

**«Un demonietto maligno in noi sorride».
Giovanna Bemporad sul *Troilo e Cressida*
di Luchino Visconti al XII
Maggio Musicale Fiorentino
di Francesco Pascali**

Abstract in italiano

Ripercorrendo l'attività pubblicistica di Giovanna Bemporad tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, l'articolo si concentra sulla recensione della poeta, per «Gazzetta Padana», al *Troilo e Cressida* di William Shakespeare allestito da Luchino Visconti al Giardino di Boboli nel 1949, in occasione del XII Maggio Musicale Fiorentino. Il racconto documentato dell'*iter* che condusse alla realizzazione dell'imponente spettacolo viene affiancato all'analisi di altri documenti, in particolare le recensioni di sostenitori e detrattori comparate con quella di Bemporad, la quale predilige un'esegesi accurata dell'opera shakespeariana a un ampio commento della pur apprezzata messa in scena di Visconti.

Abstract in inglese

Studying Giovanna Bemporad's journalistic activity between the 1940s and 1950s, the article focuses on the poet's review, for «Gazzetta Padana», of William Shakespeare's *Troilus and Cressida*, staged by Luchino Visconti at the Boboli Gardens in 1949, on the occasion of the XII Maggio Musicale Fiorentino. The documented story of how this impressive theatrical production was created is accompanied by an analysis of other documents, in particular reviews by supporters and detractors compared with that of Bemporad, who prefers to write an accurate exegesis of Shakespeare's work to an in-depth commentary on Visconti's staging, which she nevertheless appreciated.

Parole chiave

poesia, teatro, recensione, traduzione, estetica

FRANCESCO PASCALI

«UN DEMONIETTO MALIGNO IN NOI SORRIDE»

consegnato il: 20/06/2025

pubblicato il: 31/12/2025

Quando, nel 1948, esce la prima edizione degli *Esercizi*¹, pubblicata grazie ai volenterosi Walter Urbani e Nino Pettenello, due studenti universitari che fondano una piccola casa editrice allo scopo di far esordire una poeta loro coetanea, Giovanna Bemporad, venticinque anni², *fille prodige* delle lettere, scampata all'Olocausto e già da tempo immersa in una traduzione endecasillabica dell'*Odissea*, conduce una vita *bohémien* tra le calli di Venezia. A Bologna ha lasciato una famiglia numerosa e, nel suo genere, impegnativa – era l'ultima di sei figli –, specchio di una vita borghese rifiutata in modo irrevocabile, al punto di emanciparsi perfino dai sostegni economici che il padre, importante avvocato, le vorrebbe erogare. I quotidiani e le riviste culturali offrono a Bemporad uno spazio per tradurre testi in prosa o in poesia, e scrivere di argomenti di suo interesse. Sono anche la principale fonte di reddito per tamponare una vita quotidiana precaria ma vissuta con la stessa intensità intellettuale che era stata dell'adorato Baudelaire nella Parigi di metà Ottocento.

Bemporad aveva già preso parte a «Problemi», settimanale triveneto del Fronte della gioventù per l'indipendenza e per la libertà, organo del CLN: un giornale giovanile incentrato sull'attualità politica e su temi artistici e letterari, che limitò le sue pubblicazioni entro gli ultimi mesi del 1945³. Dal 1947, collabora in modo discontinuo con «Il Progresso d'Italia», giornale democratico della sinistra emiliana, e con il quotidiano di Venezia «Il Mattino del Popolo»⁴, nato come testata del Partito Comunista, poi acquisito da una società torinese che ne aveva mantenuto il profilo laico proprio degli intellettuali più avversi all'atmosfera clericale tanto diffusa in Veneto. Tra le firme appare anche un amico

¹ Giovanna Bemporad, *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Venezia, Urbani & Pettenello, 1948. Unico libro di poesie originali cui Bemporad ha lavorato per tutta la vita, esistono almeno altre due edizioni di riferimento, rivedute e corrette dall'autrice, l'ultima delle quali solo con poesie originali: Giovanna Bemporad, *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Milano, Garzanti, 1980; Ead., *Esercizi vecchi e nuovi*, a cura di Valentina Russi, Bologna, Luca Sossella, 2011.

² La data di nascita ufficiale di Giovanna Bemporad (Ferrara, 19 novembre 1923) si è ricavata da una fotocopia dell'atto conservata presso Università degli studi di Milano, Centro APICE - Archivi della parola dell'immagine e della comunicazione editoriale, archivio Giovanna Bemporad, serie 11. *Documenti*, fasc. *Documenti personali*. Tuttavia, l'anno di riferimento è stato a lungo il 1928, anche in base alle informazioni fornite dalla stessa Bemporad nel corso di interviste.

³ Cfr. il portale online dedicato alla stampa veneziana a cura di Marco Borghi: <https://www.unsecolodicartavenezia.it/scheda/problemi/>. Sul Fronte della gioventù cfr. Primo De Lazzari, *Storia del Fronte della gioventù nella Resistenza (1943-1945)*, prefazione di Gillo Pontecorvo, Milano, Mursia, 1996 [Roma, Editori Riuniti, 1994]. Gli organi del CLN furono spogliati di ogni funzione già prima delle elezioni del 1946 e definitivamente sciolti nel 1947; allo stesso modo, il Fronte della gioventù, fondato nel 1943 da Eugenio Curiel, cessa di esistere nel 1947.

⁴ Per maggiori dettagli sulle due testate si rimanda rispettivamente a Belfagor [Mario Baratto], *La stampa quotidiana emiliana*, «Belfagor», Firenze, Leo S. Olschki, vol. 7, n. 1, 31 gennaio 1952, pp. 91-98, e a Id., *La stampa quotidiana veneta*, «Belfagor», Firenze, Leo S. Olschki, vol. 6, n. 6, 30 novembre 1951, pp. 713-721. Su «Il Mattino del Popolo» cfr. anche Mario Isnenghi, *La stampa in Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, a cura di Mario Isnenghi e Stuart Joseph Woolf, III, *Il Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002 e il portale online dedicato alla stampa veneziana a cura di Marco Borghi, <https://www.unsecolodicartavenezia.it/scheda/mattino-del-popolo-il/>.

di gioventù di Bemporad, Pier Paolo Pasolini, autore di una bella recensione a quegli *Esercizi* catalizzatori di una comune idea di poesia che egli abbandonerà in modo netto dalle *Ceneri di Gramsci* in poi⁵. Nel 1948 Bemporad infittisce la sua collaborazione con «Il Mattino». Oltre a ospitare alcune liriche per promuovere gli *Esercizi* tra il pubblico colto della Laguna, le pagine del quotidiano si popolano di sue traduzioni da autori stranieri quali William Saroyan e Herman Hesse; da febbraio esce una rubrica quasi settimanale, *Breve storia della poesia moderna*, in cui Bemporad propone ogni volta un breve testo critico su un poeta amato (da Rimbaud a Byron, da Hölderlin a Novalis, da Dante Gabriele Rossetti a Rubén Darío), facendo seguire pochi versi scelti in una sua traduzione spesso inedita. Dopo vari tentativi di arginare una crisi editoriale insostenibile, a dicembre il giornale è costretto a chiudere: «ho letto con dispiacere che “Il Mattino del popolo” ha cessato le pubblicazioni col 24 corr. – scrive a Giovanna il padre, Ettore Bemporad, il 27 dicembre – Immagino che la tua situazione si renda sempre più difficile»⁶. Rimasta senza entrate sicure, Bemporad non può che affidarsi al sostegno di estimatori e amici, grazie al quale, dal 1949 fino almeno alla metà degli anni Cinquanta, seguirà a scrivere di musica, letteratura e cinema per varie testate, pur senza mai rinnovare una collaborazione fissa.

