, quanti sono i possibili sottotesti del suo « paradosso psicologico ».

Da una di queste tremende costanti deriva il modello della madre simoniana, che attraversa le quattro opere in veneto; seppure possiede dei suoi contorni ben marcati, il personaggio materno si propone, sempre, come motore primario dell'intreccio.

³⁰ La prima rappresentazione di *Tramonto*, affidata a Benini, ha luogo al Teatro Olimpia di Milano il 9 febbraio 1906. In tale occasione afferma il Palmieri che « il successo entusiastico del secondo atto si cambia, al terzo, in un insuccesso burrascoso. Nel definirla, gli spettatori sono concordi: la commedia è brutta » (E. F. PALMIERI, *Del teatro in dialetto*, a cura di G. A. CIBOTTO, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976, p. 220).

³¹ La prima di *Congedo* si tiene al Teatro Manzoni di Milano, ancora una volta sotto l'egida della compagnia Benini. Scrive Giovanni Pozza: « Fu un pieno, un grande successo. Ascoltata con un interesse e un piacere che andarono crescendo di atto in atto, di scena in scena, la nuovissima commedia fu fragorosamente e insistentemente applaudita a scena chiusa e a scena aperta. Due o tre volte l'applauso interruppe la rappresentazione; due o tre volte l'autore dovette presentarsi al proscenio alla fine di ogni atto » (G. POZZA, *Cronache teatrali*, op. cit., p. 564).

Cfr. R. SIMONI, *Congedo*, Milano, Viagliani, 1921: I/11 – Benigno Gugole rimbecca Ettore, il pretendente della figlia, che gli ha rinfacciato i suoi debiti: « Ah, ela se insuperbisse perché quando la gâ fabrica un rubinetto per l'acqua potabile i ghe dise bravo! Ma bravo xe una parola! No la costa che un poco de fià! Ma che la zente se fida, che i ghe avà una cambial, che i ghe verza la cassaforte, questo xe el bravo più grande che se possa meritarse » (pp. 170-171); II/5 – la candidatura alle elezioni pretesa da Gugole viene stroncata dai giornali: « NINETTA: Cossa che xe su quel giornàl? – BENIGNO: Calunie, infamie, i sconsenzia a atacar la mia candidatura! (...) Risponderò mi de bon inchostro, distruserò ste calunie » (pp. 204-6).

Non sembra trattarsi, comunque, di una centralità narrativa, bensì di una sorta di meccanismo d'autogenesi scenica. Infatti, le madri di Simoni, più che assolvere ad una funzione generativa, svolgono un compito di stabilizzazione e di perpetuazione dei valori familiari, mentre, invece, sul piano drammaturgico mostrano una capacità di sdoppiarsi e di differenziarsi in una serie di sottogeneri femminili, anch'essi contraddistinti dalla perdita della facoltà generativa. Sulla scena simoniana non ci sono nascite, ma soltanto paure, ricordi e attese di morte.

Si osservi Adelaide, la madre che ne *La vedova* pretende di piangere da sola la morte del figlio e contende tale diritto alla giovane nuora, giunta in casa sua alla ricerca di un rifugio e di una compensazione affettiva. Adelaide è un personaggio che si mimetizza: lo fa, addirittura, fuor di metafora nella seconda scena del I atto, quando si nasconde dietro alle tende della finestra nel momento in cui sopraggiunge Maddalena, la sua rivale, di cui « i dise che la xe tanto bela » ³². Dal suo nascondiglio può vedere chiaramente come inizia ad offuscarsi l'opposizione di Alessandro, suo marito, dapprima disorientato e poi colpito dalle parole di quella vedova ventenne che dà per scontata un'intesa, sia pure nella sfera del dolore ³³.

Non appena Maddalena è uscita di scena, la donna salta fuori « vivamente » rovesciando sul marito la sua acredine: « Gnarca una parola no ti xe sia bon de dirghe... » ³⁴; e poi, insistente, continua:

« No ti ghe dirà gnenne. E sì che per ela, per ela gavemo tanto sofero! La ne lo ga portà via! E adesso la vien qua, a portarne via tuo quello che ne resta de lu... Mi solo a pensar che la me ne parlerà me vien fredo... Anca el nome de mio fio, su la so bocca, me fa soffre. Ma voggio che la me lassa in pace. Che no la me parla... che non la me diga gnenne » ³⁵.

Sorpresa dal ritorno della giovane e costretta a parlare, nonostante tenti di guadagnare l'uscita, Adelaide si cela dietro il ruolo di afflitta e infelice vittima della cattiveria altrui; mentre Maddalena prova ad entrare in relazione con lei proponendosi come « figlia », e, nello stesso tempo, come moglie-sorella del morto, all'inaridimento della funzione materna corrisponde la difesa del ricordo del tempo in cui ella ha generato ³⁶.

³² R. SIMONI, *La vedova*, Milano, Viagliani, 1921, I/1, p. 13.

³³ « No, sior Alessandro. Acoglienze no me aspettava (...). Ma vegno in nome suo... vegno a pianzer per lo stesso dolor che li fa pianzer lori. E spero che questo me unirà!... » (op. cit., I/3, p. 17).

³⁴ Op. cit., I/4, p. 19.

³⁵ Op. cit., I/4, p. 20.

³⁶ « No, no... gnenne ghe contarò... Da piccolo el xe sta mio... tuto mio... tuto mio. No voggio contarghe gnenne, se no la me tol anca quello, come la me lo ga tolto grande, come la me lo tol anca adesso... » (op. cit., I/5, p. 30).

Alla fine del primo atto, finalmente, Adelaide riesce a rifugiarsi nella sua camera, dopo aver ribadito — « lenta, quasi tra sé » — che « s'el fusse morto tra i mi brazi voria esser mi sola a ricordarmelo e a pianzer »³⁷; la sua vocazione a prefica è salva, al resto penserà Alessandro³⁸, che, invece, sensibile alla bellezza e agli « ocioni neri » di Maddalena si assume il compito di esecutore testamentario delle volontà del defunto³⁹ e, contemporaneamente, finisce per intenerirsi⁴⁰.

È tempo di primavera, oltre le vetrate della finestra, quando si apre il secondo atto su un movimento di rinverimento; tra un gruppo di uomini, per lo più anziani e Maddalena c'è una gioconda serenità, si canta un motivo per innamorati già affermato — « vorrei baciare i tuoi capelli... » —, qualcuno propone di ballare. Ma ecco sopraggiungere una Adelaide cerimoniosa e ostentatamente discreta insieme con Dona Clementina, una sorta di sua emanazione insinuante e velenosa. Di fatto costei tra un pettegolezzo ed una malignità arriverà a spiare un gesto di passione tra Piero, il più giovane del gruppo, e Maddalena:

« Siora Adelaide, i ghe sporca la casa (...). La go topada sul fato (...). Proprio là su la porta che la se faseva basar »⁴¹.

La perfida contentezza di Clementina viene riassorbita nell'astiosità di Adelaide:

« Ah cossa che la me conta! Ma questa, sala, no la me va zo. Ah stavolta la meto fora dela porta, quel poco de bon... »⁴².

Sul terreno, però, cade il cuore del vecchio Alessandro che grida al « tradimento », avverte il ridicolo delle sue illusioni⁴³ e, infine, cede orgogliosamente:

³⁷ *Op. cit.*, I/6, p. 44.

³⁸ « El resta qua lu! El paron xe lu... Mi no comando... Bona note » (*op. cit.*, I/6, p. 45).

³⁹ « El so desiderio sarà apaga, fin a l'ultimo » (*op. cit.*, I/6, p. 45).

⁴⁰ « Maddalena (con slancio): Sì, sì... ma elo me stenza fra i so brazi, ma el me lassa che ripeta: papà, papà... »

ALESSANDRO (l'accarezza commosso): Ehl... Vardè come se' tuta rossa e despetenada! No pianzi! No ghe xe gente da pianzer! (...) Xe una pureleta. Cossa fareu in mezo a sti vechi?

MADDALENA: E sti vechi cossa farali de mi? (...)

ALESSANDRO: Forse, ve voremo ben! » (*op. cit.*, I/6, pp. 46-7).

⁴¹ *Op. cit.*, II/6, pp. 74-5.

⁴² *Op. cit.*, II/6, p. 75.

⁴³ « ...me son afezonà a ti, ti xe la vita qua dentro » (*op. cit.*, II/8, p. 91).

« Va da lu, va da lu. Via via. No ti vedi che ti mori d'amor! Buta via la maschera. Oh! la santina! (...) Vergogna, vergogna! Mi te metevo cussì in alto, e no ti geri che una femmeta in cerca de mario. (...) Adele sì la te conosceva... Adele la gaveva razon... »⁴⁴.

La sconfitta di Maddalena risulta evidente nel momento in cui, con l'ultima battuta del II atto, essa ristabilisce la separazione dei ruoli familiari. La vedova, si ricordi, non è madre, non ha fatto in tempo ad essere fecondata nel corso della sua breve stagione d'amore, accaduta chissà quando, di certo fuori dalla scena in un irraggiungibile paradiso perduto.

Per questa ragione, quando essa sa di aver perso la battaglia, finisce per riconoscersi nella madre e, implacabilmente, calpesta le speranze di quel vecchio immerso nelle cose d'ogni giorno, che si accontenta di piccole carezze, di rapidi sorrisi⁴⁵. Ad Alessandro non rimane che scandire i minuti aspettando la fine; con lui soccombono gli altri illusi della vita: Desiderio, risospinto nel suo « leto giazzà » a rimpiangere la « beleza d'esser giovani! », e la sua solitudine, né basta gridare a voce alta che « tuti semo innamorai » di Maddalena; oppure Anselmo, a cui con la partenza della vedova « manca la tera soto i piè... »⁴⁶.

