

Cultura  
SpettacoliIl matrimonio di  
Cupido e Psiche  
di Edmund Dulac  
e, accanto,  
Agnes Heller

«Non va rimproverato l'amore per la sua disfatta, ma piuttosto il mondo della razionalità alienata». Sta per uscire anche in Italia «Il potere della vergogna», l'ultimo libro di Agnes Heller



## L'Amore è sogno

«Il potere della vergogna» è il titolo del nuovo libro della studiosa ungherese Agnes Heller, che sta per uscire anche in Italia, per gli Editori Riuniti. Ne anticipiamo un brano, dal capitolo «Vita quotidiana, razionalità della ragione, razionalità dell'intelletto».

C'è soltanto un angolo nella vita moderna in cui i sentimenti e le capacità post-razionali e pre-razionali hanno via libera: l'amour passion, la passione dell'amore. L'amore appassionato è per definizione grande e tale è anche la persona innamorata. Non è più democratico e allo stesso tempo più generoso dell'amore. Ognuno è, o almeno può essere, innamorato: l'amore presta sublimità a tutti. Questa è l'unica esperienza della personalità che condividiamo con i nostri simili. E nel contempo è l'unica forma di riconoscimento della nostra personalità, del nostro «essere come siamo», della nostra ipseità, della nostra totalità, che ci è aperta. Ogni persona che è stata

amata da qualcuno ha provato la gioia di essere riconosciuta non per una particolare capacità, prestazione o successo, ma nella sua esistenza umana. L'amore non è irrazionale, anche se può esserlo; possiamo capire l'amore. Inoltre, l'amore motiva la comprensione: è comprensione. La persona che ama vuole capire l'altro nella sua interezza, nelle sue motivazioni, desideri, aspettative, progetti, pensieri. Le azioni dell'amore sono circondate da una vasta aura di sentimenti e capacità pre-razionali e post-razionali e almeno qui sono accettate (non «irrazionalizzate»). Questa è la ragione per cui anche l'amore degli altri (nella vita o in un'opera d'arte) ha per noi un fascino irresistibile. Kant si riferiva all'entusiasmo come a un sentimento radicato nella ragione, perché ispira azioni disinteressate. Qualcosa di simile può essere detto a proposito dell'amore. La semplice vista di persone che si amano, siano esse conosciute o sconosciute, ci commuove, ci fa piacere, ci dà gioia

senza un interesse di qualsiasi genere. Proteggere coloro che si amano è un atto della vita quotidiana che, se disinteressato, ci tenta. Naturalmente, c'è un'interpretazione ironica che tratta il «coinvolgimento disinteressato nell'amore» come il perfetto atto del voyeur. Non è difficile rappresentare l'entusiasmo come sublimazione. Tuttavia, queste spiegazioni riduzionistiche sono radicate in un'immagine molto frammentata della ragione, nell'immagine della razionalità vivisezionata, delle azioni razionali spogliate della loro aura pre-razionale e post-razionale. Che la soddisfazione sensuale non possa essere disinteressata perché è piacevole, è una ragione ridondante. Essa è anche inconsistente poiché implica che l'insoddisfazione sensuale possa essere disinteressata in quanto dolorosa, anche se «piacere» e «dolore» sono sentimenti della stessa qualità. Se il «dolore» è accettato come un elemento dell'aura della ragione, anche il piacere deve essere accettato come tale.

Ogni persona amata ha un carisma per l'amante. Attribuire carisma all'amato è infatuazione. Si dice che l'amore è cieco. Ma anche la poesia lo è e la giustizia è normalmente ritratta con gli occhi bendati. La cecità della giustizia e quella dell'amore sono di carattere opposto. La giustizia bendata esprime imparzialità; la cecità dell'amore indica parzialità. La cecità della poesia e quella dell'amore hanno un carattere simile: entrambe vedono qualcosa che è invisibile all'occhio medio. La poesia può trasformare l'invisibile in visibile per chiunque, l'amore non riesce a fare altrettanto. Questo non equivale ad affermare che un amante infatuato è semplicemente uno sciocco. La persona infatuata può essere sciocca, come la Titania di Shakespeare. E l'amore di uno sciocco è indubbiamente irrazionale. Ma attribuire carisma all'amato non è una totale follia o, se lo è, è una beata follia. «Attribuire carisma al carattere significa in questo caso vedere attualità dove ci so-

no solo potenzialità. Supporre che in una persona non ci siano molte più potenzialità che attualità è una follia ancora maggiore del supporre il contrario. Ci sono tutte le ragioni per credere che le persone nel nostro mondo non possano raggiungere il massimo delle proprie capacità e potenzialità: che non abbiano sviluppato un carattere armonioso come avrebbero potuto in circostanze più favorevoli. L'amore, questa poesia della vita, è il riconoscimento di una totalità invisibile, di una promessa mai mantenuta, di una opportunità persa. Non è una bugia, non un semplice errore, né una pura autodifesa: è un sogno. Questo sogno può alla fine avverarsi; qualche volta il carattere si ricompone sotto l'incantesimo dell'amore. Ma questa è certamente un'eccezione. I grandi momenti dell'amore sono utopistici. Tuttavia, tale utopia contiene almeno un elemento dell'utopia della «vita buona».

