

# Cultura



La figura di Tristano, il mito di Tristano attraverso la storia di molte letterature: dai componimenti francesi del XII secolo a Dante (che per la verità si limita a sfiorarlo nel V canto dell'*Inferno*). Vidi Paris, Tristano, e più di mille/ ombre mostrommi e nominolle a dito, / che amor di nostra vita dipartille... per arrivare al dramma di Hans Sachs e raggiungere il D'Annunzio del *Trionfo della Morte*. Emblema dell'amore irrisolto, infelice e adultero, conosce la lettura più nota e densa attraverso Richard Wagner: «Io guardo spesso nostalgicamente — scriveva quest'ultimo nel 1870 — verso la terra del nirvana. Ma il nirvana si trasforma tosto per me in Tristano».

**Tradotto in italiano il lungo poema incompiuto che Gottfried von Strassburg scrisse nel XIII secolo. Un eroe quasi platonico**



Una miniatura da un antico codice del «Tristano» di Gottfried von Strassburg. A sinistra, un bozzetto per la messinscena dell'opera di Wagner (1882)

## Tristano prima di Wagner

mo, qui, al *Parsifal*.  
Tuttavia, vediamo che la rilettura wagneriana (o moderna) del *Tristano* accoglie in sé la concezione dell'amore come elemento che, nel suo compimento autentico, assume il ruolo di negazione della vita. Lo slancio erotico, in un impeto irresistibile, apre la strada alla morte: molte figure della letteratura (e non solo) sono, in questo senso, distribuzioni e varianti della stessa persona.  
C'è da chiedersi: è sempre stato così, o questa versione dell'amore rappresenta (o ha almeno rappresentato per lungo tempo) una delle tante facce della malattia moderna, un aspetto — forse l'estremo — del nostro «disagio della civiltà»? Decisamente, il *Tristano* a cui Wagner fa riferimento è diverso (diversa Isotta): forse più difficile ad essere accolto dalla nostra sensibilità postmoderna (o postromantica?), sicuramente più ricco della rilettura che Wagner ci ha — manifestamente — presentato.  
Poema incompiuto di oltre 19.000 versi, opera di un autore — Gottfried von Strassburg — vissuto in Germania nel XIII secolo e morto senza lasciare alcuna consistente memoria di sé e della propria vita, il «vero» *Tristano* viene ora reso a noi in una magistrale versione preparata da Laura Mancinelli per i tipi di Einaudi (pp. 500, L. 50.000). Inutile, e impossibile anche solo provarsi a tracciare le linee generali del racconto che si snoda su una grande pluralità di piani narrativi e di intrecci incrociati, di storie preparatorie che non riescono mai ad assumere una forma coerente (per noi, solo per noi moderni) del romanzo, ma si mantengono a livello di Fabula.  
Inutile anche tentare di tracciare una «psicologia» del perso-

naggi, di motivare con un retroterra narrativo o morale i loro atti e i gesti a volte incomprensibili (sempre a noi moderni), a volte gratuiti, a volte attraversati da una incomprensibile, inquietante crudeltà ai limiti del rituale. Inutile anche cercare di descrivere la ricchezza che passa nei versi, tutte le possibili favolose ambiguità celate dentro l'impianto metrico dove simbologia e concretezza si rimandano in un linguaggio a volte lineare e volte esoterico.  
Quello che a noi, per il momento, può bastare, è di ravvisare come nel *Tristano* di Gottfried von Strassburg è contenuto, probabilmente, il laboratorio di ogni possibile esperienza amorosa, e — trattandosi di una «favola», di un mito — di ogni esperienza amorosa non solo letteraria ma autentica perché il mito, in ogni caso, mima riflette anticipa ricorda la vita, fa da modello e specchio trascendente.  
Gottfried era uno spirito profondamente laico (al contrario del suo rivale Wolfram von Eschenbach, autore del *Parsifal*), e la sua visione dell'amore è — o si sforza di esserlo — straordinariamente mondana. La morte, nel suo *Tristano*, è presente e protagonista, e tuttavia pare venire intesa ed afferrata come necessario corrispettivo della vita e non come una negazione assoluta come risulta da questo chiamo nel poema: «vita dolce, amara morte / morte dolce, vita amara».  
L'amore, la manifestazione della passione sessuale, rappresenta l'elemento che funziona come mediazione tra vita e morte, che unifica gli opposti non al fine di neutralizzarli o di portarli su un terreno dove essi siano stravolti o trasfigurati, ma per dare loro una unità in cui si realizzi la pienezza e il