Alla fragilità dei cuori maschili, Simoni sembra contrapporre la forza di volontà delle sue creazioni femminili: Maddalena esce dalla casa per sposare Piero, per andare a « far el so nio », per riprovare a diventare essa stessa madre; Adelaide non smette la sua maschera, anche se i saluti e gli auguri appaiono sinceri⁴⁷.

Non appena, però, la giovane sarà uscita definitivamente, essa sorride, esce dal suo nascondiglio, dal suo « canton », diviene, finalmente, una « madre ». Tutta l'ultima scena è percorsa dal lento ingigantirsi di questa figura di donna, che non esita a distruggere l'ultimo equivoco affettivo del vecchio marito:

⁴⁴ *Op. cit.*, II/8, pp. 92-3.

⁴⁵ « Tuta la verità voggio dirghel! No xe che mi sia qua perché son la vedova de so fio. Per lu son l'appagamento del so egoismo, l'alegrìa, 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 lori me pòdeva insegnar a ricordar, una volta solo al giorno, el mio Carlo? Nissun! (...) So mugier, sì, l'avaria podesto agiutarne a viver de quelle care memore! Ma no la ga volesto. Anzi, se pianzeva, sentivo che la ofendeva, come se violasse un diritto suo, esclusivo, geloso! Per ela sola son la vedova de Carlo » (*op. cit.*, II/8, pp. 93-4).

⁴⁶ *Cfr. op. cit.*, III/2-3, pp. 96-107.

⁴⁷ « Forse un giorno ti capirà » (*op. cit.*, III/4, p. 108).

« De ti gelosa? Oh Alessandro! (...) De mio fio! Dela so memoria! (...) Povero Alessandro! Come semo lontani! Come no se intendemo! Vien qua, te lo dirò chiaro, a parole tonde, perché, ti, certe poesie dell'anima no ti le capissi. Sì, son contenta, son felice, e xe questo il primo giorno, da quando el xe morto. Perché el torna mio, sasu? El torna mio! Ancu, andando via, ela, co un altro, la me ga restituito mio fio! (...) Oh! come spetava sto momento! (...) Mi, ne l'ombra, nel mio canton, sentiva che el mio Carlo el se avvicinava a mi, per quanto ela la se destacava de sta casa! (...) E adesso, dime, chi xe sta l'unico fedel? Ela che se sposa? Ti che ti xe tornà a svegiare ancora, povero vecchio tronco, al calor de quei vini ani... o mi che go aspetà, sicura, senza altre speranze, con lu sempre nel cuor? (...) Mi no son stada, e no son, e no sarò altro che mama »⁴⁸.

* * *

Il mito della madre, custode della memoria, si pone come un primato della donna in una arcaica società matriarcale alle origini della vita e del mondo. L'inflessibilità del sentimento materno garantisce la perpetuazione della forza dell'uomo contro il pericolo sospeso della civiltà delle macchine⁴⁹. Per tale ragione nel teatro di Simoni la donna parorisce una sola volta e, dopo, si inaridisce, rifiuta il seme che rigenera; rinnega, persino, qualsivoglia cedimento all'inimicizia. La Baronessa di *Tramonto* è lì a dimostrarlo.

In questo lavoro dell'auto-disfacimento, cronologicamente centrale nella drammaturgia di Simoni, la struttura teatrale assorbe la tecnica dell'impersonalità creativa, tanto cara ai veristi, trasferendola in un serrato gioco di demistificazione tematica. Simoni supera se stesso nel predisporre a tavolino un misurato equilibrio tra la tragicità del crollo di una famiglia e l'ironia (l'« umorismo ») della volontà di sopravvivenza. Ogni personaggio, infatti, si arricchisce di motivazioni linguistiche calibrate: lo prova la scorrevolezza della battuta, l'assenza di pause o di ripensamenti rinvii nel dialogo.

Da un lato la vecchissima e caparbia madre, che ha dipinta sul viso una « vaga infanzia » per nascondere la profondità delle rughe, dall'altra un bambino, Carlino, il « nevodo » che apre e chiude il dramma e che si presenta stradato dal ventre che l'ha generato, perché ha perduto i genitori. Da una parte « una tradision de famiglia nobilissima », contrassegnata da un

⁴⁸ *Cp. cit.*, III/ultima, pp. 116-8.

⁴⁹ Per il rapporto letteratura-industria cfr.: R. Tessari, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973.

« orgoglio ben fondata », dall'« istinto de la razza » e da un « senso de la proprietà », una famiglia che sfida il « *pulvis es* » dell'Apocalisse e si fregia di un'assoluta infallibilità mai smentita in trecento anni di storia⁵⁰; dall'altra l'assenza di radici e un desiderio di calore e di amicizia, al punto che li si prendono laddove si trovano più disponibili, anche se si tratta del grembo di un vecchio servitore⁵¹. In mezzo il conte Cesare ed Eva: lui il presunto-continuatore del casato, un uomo apparentemente sicuro del suo ruolo⁵²; lei, invece, la vittima e l'inconsapevole carnefice di tanta arroganza, una donna a cui, come viene impedito di avere un'opinione, così è negato il diritto a procreare.

A differenza di quella de *La vedova*, questa famiglia sembra aprirsi al mondo. Cesare è un ingegnere e progetta rivoluzioni nell'economia agricola della cittadina di cui è sindaco. La sua caparbia, allora, coincide paradossalmente con la persuasione che hanno il progresso e la prosperità. È un innovatore che scava lunghi canali d'irrigazione per valorizzare i terreni e che vuole travolgere le ostinate opposizioni di una sottoclasse borghese, di piccoli arricchiti simili ad usurai e strozzini, tratteggiati da Simoni nel trio della Contessa Pivoto, Buran, Prospero Caola. Non sarà possibile realizzare la grande opera di bonifica, perché — come in un dramma Ibseniano — tra le pieghe del passato, dal passato di Eva, essendo quello di Cesare filtrato e purificato dal tempo, compare l'ombra di un lontano tradimento, che farà delagiare il progetto e che trascinerà nella polvere il sacrario familiare del conte.

Ogni cosa ha inizio per un'ingiustizia perpetrata ai danni di un marito, Marasca, il cui torto è quello di aver amato una moglie adultera. Cesare rifiuta a Marasca un posto di maestro di scuola, ma l'« ingiustizia » produce una rivelazione travolgente; Marasca grida contro Cesare:

« Per cosa se la tieno in casa? Xe vini ani ormai chiel dovaria averla butada fora de la porta! »⁵³.

⁵⁰ Cfr. R. SIMONI, *Tramonto*, in G. A. CIBOTTO (a c.), *Teatro veneto*, Parma, Guanda, 1960, I/2, pp. 1010-1.

⁵¹ *Op. cit.*, III/9, p. 1067.

⁵² « No adoparo le parole a caso! Mi credo che un omo se costruissa in gran parte da sè. Me spiego. La mia famiglia ga tre secoli, e in sti tre secoli no la ga conossuo mai bassaze » (*op. cit.*, I/3, p. 1013).

⁵³ *Op. cit.*, I/11, p. 1020.

È sera; l'ambientazione del II atto è segnata da un'atmosfera oscura e misteriosa, in cui meglio si insinuano nell'animo le fantasie, gli incubi, i sospetti di tradimento: « Che xe qualche recinto in nu dove no entra che chi apartien al lavoro, come nele fabriche »³⁴. Nell'aria elettrizzata di una serata autunnale, che preannuncia un temporale, la sicurezza di Cesare si sfalda:

« Go malinconia. (*Sentendo con fastidio gli occhi di tutti fissi sopra di lui*) Malinconia! Sì, gnente altro. (*Smozzicando la parola fra le labbra*) No, no! El presentimento de una disgrazia! »³⁵.

Gli fa eco la voce « ilare, affettuosa » del vecchio Callisto, il segretario comunale, lingua pronta, che esorcizza la vicinanza della morte con un insaziabile desiderio di dormire e di « non far fadiga »³⁶:

« El sa che disgrazie a lu no ghe ne pol capitar ».

Anche l'asprigna Baronessa gli ricorda:

« Nualtri semo più forti dei ani e dele disgrazie, semo de ferol »³⁶.

Lo scontro tra Cesare ed Eva, mentre rimanda alla colpa e al castigo, delimita all'interno di *Tramonto* la ricerca di una comunicazione orizzontale tra personaggi segnati entrambi dalla mancanza d'amore; per essi i ruoli sono stati prefigurati: per il conte un ruolo di comando, per la donna quello di moglie. In quest'opera Simoni non nasconde il proposito di evidenziare l'impossibilità di attuare uno scambio sul terreno del sentimento sia in direzione verticale, da madre a figlio, da figlio a nipote, sia in senso lineare tra moglie e marito. Ne *La vedova* tutti i punti di fuga convergono in due soli protagonisti, pur attraversando Maddalena; in *Tramonto*, invece, si sdoppiano e mantengono in comune un solo punto d'incrocio nella centralità di Cesare. Ciascuna delle figure che vi agiscono diventa un veicolo drammaturgico proiettato verso una linea di fuga autonoma³⁷.

³⁴ *Op. cit.*, II/6, p. 1038.

³⁵ « ... Son nato politron. Xe el Signor che me ga fato cussì! I altri i ga caldo, i ga freddo, i ga fame, i ga se': mi invè go sono, go sempre sono... » (*op. cit.*, I/4, p. 1016).

³⁶ *Op. cit.*, II/6, p. 1038.

³⁷ Si veda come nella partizione scenica predomini una correlazione bipolare, la cui

« Vorìa aver la vostra sicurezza », dice Cesare agli oppositori del suo progetto, ora divenuti accaniti difensori:

« L'altra sera me pareva tuto cussì facile e adesso go paura da meter el piè in falo »³⁸.

