

non pensa o forse muove un suo pensiero indiretto in direzione di quella fanciulla che ama e respinge in una coerenza dialettica troppo sottile perché Ofelia possa intendere.

Tutto il dramma di *Amleto* è per Albertazzi il « grido di protesta prima della fine, prima del silenzio »; è tutta una invenzione allucinante, disperata, tesa alle estreme conseguenze di giorni di solitudine, nel vecchio castello visto come una voragine immensa, turbinante di suoni, di improvvisi silenzi, di voci e di gesti. A questa concezione tendente a compenetrare i due piani di realtà e irrealtà, attraverso i quali si muove l'opera di Shakespeare, è improntato lo spettacolo concepito da Franco Zeffirelli, uno dei nostri registi più sensibili e più preparati culturalmente, al quale dobbiamo una edizione assai rigorosa di *Giulietta e Romeo*. In questa collocazione critica dell'*Amleto* Zeffirelli ha accettato l'atmosfera sospesa tra sogno e incubo di una realtà nordica, operando uno spostamento dei tempi, allontanandosi dal gusto di una messinscena elisabettiana e risarcendo, attraverso analisi precise, il giovane principe, non più eroe romantico ma semplicemente critico testimone di una società di cui non condivide i vizi e le virtù. In questa edizione si possono accettare le forzature operate nei costumi, realizzati in pellami preziosi di gusto ottocentesco e le note elettroniche della musica di Roman Vlad, finalmente « funzionale ». Il senso della inquieta ricerca di Amleto si fa strada dalle prime scene, quando il giovane principe definisce i suoi sentimenti e chiarisce il senso stesso dell'apparizione dello spettro, un modo per dar corpo ai sospetti, alle voci che oramai circolano un po' dovunque

tra la corte, tra le sentinelle del palazzo di Elsinore. La decisione di Amleto appare chiara sin dall'inizio: è impostata razionalmente, sviluppata con una coerenza solidissima attraverso una serie di gesti, di trovate. L'azione scenica, affidata al gruppo di guitti è esemplare: il giuoco è a carte scoperte.

L'invenzione di Zeffirelli è precisa: Amleto muove da testimone, porta avanti l'indagine soffrendone, lucidamente, lungo tutto il crinale della tragedia sino alla conclusione che non può essere solo quella di compiere una vendetta diretta ma di concludere la follia con una follia, portato via a braccia, principe rimpianto, distruggendo tutto e lasciando il resto al silenzio.

Giorgio Albertazzi aveva già questa estate affrontato una interpretazione dell'*Amleto* tutta diversa, più esteriore, meno calcolata e sofferta. Ha voluto a breve distanza ritornare sopra il personaggio, meditarvi da uomo contemporaneo accettandone la più interiore analisi proposta da Zeffirelli. E ben ha fatto ad accettarne i consigli, a recitare spesso sussurrando le battute più note (il monologo *essere o non essere*, ad esempio) respingendone l'interpretazione romantica. Così è apparso attore maturato nella ricerca di una più inquieta dimensione umana, sottilmente moderno.

Altrettanto brava è stata Annamaria Guarnieri nella parte di Ofelia: moderna anti-eroina, ha badato a ben definire l'immaturo personaggio, scoprendone, nella follia, le riposte insoddisfazioni sessuali.

Convenzionale e contraddittorio in questa regia piena di intuizioni critiche il personaggio della regina madre, non reso con sufficiente chiarezza e rigore da Anna Proclemer.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Musica e prosa in Bruno Barilli

Si può dire di Barilli che la più bella opera musicale l'ha scritta in prosa: bisognava aver modo di leggere di seguito ed in una volta tutto quanto egli ha lasciato, per avvertire la realtà che è meno

paradossale di quanto appaia a prima vista. Realtà intravista negli scritti suoi allorché apparvero nei quotidiani e nelle piccole sporadiche raccolte di carattere antologico, confermata luminosamente oggi che essi sono tutti finalmente davanti ai nostri occhi raggruppati secondo gli argomenti;

e se ancora manca il volume delle critiche, Bruno Barilli lo abbiamo già completo e vivo come lo incontravamo di frequente nelle nostre giornate.

