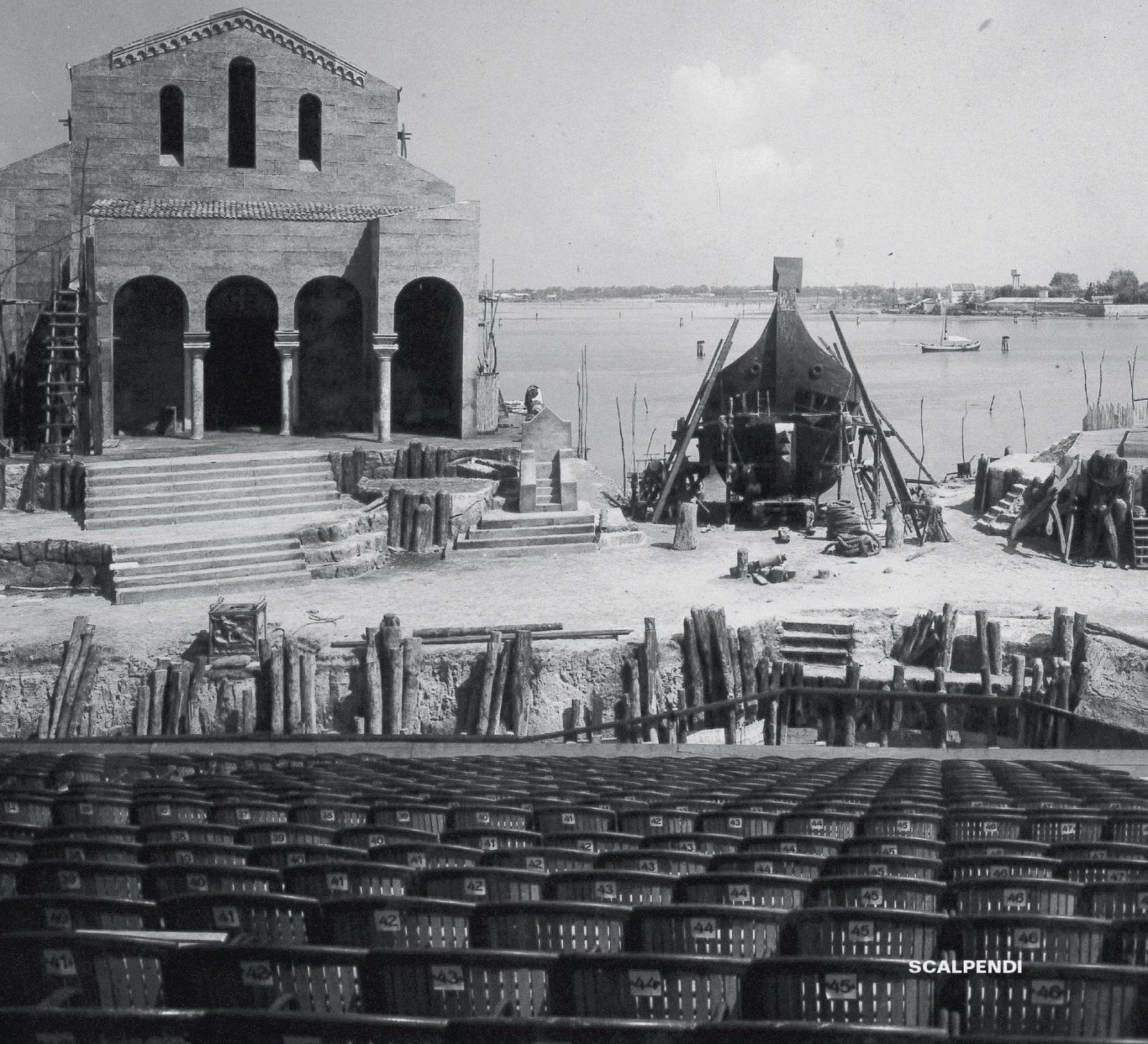


GUIDO SALVINI

UN FIGLIO D'ARTE NEL TEMPO DELLA TRANSIZIONE



SCALPENDING

Collana
Acta studiorum

Guido Salvini. Un figlio d'arte nel tempo della transizione
© 2020, Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979-12-5955-000-2

In copertina e relativa aletta
Tavola 26 dall'album fotografico *La nave*. MBA, *Guido Salvini*, Fotografie Spettacoli A-Z, *Relazione a S.E. il ministro della Cultura Popolare*, 2 settembre 1938

In quarta di copertina e relativa aletta
Copione de *I Persiani* di Eschilo con appunti di Guido Salvini e fotografia del plastico scenografico di Veniero Colasanti (1950). MBA, *Guido Salvini*, Copioni, b. 9

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano
www.solchi.eu

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo

Post produzione
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti.

