

mobilità

DUSTIN HOFFMAN: BASTA BUSH VADO A VIVERE A LONDRA

È deluso dall'America di Bush e si sente più a suo agio a Londra, così Dustin Hoffman ha deciso di stabilire la sua residenza nella capitale britannica. Lo ha detto lui stesso in un'intervista pubblicata ieri dal quotidiano britannico The Times. Hoffman possiede da anni una casa a Kensington che utilizzava soltanto quando veniva in vacanza o aveva impegni di lavoro da questa parte dell'Atlantico. Benché vi sia nato non ha mai amato Los Angeles e finora risiedeva in un appartamento a New York. «Mia moglie dice che quando sono a Londra mi accade qualcosa. Non so cosa», ha raccontato al Times.

lirica

NON FACCIAMO CONFUSIONE, QUESTO EDIPO È NATO IN ROMANIA

Paolo Petazzi

Pur nella situazione di grave deficit drammaticamente denunciata in un documento dei suoi lavoratori, il Teatro Lirico di Cagliari non rinuncia alla propria linea culturale con la intelligente scelta di aprire la stagione con un lavoro poco noto e degno di particolare attenzione: quest'anno era Oedipe (1921-31), l'unica opera teatrale di George Enescu, la creazione più vasta e impegnativa del più insigne autore romeno, noto assai più come violinista che come compositore. In particolare Oedipe, dopo il successo della prima rappresentazione a Parigi nel 1936, non fu quasi mai rappresentata se non in Romania e merita attenzione molto maggiore di quella che ha finora ottenuto, per ragioni complesse, non semplicemente perché oscurato dall'Oedipus Rex di Stravinsky, che risale agli stessi anni (1926-27), e con

il quale un confronto non ha molto senso, anche perché non ne condivide affatto l'impostazione di coerente compattezza. Il testo (in francese) di Edmond Fleg racconta l'intera storia di Edipo: nel primo atto la nascita, nel secondo la fuga da Corinto, l'uccisione di Laio (esclusivamente per legittima difesa) e l'incontro con la Sfinge. Poi il terzo atto corrisponde alla celebre tragedia di Sofocle (e all'Oedipus di Stravinsky), il quarto all'Edipo a Colono. Due atti ricchi di azione e spesso di violenza, efficacissima tensione drammatica sono incorniciati da due atti statici, posti sotto il segno di una arcana ritualità ricca di suggestioni arcaiche. In una visione umanistica si pone l'accento sulla innocenza di Edipo e sulla sua capacità di sfidare il destino, e di vincerlo nella misteriosa e rasserenata trasfigurazione finale della morte.

La musica è difficilmente classificabile e non sempre stilisticamente compatta, anche se la unifica la straordinaria raffinatezza e varietà del modo di trattare l'orchestra e la presenza di un materiale tematico dedotto con ammirevole flessibilità e sempre rinnovata invenzione dal disegno cromatico iniziale. L'influenza avvertibile di Fauré (con cui Enesco aveva studiato) e della musica francese dei primi decenni del secolo si affianca talvolta a quella della tradizione tedesca postwagneriana, a un originalissima reinvenzione di caratteri popolari romeni (che a tratti sembrano evocare una lontana età arcaica, ad esempio in certe nenie del flauto) e ad altri aspetti davvero personalissimi, evidenti in modo particolare nella scena forse più bella, quella dell'incontro con la Sfinge. La vocalità

presenta spesso una flessibilità ariosa di singolare suggestione. A Cagliari di quest'ultimo aspetto si è potuta avere solo un'idea parziale, perché le difficoltà della partitura mettevano spesso in difficoltà le voci, in particolare inducendo l'impegnatissimo protagonista, il baritono Stephan Ignat, a troppo frequenti incertezze di intonazione. Carenze di chiarezza e di tensione si notavano nella direzione, in complesso attendibile, di Cristian Mandel; mentre il punto di forza dell'interpretazione musicale era l'impegnatissimo coro del Teatro di Cagliari istruito da Paolo Vero. Di notevole suggestione poi la regia di Graham Vick nelle scene efficacemente stilizzate di Tim Northam: forse a tratti la avremmo voluta ancora più lontana dal naturalismo.