Bruno Barilli fu musicista; della generazione di Pizzetti, Malipiero, Casella, pubblicò qualche brano nella rivista *Dissonanza* diretta dal critico Giannotto Bastianelli, compose due opere liriche *Medusa* ed *Emiral*, rappresentata quest'ultima il 1924 a Roma, e da allora non ci risulta abbia composto altra musica. Rimase attaccato a quelle due opere con tenerezza paterna e la gioia più grande gliela diedero le esecuzioni (non molte) che si succedettero, raramente in teatro, abbastanza di frequente negli studi radiofonici. Di quelle opere fu detto allorché apparvero: colpisce in esse il contrasto tra il Barilli attaccato alla tradizione canora del melodramma italiano e il Barilli che avrebbe voluto dar fuoco alle forme nelle quali è necessario che la canorità si componga: una lotta che appare evidente anche se l'autore la nascose sempre pudicamente in sé, come un geloso segreto di famiglia: li sostenne, quei suoi lavori, con timide richieste, rese ancora più timide dal decoroso distacco con il quale venivano presentate; egli non fu perciò insistente e affidò la sua produzione al caso e alla volontà degli uomini: ma non per questo abbandonò la musica: se può dirsi in alcuni casi che la musica nasce, a volte inconsciamente a volte volontariamente, da sollecitazioni esterne, siano esse visive, letterarie, ecc., di Barilli si può dire che la sua prosa nacque sempre da sollecitazioni musicali; anche quando gli argomenti nulla avevano a che fare con la musica. La sua fu una prosa musicale per la costruzione in cui si definì, per lo spirito da cui fu animata ed anche per la sonorità da cui fu caratterizzata. E difatti se noi quelle prose invece di leggerle le ascoltassimo, scopriremmo che *il periodo, la frase, la parola* sono né più né meno che *l'armonia, la melodia, il timbro* della composizione musicale: un buon dicatore potrebbe interpretare in un concerto le *prose* di Barilli, come un pianista interpreta le musiche di qualsiasi compositore. Ci sia consentito, perciò, ché filologi non siamo e tanto meno critici letterari, di analizzare la prosa di Barilli come analizzeremmo

composizioni musicali. Se identifichiamo nel *sostantivo* la *nota* del pentagramma, gli *aggettivi* o le *similitudini* ne costituiscono l'*armonia*: e avvertiamo in Barilli, che ciascun sostantivo variato dai *sinonimi* viaggia carico di complessi armonici così come un breve gruppo di *note*, qualificatrici di una *tonalità*, che procedesse, sostenuto da accordi imprevisi toccanti dissonanze ardite, verso modulazioni magiche e inattese; cosa che può capitare nelle pagine più alte di Chopin o di Schumann, se non addirittura in quelle di musicisti molto vicini a noi. A proposito di una visita al Museo Grevin di Parigi, Barilli dice: « Qui dentro spira un'aria da fine di carnevale; un'aria di esumazione; c'è un'atmosfera soffocante e surreale che ti mozza il respiro, uno scirocco che ti fa invecchiare, un'afa dinanzi alla quale rinculi, e sprofondi nel tempo della Fama universale ». Dove il *tema* è dato dal concetto *aria* e dai sinonimi *atmosfera, scirocco, afa*, l'*armonia* è costituita dagli aggettivi e dalle similitudini che accompagnano quelle parole e la *modulazione* che sta a significare movimento, porta dal concetto di *aria* a quello lontano e impreveduto di *tempo*. « ... e sprofondi nel tempo della fama universale ». E più sopra aveva detto: « Carico di ornamenti, lavorato come un mobile di pessimo gusto rococò, appariscente, rosso, decrepito e tetro, l'ambiente sembra l'antica sala dei festini di una dimora abbandonata », dove ammiriamo la ricchezza armonica e timbrica che accompagna il sostantivo *ambiente* del quale non possiamo dire che ci viene solo descritto, perché è addirittura strumentato con una orchestrazione sorprendente per la varietà ed i contrasti.