Prima edizione: luglio 2020

Scalpendi editore S.r.l.
www.scalpendieditore.eu

Sede legale e operativa
Piazza Antonio Gramsci 8
20154 Milano

Il volume raccoglie gli atti del convegno omonimo, svoltosi a Genova l'8 e il 9 maggio 2019, grazie a una collaborazione tra il Museo Biblioteca dell'Attore, che conserva il Fondo Guido Salvini, e il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS) dell'Università degli Studi di Genova, che lo ha generosamente finanziato nell'ambito dei Fondi di ricerca di Ateneo 2016.

Oltre agli autori dei saggi qui pubblicati, sono intervenuti al convegno, in veste di moderatori, dando un importante contributo nell'orientare la discussione, Marco Consolini, Mara Fazio e Gerardo Guccini. Hanno inoltre portato il loro saluto e dato avvio ai lavori Lauro Magnani, preside della Scuola di Scienze Umanistiche, e Stefano Verdino, direttore del DIRAAS.

Ringraziamenti

Un grande ringraziamento va a tutti coloro che hanno partecipato a quest'avventura, con particolare gratitudine al Presidente, Eugenio Palestrini, e al personale del Museo Biblioteca dell'Attore, una squadra senza uguali. Instancabile e precisa, Paola Lunardini ha seguito tutta la segreteria organizzativa; Danila Parodi ha facilitato con competenza e disponibilità le ricerche bibliografiche di tutti i partecipanti; Gian Domenico Ricaldone ha assistito le studiose e gli studiosi con paziente e intelligente cura, agevolando la consultazione delle carte dell'istituzione con generosità impareggiabile.

Apparato iconografico
Gian Domenico Ricaldone

Referenze fotografiche
© Tutte le immagini pubblicate provengono dal Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Guido Salvini, salvo ove indicato.

Abbreviazioni
Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Guido Salvini: MBA, *Guido Salvini*

GUIDO SALVINI

UN FIGLIO D'ARTE NEL TEMPO DELLA TRANSIZIONE

a cura di

Livia Cavaglieri

SCALPENDING

SOMMARIO

Presentazione <i>Eugenio Pallestrini</i>	7
Introduzione <i>Livia Cavaglieri</i>	11
Un figlio d'arte al Teatro d'Arte <i>Alessandro Tinterri</i>	15
Guido Salvini e la "scenografia interpretativa". I bozzetti per il teatro di Luigi Pirandello conservati nel Museo Biblioteca dell'Attore di Genova <i>Leo Lecci</i>	23
Il Maestro degli scenografi <i>Vittoria Crespi Morbio</i>	35
«Costruire e guardare in alto»: gli accordi scenici e teorici tra Guido Salvini e Mario Sironi <i>Matteo Valentini</i>	43
Le regie goldoniane di Salvini <i>Emanuela Chichiriccò</i>	53
Salvini, Benassi e Shakespeare <i>Armando Petrini</i>	61
Una regia "funzionale"? Guido Salvini e il teatro all'aperto degli anni trenta <i>Claudio Pirisino</i>	71
Guido Salvini e la scena tedesca. Tra ricerca personale e rappresentanza ufficiale <i>Raffaella Di Tizio</i>	77
Verso la regia lirica. I <i>Falstaff</i> di Salvini tra Toscanini e Verdi <i>Matteo Paoletti</i>	85
Le regie cinematografiche da <i>Regina della Scala</i> (1937) a <i>Quartetto pazzo</i> (1945) <i>Raffaele De Berti</i>	93
<i>L'orizzonte dipinto</i> e la microsocietà degli attori <i>Donatella Orecchia</i>	101

Guido Salvini e i film mai realizzati <i>Ismaela Goss</i>	111
Guido Salvini alla Regia Accademia d'Arte Drammatica. Maestro-artigiano per le giovani generazioni <i>Vittorio Taboga</i>	119
Il Regista e l'Accademico. La rinascita del Teatro Olimpico (1934-1956) <i>Roberto Cuppone</i>	127
Guido Salvini e il sogno romano di un teatro stabile <i>Marta Marchetti</i>	139
Le fotografie del Fondo Guido Salvini. Una ricognizione <i>Samantha Marenzi</i>	147
Guido Salvini letterato? <i>Marco Berisso, Veronica Passalacqua</i>	157
Una biografia tra regia e organizzazione <i>Livia Cavaglieri</i>	163
TAVOLE	175
APPARATI	
Nota archivistica <i>Matteo Paoletti</i>	195
Cronologia degli spettacoli teatrali e delle regie cinematografiche <i>a cura di Valeria Screpis</i>	199
Bibliografia	225
Indice dei nomi	229



Emanuela Chichiricò

La parabola goldoniana di Guido Salvini è limitata, sulla carta, a quattro spettacoli – la regia della *Locandiera* nel 1931 e le tre collaborazioni con Renato Simoni alle Biennali del 1936 (con *Il ventaglio* e *Le baruffe chiozzotte*) e del 1937 (*Il bugiardo*) – nell’arco di soli sei anni della sua lunga attività. Ma la vita del teatro complica, al solito, le cose.