IL CALENDARIO DEI BAMBINI

Un'idea di Sergio Staino per la "Consulta Rodari" in edicola con l'Unità a € 3,90 in più

IL CALENDARIO DEI BAMBINI

Un'idea di Sergio Staino per la "Consulta Rodari" in edicola con l'Unità a € 3,90 in più

in **scena**
teatro | cinema | tv | musica

Leoncarlo Settimelli

TUTTALAVERITÀSULFESTIVAL

SANREMO
Rossa un corno

Aiuto! Il mondo alla rovescia - così caro alla fantasia popolare perché gli concedeva l'illusione che i ricchi potessero diventare poveri e viceversa - sta diventando realtà! I signori della destra - si legge - sono felici perché ritengono di avere espugnato il Festival di Sanremo, sottraendolo al dominio dei rossi. Ma di quale Festival parliamo? E quando mai Sanremo è stato sotto l'influenza della sinistra? A cominciare dallo scorso anno, quando Tony Renis difese (facendosi invero dare una mano da Celentano) il diritto di avere qualche amico mafioso e andando indietro, fin dalle prime edizioni, Sanremo è sempre stato democristiano, conservatore e con sciagurate punte destrosore. Volete subito un esempio? Prendete la canzone *Vecchio scarpone* (1953), di Donida e Calibi, nella quale si inneggia alle imprese militari del fascismo, dalla guerra al fianco dei tedeschi «sulle dune infuocate», alle imprese coloniali.

Ed infatti, in un sito Internet, essa viene oggi così presentata: «Nell'immediato dopoguerra, ravvivava il sentimento patriottico di chi aveva compiuto il suo dovere di soldato ed era forse disponibile ad impugnarne ancora le armi per riscattare l'onore dell'Italia». La chiusa del brano era chiarissima: «forse sapresti - tu, scarpone militare - se volesse il destino/ camminare ancor». L'accento al destino richiamava direttamente la dichiarazione di guerra pronunciata da Mussolini dal balcone di Piazza Venezia il 10 giugno 1940: «Un'ora segnata dal destino batte nel cielo della nostra patria...». Altro che rossi!

Poi c'era l'epopea delle mamme, degli alpini, dei campanoni di mille chiese, o quella degli amori infelici perché avvenivano fuori del matrimonio. Il Festival parlava sempre d'amore ma l'amore era peccato, era triste, pieno di foglie gialle e di fiori appassiti. Così, anziché recuperare lo spirito dello swing americano, cioè di quel fenomeno che aveva fatto capolino a cavallo della guerra (e che aveva i principali esponenti in Alberto Rabagliati, Natalino Otto, Alberto Semprini, il Trio Lesano, l'orchestra Ferrari, il Quartetto Cetra, ecc.), accadeva che dalla ribalta di Sanremo si diffondessero messaggi intrisi di un patriottismo sospetto se non addirittura nostalgico del regime fascista. Nel 1952, ad esempio, la canzone più applaudita dal ristretto uditorio del salone delle feste è *Papaveri e papere*, che costituisce - attraverso la metafora della papera inadatta a competere con gli alti papaveri - un tentativo di satira politica. Tuttavia, un'altra canzone di quel festival, *Vola colomba*, impennata sul ritorno di Trieste all'Italia viene appoggiata tenacemente dalla stessa RAI (anche allora organizzatrice del Festival), la quale lascia che Nunzio Filogamo, che presenta la manifestazione, legga una serie di telegrammi che inneggiano alla riconquista.