Finita la commedia della fiducia in se stesso, alla ribalta il pubblico osserva turbato un uomo che si trasforma sempre più nel « bàgolo de tuto el paese », dopo aver capito di non essere una « machina de primo ordine » ma, piuttosto, un « masenin rusene e roto ». Nella rovina il fallito costruttore va in cerca di un ultimo appiglio nel cuore materno:

« Cesare (*senza ascoltarla, baciandole con trasporto la mano*): Mama mia! BARONESSA (*vincolando la propria mano dal figlio*): Gnente basi, e rispondi.

Perché no so cosa far de un ben che me manca de rispetto.

CESARE (*con forza*): Ma no la capisse che no me importa più gnente de quello che xe el so culto, la forza, el comando?

BARONESSA (*guarda quasi minacciosa*): Cosa xe dunque, sior sempio, che te importa?

CESARE (*scostandosi*): Go paura, mama, che no la me possa capir...

BARONESSA: Un fio che parla cussì a so mamma xe un mato o un delinquente!

CESARE (*avvicinandosi alla poltrona della madre quasi sibilando*): Son un disgrazià, mama.

BARONESSA (*scattando*): Disgrazià? Ingrato! Ti ga tuto: nome, fortuna... Cosa te podeveli dar de più to pare e to mare? »³⁹.

Nonostante la madre, qui, sfidi la morte — « tiro avanti la mia commedia fino a la fin » (III/3) — le fondamenta del casato sono ormai marce. Quando il dialogo si fa serrato, Simoni, che di solito si mostra contenuto nelle indicazioni minime, infittisce le didascalie, si lascia prendere la mano dal piacere di disegnare la scena entro contorni meno arbitrari.

A questo punto rispunta Eva e il suo dramma di madre mancata⁴⁰.

costante è il personaggio del conte; ad esempio, nel primo atto: I/2: Carlino-Cesare-Don Sabino; I/3: Baronessa/Eva-Cesare-Dottore; I/4: Baronessa/Eva-Cesare-Callisto; I/7-11: Contessa Pivoto/Buran/Prospero Caola-Cesare-Mariana/Maraca; ecc.

³⁸ *Op. cit.*, III/1, p. 1053.

³⁹ *Op. cit.*, III/3, p. 1058.

⁴⁰ « EVA: Go sentio parlar forte (...) Drio la porta no se sentiva che dele vosi: una

L'odio unisce per un momento marito e moglie nel desiderio di confidarsi. La mano del drammaturgo si lascia condurre da un intimismo senza maschere: le lacrime, l'attesa che passino le ore « eterne », la freddezza dei congiunti, la giovinezza perduta e la perdita della fede — « Me ripeto la parola "Dio", ma no la me scalda » (III/5) —, il desiderio, poi, che Carlino sia un figlio. Anche in Cesare Simoni non finisce di scavare: l'infelicità, la vita come « una gara ridicola », la solitudine, gli anni che passano, le notti insonni a « contar le mie angosce » e, anche stavolta, in fondo, il bisogno di essere padre. Ma Eva riporta l'irrealtà dello sfogo su un terreno concreto, amaro⁶¹.

Non appena la soglia onirica è infranta, il risveglio brucia le briciole di una reciproca sopportazione. Simoni esprime questo passaggio sapientemente, con una lunga didascalia che è, insieme, variazione d'atmosfera e modularità psicologica dei personaggi⁶².

Una situazione scenica che stava per risolversi come in una perfetta commedia borghese a lieto fine ritrova la carica tragica e spinge fino alle conseguenze estreme un'impossibile intesa. L'ira torna a germogliare e con l'ira la disperazione. « La vita: che schifo! », dirà Cesare al Dottore; poi non sopportandone più « il peso e il gelo » uscirà di scena, regalando al piccolo Carlino un sorriso e un addio.

mama e un fio. Un fio che pregava, una mama che no capiva, e me svegiava drento, non so, un sentimento lontan de esser mama anca mi e 'l desiderio inutile de tuta la mia gioventù, un strucacur cussì grande... (...).

CESARE: Per svegiare su qualche sentimento che non sia de indifferenza, bisogna che ti te desmenteghi tanto che son to mario per immagarte fin che sia to fio » (op. cit., III/5, p. 1060).

⁶¹ « Eva (con un sorriso amaro fra le lacrime, piano): Varda, Cesare, semo drio tutti e do a volerghe ben a la stessa creatura che no esiste.

CESARE: Edo la conclusion de tuto. Struca, struca, l'unica cosa che val la pena de volerghe ben xe sempre quella che no esiste. (Resta commosso e silenzioso in mezzo alla scena) » (op. cit., III/5, p. 1061).

⁶² « Eva (tenendo le mani) Su, su, povaro Cesare! (Cesare esita, poi lascia cadere la mano fra le mani di Eva. Restano tutti e due stringendosi le mani ma senza guardarsi in faccia. Breve silenzio. Poi Eva è come presa da un pensiero improvviso, curva la fronte. Questo pensiero diventa acuto e doloroso. Sciogliendosi dalle mani di Cesare dice) Bastava dunque che te parlasse come te go parla stasera e gavarla trovà il tuo cuor? (Con angoscioso stupore) Cosa che gera dunque fra de nu? »

CESARE: Un gnenche che xe diventà la tragedia de do vite » (op. cit., III/5, p. 1062).

In *Tramonto* la concezione simoniana della famiglia accentua i suoi toni tragicamente crepuscolari: sia l'illusione che si possano recuperare gli anni perduti, sia la consolazione di rendere la propria esistenza un mausoleo in memoria del figlio defunto, lascia qui il posto ad una conclusione amara sull'inutilità di qualsiasi apertura sull'esterno e ad un'assurda ambiguità davanti ad ogni tentativo di sopravvivenza. Gli ultimi frammenti di vitalità cadono sotto i colpi dell'incongruenza di ogni ideologia e concezione del mondo. Infatti, dal barbiere tra don Sabino e il Dottore, tra la fede e la razionalità, sulla sorte dell'uomo dopo la morte Cesare ricava soltanto una sfiducia nel vivere e un desiderio di annullamento⁶³.

* * *

Avvertita la diffidenza del pubblico borghese davanti alla disamina dei suoi stessi valori, l'autore si rituffa nel lavoro di censore dei lavori altrui, cura la pubblicazione de « La lettura » dopo la scomparsa di Giacosa, non disdegnando, nel frattempo, di montare nel 1908 uno spettacolo di rivista satirico e dissacrante, *Turlupinide*, che riscuote un interesse non consueto⁶⁴.

Solamente qualche anno dopo, nel 1910, riprende la penna di commediografo e collabora con Ojetti alla stesura de *Il matrimonio di Casanova*⁶⁵. Sul finire dello stesso anno affida ancora una volta a Benini l'ultimo lavoro in lingua veneta, *Congedo*, commedia in cui riaffiora nettamente un ritratto di madre.

Il motivo dominante di *Congedo* è la malattia, che per tutta l'opera

⁶³ Cfr. op. cit., III/7, pp. 1064-6.

⁶⁴ La rivista va in scena a Milano il 21 aprile 1908 e mette gustosamente alla berlina i protagonisti della vita politico-culturale del tempo, da Giolitti a D'Annunzio e Mascagni, con parodie giocate su motivi musicali allora in voga; cfr. AA.VV., *Cafè-chantant*, Firenze, Bonacchi, 1977; AA.VV., *Follie del varietà. Vicende memorie personaggi* (1890-1970), Milano, Feltrinelli, 1980. Cfr. il testo dello spettacolo: R. SIMONI, *Turlupinide. Rivista comico-satirica dei tempi che corrono. Prosa e versi*, Milano, Piade Rocco e C., 1934.

⁶⁵ Presentata dalla compagnia Di Lorenzo-Falconi al Teatro Carignano di Torino il 25 gennaio 1910, la commedia è interessante per capire, se messa in relazione alla produzione in dialetto, su quali meccanismi scenici si basa la macchina teatrale di Simoni. Peraltro è interessante la lettura smitizzante che gli autori fanno del mito di Casanova: per un primo approccio si legga la lunga recensione di G. Pozza, in *Cronache teatrali*, op. cit., pp. 521-533; cfr. il testo della commedia: U. OJETTI-R. SIMONI, *Il matrimonio di Casanova*, commedia in quattro atti, Milano, Treves, 1910.

costituisce la chiave di lettura delle vicende di una famiglia apparentemente proiettata verso l'esterno. Infatti, il padre, l'avvocato Benigno Gugole, la madre, Letizia, la figlia, Ninetta, e il figlio, Giulio, sono personaggi in cerca di un ruolo sociale: Gugole si nutre di ambizioni politiche, Ninetta vuol uscire di casa, sposarsi e vivere agiatamente, a Giulio, un giovane introverso e ostile, basta affermare l'autonomia dei suoi « sentimenti », Letizia, invece, vuol riconosciuto da tutti il suo ruolo di madre, che tiene saldamente unita la famiglia. Alla fine, l'unico momento di rapporto con il mondo sarà dato da quello stato di malessere che, da un lato, impedisce dentro casa Gugole un normale equilibrio affettivo, dall'altro, rende il nucleo vulnerabile agli attacchi degli altri.

L'unità familiare si rivela il sogno della madre: ce lo conferma Ninetta che, di fronte al desiderio materno di fare « tua una famegia », anche dopo il suo matrimonio, bruscamente la riporta con i piedi per terra⁶⁶. Ma il tarlo della malattia corrode la vita senza mostrare i segni del disfacimento. Vittima di un'infirmità irreversibile, di cui è a conoscenza solo Annetta, l'amica, suo corrispettivo drammatico che ha il compito di tenere i contatti con l'esterno, Letizia reclama dalla comunità il riconoscimento di pilastro della famiglia; per questo è disposta a portare soltanto su di sé la « responsabilità » della pace dei suoi congiunti, nascondendo loro l'imminenza della sua morte. È un disegno ambizioso quanto impossibile, una sfida esistenziale che di fatto alla fine della commedia sembra avere successo.