potenziamento della vita.  
L'eros del *Tristano*, è sotto questo aspetto, una istanza profondamente platonica. Lontano dal portare in sé il principio dell'annichilimento — come avviene nella lettura wagneriana — esso si assume il compito di unificare gli opposti: non tanto in vista di una loro indistinta concordanza ma come autentico manifestarsi di ambedue. *Tristano* e Isotta, allora, con la loro storia d'amore realizzano l'opzione assoluta di far trionfare la pienezza della realtà che non può essere tale senza la presenza del suo contrario.  
La storia di *Tristano* narrata da Gottfried si configura come archetipo, perché mostra che l'autenticità e la totalità dell'esperienza amorosa si profilano come qualcosa che sia oltre il tempo e, di nuovo, assume la figura del racconto mitico, emblematico, perenne, che si ripeterà sempre senza venire eguagliata: «Benché da gran tempo siano morti / il loro nome ancor vive / a lungo vivrà la loro morte / e sempre per il bene del mondo / ai fedeli fede accrescendo / a chi ama onore, onore accordando...».  
Se, dunque, anche in Gottfried il binomio amore-morte è ineludibile, se non si dà una esperienza realmente erotica senza il momento dell'annullamento e della negazione, è straordinario come il suo laboratorio amoroso raggiunga alla fine la visione della totalità mondana, immanente, nella quale tutto, meravigliosamente, viene ricompreso. L'amore è, dunque, un'esperienza ben più ricca di quanto noi «moderni» possiamo pensare e vivere.  
Mario Santagostini

**Ecco i 5 candidati ai premi «Guild» (scelti dai registi)**

NEW YORK — La «Directors Guild of America», la associazione dei registi americani, ha scelto i cinque candidati al titolo di miglior regista del 1985 che verrà assegnato in marzo, poco prima degli Oscar. Si tratta degli americani Ron Howard («Cocoon»), John Huston («L'Onore del Frizz»), Steven Spielberg («The Color Purple») e Sidney Pollack («Out of Africa») e dell'australiano Peter Weir («Witness»). Il vincitore di questo premio ha, in genere, grandi possibilità di ottenere anche l'Oscar per la miglior regia.  
La scelta della «Guild» ha suscitato una certa sorpresa, sia per la presenza di un giovanotto, Howard, che per l'esclusione di Akira Kurosawa, il cui ultimo film, «Ran», è appena uscito sugli schermi americani.

**Usa: piace «Power» di Lumet, film sul mondo della politica**

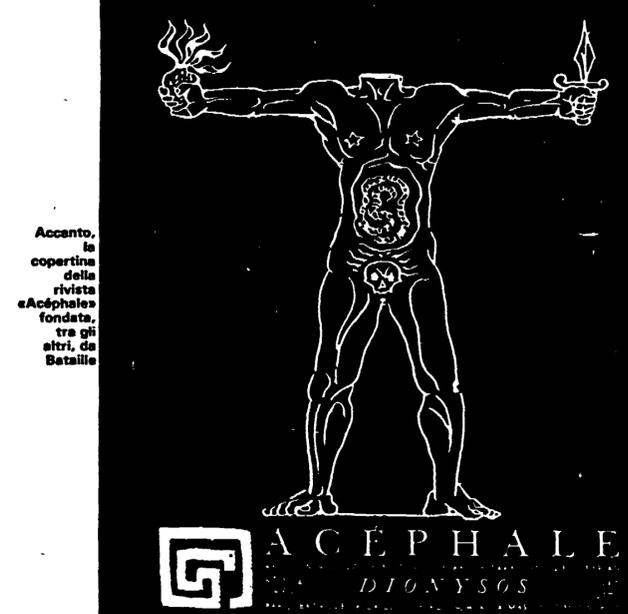
NEW YORK — Sidney Lumet, il regista della denuncia sociale, ha colpito ancora: la stampa d'oltreoceano è entusiasta del suo nuovo film, «Power», gli dedica critiche ammirate affermando quasi all'unanimità che si tratta di una delle migliori opere della sua lunga carriera. Questa volta l'autore di «quel pomeriggio di un giorno da cani» ha puntato l'obiettivo sul mito del potere che divora l'uomo medio americano e sulla sete di denaro, ma più ancora di ascesa sociale, che domina il mondo della politica. «E lo fa con uno stile aggressivo, spietato, a tratti satirico — afferma la stampa Usa — come non gli accadeva da tempo». Protagonista «Power» è Richard Gere, che dopo un paio di ruoli sbagliati ritrova la sua giusta dimensione nella parte di un uomo di oggi.