Ecco la trascrizione ricavata da un «acetato» inciso dalla stessa RAI: «Se permettete - scandisce Filogamo - voglio leggere due telegrammi. Uno viene da Trieste e dice: "Mio voto moltiplicato 300.000 vincente *Vola Colomba*, firmato una triestina" (applausi). E poi un altro che viene



l'appoggio di un pugno di giornalisti (Mario Casalbore, l'inaspettato «ragazzo di Salò» Piero Vivarelli, l'esperto di jazz Salvatore G. Biamonte) che aizzarono il pubblico del salone delle feste del casinò, incitandolo a sventolare i fazzoletti bianchi dopo l'exploit di Modugno. L'anno dopo si tornava alle lacrime e agli addii (*Ciao ciao bambina*), agli amori romantici (*Romantica, Al di là, Addio Addio*), alla sciagurata centralità dell'uomo che non deve chiedere mai Tony Renis, il quale distribuisce - pronunciando un erotico «lullalala» - baci a schiere di ragazze e a *Non ho l'età*, che riportava in auge la verginità di fronte ai tentativi di abbattere il tabù del sesso da parte dei giovani, sulla spinta del 1968.

Era per caso di sinistra l'edizione del 1967 nella quale la boccatura solenne di *Ciao amore ciao* provocò il suicidio del suo autore, Luigi Tenco, che aveva inciso canzoni contro la guerra nel Vietnam e sul diritto dei giovani ad avere i capelli lunghi (mentre Mogol proponeva «è finita la rivoluzione»)? E quella del 1970, nella quale Celentano e signora prendevano per il culo gli operai in sciopero? E in cui si classificava solo al terzo posto *L'Arca di Noè*, nella quale Endrigo denunciava il depauperamento del nostro pianeta? Tra «seni da rubare», ragazze che si spogliano per fare l'amore ma poi si vergognano e promettono di non farlo più, bisogna aspettare il '78 per sentire da Rino Gaetano una Gianna preoccupata per l'inflazione, ma anche questa naturalmente finita al terzo posto.

Ma forse... un momento! Non dimostra che la sinistra tiene in mano le redini del Festival la vittoria di *Si può dare di più* nell'87? Be', qualche sospetto è legittimo, dal momento che la canzone diffonde un'aria di minima solidarietà con i poveri del pianeta. Meno male che subito dopo si registra l'affermazione di Ranieri con *Perdere l'amore*, mentre Barbarossa (dichiaratamente sinistrorso anche nel nome) finisce al terzo posto con *L'amore rubato*, che denuncia il fenomeno della violenza sulla donna. Poi c'è persino la vittoria di questo Barbarossa, e questa sì che dimostra che il Festival è influenzato dai comunisti, dal momento che il cantautore chiede alla mamma «portami a ballare», quando si sa che l'andare a ballare è fenomeno da casa del popolo, e fa niente se anche Mussolini amava farsi riprendere dagli operatori del Luce mentre ballava una mazurca romagnola.

E chi ha vinto lo scorso anno? Masi, perbacco, chiara figura di sinistra di cui sono noti gli scambi culturali con il poeta Mario Luzi nel clima fiorentino del «Non mollare» e della ribellione a Berlusconi.

Ma dai, non facciamo finta di niente! Nel 1980 non presentava per caso Benigni, che ebbe le sue grane per aver detto «oytilaccio» (mutato senza dubbio dal linguaggio anarchico-anticlericale)? E nel 1981 non c'era quel trotskyista di Alberto Sordi a cantare «ti c'hanno mai mandato a quel paese?», dedicata senza dubbio alla destra, che non aveva ancora lavato il rene a Fiuggi? Forse fu allora che i vari Gasparri se la legarono al dito e si posero come obiettivo di strappare ai rossi il Festival di Sanremo. Ma scusate, negli ultimi anni non c'era a Sanremo una giunta di centro-destra che faceva il bello e il cattivo tempo anche al festival? Macché, tutte storie messe in giro dalla sinistra. Ora si che Gasparri può urlare, richiamandosi alla tradizione dei fascisti della prima ora, «a chi Sanremo? A noi!».