Tito Di Stefano, ex direttore del «Mattino del Popolo», la recluta per «Cronache Veneziane», il nuovo «settimanale di vita e problemi cittadini» della sinistra locale che resistette poco, benché vantasse collaboratori come Diego Valeri, Carlo Izzo, Massimo Bontempelli e Bruno Zevi. La sorella Paola Bemporad, insegnante di lettere alle scuole superiori, la raccomanda alla redazione della «Sorgente», un mensile di Rovigo che si occupa dei «problemi dell'educazione e della cultura», e il padre Ettore la introduce nella sede ferrarese della «Gazzetta Padana», per cui seguirà il Maggio Musicale Fiorentino. In quegli anni Giovanna collabora anche al «Giornale dell'Emilia», con sede a Bologna, al settimanale femminista «Noi donne» e alle riviste romane «Il Paese» e «Pagine nuove», un mensile di «scienza, arte e letteratura nel mondo». L'intima amica Gabriella Bemporad⁷, grande germanista non sua parente ma figlia dell'editore fiorentino Enrico che aveva pubblicato i primi saggi di traduzione di Giovanna in un'antologia dell'epica

⁵ Pier Paolo Pasolini, *Poesia della Bemporad*, «Il Mattino del Popolo», 12 settembre 1948, poi in *Il portico della morte*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 19-21, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori Meridiani, 1999, pp. 294-297.

⁶ Milano, APICE, archivio Giovanna Bemporad, serie 12. *Corrispondenza*, fasc. *Ettore Bemporad (padre)*. Lett. del 27 dicembre 1948.

⁷ Più grande di Giovanna di una ventina d'anni, Gabriella Bemporad è una fine germanista con ambizioni da critica letteraria. Si proclama in qualche modo sua tutrice, accompagnandola con una certa costanza nelle peripezie editoriali: ancora all'inizio degli anni Ottanta scriverà una lunga prefazione alla ristampa garzantiana della sua traduzione dell'*Elettra* di Hofmannsthal sotto lo pseudonimo di Gabriella Benci, lo stesso adottato ai tempi delle leggi razziali. Cfr. Flavia Di Battista, *Gabriella Bemporad (1904-1999) e Giovanna Bemporad (1923-2013)* in *La donna invisibile. Traduttrici nell'Italia del primo Novecento*, a cura di Anna Baldini e Giulia Marcucci, Macerata, Quodlibet, 2023.

curata da Luigi Volpicelli⁸, suggerisce la sua penna al «Tirreno» di Livorno. Nel 1950 le viene assegnata la cronaca della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ma una lettera del direttore Athos Gaston Banti rivela come la giovanissima poeta, prestata per ovvie esigenze alla pubblicistica, faticasse a contenere in poche colonne la propria indole intellettuale:

bisogna che Lei, se accetta, prenda nota di questi miei rispettosi, sommessi, cordiali, ma fermi desideri: il *Tirreno* non è un giornale di critica; è un quotidiano di notizie e di articoli destinati al pubblico medio. Se Lei mi manda una colonna o una colonna e mezzo su un film, bisogna che ci sia dentro anche quel tanto di *racconto* che possa interessare il pensionato, la maestra di provincia, il maresciallo dei CC. coi baffoni: tutta gente che di tecnica non si appassiona, i problemi centrali non li ricerca, ma compra il giornale (noi viviamo soltanto delle copie che vendiamo) perché vuol divertirsi, distrarsi, ridere o piangere, ma non sbadigliare. Quindi, roba più varia, lieve e narrata che sia possibile.⁹

L'ambizione letteraria è dunque frustrata dagli articoli di giornale (per quanto spesso nobilissimi) che allontanano l'autrice da una gratificazione indispensabile a canonizzare definitivamente la propria opera poetica e traduttoria. Difficile, agli occhi di Bemporad, fare di necessità (economica) virtù. Ma quei tanto sofferti elzeviri offrono oggi un metro efficace per cogliere la profondità critica di chi li ha scritti, oltre a essere una lettura piacevole e ricca d'interesse.

Come è sua abitudine da qualche anno, Giovanna trascorre la primavera del 1949 a Firenze, ospite della fedele Gabriella, per seguire in veste di corrispondente della «Gazzetta Padana» il *Maggio Musicale*, giunto alla dodicesima edizione. Al termine della rassegna compilerà, in via ufficiosa, anche una sorta di compendio per «La Sorgente» di Rovigo, nel cui attacco chiarisce subito come la «maggiore manifestazione musicale italiana» sia ritornata a uno stato di grazia da troppo tempo dimenticato:

Un «Maggio» assai lungo e assai denso: un mese e mezzo di spettacoli d'opera, di concerti e di danze, una corsa per tre secoli e mezzo di musica, dal padre del melodramma, Monteverdi, al modernissimo poema epico di Vogel; una festa primaverile e mondana non senza una sicura funzione culturale.¹⁰

⁸ Cfr. Andrea Cecconi, *Giovanna Bemporad, lettere all'editore, 1941-1943. Con sei lettere inedite di Salvatore Quasimodo*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2018.

⁹ Milano, Centro APICE, archivio Giovanna Bemporad, serie 12. *Corrispondenza*, fasc. *Il Tirreno (periodico)*. Lett. del 15 luglio 1950, ds con firma autografa del direttore del giornale Athos Gaston Banti. Corsivo nel testo.

¹⁰ Giovanna Bemporad, *12° Maggio musicale fiorentino*, «La Sorgente. Rassegna mensile dei problemi dell'educazione e della cultura», III, 7, luglio 1949, p. 213.

Questa protasi appare concisa e ben cadenzata: ogni parola sembra essere veicolo di una nuova informazione, come in una catena che prende forma solo dall'unione delle proprie maglie. Lo stile di Bemporad si nutre dichiaratamente della retorica classica, avvalendosi di espedienti utili tanto al *docere* quanto al *delectare*. La lunghezza del periodo non offusca il contenuto, che perviene chiaro e netto a chi legge: la prosa risponde a una costruzione asindetica, con uso insistito e preciso della punteggiatura. La ripetizione di articoli e preposizioni compone un melodioso accumulo da cui scaturisce la coesa partitura della frase. Queste poche righe sono sufficienti a carpire il segreto di un ritmo scandito con decisione, e l'abilità di collocare con grande acume i vocaboli nei meandri della frase. Compiti che, del resto, Bemporad è abituata a svolgere nella sua poesia con risultati altrettanto egregi.

L'articolo sulla «Sorgente» denota la grande cultura musicale di Bemporad, lieta per la «riesumazione» dell'*Orfeo* di Monteverdi che ha rappresentato «la lucente nascita del melodramma, agli albori del Seicento», conquistando gli ascoltatori di allora come il pubblico di oggi: «se l'esecuzione orchestrale, sotto la guida di Antonio Guarnieri, e l'esecuzione vocale, affidata ad artisti eccellenti, è stata felicissima, non così ci hanno convinto le scene e i figurini disegnati da Giorgio de Chirico secondo il suo ultimo gusto per il Settecento francese, la regia di Salvini e le danze di Boris Romanoff»¹¹, precisa con severità. I maggiori onori di quell'edizione sono però andati al Settecento: Mozart, per cui «una folla entusiasta gremiva il dorato settecentesco teatro della Pergola e il vasto Comunale», e poi il trittico italiano Pergolesi, Cimarosa, Cherubini, capace di vincere «lo smalzato scetticismo degli spettatori moderni»¹². Il discorso vira poi in una direzione generazionale: Bemporad nota come i suoi coetanei sembrano ormai sazi di ogni romanticismo e autobiografismo, preferendo una musica oggettiva, «che riposa unicamente sulla combinazione dei valori sonori»; in particolare, il *Don Giovanni*, capolavoro di Mozart, appare

l'opera per noi più bella che mai sia stata scritta, l'opera che non si può chiudere in nessun genere, che li comprende tutti, dall'opera buffa alla sacra rappresentazione e tutti li supera così come compie e supera i modi e il gusto settecenteschi.¹³

L'Ottocento, «meno grato oggi al nostro gusto, ma di cui forse è da attendersi una giusta e serena rivalutazione», è rappresentato dall'*Assedio di Corinto*, allestita in Italia dopo cent'anni di assenza dalle scene: Bemporad le riconosce il merito di allontanare il pubblico dallo stereotipo di un Rossini «eternamente ridanciano, votato unicamente alla più

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 214.

indiaiolata festosità e “vis comica”»¹⁴. *Vanna Lupa* di Ildebrando Pizzetti è stata eletta a fare le veci del Novecento. Il giudizio di Bemporad lascia trasparire un certo entusiasmo. Per l'autore parmigiano, nota acutamente, il libretto non è mai un tradizionale pretesto: «come per lui sono inscindibili etica ed estetica, così lo sono musica e parola; di qui la necessità di scrivere il proprio libretto e la rara intelligibilità del testo cantato»¹⁵. In aggiunta alla lirica, a coronare la stagione, la moderna epopea *Thyl Claes* del belga Vogel, «una serie di concerti affidati alle magistrali bacchette, alle dita, agli archetti» di notevolissimi artisti, oltre alle danze di Kreutzberg e del *Sadler's Wells Ballet* di Londra. E un allestimento, nell'incantevole scenario di Boboli, del *Troilo e Cressida* di William Shakespeare¹⁶ curato da Luchino Visconti.

