

A Palermo un singolare spettacolo mette insieme un testo di Tahar Ben Jelloun e alcuni brani di un'intervista a Jean Genet

Una forte denuncia contro il nuovo razzismo e quell'atmosfera di isolamento nella quale vivono gli arabi in Europa

L'emigrante della memoria

A Palermo, nell'Oratorio di Valverde, accanto alla Vuccina, è andato in scena *Dialoghi*, uno spettacolo costruito da Roberto Andò sulla base di un testo di Tahar Ben Jelloun e di un'intervista a Jean Genet. Ne è venuto fuori un lavoro non perfettamente compiuto dal punto di vista strettamente teatrale, ma di forte impatto politico: infatti, l'accostamento Ben Jelloun-Genet non è casuale.

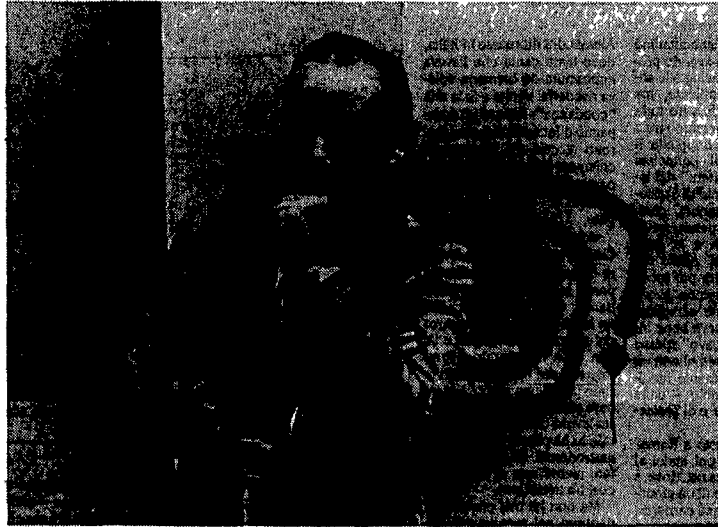
DAL NOSTRO INVIATO
NICOLA FANO

■ PALERMO Tahar Ben Jelloun e Jean Genet, probabilmente, hanno una cosa in comune. Entrambi, in epoche, condizioni e modi diversi, hanno capito e analizzato uno dei problemi maggiori della società contemporanea: la crisi della centralità della cultura, umana e politica, dell'Occidente. La violenza e la paura che regnano nei rapporti fra esseri umani considerati normali e esseri considerati diversi derivano, in larga parte, proprio dall'impossibilità dei primi di difendersi dal secondo, dalla profonda immoralità di un'operazione del genere. Avvicinare un palcoscenico - sia pure in condizioni difficili e teatralmente povere - questi due autori significa proprio cercare di riflettere su una crisi che riguarda tutta la tradizione occidentale.

Così, qui a Palermo, nel magnifico e decadente oratorio di Valverde, hanno risuonato parallelamente le parole di Tahar Ben Jelloun e quelle di Jean Genet. Ben Jelloun è nato a Fès, in Marocco emigrato in Francia, oggi è considerato fra i maggiori scrittori viventi in Italia. Einaudi ha pubblicato *Creatura di sabbia e notte fatale*, le Edizioni Lavoro hanno stampato *Moha il saggio, Moha il folle* (si tratta di tre romanzi), la Milvia, invece, ha mandato in libreria

L'estrema solitudine, una ricerca lucida e impressionante sulle privazioni e sulle frustrazioni sessuali degli immigrati arabi in Francia. In *Dialoghi*, il regista Roberto Andò ha dato corpo a *Colloquio con il signor Said Hammedi*, un testo che ricalca ed elabora proprio quelle ricerche sulle vessazioni fisiche e psichiche subite dai maghrebini in Francia (e, in genere, dagli emigrati nel mondo). Accanto il regista ha teatralizzato alcuni brani di una famosa intervista a Jean Genet condotta da Hubert Fuchs e pubblicata da noi da Ubaldini in scena, Luciano Virgilio e Luigi Maria Burrano sono il primo dell'intervistatore Ben Jelloun e l'intervistato Genet e il secondo, l'algerino Said Hammedi è l'interlocutore dello scrittore francese.