I musicisti sanno che in qualsiasi componimento la *variazione*, più o meno apparentemente, alimenta il discorso e lo arricchisce: una qualsiasi *melodia* o frammento melodico viene alterato di volta in volta con modificazioni del ritmo, dell'armonia e dello stesso disegno: il concetto musicale viene in tal modo approfondito, svolto in ampiezza attraverso i vari modi che la sua natura gli consente, sicché di esso comprendi con chiarezza quale il significato e quale la forza di espansione che la fantasia può dargli; nella prosa di Barilli la variazione dà a tutto quanto egli esprime un

significato, una definizione: due persone viste con codesta ricchezza da Barilli diventano tutto un popolo: durante un viaggio in Inghilterra, due uomini sono di fronte a lui nello scompartimento: «la mia presenza non li disturbava — nemmeno mi vedevano. Non c'era in loro né modestia né superbia: gente che se ne infischia, pensai, — ecco tutto.

«Non guarderebbero neanche se al loro fianco ci fosse un impiccato con la lingua fuori. Imperurbabili.

«Una ragazza nuda di quelle che han tentato S. Antonio, avrebbe avuto al mio posto un bello sbadigliare di indignazione; non ci avrebbero fatto caso. Per loro era tutt'uno.

«Nulla li interessa — null'altro che le loro scarpe dalle suole larghe e terrestri e la loro pipa spenta». E qui è chiaro che ogni «a capo» conclude una variazione del concetto *imperturbabilità*, e la descrizione ha la forza di un apologo.

Anche i paragrafi brevi, del resto, danno alla prosa di Barilli un ritmo musicale; ciascuno di essi finisce per essere il *tempo* di una *suite* o di una *sonata*, la parte isolabile di un tutto che descrive, narra, analizza, rivela. Ciascun episodio si qualifica in una andatura; *allegro*, *adagio*, *andante*, si direbbe di un polittico musicale; ebbene nella prosa di Barilli è proprio come nella musica. E ci compiaciamo di scoprire un rapporto di così fatta familiarità fra musica e letteratura, noi che vediamo la conoscenza della musica circoscritta quasi soltanto al mondo ristretto dei musicisti, e così pericoloso l'isolamento in cui la tengono i cultori delle altre discipline. Di punto in bianco scopriamo lo stabilirsi di analogie che forse esistono anche fra la musica e le altre arti e attendiamo con ansia il pittore musicista, l'architetto musicista, ecc. che partiranno dalle leggi proprie del linguaggio musicale per dar vita alle loro opere pittoriche, architettoniche, ecc.

Se codesta è la forma della prosa di Barilli, quale ne è il risultato? La musica specialmente quando è grande musica, tende a sorprenderci. Lo abbiamo già detto: modulazioni imprevedute, variazioni dove la fantasia sa trarre da piccoli nuclei, in apparenza insignificanti, episodi di ric-

chezza incredibile (si pensi alle *variazioni* dell'ultimo tempo dell'Eroica di Beethoven), *strumentazioni* dove il gioco dei timbri rinnova *idee* che possono apparire fruste dall'uso, ritmi che danno ai temi caratterizzazioni magiche; la musica è l'arte le cui leggi, lungi dal limitarla, danno possibilità infinite alla libertà dell'espressione. La prosa di Barilli arriva agli stessi risultati che la musica si propone: sorprendere, e ci riesce in pieno, come ci riescono le musiche dei grandi.

Si è parlato della prosa di Barilli come di un fuoco di artificio carico di colori e di disegni sullo schermo buio della notte: ed invece queste sue pagine fanno ben altro: creano paesi sconosciuti, popoli lontani, inquadrano da un punto di vista inimmaginabile panorami familiari sì da farceli apparire nuovi come al primo colpo d'occhio, risolvono i problemi estetici con la esemplare elementarità dell'*uovo di Colombo*, agitano questioni morali con figurazioni apocalittiche. Le critiche non nascono faticose da ragionamenti difficili, misteriosi e oscuri, ma da una sola frase che, come il lampo, illumina improvviso un paesaggio sprofondato fino allora nella oscurità più misteriosa.

Siamo adesso al Barilli che dalla musica trae il motivo delle sue prose musicali: il linguaggio non è diverso da quello usato per i viaggi mondani della giovinezza e dell'età matura e per la scoperta di se stesso che egli fa nei suoi ultimi scritti: anche qui la rivelazione critica scaturisce inattesa come la modulazione improvvisa in un discorso tonale. Esempi luminosi fornirà il volume ancora in preparazione delle Cronache musicali: tuttavia già *Il Paese del melodramma* è una ricca miniera di definizioni nuove e scintillanti: e basterebbero il capitolo su Wagner e quello su Debussy per avvertirci con quale sensibilità Barilli proceda alla scoperta dei mondi sonori. Il giudizio scoppia inatteso dopo le variazioni saporose su l'argomento; non importa se quel «giudizio» che può essere accompagnato dal pesante aggettivo «universale» resta creazione soggettiva di un poeta e che qualsiasi filologo perciò può contestare: esso è una creazione a sé stante, opera creata e viva di un grande o originalissimo scrittore.