Il “romanzo di Goldoni sulle scene italiane del Novecento”¹ testimonia una metamorfosi del ruolo del drammaturgo sulle nostre scene: da cavallo di battaglia degli attori, Goldoni diventa una delle grandi sfide della regia. Intorno alla metà del secolo, una tradizione poco impegnata in senso critico finisce per storicizzare Goldoni, facendone un classico (quindi un contemporaneo) e segnando così indelebilmente la strada degli stessi studi goldoniani. Gli anni tra le due guerre lo consacrano ad autore nazionale, allontanandolo dal regionalismo. L’attenzione di studiosi come Levi, Momigliano, Rho e lo stesso Simoni ne disegna un profilo meno dialettale e più leggero, musicale; terreno fertile per la lezione della regia europea – quella del *Servitore di due padroni* di Reinhardt (1924), ad esempio – che suggerisce soluzioni meno “comode” per gli attori italiani.

L’incontro di Salvini con Goldoni avviene dunque in un momento di ripulitura e rinnovamento del repertorio, delle tecniche rappresentative e della recitazione: un processo con una forte componente nazionalista, innestata sulla base culturale attivata dal bicentenario della nascita dell’autore (1907) e sulla volontà, altrettanto potente, di testare i nuovi strumenti della regia sul monopolio goldoniano degli attori, il primo da scardinare prima di «attendere al monopolio culturale – al ruolo di supremazia morale – dell’autore drammatico»².

In questo quadro, l’esperienza di Salvini è stata evasa rapidamente, fissando, da una parte, la sua *Locandiera* come una delle messinscene più singolari degli anni trenta per l’eccentrica proposta di una Mirandolina toscana e per il sapore «russo-tedesco» del suo esito spettacolare, musicale e ballettistico³, e derubricando senza appello, dall’altra, le regie condivise con Simoni alla Biennale a mero supporto tecnico di un giovane tuttofare della scena al celebre drammaturgo, critico e studioso; due sentenze sommarie, che si tenterà qui di rettificare anche alla luce dei documenti offerti dal Fondo Salvini del Museo Biblioteca dell’Attore.

La locandiera, innanzitutto.

Lo spettacolo è commissionato a Salvini da Tatiana Pavlova, attrice e capocomico russa, pioniera di uno stile di regia che Silvio d’Amico avrebbe definito «interpretativo» (in senso peggiorativo rispetto all’auspicabile fedeltà letterale al testo) e «visivo» (anziché, più opportunamente, verboso), pur scegliendo di affidarle, agli esordi della sua Accademia, quella cattedra di regia che subito dopo, tra il 1938 e il 1944, sarebbe stata di Salvini stesso⁴. Ed è proprio intorno alle categorie di interpretazione del testo e ideazione visiva dello spettacolo che si concentrano le novità di questa prima regia goldoniana, che sembra inserirsi in una linea che dalla *Locandiera* di Stanislavskij porta a quella di Visconti, fissando alcuni dei tratti che renderanno più riconoscibile il contributo creativo di Salvini alle regie della Biennale.

Lo spettacolo è ingiustamente noto per le polemiche suscitate dall’intuizione etnopsicologica (pacificamente arbitraria) di Salvini, che alla vigilia dello spettacolo aveva sostenuto di essersi lasciato guidare dall’immagine di una Mirandolina toscana, ispirata a Goldoni non da Maddalena Marliani (la servetta della compagnia Medebach che la interpretava) ma

1 Descritto da P. Bosisio, *Il romanzo di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano 1993.

2 M. Schino, *La parola regia. Pensare il teatro in Italia negli anni del Fascismo*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Firenze 2011, pp. 491-527, in particolare a p. 508.

3 Cfr. T. Megale, *Nota sulla fortuna*, in C. Goldoni, *La locandiera*, Venezia 2007, pp. 309-434, in particolare a p. 364.

4 Cfr. *Il caso Tatiana Pavlova*, a cura di D. Legge, http://www.teatroestoria.it/materiali/Pavlova_IL_caso.pdf; D. Legge, *Tatiana Pavlova in Italia. Una memoria non rivisitata*, “Teatro e Storia”, XXVI, 4, 2012, pp. 2-164; D. Orecchia, *Il critico e l’attore*, Torino 2012. Secondo P. Grassi (*Tutta la verità in teatro. Parliamo di autori e registi*, “Dea”, luglio-agosto 1940, poi in C. Dilonardo, *Paolo Grassi. Il valore civile del teatro*, Roma 2009, p. 26) la parola “regia” fu usata «in grande stile per la prima volta in Italia quando il nostro paese fu invaso dalla signora Tatiana Pavlova».