In tutto ciò, il teatro in senso stretto - forse - c'entra fino a un certo punto quello che conta è la denuncia strettamente politica relativa tanto alla condizione generale dell'emigrato visto come diverso, quanto alla necessità di una profonda, intima ribellione a questo stato delle cose. Ciò che più conta, dunque, è la forza con cui la denuncia si scaglia sul pubblico e le parole di Ben Jelloun e Genet, in questo senso, sono chiarissime. Sono Said Hammedi, infatti, un uomo disperato, costretto a lavorare in pessime condizioni per mantenere la propria fa-



Lo scrittore Tahar Ben Jelloun, da un suo testo e da un'intervista con Genet è tratto lo spettacolo «Dialoghi»

miglia in Algeria, costretto a vedere la moglie e i figli un mese ogni anno, costretto a non uscire la sera per evitare incontri pericolosi con un razzismo diffuso e latente, costretto a dividere una stanzetta con un compagno di lavoro e di emigrante; costretto a governare la propria terra nei giorni di festa, costretto a lavorare in Francia fino alla pensione, per garantire un futuro meno disumano ai propri figli. Un uomo costretto, insomma, costretto anche a covare in se stesso la rivolta a padroni ingiusti, a governanti ostili, a esseri umani indifferenti. Genet percepisce le stesse violenze, le stesse privazioni: egli è un ribelle che non può fare a meno di contrapporsi agli equilibri stabiliti anche solo per sentirsi vivo.

Un collage drammaturgico, inquadro costruito sulle lacerazioni continue di una realtà scomoda e pericolosa. Del resto, sia Ben Jelloun sia Genet puntano l'indice sulla sfacciataggine violenta di una società che non vuole accettare il diverso. Se Ben Jelloun, non per principi morali, politici, ideologici o religiosi, semplicemente per il terrore di perdere un primato acquisito nel secolo. Ciò che Ben Jelloun e Genet mettono in dubbio - raccontando fatti e meccanismi presi direttamente dalla realtà - è un modello civile ben preciso: quello basato sulla prevaricazione culturale, allo sfruttamento umano. In altre parole, l'imputato centrale è il capitalismo, quello con-

vinto di poter essere considerato sempre e dovunque sinonimo di progresso. La lunga battaglia di Ben Jelloun (e come e più di lui, anche di altri scrittori arabi che vivono fra loro gente, in mezzo alle proprie culture, come l'altro grande maghrebino Mohamed Choukri o il Nobel egiziano Mahfuz) tende ad accreditare e approfondire proprio la diversità della cultura araba: la sua completa autosufficienza rispetto alle imposizioni e al colonialismo europeo e occidentale. In fondo, questo orgoglio della propria cultura, della propria tradizione, come delle proprie scelte e delle proprie radici è anche il segno caratteristico dell'opera intera di Genet.

Qui, alla ribalta, ci sono due

uomini che si svelano lentamente e falsamente, di fronte a microfon-fantasma. Due uomini che si agitano su una scena precaria (per altro, fisicamente aggravata dal barocchismo di questo magnifico oratorio attrezzato per l'occasione da Fabrizio Lupo), cercando brandelli del proprio passato e del proprio presente capaci di garantire un futuro stabile e autonomo. Accanto a loro, poi, due schermi rimandano le immagini delle rispettive culture e famiglie. Ecco, che tutto ciò sia avvenuto proprio a Palermo è un fatto che ha la sua importanza: quella tanto mistificata identità mediterranea, evidentemente, non è solo e sempre un'etichetta vuota di senso.



Jerry Goldsmith mentre dirige l'orchestra di Santa Cecilia

Il compositore americano a Roma per il film «Leviathan»

Jerry Goldsmith, la musica degli alieni

Ha dato voce a celebri film di fantascienza, ma anche a kolossal come *Il re Rambo* e a piccoli gioielli come *Freud*, *Chinatown*, *Il vento e il leone*, *Sotto tiro*. È Jerry Goldsmith, uno dei più apprezzati autori di colonne sonore. Lo abbiamo intervistato a Roma, dove sta registrando le musiche di *Leviathan*, film di fantascienza «subacquea» prodotto da Luigi e Aurelio De Laurentiis.

ALBERTO CRESPI

■ ROMA. Nella pancia di Roma, sotto la collina dei Palatini, si annida la voce del Leviatano. Bisogna scendere un paio di rampe di scale, intrufolarsi nei sotterranei della sala di registrazione Forum, e lì si può ascoltare sonorità violente, vagamente «senese». È l'orchestra di Santa Cecilia a crearle, sotto la direzione di un signore dai capelli candidi, e dalla camicia altrettanto candida su cui spiccano un paio di bretelle multicolori. L'unico «gratto» che lo intralza, chiaramente, come un americano.