**Due giorni di dibattito per riscoprire la figura di Georges Bataille, un «mistico degli inferi»**

## Il filosofo senza testa

ROMA — Alla vigilia del seminario organizzato a Roma dal Centre Culturel Français e dal Goethe Institut (31 gennaio, 1 febbraio), Enrico Filippini su la Repubblica, nel salutare l'iniziativa, auspicava un contributo non banale e neutralizzante alla comprensione di un autore così inafferrabile come Georges Bataille. Questa era la difficoltà: come non appiattare storiograficamente e non rendere innocua una vicenda quante altre mai «impossibile» e polidrica, variamente intrecciata al destino di una intera generazione intellettuale, quella francese tra le due guerre? La risposta non s'è fatta attendere: erotismo, spreco, trasgressione, gioco, riso, in breve tutte le nozioni chiave del lessico batailliano, sono state evocate al seminario con una certa saggezza, quasi con pudore e riverenza, senza il fatuo virtuosismo buono per tutti gli usi che in genere le avvolge insipidamente nella voga «post-strutturalista», «debole» e post-lacianiana, da qualche anno a questa parte.  
Interrogare Bataille, che non era, né voleva essere filosofo di professione, come voleva essere Jean Michel Rey (curatore del-

potente, densa di stimoli ancora attuali per la forza della ragione critica.  
Rimettersi a pensare logicamente quindi, implica anche la capacità di fissare negli occhi la «ragione negativa» di Bataille. Negativa perché radicalizzata su una tensione irriducibile e violenta: la distruttività autodistruttiva della differenza, del totalmente «ripugnante» al senso comune, della vitalità cieca che lascia a se stessa, fuori della riflessione, torna a precipitare (ironia inevitabile) nell'indistinzione pura.  
Eterologica, come ha ricordato Carlo Pasi nella sua relazione, appare dunque la logica sui generis di Bataille, vera architettura di un pensiero negativo, in cui confluiscono le lezioni di Hegel e di Heidegger, mediate da quella di Alexandre Kojève. È fu proprio questa strana concezione di infissi (che lambivano variamente negli stessi anni personalità diverse come Aron, Lacan, Merleau-Ponty, Sartre, Queneau) ad alimentare le feconde incursioni di Bataille nel campo dell'analisi del fascismo (di cui ha parlato Marie Christine Lala), lungo un asse interpretativo duttile entro il quale bisogni arcaici di fusionalità, anomia e risentimento diffuso di massa rende-



l'opera omnia di Bataille, vuol dire infatti interrogare prima di tutto la sua particolare interrogazione, quel suo particolare modo di porsi verso la vita e l'esperienza che ne fece a suo modo un «mistico degli inferi», nel senso letterale di scrutatore dei misteri inferi, dell'abiezione originaria e sacra che preme contro le barriere delle facoltà razionali, del linguaggio, del logos.  
Di qui, tra l'altro, i trocismi di quella tecnica obliqua dello «spiazzamento» nel selezionare di volta in volta i terreni di indagine, che ne fece uno dei veri maestri di Michel Foucault, come quest'ultimo più volte riconobbe. Capire Bataille significa allora seguirlo, stargli dietro emotivamente, accettando di intravedere, oltre i limiti dell'Es come le uniche vere realtà fondanti una esperienza sovrana del mondo. Seguirlo nel vortice dell'immaginario primitivo (ecco la vocazione etnologica di Bataille e il suo sodalizio con Callois), che è consumazione giocosa e terribile delle cose, dove il divenire del mondo acquista consistenza, dissolvendosi in infinite rifrazioni, infiniti cerchi di un circolo più vasto ed eterno per riprendere il tema caro a Klossowski interprete di Nietzsche. Proprio su questo punto cruciale, che oltre alle ascendenze nietzscheane, rivela il debito con Sade, Breton rompeva con Bataille all'epoca del Secondo Manifesto surrealista: solo la metafora poetica per Breton poteva infatti dar senso alla «parte maledetta» dell'estetica, sul bilancino esteticamente possibile, nella speranza, come gioco d'armonia. Viceversa per Bataille soltanto la carica cosmica del desiderio che consuma i suoi oggetti esprimeva fino in fondo l'estasi della «verità», vero e proprio «essere per la morte» che nel fuoriuscire da sé (ek-stasis) si ricollega va al tutto.  
Fantasma? Sospensione dell'abiezione e dell'orrore? È probabile, ma singolarmente intessuti di una forte carica logica, di una furia conoscitiva ossessiva e onni-