◀ Tatiana Pavlova (Mirandolina) ne *La locandiera*, 1932. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z



1. La scena de *Il ventaglio*, Venezia, Campo San Zaccaria 1936. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z

dall'attrice fiorentina Anna Baccherini, impiegata anni prima nella compagnia di Antonio Sacchi. Ingiustamente, perché la toscanità di *Mirandolina*, che Salvini rivendica in un articolo che anticipa la prima⁵, è stata parimenti denigrata dagli studiosi come storicamente e filologicamente infondata (penso alle critiche indignate di Palmieri e Simoni, pronti ad escludere ogni ipotesi – oggi del tutto plausibile – di incrostazione di vecchie interpretazioni su personaggi nuovi) e insieme quasi rimpianta dalla critica come scenicamente irricognoscibile, e quindi inefficace (uno su tutti, d'Amico).

Più utile è invece rileggere il discorso di Salvini come proposta di una "chiave", volutamente controversa, cercata anche con intento promozionale nel tentativo di superare la mera lettura storica della commedia con un "saggio applicato" in cui il regista stesso espone e ordina i principi e gli esiti pratici del suo lavoro⁶. Salvini ripercorre, infatti, i diversi momenti dello studio del testo, della sua interpretazione, dell'immaginazione del sistema di relazioni tra i personaggi, dello spazio, delle luci, di scene e costumi, del lavoro di adattamento drammaturgico e di quello, infine, sulla recitazione degli attori. Il saggio è, in questo senso, il suo contributo più determinante al processo tutto italiano di costruzione a posteriori del significato pratico del termine "regia"⁷.

Il principio cui dichiara di ispirarsi – e che condivide con Pavlova – è quello di creare uno spettacolo lontano tanto dalla tradizione d'attore italiana quanto dalle arbitrarietà dei registi-autori europei, cercandone la chiave, scrive, nel testo stesso; non un testo come pretesto per l'espressione attoriale o registica ma un testo come paesaggio da osservare per quello che è, senza un'intenzione critica predeterminata, prima di studiare come ritrarlo.

Data questa premessa, la fiorentinità di *Mirandolina* diventa qualcos'altro: una sorta di sottotesto, il rampino scelto dal regista per venire a capo del testo non tanto in senso scenico (la critica che ignora il saggio noterà solo di sfuggita le vedute e i fondali bicromi) ma come perno della meccanica dei personaggi. Un sistema ancora superficiale, che vuole

5 G. Salvini, *Problemi di messa in scena: Introduzione alla Locandiera*, "L'Ambrosiano", 7 dicembre 1931, definito dallo stesso autore uno «studio preparatorio di chi si accinge a mettere in scena una commedia».

6 Si veda inoltre Id., *Che cos'è la regia drammatica*, "Scenari", V, 1, gennaio 1936, pp. 4-6.

7 Schino, *La parola regia*, cit. (vedi nota 2), p. 501.

Mirandolina e Fabrizio freddi e calcolatori *in quanto* fiorentini, ma utile per estirpare quella venezianità di maniera che da secoli velava la commedia e dare a Pavlova un personaggio adatto alla sua recitazione drammatica e chiaroscurale, che stacca finalmente dal "brio" invocato per le Mirandoline da Eleonora Duse in poi.

Queste erano, in effetti, le condizioni poste dalla commissione. Salvini doveva trovare nel testo qualcosa a cui agganciare l'interpretazione di un'attrice non veneziana e nemmeno italiana; e tuttavia riesce a vestire di naturalezza questa forzatura, impegnandosi a costruire una «messa in scena integrale [...] derivante [...] in tutte le sue parti da un unico intendimento»⁸.

Per quanto riguarda il sistema dei personaggi, il suo controllo integrale si esprime, ad esempio, nella scelta di reintegrare e potenziare i caratteri delle attrici Ortensia e Dejanira, da secoli rimossi come ingranaggi inservibili; lo spazio scenico diventa un luogo di possibilità e uno spazio di relazione con un pubblico già abituato a una fruizione meno rigida dello spettacolo (quindi con diversi momenti di «riunione», dicono le recensioni, «tra il palcoscenico e la platea»⁹ che riorganizzano arbitrariamente alcuni passaggi – e questa è l'unica forma di arbitrio che si concede – per mantenere tutti i cambi di scena previsti dal testo senza interrompere l'azione ma spostandola, con minimi interventi, davanti a un sipario in proscenio). Lo stesso vale, ancora, per lo studio sulla recitazione: il regista sovrascrive alla commedia la propria partitura orchestrale, fissando per ogni personaggio, con i segni della dinamica musicale, tono, suoni e tempi precisi. È una necessità del regista-musicista (Salvini è diplomato al Conservatorio) condivisa con gli attori solo come impostazione generale, per non turbarne il lavoro creativo; le indicazioni precise arrivano solo nelle ultimissime prove, nel segno del rispetto per quella prassi attoriale cui Salvini sa di dover sacrificare parte del suo minuzioso disegno.