Jerry Goldsmith vive a Beverly Hills ed è un vero professional. Non è un compositore frustrato che ha ripiegato sul cinema. È un autore di colonne sonore *tout court*, con una solida preparazione accademica che non gli ha impedito di comporre decine e decine di spartiti per il cinema e per la tv. Il cinema gli ha dato un Oscar (per *Il presagio*), la tv quattro premi Emmy. Ora è a Roma per registrare la colonna sonora di *Leviathan*, un film fantascologico prodotto da Luigi e Aurelio De Laurentiis e girato (regli studi di Cinecittà) da George Cosmatos (*Cassandra Crossing*, *Rambo II*, *Cobra*). Film costato la bellezza di 28 milioni di dollari. *Leviathan* si avvale di alcuni contributi tecnici davvero extra-umani: gli effetti speciali di Stan Winston (*Terminator*, *Predator*, *Aliens*), la fotografia di Alex Thomson e, non ultima, la musica, appunto, di Jerry Goldsmith.

Verrebbe subito da chiedere a Goldsmith se si sente uno specialista di musiche del futuro in filmografia ma titoli come *Il pianeta delle scimmie*, *Alien*, *Capricorn One*, *Star Trek*, *Sotto tiro* e altri film in bilico tra fiaba e fantascienza come *Gremlins*, *Legend* e i due *Pohjergest*. Ma lui nega: «È un tipico esempio di american *typcasting* di schematizzazione. Ti creano un ruolo e te lo affibbiano per tutta la vita. Io preferisco scrivere musica per film più intimi. Come *Freud* di John Huston o *Chinatown* di Polanski. Scava scava, si scopre che proprio lo sfortunato *Freud* *Passioni segrete* di Huston è il film a cui è più legato. «È stata la mia prima candidatura all'Oscar, il film che mi ha lanciato in serie A. Fu il primo film in cui usai le tecnologie elettroniche (e tanti anni fa nel '62 non era così normale) e il primo e l'unico in cui abbia impiegato una tecnica rododscalonica. Amo la dottecafonica, anche se al tempo mi scopro ad ascoltare più musica romantica».

Non è la prima volta che Goldsmith registra a Roma. Ma è la prima volta che lavora con l'orchestra di Santa Cecilia, che si è «prestata» al cinema solo nell'88, per *Leviathan* e, in precedenza, per *Indio*, un film di Antonio Margherita sempre prodotto da De Laurentiis e musicato da Pino Dagnaggio. «È un'orchestra straordinaria. Stiamo lavorando benissimo». Si è portato dagli Usa due arrangiatori: «Un montatore del suono, un da Londra un fonico per il resto, e una colonna sonora «italiana». Aurelio De Laurentiis tiene a far sapere che il budget per la musica di *Leviathan* ammonta a 500.000 dollari, mentre in media, per un film italiano, si spendono 15-20 milioni. Descrivere una colonna sonora è difficile, ma nel caso di *Leviathan* si può almeno partire dalla definizione di un ambiente: «È un film tutto ambientato sott'acqua - racconta Goldsmith - in una miniera sottomarina minacciata da un mostro. Musicalmente, è una doppia sfida. Occorre comunicare al tempo stesso la claustrofobia della stazione subacquea, e l'immensità dell'oceano. Ha scritto la musica in base alla sceneggiatura, o dopo aver visto la copia di lavorazione del film? «Io il film lo debbo vedere. Un copione scritta non mi dice nulla. Le musiche, i personaggi, i caratteri nascono sullo schermo, dallo stile del regista».

Cosa pensa, un musicista che ha sempre scritto per il cinema, delle colonne sonore commissionate da autori provenienti da altre aree, per esempio dal rock? «I musicisti rock non sono veri «compositori» e come ascoltatore non amo molto il rock, né la musica leggera in generale. Penso che Peter Gabriel abbia fatto un ottimo lavoro per *L'ultima tentazione di Cristo*. Su altri non mi pronuncio. Ma lei, musicista ascoltatore «classico» tra gli italiani Verdi, Puccini, Respighi, Vivaldi. E tra i suoi colleghi che scrivono per il cinema, quali apprezza? «Sono amico di John Williams e rispetto il suo lavoro. Mi piace molto anche John Barry. È un grande melodico. L'unico compositore «vittoriano» di oggi».