Parallelamente a questo tema, Simoni, facendo ricorso ad un rincaro d'ironia rispetto ai personaggi-vittima delle altre sue composizioni, manovra la folle spensieratezza di Benigno; le sue arringhe casalinghe sono rivolte ad auto-esaltarsi davanti a quanti gli capitano a tiro; egli ha scelto come palcoscenico la sua casa⁶⁷. Mentre si bea della vitalità di Ninetta, mentre si altera di fronte all'apatia di Giulio, mentre assapora i feticci di cui ha riempito il suo nido — « una biblioteca che xe una meraviglia » (I/3) e tutti gli oggetti che attendono di essere pagati —, prepara per il suo salotto la consueta sorpresa: « tutte le sere — esclama ad un certo punto Giorgio — sta

⁶⁶ R. SIMONI, *Congedo*, op. cit.: « I xe sogni, mama, bei sogni, sogni da vecieta un poco egoista! » (II/4, p. 198).

⁶⁷ È significativo che il primo atto di *Congedo* sia ambientato in un'alana, all'aperto, all'imbrunire, proprio come in uno di quei teatrini sotto le stelle dove il giovane critico cominciava a scoprire quanto fragile ed esposto alle intemperie dell'esistenza fosse la famiglia del teatro. Qui l'avvocato ha la sua pedana che guarda sopra i tetti della città.

casa la diventa un cinematografo » (I/6). Benigno è ammalato di grandezza, si esalta pensando alla prospettiva di essere eletto deputato, pronuncia alla sua occasionale platea il discorso programmatico, detta proclami per la stampa, complice un piccolo scrivano di provincia.

Simoni si diverte ad agitare Gugole come una marionetta che non si preoccupa del suo prossimo movimento, una caricatura la cui espressione è, almeno in superficie, immobile e fissa. Così appare l'avvocato dall'inizio alla fine, malato di leggerezza e illuso che il sogno « politico » possa realizzarsi dentro la camera dei giuochi⁶⁸.

Strutturalmente in *Congedo* i momenti dell'esaltazione di Gugole corrispondono all'affiorare del tema della malattia. Si osservi, ad esempio, il finale del I atto, in cui, dopo che Benigno ha dichiarato la sua « soddisfazione » per aver combinato il matrimonio di Ninetta ed Ettore e in cuor suo pensa alla certezza della designazione parlamentare, nella scena tredicesima Letizia convince Annetta a mantenere il segreto sul suo stato di salute:

« No i deve saver gente! Mi, vedela, sto dolor so sopportarlo; lori no, lori se desfa co gente ».

E, poi, afferra l'amica e « la conduce a fatica davanti alla porta illuminata », come per indicarle le luci di una ribalta o lo schermo di un cinematografo:

« La varda la dentro che quadro! I xe tutti contenti! I morosi li ciacola in un canton, co i oci nei oci. Mio mario se esalta col suo! Vorla torse la responsabilità di distruser quella pase? »⁶⁹

e se ne compiace, prima di essere richiamata alla sua funzione d'equilibrio dentro a quel « quadro ».

Stavola Simoni appare attento a non trasgredire la misura di « una piana commedia borghese, fatta colla materia di un dramma »⁷⁰. Gli attacchi provenienti dall'esterno, le « calunnie » dei giornali, le critiche alla facilità con cui Gugole s'indebita, non hanno effetto sulla stabilità del *ménage*; tutt'al più si limitano ad attivare lunghi dialoghi chiarificatori tra marito e moglie, che si chiudono con la reciproca comprensione e con gesti

⁶⁸ Cfr. op. cit., I/12.

⁶⁹ Op. cit., I/13, p. 186.

⁷⁰ G. Pozza, *Cronache teatrali*, op. cit., p. 565.

d'affetto. Altre sono le insidie che fanno tremare quel focolare: il pericolo che la felicità di Ninetta sia condizionata negativamente dalle ambizioni politiche del padre e che Giulio si perda per amore di una travia.

Nell'emergenza ritorna ad essere essenziale il ruolo di tenuta affidato alla madre. Mentre l'avvocato non regge allo sconquasso, Letizia si innalza a simbolo di salvezza e di resistenza: è questa una situazione in cui l'abilità di Simoni nel costruire il dialogo realizza nel giro di poche battute una modificazione d'atteggiamento, cosicché la donna da uno stato di momentaneo smarrimento passa, senza scossoni, alla riaffermazione della propria essenzialità nella famiglia⁷¹. E poi di corsa verso la notte in cui la madre rivela al figlio il suo male mortale, visto che non c'è altro modo per farlo desistere dall'amore per una donna indegna. Letizia, infatti, perde il confronto con Dircè, una donna che vuol cancellare il passato con la forza del suo amore e che reclama il diritto ad avere « una vita nuova »; solo allora, sprecate anche le blandizie affettive, tenta l'ultimo ricatto, parlando a Giulio « frenetica, quasi fuori di sé »:

« Go i giorni contai! Ve lo go tegnuto sconto per pietà. Morro! Morro! sì, pochi mesi ancora, pochi mesi e dopo no no ghe sarò più. Ah! che liberazione! »⁷².

⁷¹ « LETIZIA: (...) Ti senti la burasca e ti vorressi tornar in porto. Ma nol ghe xe più el porto! Ninetta va via, Giulio xe perso e mi no go più dede.

BENIGNO (*con calore*): Adesso ti me rimproveri perché... (*con forza*) perché so infelice... Eh, sì, cara, infelice, infelice... E se el tormento che go qua dentro no me se stampa sul muso, xe perché se vergogna sempre a confessarse vinti. (...) Tuto el ridicolo che m'ha butà addosso, co arte sopraffina, i mii avversari, me par che el me venga adrio anca in casa mia, se in casa mia no ghe xe più nissun che gabia fiducia in mi, che sia un poco... orgoglioso de mi, che me agiuta a sentir quel che so! Gastu capò adesso?

LETIZIA (*teneramente*): Go capio che no xe vero che gabia do fioi soli! Ghe n'ò tret! Ti ti xe un altro fio, un fio co i cavei bianchi, ma che ga bisogno de mi. (*Guardandolo con infinito affetto*) Ben, vien qua! (*con comita amorevolezza*) Eh, varda che facia! (...) Anca sto insuccesso el gaverà servio a qualcosa. El gaverà avessà la gente a parlar de ti come d'un possibile deputato, e tutte le volte che quel che occuperà el to posto... provvisoriamente... el farà dele sempiae i dirà: « però... forse... se ghe fusse stà Gugole... ».

BENIGNO (*trastremendosi*): Ah, ben sì, in fondo xe vero. Moralmente el deputato

resto sempre mi! (...)

LETIZIA: E aspettando la recita, satù cosa che farò mi? Cercarè de darre de novo la to famegia » (R. SIMONI, *Congedo*, op. cit., III/6, pp. 263-5).

⁷² *Op. cit.*, III/7, p. 276.

Il ricatto funziona: Giulio allontana la donna amata e in preda al « rimorso » — « Tavemo lassà cussì a patir sola! » (III/8) — sveglia il padre e lo abbraccia « singhiozzando », finalmente riconciliato. Si chiude la commedia e si completa il processo di identificazione tra Benigno e Giulio in un unico figlio, che accetta l'autorità materna come fondamento della famiglia.

3. — II « Carlo Gozzi » ovvero la vittima delle donne.

In un paesaggio drammaturgico dominato dalla centralità femminile, Simoni, lettore prima che scrittore di teatro, non può tralasciare di porre in relazione lo sfaldarsi dell'istituto familiare, condizionato da un retaggio matrilale, con la solitudine e le illusioni di un artista. La scelta è caduta su Carlo Gozzi, osservato sia come un isolato dalla sua famiglia sia come uno scontento del mondo. In una recensione della *Turandot* gozziana, scritta nel 1926, Simoni sottolinea il carattere conservatore, bilioso e vendicativo dello scrittore veneziano, « che si illudeva di osservare la pazzie del mondo con una superiore filosofica chiarezza, e, invece, doveva rodersi di astio e di rancore » e che si pone a sostegno dell'arte di Sacchi-Truffaldino per ira e inimizia verso Goldoni⁷³.

Il lavoro teatrale è rappresentato nel 1903 nel Teatro alla Commenda di Milano, all'aperto, davanti ad un pubblico via via sempre più irreguieto per la prolissità dello spettacolo. La struttura del *Carlo Gozzi*, difatti, non si presenta agevole nella lunga partitura in quattro atti, il primo dei quali costituisce una sorta di prologo al racconto della infelicità del protagonista, un prologo necessario a comprendere le motivazioni della scelta esistenziale del Gozzi⁷⁴.

Nel primo atto, in una scena ambientata nella villa di campagna dei Gozzi, in una stanza segnata da uno sfarzo oramai « senza oro », si attua l'espulsione definitiva di un figlio che ha osato ribellarsi al « governo de le femene » e, soprattutto, ad una madre allevata per « comandar ». In effetti, la numerosa famiglia Gozzi è qui raccolta sotto l'egida della Contessa Tiepolo che domina il vecchio marito Giacomo Gozzi, relegato su di una

⁷³ Cfr. R. SIMONI, *La Turandot di Carlo Gozzi*, in « Corriere della sera », 17 febbraio 1926.

⁷⁴ La compagnia Benini mette in scena *Carlo Gozzi* il 18 agosto 1903; cfr. E. F. PALMERI, *Del teatro in dialetto*, op. cit., pp. 313-5.

poltrona, il primogenito Gaspare, così preso dalle dispure letterarie e dalla missione di difendere il nome di Dante dai vituperi dei suoi denigratori, e gli altri figli ancora troppo giovani.