Per concludere, non si può non ricordare l'uomo Barilli che, partito per il continente della musica, approdò, nuovo Cristoforo Colombo, a quello della letteratura: avrebbe voluto vivere in un mondo che, egli sosteneva, gli fu ingiustamente vietato e pertanto portò in sé, pesantemente, un'amarezza corrucciata, una tristezza senza speranza e una solitudine scontroso: e c'è chi volle scorgere in questi elementi di oppressione e di

pena le piattaforme di lancio di quei missili pericolosi che furono alcune sue indimenticabili stroncature. Non è vero. Barilli fu giusto perché coerente, perché sorretto da una morale che lo fece severo anche verso sé stesso. Del resto possiamo dire, a consolazione di tutti, che alcuni dei musicisti da lui colpiti non furono per questo abbattuti: e sono ancora oggi, fortunatamente, tra noi, con le loro opere.

MARIO LABROCA

CINEMA

Il caso di *Tom Jones*

« Questo è il film più noioso dell'invernata » diceva una diciottenne al suo ragazzo, stando sul pianerottolo della galleria, prima di scendere le scale. La coppietta non presentava segni categorici di classe: studenti, impiegati, commessi? Comunque, non operai. Io camminavo alle loro spalle, dopo aver veduto per la seconda volta e con gran gusto, il film di Richardson, e non m'indignai, anzi mi convinsi che, dal loro punto di vista, avevano ragione. La loro brutale osservazione mi rendeva a un tratto chiaro — e questo, sì, era purtroppo un segno di « classe » — che il film da me ammirato non era fatto per tutti e richiedeva una cultura — mi duole ripeterlo — in qualche modo, di élite.

Triste constatazione. Tanto più che in essa era implicita la causa, sempre la medesima, da parte del pubblico comune, del rifiuto di certi spettacoli ad alto livello, di certa letteratura classica. Questa causa può definirsi in due parole: mancanza di senso storico, del « sesamo aperti » che schiude i tesori dell'esperienza umana più preziosa, chiave del passato, del presente, del futuro; stimolo delle ipotesi, lubrificante dell'immaginazione. Supponiamo che i due ragazzi sopra citati avessero avuto a disposizione, nell'infanzia, una soffitta piena di vecchi arredi e di bizzarre cianfrusaglie: non ne avrebbero ricavato che tedio e mani sporche. Colpa della loro indole? Non credo. Piuttosto

della pessima educazione ricevuta nelle scuole pubbliche.

La riprova sta nel fatto che — almeno da quanto mi consta — i teenagers, pur snobbando pregiudizialmente il film in costume, hanno rispettato le chincaglierie di « Cleopatra » e le faticose superficialità del « Gattopardo ». Vogliamo accusarli di timidezza di fronte alle ciglia di Liz Taylor e al prestigio di Visconti? Si tratta di ben altro, e cioè di un'ignoranza, per così dire, acquisita: una specie di callo mentale, contratto negli anni teneri e che rende insensibili all'appello della « qualità ». In parole povere una simile insensibilità coincide con ciò che volgarmente si chiama « cattivo gusto ». Un uomo istruito può avere un gusto pessimo, un uomo colto, no. Istruzione e cultura sono due cose diversissime, sebbene vengano confuse, anzi accettate come sinonimi.

Per ritornare al « Tom Jones »: nulla impedisce di supporre che i due giovani spettatori fossero informati dell'origine letteraria del film e che, senza aver letto il vecchio romanzo di Fielding, credessero in buona fede di sapere quel che significa « settecento »: portantine, parrucche, guardinfanti, cicisbei, e così via. Tali cognizioni sommarie non li difenderebbero dal tedio, qualora le folte pagine del romanziere inglese capitassero loro sott'occhio.

La verità è che il settecento — come ogni altro secolo — è un complesso fenomeno di cultura: di un ordine di cose, convenzioni, sentimenti,