Dopo *Leviathan*, farà due «seguiti», *Star Trek V* e *Gremlins 2*. Ma non c'è solo cinema nel futuro di Jerry Goldsmith. «Mi piace molto dirigere l'orchestra e vorrei tenere più concerti in futuro. Il contatto diretto con il pubblico è qualcosa di inimitabile, che al cinema manca totalmente». E come direttore d'orchestra, preferisce dirigere musiche proprie o altrui? «Di solito mi chiedono di dirigere cose mie, ma spero tanto di poter dirigere Mozart, prima o poi. È il musicista più semplice, il più puro, meno inquinato. Il più grande».

Primefilm. Escono «Scommessa con la morte» e «Homeboy»

La quinta volta di Callaghan aspettando l'ora della pensione

MICHELE ANSELMI

Scommessa con la morte
Regia: Buddy Van Horn. Sceneggiatura: Steve Sharon, interpreti: Clint Eastwood, Patricia Clarkson, Liam Neeson, Evan C. Kim. Fotografia: Jack Green USA, 1988.
Roma: Royal
Milano: Manzoni

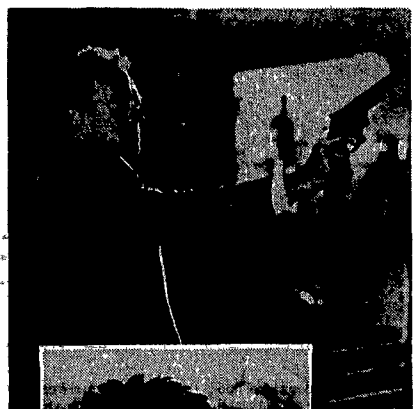
■ Per l'ispettore Callaghan è arrivata l'ora della pensione. Lo sa bene Clint Eastwood, che tra una regia e l'altra ha perso la voglia di star dietro al superbuio di San Francisco, vecchio amico addomesticato dall'età e dal benessere. Se agli albori della serie, quando alla regia c'era il coriaceo Don Siegel, «dirty Harry» incarnava la (seducibile) faccia paranoica della legge, via via il personaggio si è depurato dalle sue ossessioni guardandolo in questo quinto episodio *Scommessa con la morte* (*The Dead Pool*), così ben vestito ed educato non

sembra neanche più lui. Come tutti gli eroi di celluloido sul viale del tramonto, Callaghan raschia il fondo del barile e si accomiata dal suo pubblico (pare che sia davvero l'ultima volta) con un film moscio e imbecillito che può vantare una sola battutaccia da manuale callaghaniano: «I pareri sono come i coglioni. Ognuno ha i suoi».

La storia è, più del solito, un pretesto. Sul set di un film dell'orrore a basso costo tutti succedendo strane cose. La star, un morfomane in stile «heavy metal», ci rimette la pelle durante una pausa. Stessa sorte tocca a un membro della troupe e ad una critica severissima (una specie di Pauline Kael acerma nemica di Eastwood). Chi sta uccidendo e perché? E soprattutto che ci fa il nome di Callaghan nella macabra lista approntata per gioco dal regista vanesio? L'ingrigo si scioglie nel sottof-

nales, ma nel frattempo Eastwood ci ha fatto sapere come la pensa su una serie di costellati guasti provocati dalla violenza cinematografica, l'ansia di protagonismo del cittadino frustrato, la disumanità del mass media e ovviamente l'ottusità della burocrazia. *Scommessa con la morte* diventa dunque una sorta di Eastwood-Pensiero il che non depone a favore del film. Che peraltro zoppica anche sul piano della pura azione. Ormai rallentato nei movimenti, Eastwood impugna pigramente la famosa 44 Magnum e non sbaglia un colpo, rimumando così ad ogni acrobazia supplementare. Ma siccome ogni dei conti che si rispetti ha bisogno di una trovata bizzarra, ecco che, nel buio del molo, lo sbirro si caverà d'impaccio prendendo in prestito da una baleniera un cannoneino provvisto di fiocina.