Ma la gestione materna, assecondata con slancio dalla nuora Luigia Bergalli, anch'essa assimilata come personaggio alla Contessa nella difesa della supremazia femminile, fa acqua da tutte le parti a giudicare dall'assedio di « senseri » e di « ebrei », per cui ogni proprietà « se impegna, se vende... ». Carlo torna in quella casa deciso a rimediare al disastro, ma in quell'« ospedale di poeti » non trova alleati, né affetti. Le stesse sorelle, l'una Marina con le sue voglie « di dar forte, de buttar per aria tuto », di far scoppiare una « rebellion » una « guera », l'altra, Tonina, votata all'autoscrizione, alla clausura in « un convento de muneghe povare », non aiutano ma chiedono soccorso⁷⁵. Non resta che affrontare le questioni in modo diretto, e lo scontro è talmente aspro che Carlo soccombe.

Rimasto a tu per tu con la Contessa, con la presenza muta del padre, Carlo reclama inutilmente la sua parte di bene:

« Gieri, co so arivà, me xe corso incontro Lampo, sbragando e menando la coa. El xe sta el solo che me gabia dimostrà de l'amor. Mie sorele spaventae, i mii fradeli muti, mia cugnata sospetosa! El can, solo el can! »⁷⁶

La supplica del figlio, che dichiara il suo « bisogno di afezion », perché è stato mandato via solo per la sua strada e non ha avuto nessuno vicino « per sentirse più sicuro », si perde nell'ostinazione di quella donna che difende solamente il primogenito e per costui è disposta a sacrificare gli altri; quando, infine, arriverà un'eco di risposta, sarà « un grido feroce » che maledice.

Nella Contessa del Gozzi l'autore sperimenta il carattere della vecchia madre di *Tramonto*: la stessa caparbia autorità e la stessa chiusura agli affetti⁷⁷.

A partire dal II atto il Carlo Gozzi di Simoni diviene un personaggio sventurato e inviperito, che non smette di chiedere « bene » e di ricevere « correlae ». L'esemplificazione emblematica è offerta dall'infelice innamorata-

⁷⁵ Cfr. R. SIMONI, *Carlo Gozzi*, Milano, Treves, 1920, I/3-5.

⁷⁶ *Op. cit.*, I/11, pp. 65-6.

⁷⁷ Cfr. *op. cit.*, I/11, p. 72. Carlo, inginocchiandosi davanti al padre, dice con voce commossa: « Casa nostra! Lu el ga visto i nostri bei tempi! Adesso! Che tramonto! », ma a Giacomo non resta che « piegar indietro la testa e chiudere gli occhi ».

mento di Carlo per Teodora Ricci Bartoli, divenuta prima donna della compagnia Sacchi. Nel Gozzi la ricerca di un rifugio e il desiderio di ritrovare il calore del ventre materno, da cui è stato allontanato troppo presto, percorrono la stessa parabola dal trionfo al declino delle maschere. Accanto alla caduta dell'illusione, sintetizzata dalla battuta che con ira Carlo scaglia contro la volubilità di Teodora, ora attratta dalle lusinghe del nobile uomo Gratarol — « ...me gavé svegià un'anima de trenta ani in sti ossi de cinquana » — c'è un processo d'invecchiamento senza fiducia nel mondo, e nella donna-madre: « le done le xe tute istesse! Tute imposture! »⁷⁸.

Contemporaneamente, però, l'amore per quella comica capricciosa è diventata la motivazione poetica del suo lavoro letterario. Carlo investe violentemente Teodora che lo ha sfidato, ricevendo Gratarol contro il suo volere:

« Mi! El mio inzegno! Tuto el mio inzegno! Per ti go pensà, per ti go scritto, per ti go fabricà dei castelli de imagination, e te go messa in mezzo come una regina! Da che te cognosso, posso dir che no go scritto una riga, che no fusse fatta co le letere del to nome! Eco cossa te go dà! E ansì! e sogni! e pensieri! E xe sta inutile! Xe sta inutile! »⁷⁹.

Non serve più neanche aver urlato prima il proposito fermo di difendere quanto si è conquistato, compresi i momenti di gioia regalatigli dalla primadonna. « Ve vorò ben, come un nemigo! » (III/4) dice a Teodora a dimostrar di sapere cosa significa inimicizia: lottare per mantenere i propri diritti. Il voltafaccia di Teodora gli svela la fragilità della gratitudine delle donne come dei comici — anche del Sacchi⁸⁰.

⁷⁸ *Op. cit.*, II/1, p. 78. È un'affermazione che scandisce tutto il testo: « Xe inutile che la me varda cussì! Co mi le done no le tacai! » (II/8, p. 107); « Le mi ha tradio tute, una dopo l'altra, come se le fusse messe d'accordo per farne quel servizio... » (II/9, p. 114); « Se una dona! Eco perché no capi gente... » (II/9, p. 115); « Le done le xe fate cussì! Co le vol ben, le dà dele correlae!... » (IV/5 p. 208); è la stessa frase che ha pronunciato poco prima Sacchi (IV/4, p. 206).

⁷⁹ *Op. cit.*, III/9, p. 178.

⁸⁰ « A mi ti me dei tuto! La vital! La fama! Te go salvà ne le scarsele e ne la reputazion. Go tegnuo su la to baraca de maschere co la cascava zo! (*Ride disperato*) Le mascare! Le mascare che me se volta contro! Traditori! E vivo da ani in mezzo a vuatri! Qua, in sto schio! Ve go dà l'anema mia! E tuti contro! Avanti zo! E Brigheia, xe lo anca quello el to moroso? E Pantalon, e Scapin, e Puricinnella! Tuti i ga da esser! Se una famegia sola! Miscieve insieme, omeni e femene, co fa le bestie, razza de zingari, fabricado de bastardi! » (*op. cit.*, III/8, p. 176).

Ebbene, un'intera catena di « tradimenti », delusioni e amarezze, provocate dall'eterno conflitto con il mondo, si chiude, nel IV atto, con la conferma della sfiducia nelle donne e, insieme, con la grottesca constatazione della fine del suo teatro. Nella penombra del suo studio Carlo scopre Letizia, la serva con cui vive, intenta a derubarlo. La visita, poi, di Sacchi, « lacero, macilento » in uno stato desolante, si trasforma nel funerale degli anni di « gloria » e di « vita »:

« Se ricordela, Eccellenza, co la se inrabiava con mi? Ma ala sera la vegniva in teatro, mi la faseva ridar, e la pase gera fata! »

dice Sacchi; risponde Carlo:

« Ti m'ha fato ridar tanto e tanto! Adesso chi ride più? ».

Poi, « come colpito da un'idea »:

« Trufaldin, senti! Vustu farne ridar ancora? Vustu, per un'ora, tornar la mascara de una volta? »⁸¹.

Ma è come pretendere che un vecchio si trasformi in un giovinetto. Il « teatro » del decrepito Trufaldin naufraga davanti agli occhi di un pubblico di vecchi, vicini di casa, accorsi come « ombre attorno a una larva ».

« Trufaldin, no ti xe più ti » – esclama Gozzi davanti a quell'« Arlechin che fa pianzer » – « Xe finio! Xe finio! »⁸². È finito il tempo del teatro, è finito l'amore di Teodora, che è morta da comica; Sacchi se ne va con i resti della cucina « per le campagne, per i paesi, per le cori » a farsi chiamare ancora Trufaldin:

« Comico son, comico sarò fin che crepo »⁸³.

Carlo torna a rinchiusersi in attesa della morte con accanto a sé Lucrezia, l'ultima traditrice; e l'ultima battuta che gli mette in bocca Simoni è ancora un'accusa per le donne:

« Tute cussì! Ma co mi solo però! Co i altri no! I altri i ga la madre, la muger, la sorela, el diavolo che strassina, qualchidun che ghe vol ben! Mi no! (...) Ecola qua! Tutta la nostra vita, essar piccoli o grandi, felici o

⁸¹ *Op. cit.*, IV/3, pp. 196-7.

⁸² *Op. cit.*, IV/4, pp. 200-2.

⁸³ *Op. cit.*, IV/4, p. 207.

desparai, depende da le rodele che el Signor ve mete, qua, dentro, a vualtre, dame, comiche o serve! Maledet! (...) Ve credemo, se fidemo, e dopo... zo cortelae! zo cortelae! »⁸⁴.

4. – *Classificazioni e messinscena del teatro di Simoni.*

Nei lavori teatrali di Simoni l'indissolubilità del rapporto tra autore e attore, tra testo drammatico e realizzazione scenica è surrogata da una rivalutazione completa della tradizione teatrale, prima che dalla storia della scrittura drammatica. Tanto più che il commediografo agisce in stretta relazione con i referenti della messinscena, e non solamente nel caso delle composizioni in dialetto⁸⁵. Per la produzione in veneto, comunque, si è visto come Simoni abbia a disposizione una particolare tastiera interpretativa, quella della Compagnia Benini, costituita da attori legati alla frequentazione di un repertorio prevalentemente popolare e dei testi di Gallina, in modo particolare. Benini stesso, peraltro, si può considerare un modello d'interprete assertore di una recitazione personalizzata, segnata dal temperamento più che dalle teorizzazioni, un modo di fare alla base del quale sembra persistere una vena colorata da un sottile « tremito » d'ironia. Anche fisicamente Benini è un attore dell'« anima », che si presenta in una veste fisica dimessa, comune, semplice e modesta, un piccolo artigiano del palcoscenico, che lavora essenzialmente sulla parola, ora sottolineando ora sussurrando ora sorvolando sulla frase per valorizzarne ogni pausa e ogni modularità; c'è una disposizione alla cecellatura, l'evidenziare gli spiragli

⁸⁴ *Op. cit.*, IV/5, pp. 209-211.