Lo spettacolo è accolto con curiosità dalla critica: il suo sapore poco settecentesco e poco localistico rende più credibili i caratteri, soprattutto quello riflessivo, autoritario e calcolatore della protagonista. Il giudizio non è unanime: c'è chi, come Bragaglia, condivide la direzione sperimentale di Salvini ma non ne approva i risultati¹⁰ e chi, come d'Amico o Simoni, non apprezza gli eccessi coreografici e l'impostazione «russo-tedesca»¹¹ di uno spettacolo colpevole, per giunta, di snaturare un personaggio tanto emblematico della psicologia femminile immaginando una Mirandolina ruvida e calcolatrice *in quanto* fiorentina in luogo di una briosa, leziosa, graziosa, frivola, astuta, maliziosa e perfida *in quanto* donna. Per tutti, però, il tratto caratteristico più evidente è l'organizzazione dei segni teatrali intorno ad una protagonista lontana dal bozzettismo e dalla maniera ottocentesca; non a caso d'Amico, recensendo la ben più ribelle *Locandiera* di Visconti alla Biennale del 1952, segnerà la sintonia tra i due spettacoli in una direzione (inefficacemente, a suo dire) disadorna¹², direzione che anche Corrado Pavolini aveva riconosciuto nella regia di Salvini, «primo germe occasionale» della lettura critica di un Goldoni meno nazionale, meno monumentale ma capace di celare, «sotto apparenze quasi frivole», «tesori d'inquietante sensibilità, specie "ambientale"»¹³.

Ed è ancora un'intuizione "ambientale" a guidare Salvini nelle memorabili regie goldoniane dei primi anni della Biennale Teatro. Dopo il Maggio con Reinhardt e Copeau (1933), la prima Biennale ancora con Reinhardt (1934) e il *Faust* di Salisburgo (1935), il nome di Salvini non è ancora abbastanza forte – in questo senso non lo sarà mai – per sostenere da solo l'onere che le alchimie direttive della neonata Biennale impongono alle rappresentazioni goldoniane del 1936 e del 1937¹⁴: esaltare Goldoni come classico nazionale, adattando la formula dello spettacolo di massa alle necessità del pubblico cosmopolita del festival con una rappresentazione all'aperto ma intima, capace di concertare la difesa «autarchica» del repertorio con le esigenze della critica¹⁵ e di sostenere il processo di creazione di un metodo italiano di «regia d'insieme»¹⁶.

8 Salvini, *Problemi di messa in scena*, "L'Ambrosiano", cit. (vedi nota 5).

9 [Al. Ce.], *La Locandiera della Pavlova*, "Tevere", 13 gennaio 1932.

10 A.G. Bragaglia, *La Locandiera della Pavlova all'Argentina*, "L'illustrazione italiana", 13 gennaio 1932.

11 S. d'Amico, *Messainscena della Locandiera al Teatro Argentina*, "Tribuna", 13 gennaio 1932.

12 Id., *Nella Mirandolina alla Fenice troppo Visconti e poco Goldoni*, "Il Tempo", 4 ottobre 1952.

13 C. Pavolini, *Un Goldoni toscano*, "L'Italia letteraria" [1932].

14 Per la ricostruzione storica si vedano, *passim*, A. Gjata, *Renato Simoni: un'idea di teatro tra drammaturgia, critica teatrale e pratiche registiche*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, tutor R. Guardenti, ciclo XXVI, a.a., 2013/2014 e L. Trezzini, *Una storia della Biennale Teatro*, Roma 2004.

15 Le opinioni della critica nei confronti della "falsa partenza" goldoniana della Biennale del 1934 sono riportate in: M. Pieri, *Nota sulla fortuna*, in C. Goldoni, *La bottega del caffè*, Venezia 2005, pp. 251 ss.; il riferimento all'autarchia del repertorio si trova in D. Alfieri, *Repertorio, scambi teatrali e compagnie nello spirito costruttivo del Ministro Alfieri*, "Il Dramma", XXIV, 1 settembre 1938, p.26.

16 Trezzini, *Una storia della Biennale Teatro*, cit. (vedi nota 14), p. 28.

Non è Salvini, dunque, il titolare ufficiale dell'incarico, ma Renato Simoni, presentato al grande pubblico come incarnazione della nostra regia – d'Amico¹⁷ e De Pirro¹⁸ lo consacrano primo regista nazionale – per il suo contributo "essenziale", che ne estende sulla scena l'attività di letterato, drammaturgo e critico. Quella di Simoni è, secondo Paolo Bosisio, un'operazione di «restauro conservativo» esemplificativa della «possibilità di rifondare criticamente la lettura scenica del commediografo veneziano»¹⁹ ripartendo dal testo, riavvicinando la tradizione recitativa in lingua a quella in dialetto, contrattando con queste una certa disciplina vocale e gestuale e accogliendo spunti dalla regia europea e dalla critica italiana per restituire coerenza alla Venezia di Goldoni.

Ed è proprio rispetto a questi traguardi, riconosciuti alle regie di Simoni, che sarà utile verificare l'apporto di Salvini.