Chissà se piacerà al pubblico italiano questo Callaghan (anzi Callahan, come recita il vero nome del poliziotto americano) saggio e compassato, che fa il galante con le giornaliste pestifere, non insulta più i superiori e si fa aiutare da un tenente di origine cinese. Gli ultimi film di Eastwood, con la parziale eccezione di *Bird*, sono stati un disastro da noi, a dimostrazione di un lento declino che ha coinvolto, del resto, molti altri eroi di celluloido pensate a Burt Reynolds, a Charles Bronson o a Jean-Paul Belmondo, una volta campioni di incasso e ora ridotti al rango di comprimari di lusso. Eastwood, già di nuovo al lavoro con *Pink Cadillac*, potrebbe salvarsi recuperando quella sensibilità a fior di pelle, romantica e individualista, che lo portò nel passato a firmare piccoli capolavori come *Brando nella notte* e *Honkytonk Man* 1 e 2, eroe e coraggioso e imprevedibile, che non perda più tempo con l'ispettore Callaghan (e magari, se non ha voglia di stare alla cinepresa, si scelga un regista migliore di Buddy Van Horn).



Accanto, Mickey Rourke in «Homeboy». Sopra, Eastwood è ancora Callaghan

Rourke, parodia di un boxeur

SAURO BORELLI

Homeboy
Regia: Michael Sarasin. Sceneggiatura: Eddie Cook. Musica: Eric Clapton, Michael Kamen. Interpreti: Mickey Rourke, Christopher Walken, Debra Feuer USA, 1988.
Roma: Quirinale, America.

■ Mickey Rourke da tempo oggetto di culto di giovani e meno giovani spettatori, va dicendo a muso duro che non gli importa granché del cinema, di Hollywood di tutte le minime faccende connesse al divismo. Per contro, l'attore americano è fermamente convinto che *Homeboy* sia «il film della sua vita», momento cruciale di una car-

riera pur contraddistinta da tanti altri significativi titoli. Affermazione ambiziosa, anche se non si tiene conto che gli elementi autobiografici e certe insidie allusive ai classici film del passato sulla boxe possano indurre Mickey Rourke a privilegiare questa sua nuova prestazione interpretativa rispetto ad altre del passato. Oltretutto, non è senza significato che *Homeboy* costituisca il frutto dell'ostinato proposito del celebre attore di portare sullo schermo un soggetto da lui stesso concepito circa dieci anni fa e soltanto ora tradotto in film per la regia dell'ex direttore della fotografia di *Angel Heart*, Michael Sarasin.

Tutti aspetti, questi, che guardare parrebbero quanto meno «esterni» agli specifici risultati ottenuti, poi, nella compiuta dimensione cinematografica di un film come *Homeboy*. Mica vero invece Michael Sarasin, Mickey Rourke, oltre lo sceneggiatore Eddie Cook, hanno consegnato uno spettacolo gravemente pregiudicato da scelte formali ed espressive convenzionalistiche abusive e messo assieme, altresì, una storia che quando non dà troppo spazio ai *grand guignol*, sprofonda pateticamente nel sentimentalismo più vieto.

Ad impiasticare ulteriormente le cose provvedono poi da una parte il montaggio ed il ritmo monotoni dell'azione e dall'altro il manife-

sto impaccio di tutti gli interpreti, Rourke non escluso. L'unica cosa di qualche pregio, in tanto caos, risulta a tratti la sapiente colonna sonora di Eric Clapton.

Già che cosa accade davvero in *Homeboy*? Johnny Walker (ma l'omonimo whiskey c'entra soltanto marginalmente) è un vagabondo abbigliato da cowboy male in amese. In effetti, il suo mestiere è il pugile. Un po' suonato, indubbiamente fuori forma e, ancor più, gli di testa, epperò intenzionato a rimpiacchiarsi in qualche modo facendosi sfasciare la faccia di pugno. Allo scopo appropria così in una desolata realtà provinciale (ricordate *Far City* il piccolo grande capolavoro di John Huston?) e qui si imbarca im-

mediatamente in concomitanza, bislacche vicende.