⁸⁵ Resta ancora da analizzare per intero la produzione scenica simoniana legata alla rivista e all'operetta. Dopo *Turtupinède*, nata per divertimento e poi riallestita in grande stile dalla Compagnia di operette « Città di Genova » con scene di Rovescalli, costumi di Caramba e interpretata da Edoardo Ferravilla, è la volta de *La seccia rapita* (1910), musicata da Giulio Ricordi, de *Il mistero di S. Palamitone* (1911), rivista messa in scena dalla Compagnia di Amalia Soarez (pubblicata a Milano, Stab. Tipografico Abbiati, 1911), de *La casa innamorata* (1929) e de *L'appuntamento nel sogno* (1932), entrambe musicate da Carlo Lombardo. Cfr.: G. P., *La seccia rapita di Simoni e Ricordi rappresentata con successo a Torino*, in « Corriere della sera » 2 marzo 1910; *Il mistero di S. Palamitone di Renato Simoni*, in « La Tribuna » 8 dicembre 1911; *La casa innamorata di Renato Simoni e Carlo Lombardo*, in « Corriere della sera » 17 novembre 1929; *L'appuntamento nel sogno, operetta di Simoni e Lombardo*, in « Corriere della sera » 23 ottobre 1932; *L'appuntamento nel sogno di Simoni e Lombardo all'Odéon*, in « La sera » 24 ottobre 1932.

della significazione attraverso l'allusione e il ritocco del ritmo dialogico, e, inoltre, una genialità nel rendere fedelmente il testo e nel mantenere, contemporaneamente, un margine di autonomia nell'interpretazione.⁸⁶

Per il suo equilibrio e la capacità d'organizzare e valorizzare le possibilità espressive di un lavoro drammatico Benini diventa un interprete ideale per quegli autori che avvertirono almeno l'importanza di acquisire preventivamente, già nella fase di stesura, una visione del teatro nel suo farsi rappresentazione. A giudicare dalle testimonianze e dalle analisi critiche i lavori simoniani affidati a Benini risentono della complementarità tra la sfera dell'ideazione e quella della realizzazione; e non di rado l'interesse degli osservatori si distribuisce fra l'autore e l'attore, con punte di eccedenza in positivo più verso il secondo. Fa testo il giudizio sfavorevole sull'opera teatrale di Simoni stilato da Apollonio, il quale, classificando lo scrittore veronese come « preromantico » e « prisorgettuale », ne circoscrive la teatralità nella sfera della lingua veneta, una lingua intessa di un conservatorismo religioso vestito d'ottimismo e parecchio distante dalla dialettalità lombarda « ira e disperata ». Simoni comincia ad operare a Milano nel momento in cui le spinte innovative scapigliate tendevano a vanificarsi; pertanto, quasi naturalmente, egli diviene un autore totalmente veneto, che possiede l'abilità di scavare nel sottofondo della commedia galliniana una « forza di sommovimento », una « forza drammatica e di nascosta tensione morale che [...] Ferruccio Benini aveva rivelato per primo ».⁸⁷

La collocazione di Simoni in questo o quel versante della scena, ora in ambito regionale, sia pure con la consapevolezza della tensione innovativa delle sue commedie, ora in linea con la migliore drammaturgia europea, nasconde una serrata polemica sull'ammissibilità o meno del dialetto come lingua letteraria. A movimentare il quadro di riferimento ci si mette Croce, il quale non manca di giudicare il teatro in veneto di Simoni proprio sulla

⁸⁶ Cfr. C. LEVI, *Profili di attori*, Milano-Palermo, Sandron, 1923, vol. I, pp. 87-112. G. POLLINI, in *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, 1971, sottolineava che « Benini aveva manifestato preziose attitudini di Direttore » (p. 139). Sul repertorio della Compagnia Benini cfr.: E. F. PALMIERI, *Del teatro in dialetto*, op. cit., pp. 62-64. Cfr. inoltre: G. ROCCA, *Teatro del mio tempo*, Osimo 1935, D. OLIVA, *Ferruccio Benini* in « L'idea nazionale », 1 marzo 1909; S. D'AMICO, *Ferruccio Benini*, in « L'idea nazionale » 17 gennaio 1915; G. COCCHETTI, *Ferruccio Benini. Note e ricordi*, in « Noi e il mondo », 1 aprile 1916; A. GENTILE, *Ferruccio Benini*, « Il Piccolo della sera », Trieste, 20 febbraio 1920.

⁸⁷ M. APOLLONIO, *Renato Simoni*, in « Italia che scrive », marzo-aprile 1939.

scia di quello galliniano, pur riconoscendo per primo una maggiore sobrietà, finezza e ricchezza di sfumature.⁸⁸

I vari interventi di classificazione, di cui è stata fatto oggetto la produzione drammatica di Simoni, scontano, in genere, nella ricerca dei parametri di riferimento ora il pregiudizio della continuità nell'ambito della tradizione post-goldoniana, che è dettata dalla necessità di una consacrazione tematico-linguistica, ora, invece, la fretta d'individuare spunti di anticipazione ad ogni costo. Lucio D'Ambra, già nel 1925, considera Simoni un commediografo « sacrificato », costretto a nascondere la sua vocazione teatrale.⁸⁹ Per Silvio D'Amico le opere di Simoni dapprima sono inficiate di stimoli e dissolvenze d'atmosfera galliniani, successivamente testimoniano « una modernità tuttora ben immune dalle rughe che già solcano e consumano sia quei tali autori del 'teatro borghese', sia tant'altri apparsi dopo di lui ».⁹⁰

Con una ampia analisi sul percorso simoniano Mario Ferrigni tende a valorizzare i « caratteri » drammatici oltre i presupposti goldoniani, collocandoli su registri di « dolce malinconia », « tristezza disperata », su variazioni del tema della rievocazione, della morte e del ricordo, su innesti di umorismo e di pateticità: è un verismo venato di sentimentalismo romantico, come in Gallina.⁹¹

La riflessione di Eugenio Ferdinando Palmieri segna un capovolgimento di giudizio: già nel 1948, anticipando alcune pagine del libro su *Il teatro veneto*, Palmieri afferma con fermezza: « una scusa, il dialetto-confine, degli scrittori invalidi: una fisionomia di critici insensibili »⁹²; e precisa, successivamente, la qualità di quella scrittura « in un veneto nervoso, conciso, incalzante ».⁹³

⁸⁸ Cfr. B. CROCE, E. A. BUTTI - R. SIMONI in « La critica » n. 37, 1939, pp. 105-113, poi in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. VI, Bari, Laterza, 1940.

⁸⁹ « Simoni scrive del teatro altrui palesemente, ma non può scrivere lui per il teatro che occultamente ». Cfr. L. D'AMBRA, *Un commediografo sacrificato. Renato Simoni*, in « Il corriere del teatro » 20 giugno 1925.

⁹⁰ S. D'AMICO, *Il commediografo Renato Simoni*, in « La tribuna », 14 aprile 1939. Per il riferimento precedente cfr. *Id.*, *Il teatro italiano*, Milano, Treves, 1937.

⁹¹ Cfr. M. FERRIGNI, *Caratteri di Renato Simoni*, in « Rivista italiana del dramma », luglio-novembre 1937, pp. 129-137: « Il sentimento ineso come correttivo del carattere è in sostanza il meccanismo stesso del teatro » (p. 147).

⁹² E. F. PALMIERI, *Commedie di Simoni*, in « Le scimmie e lo specchio », n. 5, gennaio-febbraio 1940, p. 166.

⁹³ *Id.*, *Renato Simoni*, in « Sipario », n. 75, luglio 1952, poi in *Del teatro in dialetto*, op. cit., p. 220. Palmieri scrive, inoltre, parlando de *La vedova*: « possiamo già

A partire dal 1952, subito dopo la scomparsa dello scrittore, s'intensificano le rivalutazioni e le riflessioni teoriche ⁹⁴. Nello speciale de « Il dramma », dedicato alla commemorazione di Simoni, Carlo Terron ribadisce le connotazioni antipatetiche rispetto ai tempi delle ricerche freudiane e all'affermazione di un teatro del silenzio alla Bernard, di lavori che scelgono per ambientazione « una provincia nella provincia ». Per il critico con tali commedie « il teatro veneziano... era diventato veneto », giungendo ai livelli della più avanzata scena europea. Inoltre, l'opera di Simoni dimostra delle congenialità con il clima della produzione foggazzariana, mentre, in qualche caso, la scelta del linguaggio pur parendo da Goldoni sa guardare fino ad Ibsen ⁹⁵.

Una serie di successive interpretazioni hanno sviluppato tali giudizi, fermandosi sull'accuratezza della tessitura dialettale ⁹⁶, sull'attenzione per il clima culturale primo-novecentesco ⁹⁷, sulla predominanza tematica dell'egoismo e della decadenza ⁹⁸.

A giudicare dall'abilità con la quale conduce ogni sua prova drammatica,

discorrere di freudismo, di teatro dell'inconscio o dell'inespresso; possiamo già nominare, in certo senso, il Pirandello della *Vita che ti diedi* » (ivi).

⁹⁴ Si cfr. tra l'altro: I. CHIESA, *Le cinque commedie di Renato Simoni*, in « Sipario », n. 40-1, agosto-settembre 1949; P. ROSSO DI SAN SECONDO, *Ricordo di un uomo di genio. Simoni*, in « Giornale d'Italia », Roma, 8 luglio 1952 (« in Simoni, quando si trattava di teatro, c'era dell'invaso »); G. GERON, *Simoni ha firmato mezzo secolo di teatro*, in « Gazzettino sera », Venezia 12-13 luglio 1952 (Simoni è considerato uno scrittore insolito nella Milano di Giacosa, Rovetta, Giovanni Pozza e Boito).

⁹⁵ C. TERRON, *Il comediografo*, in « Il dramma » n. 163-4, 1 settembre 1952.

⁹⁶ Cfr. G. A. CIBOTTO, *Teatro veneto*, op. cit., pp. LXXXVI-XCII: rispetto alla tipologia della scena dialettale in Simoni si avverte una costruzione innovativa. Cfr., inoltre, M. GRILANDI, *Renato Simoni*, in « Belagor », 31 luglio 1963 fasc. IV, pp. 441-455: « 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 » (445).