È probabile, infatti, che il regista replichi qui una formula inaugurata in occasione della collaborazione con Reinhardt al grande successo del *Mercante di Venezia* alla Biennale del 1934 – un successo in cui forse (lo dice Bragaglia²⁰ e lo confermano lo studio dei copioni e della corrispondenza)²¹ Salvini ha avuto un ruolo più attivo di quanto per devozione verso l'istituzione del "regista ospite" non si abbia ritenuto di rivendicare – acconsentendo a cedere al più maturo Simoni il ruolo di regista inizialmente offertogli²² e mettendo il proprio lavoro al servizio di un intellettuale di richiamo, capace di dare lustro a una manifestazione tanto prestigiosa, ma inesperto di regia.

La divisione dei ruoli tra i due, in realtà, è tutt'altro che netta e la paternità artistica degli spettacoli (categoria scivolosa, in questi anni di protoregia), attribuita dalla stampa al solo Simoni, va certamente ridiscussa.

Salvini e Simoni, che a livello teorico partono dalle stesse premesse sulla centralità del rapporto tra regista e attori²³, collaborano alla composizione delle due compagnie create per la Biennale del 1936 – una in lingua per *Il ventaglio* con Zacconi, Benassi, Ricci e nei piani iniziali anche Abba,²⁴ e una veneta per *Le baruffe chiozzotte*, capitanata da un capocomicale Baseggio²⁵ – e per quella del 1937, quando gli attori confluiscono in gran parte nelle recite contemporanee della regia salviniana di *Romeo e Giulietta*. I due si avvicinano nei rapporti con gli interpreti, con le maestranze e in quelli, intensissimi, con i funzionari ministeriali, tanto nella fase di ideazione che in quella, brevissima, di allestimento – meno di una settimana nel 1936 e una decina di giorni nel 1937, con grave scorno di Simoni che teme che un esito poco armonico possa danneggiare la sua reputazione personale.

Ma è proprio la questione delle prove e della direzione artistica, tanto cara a Simoni, a rendere necessario un ripensamento dell'apporto individuale dei due come emerge dal materiale documentario conservato nel Fondo Salvini, che raccoglie diversi bozzetti di scena e i copioni dei tre spettacoli con annotazioni autografe.

Si tratta di tre tomi voluminosi, dove sul *recto* di ogni carta sono incollate pagine a stampa con il testo della commedia in modo da lasciare il *verso* bianco, per appunti e schizzi di movimenti e cambi di scena. Il sistema di notazione, meno minuzioso di quello prospettato nelle note sulla *Locandiera* e in parte diverso anche quello adottato più oltre da Salvini, è identico a quello delle sue regie coeve²⁶. L'analisi dei copioni permette di seguire lo sviluppo della sua idea registica e di riconoscergli quindi un ruolo centrale nella creazione degli spettacoli, fino ad oggi offuscato: è possibile infatti distinguere, nelle diverse "campiture" di annotazioni che si sovrappongono, una fase di lettura e ideazione preventiva, con appunti a

17 S. d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, "Scenario", V, 8, 1936, p. 369.

18 N. De Pirro, *Nascita della regia in Italia*, "Scenario", IX, 1, 1940, p. 7.

19 Ivi, p. 46.

20 A.G. Bragaglia, *Variazioni sulla regia*, in *Sottopalco. Saggi sul teatro*, Osimo 1937, pp. 52-55: «E che gloria è la nostra d'aver fatto un buon *Mercante di Venezia* a S. Trovaso, anche se l'opera di Salvini è andata sotto il nome di Reinhardt per la disciplina del nostro regista e per sua cavalleria o senso commerciale?».

21 Si veda il materiale conservato al Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Guido Salvini, *Copioni*, 20, 1832/892 e 1833/893, annotato secondo il sistema tipicamente salviniano e quello dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Sezione Teatro, b. 1, che mostra diverse incertezze nell'attribuzione della regia nelle bozze dei cartelloni (si noti in particolare la cassatura di «e» dalla dicitura «regista Max Reinhardt e Guido Salvini», sostituita con «con la collaborazione di»).

22 Lettera di Romolo Bazzoni (Direttore Amministrativo dell'Ente Autonomo della Biennale) a Guido Salvini, s.l., 12 febbraio 1936 (ASAC, Fondo Storico, Sezione Teatro, b. 1): «Certo che se queste rappresentazioni [*Il Campiello* e *Le baruffe chiozzotte*, secondo il progetto originario poi modificato da Simoni] verranno decise è intendimento della Presidenza di affidarne la regia a Lei».

23 Il *focus* sul concertato degli attori (evidenziato in R. Simoni, *I nostri attori*, "Sipario", IV, 40-41, 1949, p. 16) è rilevato da d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia*, cit. (vedi nota 17), p. 369: «La novità era vedere i comici dialettali delle *Baruffe*, come gl'italiani del *Ventaglio*, così raggruppati, intonati, armonizzati, svolgere le loro gaie sinfonie al tocco dell'invisibile bacchetta che li aveva come magati, che aveva messo loro l'ali ai piedi, che li faceva atteggiarsi, muoversi, inseguirsi, cicalare, sospirare, stridere, con una verità fatta di leggiadria».