La vicenda produttiva e artistica di quell'irripetibile *Troilo e Cressida* merita di essere raccontata, tante furono le polemiche e le vicissitudini che accompagnarono la realizzazione dello spettacolo. Anzitutto, il regista: Luchino Visconti. Non era certo una novità che le sue opere, al cinema e in teatro, facessero discutere, se già l'esordio sul grande schermo con *Ossessione* (1943) aveva suscitato malumori tra i paladini di quel “neorealismo” cui Visconti opponeva un personale “realismo”: non solo l'osservazione fenomenica della realtà, ma una sua riproduzione e ricostruzione attraverso schemi formali che risentono della letterarietà e di un linguaggio ben controllato¹⁷. Ancora di più nel teatro, mediatore autentico tra la rappresentazione cinematografica e la realtà, in cui si presentano, fin dai *Parenti terribili* di Cocteau all'Eliseo di Roma (1945), la questione di un formalismo esasperato e la necessità di coniugare «la cura meticolosa della ricostruzione ambientale» con una «recitazione calibrata sulla quotidianità ma al tempo stesso forzata verso il superamento della naturalezza»¹⁸. Scopo, a lungo termine, di Visconti era quello di attuare una rivoluzione teatrale che facesse del testo di partenza non il costrittivo rimando di una devota messinscena, ma la materia da plasmare in una rappresentazione che, a partire dall'originale, avrebbe potuto ampliarne il significato.

¹⁴ Ivi, p. 215

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Stampata per la prima volta *nell'in-quarto* del 1609, poi ricompreso nel ‘canonico’ *in-folio* del 1623, la *pièce* ha una linea narrativa di ascendenza iliadica che si può riassumere in poche battute: Troilo, discendente del re di Troia, Priamo, ama Cressida, figlia dell'indovino Calcante, passato da Troia al campo dei Greci; ma Cressida, infedele, si getta poi nelle braccia dell'acheo Diomede. Intanto si assiste al piano di Nestore e Ulisse, comandanti greci, per spingere Achille a riprendere i combattimenti, ma nel loro esercito. Le scene finali danno atto di una serie di scontri tra i due schieramenti, con la morte del troiano Ettore. Nel testo coesistono piani diversi d'azione come valutazione morale, in forte polemica con gli ideali della buona società dell'epoca e contro la guerra mossa da chi ha interesse a provocarla sotto le sembianze di grandi ideali che si riducono poi a fini meramente pratici.

¹⁷ Cfr. Luchino Visconti, *Cinema antropomorfo*, «Cinema», VIII, 173-174, 25 settembre-25 ottobre 1943, pp. 108-109.

¹⁸ Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 2006 [ivi, La Nuova Italia, 1981], p. 165.

Quando si era pubblicamente schierato a favore della Repubblica per il referendum del 2 giugno, Visconti non aveva ommesso di rivendicare la propria adesione a un'arte che fosse «messaggio di vita agli uomini»: è solo in una «società di uomini liberi che essa troverà la garanzia di un fecondo fiorire»¹⁹. Si capisce allora il tentativo di interpretare l'attualità e i problemi della storia attraverso un teatro che fornisca al pubblico spunti per riflettere sulle contraddizioni del mondo contemporaneo proprio nell'atto di coinvolgerlo in modo assoluto, rinnovando il rito «della duplicazione fantastica del reale e della sua manifestazione specularmente deformata»²⁰. Spinto dal desiderio di gestire in autonomia le proprie regie teatrali, Visconti medita la fondazione di una «Compagnia italiana di prosa» da lui diretta, che riunisse i migliori attori sulla scena italiana per una serie di spettacoli inaugurata alla fine del 1946 al Teatro Eliseo con l'adattamento del *Delitto e castigo* di Dostoevskij.

Ma è nella stagione teatrale del 1948, dopo l'esperienza siciliana sul set della *Terra trema*, che incomincia a concretizzarsi davvero quell'idea di «teatro globale», il cui massimo esempio sarà il melodramma²¹, avvicinato dopo l'imprescindibile intermezzo cinematografico di *Senso*. Per dirla con Rondolino, si tratta di un teatro

che coinvolge, avvolge addirittura con la suggestione delle immagini, dei colori, dei movimenti, delle parole, della musica; una totalità dell'esperienza sensibile attraverso la quale può passare una nuova visione e rappresentazione del reale, un gioco sottile di allusioni e simboli che può fornire non poche chiavi di lettura critica della realtà contemporanea, in tutte le sue manifestazioni etiche ed estetiche.²²

Le trattative tra Visconti e la direzione artistica del Maggio – Pariso Votto ricopriva la carica di Soprintendente del Teatro Comunale di Firenze e Piero Caliterna quella di Direttore degli Allestimenti Scenici – prendono avvio all'inizio del 1948, quando il regista sta ancora lavorando alla *Terra trema*²³. I termini troppo generici delle bozze di contratto, in aggiunta ai fitti impegni artistici già fissati sul calendario, costringono Visconti a declinare ogni invito, pur prendendo verbalmente un impegno per l'edizione del 1949. Si comincia a ipotizzare un itinerante *Orlando Furioso* nel Giardino di Boboli alla maniera dei «cantastorie», ma il primo ostacolo è il copione: «Penso anche che l'elaborazione del testo debba assolutamente venir fatta sotto le Sue direttive per ottenere un lavoro oltre che di

¹⁹ Cfr. Luchino Visconti in «l'Unità», 12 maggio 1946.

²⁰ Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 181.

²¹ La messinscena operistica d'esordio fu *La Vestale* al Teatro La Scala di Milano, prima il 7 dicembre 1954, ma già nel 1948 e nel 1949 Francesco Siciliani, Direttore artistico del Maggio Musicale Fiorentino, contattò Visconti per proporgli la regia di un'opera lirica; offerta declinata per via degli impegni già presi con la prosa.

²² Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 253.