vano irrefrenabile il desiderio di autorità.  
C'è un'immagine evocativa e crudele che condensa alla fine degli anni Trenta il cosmo sognato da Bataille: l'immagine dell'Acéphale, il colosso dalla testa tagliata, con il gladio nella destra, con cui si è auto-collato, e la fiaccola nella sinistra, con cui le beccanti illuminano le loro scorriere notturne. L'Acéphale fu il simbolo di una rivista di breve durata fondata da Bataille, con Klossowski, Masson, Callois. La testa tagliata è il segno dell'uccisione del Padre, la fiaccola indica l'avvio rigenerante al regno delle Madri, un viaggio dal quale Bataille, vero e proprio anti-Freud ed anti-Goethe, non volle mai tornare indietro.  
L'eplogo fu un continuo e convulso strapparsi da sé, un lanciarsi senza riserve nella bocca abissale del materno, da cui dovevano scaturire forme inedite e per così dire «nomadiche», dionisiache, di comunità fluida, con largo anticipo tra l'altro sull'utopia antipsichiatrica di Deleuze e Guattari. Sul tema della comunità politica «senza ordine» si è cimentato senza molta fortuna anche Giorgio Agamben, restando immobile, come spesso avviene, sul limite indeterminato che separa la critica del potere dalla dimensione «totalmente altra» a cui metaforicamente allude il viaggio di iniziazione proposto da Bataille.  
Solo una estrema forza discorsiva riscattò in Bataille l'inesprimibile: dalla sua carica disgregante, restituendo ad esso il fascino di un'avventura che si rinnova ogni volta sotto l'assurdo del cielo. Ripensare a Bataille (e l'occasione romana è stata un eccellente pretesto) significa allora ripensare alla «impossibilità forte» del pensiero negativo, a quel suo ribaltarsi, malgrado tutto, nel suo contrario: nella memoria, nel linguaggio, nell'elaborazione espressiva, come che sia, di un senso delle cose che ridiventa sempre immagine del mondo per quanto vaga e indistinta possa apparire.  
Bruno Gravagnuolo

ROMA — «Voglio finire il *Diavolo in corpo*», dicono i suoi amici e i rumori, fare il missaggio. Ne va della mia integrità morale, come individuo, e creativa, come regista — spiega Marco Bellocchio. Non ho nessun peccato da nascondere, perciò desidero solo che il film veda la luce. Nella sede dell'Anac, sei autori cinematografici sono qui per darli il sostegno: Scuderi, Loy, Paolo Taviani, Damiani, Maselli e Pontecorvo. C'è anche Roberto Perpignani, in rappresentanza dell'Associazione montatori, e c'è Lino Micciché, del Sindacato critici cinematografici. Mirco Garrone, pure lui seduto al tavolo, è il giovane montatore che fino al 15 gennaio ha lavorato con la pellicola che fa discutere questi giorni e Federico Pizzalis, il ragazzo che gli sta accanto infagottato nel cappotto grigio, silenzio e magrolino, è l'autore che Bellocchio ha voluto per un ruolo che, in altri tempi, fu di Gerard Philippe.  
Oltre a quello dei colleghi, il regista del *Fuori in tasca* ha il sostegno di un centinaio di giovani «fagiolanti», che seguono come un coro, ridendo e indignandosi un po' meccanicamente, la discussione. Ci sono tutti, insomma, ma manca il film. Ad averlo in mano è il produttore Leo Pescarolo che ieri sera ha mostrato le sequenze filmate dal regista (ma montate da lui stesso) agli esponenti del istituto Luce, l'ente di stato che ha investito nel *Diavolo in corpo* 700 milioni.  
L'affare-Bellocchio? Un caso di costume. Ma non perché coinvolge una pratica così socialmente diffusa come la psicanalisi. Non perché riaccende l'attenzione su un rapporto, quello fra arte e scienza dell'inconscio, già presente in film come *Otto e mezzo*, in romanzi come *Il male oscuro*. Non perché lo psicanalista in questione si chiama Massimo Scagnoli, guru isolato dalle scuole ufficiali, venerate — come in