24 L'ipotesi della partecipazione di Marta Abba, cui spesso si allude nella corrispondenza conservata nel Fondo Salvini, è confermata da una lettera di Pirandello all'attrice datata 7 giugno 1936, che denuncia tra l'altro lo scarso entusiasmo di Salvini per la collaborazione con Simoni; cfr. L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano 1995, pp. 1329-1332.

25 Si veda la lettera di Renato Simoni all'organizzatore Guido Riva, s.l., 30 aprile 1937, conservata in MBA, *Guido Salvini, Guido Riva*, b. 11.

26 Cfr., ad esempio, il copione di *Romeo e Giulietta* (1937) in MBA, *Guido Salvini, Copioni*, b. 20, 1747/807.



2. La scena de *Le baruffe chiozzotte*, Venezia, Campo San Cosmo alla Giudecca, 1936. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z

matita che abbozzano scena, luci, posizioni e movimenti (ad esempio, nel *Ventaglio* I, 1 si legge: «Crespino potrebbe andare a vedere dov'è andato Moracchio») ed una fase consuntiva, probabilmente in prova, che conferma in rosso e in blu le intuizioni a matita o, eventualmente, le corregge (la stessa indicazione diventa: «Crespino va a riportare la cintura»)²⁷, aggiungendo le indicazioni interpretative che costituiscono la partitura sentimentale della commedia, con descrizioni estese o simboli musicali per toni e pause, e segnalando tagli e aggiunte per migliorare la dicibilità delle battute, semplificare e sciogliere la frammentazione di alcuni passaggi, adattandoli alle condizioni della messa in scena proprio come era avvenuto con *La locandiera*.

Le fotografie degli allestimenti, che attestano il rispetto delle indicazioni prossemiche dei copioni, documentano la presenza di entrambi i registi in fase di prova²⁸, circostanza confermata da diverse testimonianze²⁹ che, pur concentrandosi sul ritratto del neoregista Simoni, finiscono per ridimensionare drasticamente la sua egemonia critica: fulminante, in questo senso, Orazio Costa, terzo assistente alla regia alle Biennali del 1936 e del 1937, quando lamenta la scarsa professionalità di un Simoni che, senza aver proposto alla compagnia una lettura d'insieme, si limita a sporadici tentativi di arginare lazzi e aggiunte degli attori delle commedie dialettali in primo luogo; lazzi e aggiunte che pure, precisa Costa, in gran parte "passano e minacciano di passare" ancora di più alla prima³⁰.

Pare insomma che le intuizioni interpretative con cui Simoni avrebbe rifondato in scena la lettura critica di Goldoni, oltre a non essere frutto del suo lavoro individuale, faticino per ragioni di tempo e di metodo ad essere assimilate dagli interpreti, a cui arrivano, secondo la prassi esposta da Salvini nelle note sulla *Locandiera*, solo in ultima analisi. Eppure – nonostante l'esuberanza di queste produzioni, costosissime e stracariche di cantanti lirici, cori e corpi di ballo – l'im-

27 MBA, Guido Salvini, Copioni, b. 12, 1834/894, p. 16v (corsivi di chi scrive).

28 Alcune immagini delle prove, delle scene e degli spettacoli sono consultabili sul sito dell'Archivio Luce all'indirizzo <https://www.archivioluce.com/fondo-teatro/>.

29 Cfr., ad esempio, M. Damerini, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, Padova 1988, pp. 198 ss. e la lettera sopracitata di Pirandello, che tra le altre cose ridimensiona drasticamente la professionalità e le scelte del Simoni regista.

30 Stralci delle lettere di Orazio Costa, conservate al Museo Biblioteca dell'Attore, si leggono in A. d'Amico, *Il tirocinio di Orazio Costa (da alcune lettere di Silvio d'Amico)*, "Etninforma", V, 1, 2000, pp. 5-6.



3. Guido Salvini con Laura Adani, Renzo Ricci, Enzo Biliotti e Max Reinhardt (1934). MBA, Guido Salvini, Fotografie varie
INSERIRE RIFERIMENTO INTERNO AL TESTO SE NECESSARIO

pressione dominante della critica è quella di verismo e armonia d'insieme³¹. I tre spettacoli segnano uno scarto negli equilibri del repertorio goldoniano e nella fortuna delle tre opere per la ripulitura rappresentativa che promettono più che per quella che realizzano.

E pare che a siglare questo originale patto di realismo sia proprio Guido Salvini, regista e scenografo (insieme ad Aldo Calvo) degli spettacoli. Il compito di adattare Goldoni ai campi veneziani è delicatissimo per la nota inospitalità funzionale della città e per una certa resistenza della critica – già nel 1934 Palmieri avvertiva che «Goldoni non è autore da pretesti per messinscene esteriori né per spettacoli all'aperto»³². Salvini, forte della sua esperienza, lavora direttamente con i tecnici, scegliendo gli spazi e adattandoli, aggirando le proposte di un Simoni legato a soluzioni filologicamente impeccabili ma troppo macchinose e giocando a condensare l'armonia drammatica in poche scene fisse molto ben connotate.