²³ Un dettagliato racconto della produzione del *Troilo e Cressida* con attenta disamina delle fonti disponibili nell'Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino è in *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, catalogo della mostra a cura di Moreno Bucci, Firenze, Galleria di Arte Moderna di Palazzo Pitti, 2006.

pregio letterario, che abbia positivi aspetti teatrali»²⁴, scriveva Votto il 23 agosto 1948 a un già impegnatissimo Visconti, diviso tra la promozione della *Terra trema* e l'ideazione di altri spettacoli teatrali con la Compagnia. Dati i tempi così stretti, preferiscono valutare l'allestimento nel cortile di Palazzo Pitti del *Lorenzaccio* di Alfred de Musset, che Visconti penserebbe di affidare a Vittorio Gassman²⁵. Il primo progetto scenografico prevede di ambientare l'azione lungo il muro esterno e nelle sale del Palazzo, sopraelevando il cortile al livello del primo piano, così da costruirvi un enorme praticabile per il pubblico. Ma la Soprintendenza boccia l'idea: «È praticamente impossibile occupare il cortile monumentale di Palazzo Pitti per il periodo di circa 45 giorni, indispensabili per la costruzione, recite e demolizione, tenuto conto che si tratta di impedire la visita del monumento ai numerosi forestieri proprio nei mesi cruciali»²⁶, comunicava affranto Votto, ammettendo la necessità di orientarsi su un lavoro più adatto a un altro luogo di Boboli. Conscio delle insormontabili difficoltà, Visconti non resta sorpreso ma confessa di non avere il tempo per scegliere un nuovo testo da preparare, schiavo com'è degli impegni presi in teatro (in quei giorni stava allestendo all'Eliseo *Rosalinda* di Shakespeare con le sontuose scenografie e i costumi di Salvador Dalí): «Mi dia tempo. Mi suggerisca lei qualcosa»²⁷, rilanciava a Votto il 19 ottobre da Roma. Tra le successive proposte di Votto vi sono un *Oratorio* e un *Mistero Rinascimentale* sul sagrato di una chiesa fiorentina in occasione delle celebrazioni di Lorenzo il Magnifico, ma Visconti avanza l'idea di un nuovo adattamento «all'aperto» dell'*Oreste* di Vittorio Alfieri che avrebbe debuttato all'Eliseo nell'aprile 1949. Inutile nascondere lo scetticismo che serpeggia tra gli organizzatori del Maggio, restii a proporre uno spettacolo già rappresentato. Il 24 febbraio 1949 è il *deus ex machina* Francesco Siciliani, Direttore artistico del Maggio dopo la recente esperienza al San Carlo di Napoli, a rinvigorire un'idea che Visconti aveva da tempo accarezzato:

Cosa ne pensa di *Troilo e Cressida* di Shakespeare? Devo forse dire io a Lei quanto lo spettacolo si adeguerebbe alle caratteristiche dell'ambiente naturale del giardino di Boboli?
E non sarebbe, questo, lo spettacolo tipico e tradizionale nel senso migliore dei "Maggi"

²⁴ Lett. di Pariso Votto a Luchino Visconti datata Firenze, 23 agosto 1948, ora in Luchino Visconti, *Epistolario (1920-1961)*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Alessandra Favino, Bologna, Cineteca di Bologna, 2024, p. 137. Cfr. anche Luchino Visconti, *Il mio teatro*, volume 1, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, pp. 158 e sg.

²⁵ Cfr. Lett. di Vittorio Gassman a Luchino Visconti datate Venezia, 12 e 20 settembre 1948, ora in Luchino Visconti, *Epistolario (1920-1961)*, cit., pp. 137-140, dove si percepisce «la voglia [di Gassman] di recitare presto (e all'Eliseo) il lavoro a cui più tengo [il *Lorenzaccio*]».

²⁶ Lett. di Pariso Votto a Luchino Visconti datata Firenze, 11 ottobre 1948, ora in Luchino Visconti, *Epistolario (1920-1961)*, cit., p. 141.

²⁷ Lett. di Luchino Visconti a Pariso Votto datata Roma, 19 ottobre 1948, ora in Luchino Visconti, *Epistolario (1920-1961)*, cit., p. 141. La prima di *Rosalinda* o *As You Like It* fu il 26 novembre 1948 al Teatro Eliseo di Roma.

più celebrati? Io so che Lei conosce questo testo magnifico profondamente e credo di sapere, anche, che ne vagheggia la realizzazione. L'apporto della Sua regia conferirebbe all'allestimento dell'opera shakespeariana quell'interesse vivo e quell'intelligenza sensibile che tutti ammirano nel Suo lavoro.²⁸

In effetti, Visconti aveva inserito *Troilo e Cressida* nella lista dei progetti che avrebbe voluto realizzare con la Compagnia per la stagione 1948-49 del Teatro Eliseo, preferendogli infine *Rosalinda (As You Like It)*. Del *Troilo* lo affascinava «la rappresentazione vivace e per noi curiosa di due mondi in lotta, di due antichi Oriente e Occidente», laddove *Rosalinda* «non ha neanche questo motivo polemico. È un giuoco fantastico, un sogno irreali, una variazione su un tema d'amore»²⁹, scriveva il regista sulle pagine di «Rinascita». Dopo una serie di ulteriori scambi epistolari, il preventivo di circa trenta milioni di lire viene approvato, non senza risentimenti e polemiche da alcuni banchi del Consiglio Comunale di Firenze³⁰. Per una sorta di 'convenzione morale' con il Maggio, a Visconti vengono imposti alcuni attori del Teatro della Pergola in aggiunta ai membri ufficiali della Compagnia. Si formava così quella che fu soprannominata la «nazionale del teatro italiano»³¹. Nel cast figurano Vittorio Gassman e Rina Morelli come protagonisti, oltre a un numero imprecisato di comparse (circa trecento) e a una foltissima schiera di comprimari: da Paolo Stoppa a Elena Zareschi, da Elsa De' Giorgi a Memo Benassi, fino ai giovani Marcello Mastroianni e Massimo Girotti. Uno spettacolo «clamorosamente

²⁸ Lett. di Francesco Siciliani a Luchino Visconti datata Firenze, 24 febbraio 1949, ora in Luchino Visconti, *Epistolario (1920-1961)*, cit., p. 152. Nel 1933, anno della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, Max Reinhardt aveva allestito a Boboli il *Sogno di una notte di mezza estate*. Nel 1948 Giorgio Strehler aveva realizzato una memorabile *Tempesta* shakespeariana (traduzione di Salvatore Quasimodo) ambientata nella Vasca dei Cigni, sempre a Boboli.

²⁹ Luchino Visconti, *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, «Rinascita», dicembre 1948, ma si cita da Id., *Il mio teatro*, volume 1, cit., p. 136.

³⁰ Cfr. S. Donati, *Accampamento greco nel giardino di Boboli*, «Il Paese», 19 giugno 1949, cit. in Luchino Visconti *al Maggio Musicale Fiorentino*, cit., p. 23. Alle polemiche contro quello che sembrava un budget eccessivamente oneroso, Visconti rispondeva pubblicamente dalle colonne di «Teatro»: «C'è chi sostiene che si possa ottenere un pareggio del bilancio fallimentare del teatro lesinando le spese, pagando male gli attori, usando scene di carta e costumi di pezza, facendo unicamente compagnie di giro: in una parola, rappresentando brutti spettacoli. Io sostengo esattamente il contrario. Il teatro non si può salvare che attirandovi il pubblico, e cioè innalzando il livello degli spettacoli» (Luchino Visconti, *Le spese di un regista*, «Teatro», I, 2, 1 dicembre 1949, p. 11).

³¹ Cfr. Luchino Visconti, *Il mio teatro*, volume 1, cit., p. 164. Sembra opportuno riportare integralmente l'irripetibile elenco degli interpreti in ordine di apparizione: Piero Carnabuci (Priamo), Carlo Ninchi (Ettore), Vittorio Gassman (Troilo), Giorgio De Lullo (Paride), Gianni Liotti (Deifobo), Bruno Zarlotti (Eleno), Mario Pisu (Enea), Ferruccio Stagni (Antenore), Aristide Baghetti (Calcante), Paolo Stoppa (Pandaro), Nerio Bernardi (Agamennone), Giovanni Cimara (Menelao), Franco Interlenghi (Patroclo), Renzo Ricci (Achille), Massimo Girotti (Ajace), Sergio Tofano (Ulisse), Gualtiero Tumiati (Nestore), Marcello Mastroianni (Diomede), Memo Benassi (Tersite), Giorgio Albertazzi (Alessandro), Ettore Conti e Carlo De Santis (paggi), Rina Morelli (Cressida), Elsa De' Giorgi (Elena), Eva Magni (Andromaca), Elena Zareschi (Cassandra), Ada Vaschetti (Ecuba).

collettivo», l'ha definito Gassman a più di trent'anni di distanza; una grandiosa «fantasmagoria» in cui Visconti si cimenta con cura nell'uso di attori molto diversi per formazione e temperamento:

la contaminazione fu proprio volontaria, molto precisa e lucida – ricorda ancora Gassman – per cui c'erano dei grandi *décalage* dai toni aulici, portati da attori come Tumiatì, a una discorsività quasi borghese: c'era Tofano che faceva un Ulisse estremamente in pantofole. Anche Stoppa era più psicologizzato; a me Visconti chiedeva di essere una tromba bianca, fruttando le mie doti nascenti di *jeune-premier* classico, anche un po' marmorizzato³².