⁹⁷ Cfr. V. ROSSARI, *Appunti per un saggio sul teatro di Renato Simoni*, in « Drammaturgia » V-VI, 1955, pp. 90-97: il contributo della Rossari, facendo il punto sulla teatralità di Simoni, sottolinea la novità delle sue tematiche guida, la solidità, l'incomprensione, l'egoismo degli uomini, come « cronache » di vita borghese; P. DELLA GIUSTA, *Un'etica simoniana?*, in « Il dramma », n. 314, novembre 1962: Simoni è un autore informato su ogni movimento culturale e di pensiero del suo tempo.

⁹⁸ Cfr. L. M. PERSONÉ, *Il teatro italiano della « belle époque »*, Firenze, Olshki, 1972, pp. 215-221.

a cominciare da *La vedova* fino alla sempre sminuita commedia *Il matrimonio di Casanova* ⁹⁹, la drammaturgia di Simoni è da iscrivere nell'ambito di un'attenzione generale per l'evento teatrale, che si manifesta in una molteplicità d'interventi, da quello critico a quello propositivo, dalla sistemazione analitica alla volontà di rilancio tematico. Insomma Simoni appare un uomo di teatro difficile da sezionare in orizzontale, più vicino per temperamento ed interessi a quelle personalità, quali Boito o Giacosa o altri ancora, che pur avendo consumato la loro attività in ambito ottocentesco aprono la strada alla spettacolarità del Novecento.

Senza nemmeno porsi il problema della dignità di un teatro in dialetto, Simoni afferma la duttilità della parola teatrale sia attraverso il rinnovarsi delle scelte tematiche, sia mediante l'ampliarsi dei livelli di comunicazione. Cosicché i toni aspri del suo veronese, la più lombarda delle parlate venezie, ora si attenuano nei rimi della discorsività salottiera, suggestionata ancora da reminiscenze teatrali francesi, ora si italianizzano in una solennità declamatoria, specie nelle situazioni maggiormente segnate dall'ambiguità o dalla caduta dell'idealità. Si guardi, ad esempio, nel *Carlo Gozzi*, all'improvviso ed inaspettato cambiamento di Francesco Bartoli, marito di Teodora Ricci, accusato da Carlo di non vigilare sulla condotta della moglie: nella freddezza delle sue parole si avverte una cadenza sempre più solenne, che s'innalza gradatamente fino alla fiera di via! el vada via! el vada via! » finale ¹⁰⁰.

Non è casuale che la preoccupazione di individuare e di ricomporre tante possibili lingue spettacolari conduca Simoni a sperimentare forme di rivista-satirica oppure si rivolge alla stesura di libretti per opere; né meraviglia che egli si faccia promotore di un patriottico « Teatro del Soldato » durante la prima guerra mondiale e che auspichi una non convincente massificazione del teatro di poesia, trasportandolo all'aperto ¹⁰¹.

Se, sul piano linguistico, il parlato sembra attestarsi su un identico

⁹⁹ G. ADAMI, nell'articolo *Banchetto a un maestro che comincia* (in « Stampa sera », 18 novembre 1940), ricorda la prima edizione della commedia, allestita dalla « Fantasia » di Caramba e Rovescalli, recitata da Armando Falconi e Tina Di Lorenzo, come una delle più « belle e ricche » messinscène; cfr., inoltre: I. CHIESA, *Le cinque commedie di Simoni*, op. cit.

¹⁰⁰ Cfr. R. SIMONI, *Carlo Gozzi*, op. cit., III/9, pp. 178-180.

¹⁰¹ Cfr. R. SIMONI, *Preghiera a M. Corsi, Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1939; Id., *La chiusura del teatro del soldato al fronte*, in *Le fantasie del Nobiluomo Vidal*, op. cit., pp. 107-110.

livello di connotatività per tutti i personaggi e per ogni situazione scenica, contemporaneamente, però, mira ad evadere dai limiti di una teatralità dialettale tradizionale, anche perché il problema di fondo resta comunque quello del destinatario borghese di ogni operazioni drammaturgica¹⁰².

Consapevole al massimo della mutabilità del dato linguistico, Simoni non nega affatto l'adattabilità delle sue creazioni teatrali. Oltre alle rappresentazioni beniniane, infatti, si registrano, nel corso degli anni, numerosi accostamenti da parte di attori non veneti, e neppure dialettali, alle sue commedie. L'episodio più emblematico è offerto da due differenti allestimenti de *La vedova*, il primo patrocinato da Tatiana Pavlova nel 1950 e il secondo, due anni dopo, posto in atto da Anton Giulio Bragaglia.

Per la grande attrice-regista lo stesso Simoni dispone un rimontaggio del suo testo in italiano, modificando la struttura del lavoro in modo da mettere in risalto la figura di Adelaide. L'autore, che in questo periodo appare sempre più attratto dalla partecipazione diretta alla messinscena, detta degli appunti di regia che consacrano in termini opposti lo schema interpretativo de *La vedova*. La fisionomia di Adelaide è indicata come « devastata, presa dal dolore morbosissimo, lungo, che l'ha snaturata » al punto che « la disperazione diventa quasi follia » e « tocca il limite del ridicolo inconsapevole ». La madre, allora, finisce per sdoppiarsi in un'ambivalenza di caratteri ugualmente forti: Adelaide è una mamma che rifiuta colei che le ha portato via l'unico figlio e, insieme, è una donna che vuole riconquistare l'oggetto del suo desiderio inconscio¹⁰³.

Nella versione di Bragaglia, giunta sul palcoscenico del Teatro « La Fenice » di Venezia sull'onda di interminabili polemiche legate alle scelte commemorative in occasione del Festival del Teatro della Biennale, il testo

¹⁰² Sulla natura di comunicazione del teatro moderno e sulla dialettica autore-testo-pubblico cfr.: G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in « Strumenti critici », n. 29, febbraio 1976, pp. 1-55; M. L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

¹⁰³ Cfr. A. G. BRAGAGLIA, *La vedova di Renato Simoni*, in « Catalogo del Festival Internazionale del Teatro di Prosa », Venezia 1952, pp. 53-58 (lo stesso testo appare su alcuni quotidiani nazionali, tra cui il « Gazzettino » di Venezia, « Il Popolo di Roma », la « Gazzetta del Mezzogiorno » di Bari, il 4 ottobre 1952). Per l'allestimento della Pavlova cfr.: E. POSSENTI, *Dopo quarant'anni « La vedova » di Simoni ha intantato Tatiana Pavlova*, in « Il dramma », n. 122, 1 dicembre 1950; S. D'AMICO, *Cronache del teatro*, a cura di E. F. PALMIERI e S. D'AMICO, Bari, Laterza, 1963-4, vol. II, pp. 227-230.

non solo si pone sul versante della sua universalità espressiva, ma diviene pura materia scenica, suscettibile di rielaborazioni metateatrali. La scena dell'azione si fa fissa, ma viene sormontata in orizzontale da tre fasce d'ambientazione, una sorta di scena « esterno-interno » che richiama il paesaggio veneto e le architetture palladiane¹⁰⁴.

La duttilità della drammaturgia simoniana non si ferma a questi episodi: basta ricordare, in un'altra direzione, la riduzione che Petrolini fa di *Con-*

¹⁰⁴ Cfr. A. G. BRAGAGLIA, *Riassunto estivo*, in « Film d'oggi », Roma, 22 ottobre 1952; lo stesso Bragaglia riporta nell'articolo *Mantello d'Alecchino*, in « Il Popolo di Roma », 9 novembre 1952, una riflessione di Antonella Vigliani, l'attrice che interpretava la vedova accanto ad Emma Gramatica e Luigi Cimara, sull'impostazione dello spettacolo che tendeva a dare risalto al « distacco psicologico » tra i personaggi; la giovane attrice sottolinea la difficoltà di rendere integra la tensione drammatica dell'opera, a causa anche del dialogo reso scheletrico nella versione italiana, e cita un esempio: « MADDALENA — Mi ha detto di salvarla.

ADELAIDE — Quando?

MADDALENA — Poche sera prima... se mai... povera mamma saluata tu.

Testo in veneziano.

MADDALENA — ...El m'è anca dito de salutarla.

ADELAIDE — Quando?

MADDALENA — Poche sere prima... Me par de sentirlo. Guarirò? el ma ga domandà.

La camera la gèra scura e nol m'è visto pianzer... Ma no podovo parlar... Ben, capisso... el disse... Ma chissà! Me vedo ancora tanta vita davanti... Ma se mai... Povera mamma. Saludia ti... »

Si tratta della scena quinta dell'atto primo: da una battuta « commovente » ad una « relegrafica ».