Campo San Zaccaria, subito dietro San Marco, che ospita *Il ventaglio* (fig. 1), è ridotto alle dimensioni di teatro a cielo aperto e completamente riorganizzato secondo lo spirito della commedia, ambientata in un piccolo borgo del milanese in cui tutto è posticcio, tutto è simulazione di eleganza e raffinatezza. Al contrario, il campo San Cosmo alla Giudecca che ospita *Le baruffe* (fig. 2) resta quello che era, un campo di un quartiere popolare naturalmente adatto a "la" commedia popolare di Goldoni, che Salvini vuole agilissima, con due soli finti edifici laterali, animata dal passaggio delle tartane nel canale alle spalle della scena, che resta per la critica il punto forte della rappresentazione. Il gioco drammatico scivola dunque verso il fondo, tra mare e laguna: una soluzione ben diversa dai tre cambi di scena prescritti dal testo e scongiurati dal Salvini regista e scenografo grazie alle riscritture e ai tagli praticati soprattutto nel finale.

L'unico dettaglio che gli scenografi non riescono a sottrarre all'idea di Simoni – nonostante i tentativi documentati dalla corrispondenza tra Calvo e Salvini³³ – è il piedistallo su cui sale il coadiutore Isidoro, *alter ego* dell'autore, nella musicalissima e ballatissima festa conclusiva, congelandosi nella posa statuaria del Goldoni di Antonio Dal Zotto in Campo San Bartolomeo. Il particolare è rilevante perché, come ha notato Piermario Vescovo riprendendo Ennio Flaiano, quell'immagine monumentalizzata di un Goldoni paternalistico è l'obiettivo della commedia, il suo esito commissionato,

31 Cfr. nota 24.

32 E.F. Palmieri, *Goldoni all'aperto*, "Il Resto del Carlino", 20 febbraio 1934.

33 MBA, Guido Salvini, Corrispondenza, b. 9, 1094/104-1096/106.

storicizzato e demolito trent'anni dopo da Strehler, che sfilerà il figurino elegante di Goldoni-Isidoro dalla festa ben più povera del finale delle sue *Baruffe*³⁴.

Se da una parte i documenti del Fondo Salvini confermano la necessità di ripensare il giudizio che voleva questi spettacoli, e le *Baruffe* in particolare, come campioni della «preistoria del teatro di regia» (perché la regia, più conciliatrice che critica, resta sulla carta) e della «scoperta del realismo»³⁵, dall'altra l'analisi del lavoro di Salvini obbliga a una riflessione conclusiva.

Certamente il realismo a teatro sarà altra cosa. È divertente (e lo è anche perché è vero) quello che scriveva Savinio ironizzando sulla ben più nota regia salviniana della *Nave* (Biennale Teatro, 1938): «Gli spettacoli all'aperto hanno questo di singolare: che han riportato il verismo a teatro: un vera isola, un vero canale, un vero mare»³⁶. È indubbio che qui sia «la realtà a scoprire il teatro», che sia l'ambientazione a valorizzare e relativizzare le spinte delle diverse tradizioni spettacolari, e non il contrario. Non è vero però, come si potrebbe concludere, che questo accada solamente «al di là delle intenzioni di chi regge le operazioni»³⁷; chi regge le operazioni (in questo senso, più Salvini che Simoni) ha dimostrato e continuerà a dimostrare³⁸ grande sensibilità registica ambientale e una sicura capacità di ricalibrare i sottili equilibri drammatici goldoniani in funzione di necessità produttive spesso non semplici.

Difficile dire della riuscita artistica e del reale apporto di novità di questi spettacoli, fissato dalla critica e poi dalla storia all'interno di una parabola già disegnata; doveroso, alla luce dei dati storici, invitare alla riscoperta di una professionalità, quella di Salvini, ben più consapevole e determinante di quanto non si fosse ad oggi immaginato.

34 Cfr. P. Vescovo, *Nota sulla fortuna*, in C. Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, Venezia 1993, p. 262.

35 *Ibidem*.

36 La recensione si legge in A. Savinio, *Palchetti romani*, Milano 1982, p. 208.

37 Vescovo, *Nota sulla fortuna*, cit. (vedi nota 34), p. 254.

38 Salvini, che collabora con la Biennale fin dal 1934, ne diventerà direttore tecnico nel 1947, sviluppando una formula che conserva Simoni come colonna portante delle rappresentazioni di Goldoni all'aperto, affiancato di volta in volta da diverse aperture sperimentali; sull'argomento si veda E. Zorzi, *Il festival teatrale più originale del mondo*, "Teatro. Rassegna quindicinale degli spettacoli a cura dell'istituto del dramma italiano", II, 12-13, 1 Luglio 1950, pp. 11-12.