Eppure, un *parterre* di attori dall'assortimento così vertiginoso non poteva essere apprezzato all'unanimità. Pur lodando la «degnissima» recitazione, in un articolo non troppo lusinghiero su «L'Illustrazione Italiana», Anna Banti, ad esempio, individuava nella diversità degli interpreti il limite invalicabile di un capriccio tutto italiano, «per cui il teatro non riesce a farsi rispettare, a cristallizzarsi: affidato si direbbe al santo dei bambini imprudenti»³³.

Troilo e Cressida debutta il 21 giugno 1949 nel Pratone del Forcone del Giardino di Boboli e viene replicato per altre sette serate, fino al 30 giugno. Con imponenti lavori era stata costruita una platea nella vasca prosciugata della Fontana del Nettuno, da cui si ergeva una gradinata capace di ospitare circa 2350 persone. I biglietti sono cari, cinquemila lire, e non si registra mai il tutto esaurito, complice anche la durata di quattro ore e trenta minuti (dalle 21 all'1,30 del mattino) con due intervalli, che poteva scoraggiare i meno assidui alla prosa. Il giorno dopo la prima, Silvio D'Amico parla alla radio di «brillante grandiosità», raccontando di un pubblico che «si è interessato con degnazione alla vicenda [...] e ha rimeritato il regista, e i suoi collaboratori, con applausi cordiali, durante la rappresentazione e alla sua fine»³⁴. L'infelice acustica del luogo solleva però non poche lamentele, almeno quanto l'estensione della scena e il freddo della notte. La critica si divide tra entusiastiche esaltazioni e riserve incolmabili, legate in particolare agli eccessi di (dispendioso) estetismo fine a se stesso. Leonida Rèpaci, sulle colonne di «Vie Nuove», si annovera tra i difensori delle «aure di magia e di irrealtà» ricreate dal virtuosismo formale di uno spettacolo che conquista il pubblico, lasciandolo «stregato da quella strana e stupenda mescolanza di alta poesia e di scurrilità fognaiola, di cavalleria e di machiavellismo, di lussuria e di tradimento, ammirato da quel commento di grandi

³² Testimonianza di Vittorio Gassman del 1986 raccolta da Caterina d'Amico de Carvalho, ora in *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, cit., p. 39.

³³ Anna Banti, *Shakespeare a Boboli - "Troilo e Cressida" si svolge in un clima amarissimo e quasi disperato, come veleno spremuto da una nobile collera*, «L'Illustrazione Italiana», 3 luglio 1949, pp. 19 e 29, ma si cita da *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, cit., p. 33.

³⁴ Silvio D'Amico, recensione radiofonica, 22 giugno 1949, ora in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, volume 1, cit., p. 170.

attori impegnati a rendere il massimo alle parti»³⁵. Visconti condivide il merito di questo «grande avvenimento teatrale»³⁶ con lo scenografo Franco Zeffirelli, ideatore di una Troia non dipinta ma ricostruita secondo una prospettiva sfalsata per far seguire l'azione da varie angolazioni³⁷, e con la costumista Maria De Matteis, la quale aveva valorizzato il taglio 'mitologico' dei personaggi, tracciando figurini ispirati alla tradizione giapponese e araba, per i troiani, e alla linearità di tuniche e armature degli antichi greci, per gli achei, senza badare a spese quanto a copricapi, cimieri e monili. Della sontuosità scenica offre un ricordo anche Elsa De' Giorgi, nei panni di una cinguettante Elena adornata da un «décolleté da capogiro» sul modello della Venere dei Serpenti:

Sabbia rosa, come nelle antiche stampe persiane, era sparsa ai piedi di un anfiteatro rappresentante la città di Troia, costruito a piano inclinato, così gli attori restavano prospetticamente visibili fino ai piedi, anche se questo costringeva a camminare (con la necessaria disinvoltura scenica) in discesa o salita, sfidando di qualche grado la legge di gravità. Su questa sabbia rosa, i cavalli bianchi dei Greci e quelli neri dei Troiani si incontravano recando in groppa i colori vivaci e armoniosi dei raffinati cavalieri ellenici, i bianchi, e le armature brune dei severi persiani, i neri.³⁸

Sul fronte opposto, Salvatore Quasimodo si mostra polemico con quella che definisce una «giostra domenicale di cavalieri da "opera dei pupi"», da cui si dedurrebbe come Visconti sognasse di creare «un film a colori» sulla scia dell'amore di Shakespeare per i troiani, «perché il campo dei greci era squallido sull'erba della pianura pestata e arsa dai cavalli»³⁹. Dopo aver ricordato l'eccentrica natura del *Troilo*, tra commedia, tragedia e

³⁵ Leonida Rèpaci, *Magia di Luchino Visconti*, «Vie Nuove», 22 luglio 1949, ma si cita da *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, cit., p. 32.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Come nota Moreno Bucci, il progetto di Zeffirelli si sviluppa nei candori cromatici richiesti da Visconti per illuminare le notti di Boboli: «la città di Troia vista dall'alto, appare una miniatura medievale tardo gotica, realizzata da artisti tra Toscana e Francia, con richiami figurativi a Pietro e Ambrogio Lorenzetti, ai fratelli Limbourg, alle miniature del codice francese del *Troilo e Cressida* del XV secolo alla Biblioteca Nazionale di Parigi, ai codici miniati persiani e dell'antico Oriente» (cfr. *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, cit., p. 22). Gaia Servadio racconta che i primi bozzetti furono disegnati da Mario Chiari, il quale aveva immaginato di ricostruire il porto della flotta greca e le mura di Troia: «Gli organizzatori del Maggio silurarono l'idea. V'immaginate scavare un porto nel Giardino di Boboli?» (cfr. Gaia Servadio, *Luchino Visconti*, tr. it. a cura di Paola Campioli, Milano, Mondadori, 1980, p. 210).

³⁸ Elsa De' Giorgi, *L'credità Contini Bonacossi*, Milano, Mondadori 1988, p. 144. Vale la pena ricordare che dagli anni Settanta Giovanna Bemporad diventerà abituale frequentatrice della casa romana di Elsa De' Giorgi, la quale di giovedì invitava amici e intellettuali a condividere il risotto con lo champagne.

³⁹ Salvatore Quasimodo, *Troilo e Cressida di William Shakespeare* ora in *Scritti sul Teatro*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 71-73. Anche Gaia Servadio ricorda: «come tutti quelli che hanno "fatto" l'*Iliade* a scuola, Luchino teneva per i troiani, presentati come deboli europei che difendono la propria terra e la propria cultura dai più ricchi e "nuovi" americani» (cfr. Ead., *Luchino Visconti*, cit., p. 211). Recensendo lo spettacolo su «l'Unità» il 22 giugno 1949, Bruno Schacherl notava il motivo conduttore del «contrasto di due civiltà: i troiani cavallereschi, schietti, leali nell'amore e nei duelli, secondo la tradizione popolare inglese che

parodia, mai rappresentato prima in Italia, Anna Banti attacca cruenta il regista, definendolo sì ardito e geniale ma succube delle stesse abitudini di «un bambino ricco, avvezzo ai miracoli delle case di bambola praticabili dal salone alla cucina e dei trenini col fumo “vero”, gli scambi e le gallerie. I bambini poveri si divertono più a buon mercato e non è detto che siano meno ingegnosi»⁴⁰. Al di là degli sfarzi estetici, Visconti vuole realizzare uno spettacolo programmaticamente non realistico. Allusivo, semmai, alla guerra da poco conclusa, che in scena viene risolta come un torneo cavalleresco⁴¹. Uno spettacolo lontano dall’austera classicità greca cui lo stesso Shakespeare aveva sovrapposto altre fonti: Chaucer, il *Testamento di Cressida* di Henryson, il *Filostrato* di Boccaccio⁴². «I turisti stranieri che assistettero al *Troilo e Cressida* rimasero allibiti – racconta Gaia Servadio – com’era possibile che in un paese povero come l’Italia si mettesse in scena uno spettacolo simile poco dopo la guerra? E a opera dello stesso regista che aveva girato *La terra trema?*»⁴³. Quando, dopo *Rosalinda*, era stato travolto da forti critiche per aver abbandonato il neorealismo, Visconti aveva risposto dalle colonne di «Rinascita» con riflessioni che potrebbero valere anche per il *Troilo*. Tramontata l’epoca della commedia borghese, con personaggi che si esprimevano in modo «grigio e lambiccato», non resta che affidarsi alle «possibilità di movimento, colore, luce, magia» offerte dal teatro nell’unico quadro del suo arco scenico:

Libertà insomma, e ritrovamento del meraviglioso. Di un mondo delle meraviglie di cui il teatro ha smarrito da un bel po’ la strada, e che vorremmo fargli ritrovare, insieme colla sua destinazione, che è di incanto popolare. Non che del poeta sia il fin la «maraviglia»: al contrario. Ma sarebbe strano attribuire al teatro in un mondo sempre più pieno di scoperte e curiosità, la funzione dell’anacoreta solitario, dell’austero eremita che rifugge dalle pompe del mondo e per protesta va a recitare i suoi misteri in soffitta.⁴⁴

faceva risalire la fondazione di Londra a un mitico Bruto, nipote di Enea; i greci superbi, corrotti, quasi una forza brutta della natura» (si cita da Luchino Visconti, *Il mio teatro*, volume 1, cit., p. 170).

⁴⁰ Anna Banti, *Shakespeare a Boboli*, cit., p. 33.

⁴¹ Va segnalato che nel 1963 Visconti penserà di allestire un nuovo *Troilo e Cressida* ambientato durante la guerra d’Algeria (i Troiani saranno gli Algerini e i Greci i parà; Troia la Casbah e gli accampamenti nei bagni turchi). Per questo progetto, mai realizzato, Piero Tosi disegnerà il figurino di Troilo in battaglia. Cfr. Luchino Visconti, *Il mio teatro*, volume 1, cit., p. 163.

⁴² In un’efficace introduzione al *Troilo* Carlo Pagetti riporta le parole di Alice Walker, per la quale «l’approccio a quest’opera attraverso Omero e Chaucer è, in effetti, sbagliato»: per cogliere la vera essenza andrebbe preferito «lo studio della malattia mentale nella *Anatomia della melanconia* di [Robert] Burton [1621] e, nella sua prefazione, di un mondo impazzito diretto verso l’autodistruzione». Cfr. Carlo Pagetti, *Cos’è Cressida per noi?* in William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, tr. it. *Troilo e Cressida* a cura di Carlo Pagetti, Milano, Mondadori, 2025, p. XLIV.

⁴³ Gaia Servadio, *Luchino Visconti*, cit., p. 211.

⁴⁴ Luchino Visconti, *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, cit., p. 138.

Il pubblico non prevenuto, capace di accogliere «tre ore di fantasia in barba ai neorealisti più realisti del re»⁴⁵, scopre anche la fedeltà di Visconti al testo shakespeariano, tanto in *Rosalinda* quanto nel *Troilo*, la cui nuova traduzione, meno letteraria e più teatrale, era stata commissionata a Gerardo Guerrieri. Se come scrive Pagetti l'opera «sfugge a qualsiasi definizione di genere teatrale e irride i sogni di un mondo che finge (o si illude) di seguire ancora le regole cavalleresche»⁴⁶, Visconti si ancora all'espedito della *chanson de geste* che trasferisce l'azione nel Medioevo per fornire un'interpretazione sì personale, ma anche storica di quelle che potevano essere le intenzioni più autentiche di Shakespeare nell'atto della scrittura. «Oriente trasportato nel Medioevo», notava Adriano Seroni nel libretto di sala, «vero e proprio “faery song” con passioni allo stadio “orientale”, contrasto tra lussuria e favola»⁴⁷, senza dimenticare le musiche trobadoriche e la tradizione italiana dei romanzi boccacceschi, sempre in bilico tra il realistico e il favoloso.

Nella sua recensione pubblicata il 25 giugno 1949 sulla «Gazzetta Padana», Giovanna Bemporad si sofferma sull'opera di Shakespeare più che sulla messinscena di Visconti. Lo spettacolo è quasi un pretesto per approfondire il drammaturgo inglese – e in particolare una *pièce* molto vicina all'adorato Omero – con il piglio del critico letterario, a conferma di un'aspirazione intellettuale che le poteva apparire troppo sacrificata sulle colonne della terza pagina. Dopo un brevissimo profilo di Visconti, riconosciuto nella sua duplice attività di regista teatrale e «dei films “Osessione” e “La Terra trema”», l'attenzione di chi scrive si sposta subito sulle questioni filologiche che attanagliano «una tragicommedia con una narrazione drammatica alquanto frammentaria, discontinua e quasi cinematografica»⁴⁸.

Si è già detto della familiarità di Bemporad con il Maggio Musicale, che le permette di inserire Visconti sulla scia di Reinhardt e Strehler, ovvero della tradizione ormai consolidata di «rappresentare, in forma di spettacolo *grandioso* e *imponente*, un'opera di Shakespeare nella cornice del giardino di Boboli». Attraverso i due aggettivi qualificativi, l'*incipit* della recensione definisce da subito le coordinate su cui Bemporad orienterà il proprio discorso critico, una volta esaurita l'analisi di quello che, con puntuale *correctio*, definisce

⁴⁵ Ivi p. 136. «Esiste, come motivo di contenuto, il desiderio, e l'effetto finale, di una armonia in cui si siano placate tutte le disarmonie preesistenti, l'accordo di una catarsi ottenuta nel mondo del meraviglioso – continua Visconti – È tutto questo un desiderio di armonia borghese? Direi di no, altrimenti sarei costretto a pensare che fino all'avvento del socialismo non dovremmo più eseguire musica, né dipingere, né scrivere versi. Anche questa è un'idea».

⁴⁶ Carlo Pagetti, *Cos'è Cressida per noi?*, cit., p. XLIX.

⁴⁷ Adriano Seroni, *Troilo e Cressida*, testo per il libretto di sala dello spettacolo conservato in Milano, APICE, archivio Giovanna Bemporad, serie 1. *Lavori giovanili*, fasc. *Articoli e testi di Giovanna Bemporad*.

⁴⁸ Giovanna Bemporad, *Maggio musicale fiorentino. Troilo e Cressida*, «Gazzetta Padana» II, 151, 25 giugno 1949, p. 3. Tutte le successive citazioni, sempre con corsivo aggiunto, riprendono questo articolo, salvo ulteriori indicazioni in nota.

uno dei testi meno conosciuti, anzi dimenticati, dello Shakespeare, un testo variamente discusso così nel senso artistico come in quello ideologico, l'unico in cui il grande *poeta* metta in scena gli eroi omerici.