Domenicainregime



In si è esibito in una forma abbastanza tormentata. Ha cantato sbarellando con la voce e - non si offenda - avesse partecipato alla vecchia Corrida avrebbe fatto la gioia del pubblico a caccia di vittime da affossare. Non siamo così crudeli. In fondo anche lui fa parte del gioco che prevede un solo regista e una moltitudine di marionette, asservite e riconoscenti. Ciò non toglie che la scena assemblata davanti alle telecamere di Raiuno sia stata avvilente. Una scena di regime, un regime in cui il potere non passa più attraverso le baionette ma attraverso le telecamere.

Mamme, alpini, vecchi scarponi: così dovevano cantare i brani sanremesi per sfuggire all'invasione dello swing anglofono. E giù lacrime...

Ma Sanremo non è quel palco dal quale negli anni 50 si consentivano motivi che rimpiangevano il fascismo e le colonie? E non era da quel palco che si è promossa una cultura ancorata a dio, patria e famiglia in fuga dal sesso e da ogni liberazione? Così voleva l'anima più conservatrice della Dc. Allora di che ciancia An?

da Tripoli: "Ti prego presentare commissione mia crocetta per *Vola colomba* primissima tra le prime". Firmato Battista Sogni (applausi). Cari amici, Trieste e Tripoli sono qui... (applausi)». Converterà ricordare che Tripoli significava Libia, cioè una colonia «riconquistata» dal fascismo. In conclusione, *Vola colomba* vince. Ma che c'era da aspettarsi da un Festival che era stato varato dalla RAI con «l'intento principale... di promuovere un elevamento nel campo della musica leggera italiana, compatibilmente con i presupposti "popolari" propri del genere in se stesso, ma in maniera da colmare le sensibili manchevolezze che vi si riscontrano oggi e da soddisfare le sia pure elementari esigenze estetiche che anche la canzone, in quanto

espressione musicale, propone...»? Queste parole venivano pubblicate nel 1951 dall'organo ufficiale della RAI, il *Radioricorre*, che lamentava come «l'influsso della musica popolare afro-americana e ispano-americana, e soprattutto «delle sue filiazioni commerciali le cui correnti principali si sono ingrossate e intorbidate al loro passaggio per Broadway e per Hollywood» imprimevano «una fisionomia esotica alle canzoni dei diversi paesi europei, attenuandone sempre più l'aderenza al substrato etnico e sentimentale dei popoli da cui scaturivano...». Insomma, sembrava di tornare agli anni 30, quando il fascismo lamentava che si ascoltasse lo swing e le sue melodie «negroidi e sinagogali», scritte o suonate da neri o da ebrei,

come Benny Goodman, messi all'indice dai nazisti e dai fascisti nostrani quali autori di musica «degenerata».

Dio, Patria, Famiglia e Guerra, dunque. Significherà pur qualcosa che il Festival sia stato vinto per ben due volte da Mario Ruccione (*Buongiorno tristezza e Corde della mia chitarra*), compositore di regime (*Faccetta nera, Camerata Richard, Giarabub*) che si oppose tenacemente anche nel dopoguerra al successo della musica di provenienza americana. E che una volta sia giunto terzo con una canzone (*E la barca tornò sola*) che metteva in scena una «bionda forestiera» preda di una tempesta, per salvare la quale perdono la vita «tre fratelli pescatori», mentre «una mamma bianca» li aspetta sulla riva. Quella forestiera, freudianamente, richiamava l'Inghilterra, come ai tempi della «perfidia Albione». In più, le canzoni di Ruccione e di altri compositori non erano solo tristi e melodrammatiche, ma mettevano in circolo segnali di disperazione e abbandono, contribuendo al ritorno di un clima decadente e melodrammatico.

Modugno (1958) fu una eccezione, soprattutto perché persino il suo editore Gramitico Ricci non riteneva *Volare* adatta al clima piagnucoloso di Sanremo, mentre nessuno nei cantanti «storici» del Festival la volle interpretare e poi perché ottenne

L'eccezione venne con Modugno nel '58, quando salì sul palco «Volare» Una meraviglia che per far strada fu sostenuta controcorrente