Walker, infatti, benché sempre barcollante e in balia di qualsiasi balordo si trovi intorno, viene ruscucchiato prima in una serie di micidiali scacchiate, quindi ureto e strumentalizzato da un gangsterucolo mitomane, tale Wesley (Christopher Walken), e infine addirittura amato, compianto solidamente dalla bella del «lu» na parko, la giovane, sensibile Ruby (Debra Feuer). Il finale, si intende, sfocia in un epilogo cupamente disperato anche se, non si sa se per puro artificio o per un consolatorio soprassalto onirico, le immagini conclusive fanno intravedere lo sfortunato boxeur e la sua provvida fatina mentre si ritrovano idealmente

Del tutto immerso in atmosfere tetre, desolatissime e popolate, in specie, da reitti umani, *Homeboy* è un'opera che nelle coloriture e nei toni torbamente iperrealistici trova la sua cifra più grezza e trovante. Proprio perché, ben alimentati dal dare senso e credibilità al degradato «mondo a parte» degli umiliati e offesi, il film indugia e indulge intellettualmente in nematiche quanto banali esercizi di stile. Valga quale sintomatico esempio, la maschera protettivamente ghiugnante di Mickey Rourke nella inculcanta fisionomia dell'anteforo sempre sconosciuto. Avesse voluto fare una pur camuffata parodia di un fosco dramma, non sarebbe riuscito a fare meglio anzi peggio.



Lorin Maazel

Il concerto Maazel all'inferno con Ravel

ERASMO VALENTE

■ ROMA. Un tour de force, per Lorin Maazel, all'Auditorio della Conciliazione, ma anche un «crescendo» di successo tre concerti per Santa Cecilia (*Seconda e Settima* di Beethoven) e, con l'Orchestra Nazionale di Francia, ancora il, all'Auditorio un quarto concerto, smagliante e sbaragliante, tutto proteso ad esaltare la musica francese: il programma? Berlioz, Berlioz, quattro pezzi, alla rinfusa dalla Sinfonia drammatica, *Roméo et Juliette*, Ravel, con *Ma mère l'Oye*, *Rhapsodie espagnole* e *La Valse*, come a dire: tre capolavori.

Ciò straordinario *enfant prodige* (incominciò a sbacchettare che aveva nove anni), Maazel ha conservato il prodigioso, arricchendolo di continuo *prestige* e d'un brillante *l'ultimo savoir faire*. Con l'orchestra di Santa Cecilia è riuscito a rivoltare da cima a fondo la seconda Sinfonia di Beethoven, indicandola come una grande pagina ricca del presentimento delle altre Sinfonie, ma ha portato alle stelle l'orchestra francese (*La messe que c'est moi*, potrebbe essere il suo motto), facendola passare nella famosa cruna di un ago. Sottile nella levità dello *Scherzo* (diciamo di Berlioz), turbolenta nella *Festa dei Capuleti*, commossa nella *Morte di Romeo*, questa orchestra meravigliosa si è stupendamente dispiegata nella *Scena d'amore*, con il bel tema ritornante nel desiderio di carezze.

Maazel aveva diretto Beethoven indossando un abito grigio (l'uomo grigio ha qualcosa da spartire con Melistofele); ma si è poi infilato il frac, per i francesi, nero come il cane barbone in cui, così accade nel *Prout*, si annida il diavolo. Il tutto perfettamente allineato con il demotico che un po' circonda Berlioz da quando lo stesso Paganini gli mandò lo strano omaggio di ventimila franchi togliendolo dalle angustie. E come Melistofele, che lascia alla povera Margherita il cofanetto di gioielli, così Maazel, cerimonioso, scattante e avido «cane nero», ha fatto con il pubblico, oltreffondendo uno stragato scigno di suoni preziosi. Suoni esserti in una favolosa luce, nei racconti di Perrault (*Ma mère l'Oye*) e poi anche sfrontatamente opulenti nella *Rhapsodie espagnole* (la Spagna - diceva Ravel - è la mia seconda patria musicale e De Falla riconosceva come autentico Iberismo del compositore francese), suoni taglianti come diamanti e riflettenti una esasperata gamma cromatica nella *Valse* nei cui pagine conclusive Ravel - è Maazel con l'orchestra ha raggiunto sonorità fiammeggianti - fa la prova generale del turbine di suoni scatenato poi nel *Boleto*.

Altro che *le diable au corps* Maazel ha acceso anche nel pubblico una così dirompente *diabolere* che dopo aver tentato di acquietarla con una sognante pagina dell'*Arioso* di Bizet per soli archi (ma senza contrabbassi) è andato dritto nel suo elemento, alzando altro fuoco con il *Galop Infernal* dell'*Orphée aux Enfers*, di Offenbach. Tant'è appiattu anche al casto Bizet, ma in un tripudio festoso si è visto che c'è poco da fare. L'infemo piace a tutti molto di più che il paradiso.