**Il cinema italiano si schiera con Bellocchio. Registi e critici dicono: «Il diavolo in corpo» appartiene a lui, non al produttore»**

## Il montaggio rubato



Maruschka Detmers, Federico Pizzalis e Marco Bellocchio durante le riprese di «Diavolo in corpo»

diverse parti del mondo ormai succede dai soggetti delle sue terapie di massa. Non perché Pescarolo l'accusa di «plagio», di «subornazione della personalità» al danno televisivo, e non si è considerato un mero soggetto passivo. Marco Bellocchio, Damiani, al contrario, rivendica addirittura per l'artista il dovere di farsi così influente: «Chi non si fa plagiare non ha immaginazione. È un artista in crisi».  
Per i sostenitori del regista il vero caso di costume è un altro. Secondo Maselli è «episodio senza precedenti di un autore estremoso dalla fase finale di lavorazione del suo film». Micciché rincara: «È un comportamento di un'America, una logica di «final cut» che in Italia finora non aveva trovato le condizioni per manifestarsi. Scela aggiunge: «Siamo in presenza di un produttore che, con le sue produzioni tv, vuole sostituirsi al regista. È un tentativo, né il primo né l'ultimo, di cancellare dalla scena l'ultimo difensore del consenso, colui che ancora si oppone alla logica di mercato: l'autore, appunto».  
È l'affare-Bellocchio, si dice, ha un peso nuovo, «epocale», un sapore più pericoloso rispetto a precedenti analoghi: *L'ape regina* di Ferreri, maciucolato dal produttore, *Calligola* uscito senza la firma di Tinto Brass, il filmato di Micciché che Carlo Ponti, senza battere ciglio, buttò nel cestino dopo averlo commissionato per un film a episodi.  
A questo punto, per chi non è ancora seguace di Micciché di questi giorni, ricapitoliamo la vicenda. All'origine c'è il romanzo di Raymond Radiguet e il desiderio comune di un regista qualificato, e di un produttore che ha un curriculum di tutto rispetto da *Prova d'orchestra* al *Diavolo sulle colline*, di fare un remake del celebre film di Autan-Lara. Con un miliardo e mezzo di fondi formi-

arriva il 15 gennaio, quando il produttore servendosi del diritto alla proprietà dell'opera in modo decisamente inedito, estromette regista e montatore dalla moviola. L'accusa di sprecare materiale prezioso, scene d'ambiente girate in tribunale, a favore di un «montaggio onirico-medicale». Scatta insomma l'accusa contro Fagioli, accettato nel corso delle riprese in qualità di «esperto», ma impunito adesso di essere il vero cervello di questo film «assurdo, fatto solo di primi piani».  
Cos'è successo? C'è chi dice che in «casa Luce» i dirigenti siano impauriti soprattutto per alcune scene «hard», inserite da Bellocchio durante la lavorazione (della «fellatio» dal vero, ormai parlano pure i sassi). E l'Ente pubblico, finora, se l'è presa con Pescarolo, non con Bellocchio, accusandolo di non aver seguito a dovere le riprese. Il produttore reagisce accusando prima il montaggio, poi rettifica e, con un comunicato fatto pervenire all'Anac, si contraddice in parte, condannando il mancato rispetto di una sceneggiatura che aveva acquistato tutti, e che costituiva la base di fiducia da cui era partito il film.  
Il regista, e gli altri cineasti con lui, accusano tutti Pescarolo di suprema arroganza. Il Luce di «mancato adempimento dei suoi doveri istituzionali», la difesa degli autori contro la censura di

Maria Serena Paleri