In quel medesimo periodo – lo si è già ricordato – Bemporad stava lavorando alacremente alla traduzione in endecasillabi di un'*Odissea* che mai licenzierà in versione integrale a causa del suo incontenibile perfezionismo. Non può sorprendere allora il bisogno di marcare il ruolo predominante, nel *Troilo*, dell'epica omerica, oltre alla scelta dell'apposizione *poeta* per definire Shakespeare: quella a lei più affine, rispetto ad altre che pure sarebbero state calzanti (drammaturgo, tragediografo...). Nessun riferimento, invece, alla traduzione di Gerardo Guerrieri, forse troppo condizionata dal desiderio di dare forma a quella che Mario Prosperi ha definito una «*koinè* mondiale dell'espressione» in «un teatro che superi la lingua, là dove la lingua si fa ostacolo»⁴⁹, ben oltre una resa finalizzata alla mediazione puramente strumentale. Come quasi tutte le altre versioni shakespeariane di Guerrieri, anche quella del *Troilo e Cressida* è rimasta inedita in quanto immaginata da subito per la scena: benché fedele all'originale, Guerrieri predilige la comunicabilità che meglio si presta a una rappresentazione teatrale contemporanea, subordinando almeno in parte il valore letterario di un testo da destinare alla lettura. Calca così l'icasticità del *blank verse*, in armonia con il maestoso allestimento di Visconti, senza intendere la metrica come una norma filologica da rispettare perfino quando limiterebbe la *performance* degli attori.

[Nel Novecento] Shakespeare cominciò a emigrare dal palcoscenico in giardino, nei cortili e nelle piazze – scrive Guerrieri in un saggio sulle rappresentazioni del drammaturgo in Italia dal Settecento in poi – e popolò da allora le estati italiane di *Sogni* e di *Troilo* o *Riccardi*. [...] I registi scopersero in Shakespeare la magia della convenzione, del cartello che è una città, di due spade che sono una battaglia. E questa è un'altra storia. È la storia di come, nell'era del cinematografo, Shakespeare ha rivelato agli italiani il teatro⁵⁰.

Non a caso Bemporad parla di una narrazione «cinematografica» a proposito della regia viscontiana, ma l'omissione del nome di Guerrieri è forse sufficiente a conferirle il

⁴⁹ Mario Prosperi, *Il Milione di Gerardo Guerrieri*, in *Gerardo Guerrieri. Un palcoscenico pieno di sogni*, a cura di Selene Guerrieri, Matera, Edizioni Magister, 2016, p. 177.

⁵⁰ Gerardo Guerrieri, *Sasper, Sachespare, Shakespeare, ovvero l'interpretazione di Shakespeare in Italia dal '700 al '900*, in *Lo spettatore critico*, prefazione di Giorgio Prosperi, Roma, Valerio Levi, 1987, p. 148. Cfr. anche Paola Bertolone, *Effetto Shakespeare. Shakespeare nel lavoro di Gerardo Guerrieri in Obiettivo Guerrieri. Parte prima*, a cura di Paola Bertolone e Stefano Locatelli, «Biblioteca Teatrale», 121-122, gennaio-giugno 2017, pp. 155-180, che a partire dalle carte dell'Archivio Guerrieri conservato presso Sapienza Università di Roma indaga le traduzioni shakespeariane di Gerardo Guerrieri, approfondendo quella di *Molto rumore per nulla* (1971).

passaporto per entrare tra le fila dei ‘letterati detrattori’ di quella resa italiana del *Troilo*. Probabilmente Guerrieri le appariva colpevole di aver sopraffatto «con la propria interpretazione quella specie di “calco” dell’originale che la traduzione è chiamata a rendere»⁵¹. Come ha infatti dichiarato alcuni anni dopo in un bell’articolo che potrebbe fare le veci di una dichiarazione di poetica traduttologica, Bemporad si aggrappa alla tesi crociana secondo cui tradurre significa reinventare il testo, nell’impedimento di riprodurre in un’altra lingua il medesimo contenuto intuitivo:

io ho scelto la via della traduzione filologica, umanistica – continua Bemporad – secondo cui esiste la possibilità di una resa univoca, felice, il più possibile perfetta, che va scoperta tra diverse varianti concepite come approssimazioni; si tratta così di trovare volta per volta l’equivalente esatto dell’originale nella propria lingua.⁵²

Garante di questo processo sarebbe il suo endecasillabo, viatico irrinunciabile per tentare di restituire «volta a volta i toni diversi e contrastanti del dramma, della favola, della crudeltà, dell’ironia» che caratterizzano l’*epos* omerico, spesso non così distante da certi *décalage* dei versi shakespeariani. Le abilità di chi traduce si palesano davvero nei punti di raccordo, in cui la poesia decade al livello dell’informazione: «è qui che bisogna lavorare con più accanimento», scrive Bemporad nella speranza che il linguaggio poetico della sua *Odissea* resti «un linguaggio di sempre», non soggetto a facili deperimenti, in grado di piegare «l’endecasillabo a compiere il suo miracolo di resurrezione dell’*epos* omerico»⁵³.

A ogni modo, i nodi del *plot* vengono sciolti da Bemporad con grande capacità di sintesi: da un lato «la sfida e tenzone tra Ettore e Achille», dall’altro «l’avventura amorosa di Troilo, uno dei cinquanta figli di Priamo, e di Cressida, figlia di Calcante, l’indovino troiano passato ai Greci». Maggiore spazio viene invece riservato alle fonti utilizzate da Shakespeare:

Omero visto da Shakespeare costituisce un tale incontro da accendere subito l’interesse e la curiosità; ma il *lettore* che ricorda Omero solo come l’ha conosciuto sui banchi di scuola – puntualizza Bemporad – nei risonanti esametri e nei paludati endecasillabi montiani, e pensasse di ritrovare quegli eroi belli, nobili e lucenti, in schinieri e corazze argentei, parenti di dei e semidei, rimarrebbe certo sorpreso e deluso.

Bemporad utilizza *lettore* in luogo di *spettatore*, più prevedibile nella recensione a un allestimento teatrale; si tratti di scelta o di *lapsus*, avvalora ancora l’ipotesi di una penna più inclinata verso la critica letteraria che non davvero partecipe di quanto accade in

⁵¹ Giovanna Bemporad, *Il nio tradurre*, «salvo imprevisti», XII, 37-38, gennaio-agosto 1986, p. 4.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ivi*, p. 5.

scena. Da qui le avvertenze sull'impossibilità per Shakespeare di leggere una traduzione inglese dell'*Iliade*, allora appena iniziata dal Chapman, e il conseguente obbligo di rivolgersi ad altri testi: l'*Istorietta troiana* di Guido delle Colonne e il *Troilo e Cressida* di Chaucer, «il grande poeta e narratore medioevale inglese, che a sua volta l'aveva tratta dal "Filostrato" del nostro Boccaccio, ispiratosi al "Roman de Troie" del XII secolo».

Anche da un simile contesto deriva il carattere ambiguo dei personaggi, quasi avulsi dalla tradizione epica e mitologica, meno 'immediati' degli analoghi in un poema, come quello di Omero, destinato all'auralità. Così, «Agamennone, Ulisse, Nestore, i grandi, i vecchi, i saggi, sono dei machiavellici politicanti, orditori di macchinazioni e d'inganni»; le donne Elena e Cressida «due "sgualdrinelle"», il prode Menelao «il popolare "cornuto"». La prosa di Bemporad si regge spesso sulle terne, come in questa efficace descrizione degli eroi stemperati di ogni valore, che nell'accumulo di lemmi connotativi forma un'ironica *climax* dove il vigoroso 'piè veloce' viene infine accostato alla controfigura antierica per antonomasia: «Aiace e Achille i più forti, i più eroici, sono due sciocchi brutali, due ridicoli e boriosi gradassi, due Capitan Fracassa». I soli eroi capaci di restare ancorati al proprio *status* sono Ettore, che però alla fine soccombe inerme, e il protagonista Troilo, ingannato da Cressida «nel tempo che corre tra due squilli di tromba: l'eroismo è sopraffatto dal tradimento e dalla frode, l'amore dalla lussuria». Prendono il sopravvento figure «ignobili e volgari», più vicine a una commedia plautina che non a Omero: Pandaro, nei panni del mezzano crapulone, e Tersite «il greco, pagliaccio calunniatore e malèdico», testimoniano che «il mondo è dei codardi, dei buffoni, dei "ruffiani"». Per destare l'attenzione dei suoi lettori, nutrendoli di un piccolo carico di *suspense*, Bemporad ricorre all'espedito della disgiuntiva retorica:

Risata ironica, dunque; parodia da operetta in qualche modo precorritrice della "Bella Elena" [...] di quell'Offenbach dalle cui musiche fu accompagnata una rappresentazione del Troilo e Cressida anni fa a Parigi? O non piuttosto l'amaro sarcasmo proprio del cupo pessimismo dello Shakespeare di quel tempo, l'esistenza considerata assurda, grottesca, crudele e putrida, la morte e la lussuria vittoriose, quell'atteggiamento critico verso la vita quale era poco prima, in "Amleto", balzato fuori immorale dalla penna del grande drammaturgo?