Le recensioni dello spettacolo di Bragaglia sono innumerevoli e alcune nei giudizi, tra le altre cfr.: M. Dursi, « La vedova » di Simoni conclude il Festival del teatro, in « Il Giornale dell'Emilia », Bologna, 8 ottobre 1952; F. FRASCANI, *Commossa rappresentazione de « La vedova » alla Fenice*, in « Il Giornale », Napoli, 8 ottobre 1952; P. LORENZONNI, *Concluso il Festival con « La vedova » di Simoni*, in « Alto Adige », Bolzano, 8 ottobre 1952; E. MUZZI, *Con « La vedova » di Simoni chiuso il festival della prosa a Venezia*, « Il nuovo Corriere », Firenze, 8 ottobre 1952; E. Z. (ZEFFERI), « La vedova » di Renato Simoni chiude il Festival della prosa, in « Corriere della sera », 8 ottobre 1952; B. DE CESCO, *Commosso tributo alla memoria di Simoni*, in « L'Arena », Verona, 10 ottobre 1952; E. DUSE, « La vedova » dopo cinquant'anni, in « Il Tirreno », Livorno, 9 ottobre 1952; P. ZANOTTO, *Con « La vedova » di Simoni concluso il Festival della Prosa*, in « Il Corriere di Trieste », 10 ottobre 1952; E. D'ALESSANDRO, *Ditavano le gondole mentre cala il sipario*, in « L'Italia », Milano, 12 ottobre 1952; G. CALENDOLI, « La locandiera » e « La vedova » interessanti opere italiane, in « Il Giornale di Sicilia », Palermo, 16 ottobre 1952; R. REBORA, « La vedova » in italiano, in « La fiera letteraria », 19 ottobre 1952; A. G. BRAGAGLIA, « La vedova » di Simoni non è stata tradita, in « Brancaleone », Roma, 30 ottobre-16 novembre 1952.

do, divenuto *L'avvocato Bonfede*, in cui della versione originale rimane soltanto la paradossalità del protagonista e la sua fantasiosa inventività¹⁰⁵; oppure, in un altro ambito di riferimento, si ricordi la riduzione cinematografica de *La vedova* ad opera di Goffredo Alessandrini nel 1939, in cui l'azione assume, soprattutto, l'antefatto come materia narrativa, presentando in primo piano la vita felice di due giovani sposati contro la volontà dei genitori¹⁰⁶.

Quello della validità del repertorio simoniano è un problema che si riapre in questi anni, a giudicare dall'attenzione che il teatro contemporaneo comincia a dedicargli: si rammenti, infatti, l'allestimento di *Tramonto*, per la regia di Luigi Squarzina, nel 1982, che leggeva in quel testo l'avvicinarsi della catastrofe e della decadenza di un'epoca¹⁰⁷.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Gli scritti di Renato Simoni, nato a Verona il 5 settembre 1875 e morto a Milano il 5 luglio 1952, si articolano in un ampio e vario ventaglio d'interventi. Collabora a quotidiani, riviste e periodici, tra cui «L'Adige», «L'Arena», «Il Teatro», «La lettura», «L'illustrazione italiana», «Guerin Meschino», il «Corriere dei piccoli», la «Domenica del corriere», «Ars et labor», «Il Marzocco» e il «Corriere della sera», attraverso recensioni teatrali, interventi umoristici, riflessioni su fatti di cronaca e di attualità, storie per ragazzi, rime satiriche, interviste a personaggi celebri, discorsi inaugurali e celebrativi. È redattore de

¹⁰⁵ Cfr.: R. BACCHELLI, *L'avvocato Bonfede da Congedo*, in «La fiera letteraria», 17 ottobre 1926; F. M. MARTINI, *L'avvocato Bonfede al Margherita*, in «Il Giornale d'Italia», 16 dicembre 1926; S. D'AMICO, *L'avvocato Bonfede di R. Simoni al Margherita*, in «La tribuna», 16 dicembre 1926.

¹⁰⁶ Cfr. C. V., *La vedova*, in «Gazzetta di Venezia», 5 marzo 1939. Tra gli interpreti: Emma Gramatica, Ruggero Ruggeri, Isa Pola, Leonardo Corrice, Cesco Basegio.

¹⁰⁷ Cfr.: U. VOLLI, *Mai tradire un dittatore...*, in «La Repubblica», 13 maggio 1982; R. DI GIAMMARCO, *Ma, tola la paglietta, Lionello diventa serio*, in «La Repubblica», 28 ottobre 1982; R. PALAZZI, *L'uomo e superuomo di Simoni*, in «Corriere della sera», 16 febbraio 1983; R. DE MONTICELLI, *Il dolce Tramonto di un mondo veneto*, in «Corriere della sera», 17 febbraio 1983. Tra gli interpreti: Alberto Lionello, Erica Bianc, Cesarina Cheraldi, Carlo Bagno.

«La tradotta», giornale destinato ai soldati del fronte nel corso della prima guerra mondiale.

Una parte dei suoi innumerevoli contributi sono stati raccolti in una serie di volumi: *Vicino e lontano* (Milano, 1920); *Gli assenti* (Milano, 1920); *Ritratti* (Milano, 1923); *Cronache della ribalta* (Firenze, 1927); *Teatro di ieri* (Milano, 1938); *Piccola storia di Arlecchino e C.* (Milano, 1946); *Uomini e cose di ieri* (Verona, 1952); *Cronache di un grande teatro: il Teatro Manzoni di Milano* (Milano, 1952); *Le fantasie del Nobiluomo Vidal* (Firenze, 1953); *Trent'anni di cronaca drammatica* (Torino 1951-60).

Il teatro di Simoni comprende le commedie: *La vedova* (in «La lettura» nn. 3 e 4, aprile-maggio 1904; poi in volume: Roma-Milano, Società editrice teatrale, 1906; insieme a *Congedo*: Milano, Viagligiano, 1921); *Carlo Gozzi* (con *Tramonto*: Roma, Rivista di Roma, 1914; in volume singolo: Milano, Treves, 1920; in «Il dramma», n. 163-4, settembre 1952); *Tramonto* (Roma, Rivista di Roma, 1914; in «Comedia», n. 18, 1921; Milano, Mondadori, 1921; in *Teatro veneto*, a cura di E. F. PALMIERI, Milano, Poligono, 1948; in *Teatro veneto*, a cura di G. A. CIBOTTO, Parma, Guanda, 1960); *Il matrimonio di Casanova*, in collaborazione con Ugo Ojetti (Milano, Treves, 1910); *Congedo* (Milano, Baldini e Castoldi, 1912; Milano, Viagligiano, 1921). Tutti i lavori drammatici sono stati pubblicati nel volume *Le commedie*, Torino, I.L.T.E., 1949.

Oltre alle commedie si ricordano, i libretti per opera: *Madame Sans-Gêne* da Sardou-Moretan, musica di U. Giordano (Milano, Sonzogno, 1929); *Turandot*, in collaborazione con Adami, da Gozzi, musica di G. Puccini (Milano, Ricordi, s.a. 1926); *Dibuk*, da An-ski, musica di L. Rocca (Milano, Ricordi, 1934); *Regina Uliva*, musica di G. C. Sonzogno (Milano, Suvini Zerboni, 1948); il libretto per balletto: *L'amore delle tre melarance*, da Gozzi, musica di G. C. Sonzogno (Milano, Suvini Zerboni, 1936); i libretti per operette: *La sechia rapita*, da Tassoni, musica di G. Ricordi (Milano, Ricordi, 1910); *Primavera*, in collaborazione con C. Lombardo, da Fiers-Caillavet, musica di G. Pietri; *La casa innamorata*, musica di G. Lombardo; *L'appuntamento nel sogno*, musica di C. Lombardo; le riviste: *Turlupinette* (Milano, Pileade Rocco e C., 1934); *Il mistero di San Palamedone* (Milano, Abbiate, 1911); *Sraccinaria*, in collaborazione con A. Fraccaroli, musica di C. Lombardo.

Fra i contributi, le analisi e le riflessioni critiche su Simoni commediografo cfr.: L. D'AMBRA, *Un commediografo sacrificato: Renato Simoni*, in «Il corriere del teatro», 20 giugno 1925; D. BONARDI, *Critica e dramma in R. Simoni*, in «Il giornale dell'arte», 1 luglio 1928; B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1940, vol. VI, pp. 231-4; S. D'AMICO, *Il commediografo R. Simoni*, in «La tribuna», 14 aprile 1939, poi in *Cronache del teatro*, Bari, Laterza, 1964, pp. 489-93; E. F. PALMIERI, *Commedie di Simoni*, in «Le scimmie e lo specchio», gennaio-febbraio 1948, pp. 164-7; F. DI GIAMMATTEO, *Le commedie di Simoni cinquant'anni dopo*, in «La fiera letteraria», 24 luglio 1949; G. A. CIBOTTO, *Le cinque commedie di R. Simoni*, in «Gazzettino sera», 21-22 aprile 1950; P. PANCRATZI, *Le commedie di Simoni*, in *Scrittori d'oggi*, serie V, Bari,

Laterza, 1950, pp. 3-10, poi in *Ragguagli del Parnaso*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, vol. 3 pp. 251-56; I. SENESI, *Ricordo di Renato Simoni*, Milano, Castaldi, 1952; U. ZANOTTI, *Renato Simoni*, Verona, Vita Veronese, 1952; Rosso DI SAN SECONDO, *Ricordo di un uomo di genio. Simoni*, in « Giornale d'Italia », 8 luglio 1952; A. FIOCCO, *Ricordo di un maestro*, in « La fiera letteraria », 13 luglio 1952; L. RIDENTI, *Addio a R. Simoni*, in « Il dramma » n. 161, 15 luglio 1952; C. TERRON, *Il commediografo*, in « Il dramma » n. 163-4, settembre 1952, speciale dedicato a Simoni; E. F. PALMIERI, *Omaggio a Simoni*, in « Sipario » n. 78, ottobre 1952; V. ROSSARI, *Appunti per un saggio sul teatro di R. Simoni*, in « Drammaturgia », V-VI, 1955, pp. 90-7; E. POSSENTI, *Vita splendente di R. Simoni*, in « Il dramma », n. 250, luglio 1957; M. APOLLONIO, *Renato Simoni*, in « L'Italia che scrive », marzo-aprile 1959; E. POSSENTI, *Commemorazione di R. Simoni a 10 anni della morte*, in « Il dramma », n. 310, luglio 1962; P. DELLA GUSTA, *Un'estetica simoniana?*, « Il dramma » n. 314, novembre 1962; M. GRILANDI, *Renato Simoni*, in « Belagor », a.XVIII, IV, 31 luglio 1963; G. POLLINI, *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1971, pp. 50-1; L. M. PERSONÉ, *Il teatro italiano della « belle époque »*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 215-221; A. STAÜBLE, *Il teatro intimista*, Roma, Bulzoni, 1975.