Ponendo direttamente una domanda sulla natura stessa del *Troilo*, Bemporad non offre una soluzione incontrovertibile sebbene propenda forse per la seconda alternativa, posta in rilievo con una sintassi più sostenuta e la chiara citazione di *Amleto* ad avvalorare la propria ipotesi. Lessico alto e ricercato, periodi in prevalenza molto lunghi, aggettivazione sovrabbondante. Un tono decisamente saggistico che guarda alla pubblicistica quasi con alterigia, senza mai esimersi da richiami letterari, spesso filologici, inconsueti per un quotidiano locale:

In un mondo così concepito – continua Bemporad – non potrebbe levarsi alcuna nobile e austera impalcatura classica; e, dietro la facciata, realistica, grassa e ridanciana, ben cinquecentesca, quello che rimane di alto e nobile è visto dallo Shakespeare, anche per diretta influenza dei suoi modelli, in un clima medioevale di «chanson de geste», di cavalleria, un mondo dove regna l'«amor cortese» ed i nobili torneamenti.

Questo il clima dell'allestimento viscontiano, lontano dalla parodia come dall'exasperazione della trama in chiave politica e attuale: il regista si ispira dichiaratamente alle miniature orientali, trasferendo l'azione in un Medioevo «gotico e francese». Divisa tra la città di Troia e gli accampamenti dei greci, la scena impone alla recitazione di svolgersi «ora qua e ora là, secondo le necessità del dramma da parte di attori in meravigliose e ricchissime vesti», nota ancora Bemporad con precisione da cronista. L'attenta descrizione dei costumi e della scena, che offre anche l'occasione di soffermarsi sui risvolti più magniloquenti dell'allestimento («cortei, riviste militari, singole tenzoni e vivaci, brillantissime battaglie e torneamenti, a piedi e a cavallo, un colpo d'occhio spesso meraviglioso!»), costituisce un preambolo al giudizio critico sullo spettacolo cui Bemporad finalmente approda, in rintocco con la *grandiosità* serpeggiante fin dalle prime battute dell'articolo:

Ne è uscito fuori uno «spettacolo» *grandioso*, ricco, raffinato, a cui pensiamo non si possa trovare riscontro nella storia del teatro moderno; la ricchezza, il fasto, il gusto, il giuoco hanno incantato lo spettatore come un fanciullo dagli occhi spalancati.

Se la critica si divide in modo piuttosto netto tra chi inneggia al grande evento e chi denigra i fasti di un teatro-giocattolo, Bemporad non popola certo le file dei detrattori. Tuttavia, il giudizio carico di entusiasmo, rinforzato formalmente dalla cadenzata armonia del ritmo e da preziosismi retorici come la similitudine tra lo spettatore e il bambino incantato di fronte a qualcosa di mai visto prima, vira poi verso una *dubitatio* sollevata proprio dai riguardi che Bemporad nutre per la 'sacralità' del testo. La scena sembra quasi replicare, con le dovute differenze, una contraddizione che lei stessa sente di incarnare in quel momento: il desiderio di tessere un discorso alto e magniloquente che possa includerla a pieno titolo nella società delle lettere, smorzato dal compromesso, non sempre soddisfatto, di arrangiare i toni della partitura critica per la terza pagina di un quotidiano locale. Il piacere scaturito dalla visione disorienta la spettatrice, in balia di una forma ammaliante che la distrae dalla sostanza linguistica del *Troilo*. Bemporad teme che talvolta Visconti possa prevaricare su Shakespeare fino a costringerlo in un angolo remoto. Ben venga il gusto con cui architetta la scena, ma il pericolo di offuscare le parole del poeta-drammaturgo è sempre in agguato:

Ma Shakespeare? Lo spettacolo disperdeva, sommergeva, l'essenza vera e propria e migliore della tragedia, quella parte *poetica* già minore in questo che non in altri drammi shakespeariani; *parecchie parole preziose* andavano perdute tra lo scalpitare dei cavalli; e un demonietto maligno in noi sorride, malgrado tutto, di quella bellissima e complicata «macchina», grande giocattolo per ragazzi grandi, e a un tratto desidera uno Shakespeare – meglio se uno Shakespeare più unitario e significativo di questo – recitato con tutte le sue *meravigliose parole* davanti a una semplice tenda!

Il «demonietto maligno» potrebbe essere un collega guastafeste del fanciullino pascoliano con la precisa mansione di stabilire un distacco ironico dal fastoso apparato visivo di Visconti a salvaguardia della pur esigua «parte poetica» shakespeariana (posta formalmente in risalto, nell'articolo, con un'espressiva allitterazione: «parecchie parole preziose»). Con l'alibi del «desiderio di semplicità», lo zampino del «demonietto» ricompare nella più austera recensione di Anna Banti, la quale osserva come «un pubblico troppo servito» finisca per diventare «insolente, e insomma, un serpe scaldato in seno»: tanto meglio «fantasticare di palcoscenici nudi e crudi dove l'immaginazione dello spettatore è libera di collaborare allo splendore delle immagini per forza di parola udita: dove i gesti siano tutti simbolici, una specie di aerogramma delle azioni»⁵⁴.

A ciascuno le sue riserve, verrebbe da dire. Banti non teme il disgregarsi della poesia shakespeariana come l'autrice di *Esercizi*, forse più sensibile, per ovvi motivi, a simili argomenti. Tirando le fila di un discorso critico ben più conciso rispetto all'ampia parte 'saggistica' sulla storia del *Troilo e Cressida*, Bemporad raccoglie i vari indizi disseminati, forse inconsciamente, nel corpo del testo come un'investigatrice giunta finalmente alla soluzione di un complesso caso. Quella *grandiosità* che fungeva da implicita premessa al discorso, insieme alla definizione di Shakespeare come *poeta* prima ancora che drammaturgo, sembrano fornire la chiave indispensabile per interpretare uno spettacolo in fondo riuscito nel suo maestoso allestimento. Lode ai costumi «bellissimi», alle scene, agli attori «tutti precisi e affiatati», se prima ancora che la parola conta in questo caso «la tradizione spettacolare» dei migliori Maggi Musicali:

si deve riconoscere – ammette Bemporad – che dal tempo della ormai classica rappresentazione di Reinhardt, non si era più visto, né qui né altrove, uno spettacolo di maggiore ricchezza e di maggior gusto.

La cautela che sfocia poi nel pieno entusiasmo per l'allestimento rivela un'istintiva tendenza di Bemporad a giustificarsi, come se quel «demonietto maligno» l'avesse chiamata sul banco degli imputati e non la smettesse di additarla. Ma le parole che

⁵⁴ Anna Banti, *Shakespeare a Boboli*, cit., p. 33.

chiudono l'articolo sembrano annullare irrevocabilmente tutte le obiezioni avanzate fino ad allora sugli eccessi della messinscena:

Musiche di autori trobadorici, luci suggestive, giuoco di fiaccole, gli alberi e le statue di Boboli e le stelle estive avvolgevano in una atmosfera di fiaba lo spettacolo che i grandi fanciulli, anche se smaliziati e scettici, non dimenticheranno presto.

Giovanna Bemporad prende atto del pegno da pagare all'estetica di Visconti, croce e delizia di uno Shakespeare reso in modo più 'teatrale' che 'poetico'. È il solo modo per tentare di abbandonarsi a tutta quella maestosa bellezza, che in fondo non scalfirà mai completamente la sua inguaribile inclinazione a porsi troppe domande.