In un mondo in cui il carattere come totalità è rico-

nosciuto soltanto nell'amore, la perdita dell'amore significa la totale perdita di riconoscimento. Il comune sentimento umano che tutto è perduto quando l'amore è perduto è più di una fantasia soggettiva. La perdita del riconoscimento è la perdita del senso della vita. Più è insicuro il carattere della persona che ama più essa cerca un'assicurazione sulla vita. Essere amati da molti sembra essere un'assicurazione sulla vita di questo genere. Se un amore è perso, ne rimangono ancora altri.

Le azioni nell'amore sono azioni razionali con un'aura empatica di sentimenti e inclinazioni post-razionali e pre-razionali. Tuttavia, se non fossero ricambiate, l'intera aura diventerebbe irrazionale. Otello si lamentava disperatamente del «caos» con il quale minacciava di rispondere se Desdemona gli fosse stata infedele. Il «caos» di questo genere può portare ad azioni irrazionali: a quella di Otello o, in casi più innocenti, ad atti di odio. L'odio non è necessariamente un sentimento irrazionale. Può essere una risposta adeguata alle «norme» e regole o alle semplici norme. Ma ora che la libertà è diventata un'idea di valore universale, l'odio che si prova a causa della cessazione dell'amore da parte degli altri è indubbiamente irrazionale. Che questo odio irrazionale sia in gran parte una reazione alla totale perdita del riconoscimento può essere facilmente provato. Un nuovo amore, un nuovo totale riconoscimento, normalmente fa cessare l'odio irrazionale contro la persona amata in precedenza.

Se l'amore fosse contraccambiato in modo continuativo non perderebbe la sua tendenza razionale, però perderebbe progressivamente la sua aura pre-razionale e post-razionale. Il miracolo unico del riconoscimento reciproco della persona umana come totalità svanisce lentamente nella routine della vita quotidiana. I rapporti reciproci di proprietà sostituiscono i rapporti reciproci del riconoscimento umano. Anche se la persona amata non delude chi l'ama in alcun modo dimostrabile, questi si sentirà deluso a causa della perdita di un'aura o di un incantesimo. Ne derivano delle recriminazioni irrazionali, come se la persona amata fosse responsabile di questa perdita d'incantesimo. La ricerca di un nuovo amore potrebbe sembrare una ricompensa, ma in ogni nuovo amore la storia si ripeterà. L'amore, anche se contiene l'elemento utopistico della «vita buona», non può essere un sostituto di quest'ultima. Non è tuttavia l'amore a farci rimproverare per la sua disfatta, ma piuttosto il mondo della razionalità alienata: il mondo dove il carattere razionale è una pura eccezione, dove i sentimenti e le inclinazioni pre-razionali e post-razionali sono bloccati in tutte le azioni razionali specifiche, dove la personalità come totalità non può ottenere un riconoscimento.

Agnes Heller

## IL MAGO



La copertina di un giallo Mondadori degli anni Trenta

1929, nasce la detective-story all'italiana. Un convegno spiega come andò d'accordo col fascismo

## Giallo, quasi nero

«I personaggi sono tratteggiati molto rozzamente, i motivi delle azioni sono grossolani, le vicende goffe, e tutto così inverosimile, specialmente la concatenazione dei fatti; si lascia troppo al caso, la volgarità fa da padrona». 1930. A lanciare queste accuse è Bertold Brecht, l'oggetto incriminato è la detective story che negli anni 30 esplode come una delle forme più vistose della novella letteratura di massa. Poco noto agli appassionati di Poirot e di Miss Marple, in questi stessi anni, anche in Italia, il giallo fa la sua parte suscitando tra consensi e dissensi l'attenzione di personaggi di tutto rispetto, da Gramsci a cui piace, a Flora a cui invece non piace affatto.

Sulla nascita del giallo italiano, sui suoi eroi, così diversi dall'ispettore Maigret e da Sherlock Holmes, hanno discusso per tre giorni giallisti di tutto il mondo, critici, autori e lettori, riuniti in un convegno a Trieste, città diventata da qualche anno insieme con Catolice la patria adottiva del giallo.

Messi da parte i mostri sacri della letteratura anglosassone americana, questa volta la ribalta sono stati soprattutto loro, i vari De Angelis e Richard, i protagonisti del romanzo di De Angelis e D'Erre, i più noti rappresentanti della prima generazione di giallisti italiani.

Gli anni Trenta infatti, — ha spiegato Giuseppe Petronio, autore di «Il punto sul romanzo poliziesco» da poco pubblicato nelle edizioni Laterza — segnarono l'esordio di due scuole all'interno del genere classico: quella psicologica alla Simeon, e quella d'azione alla Chandler, in sintonia la prima con la realtà francese, la seconda con la società americana del tempo con la sua prepotente letteratura realistica, con quel filone di dime-stories, di letteratura popolare da quattro soldi, da cui Hammett e Chandler provenivano. Sulla scia di queste due scuole nascono il giallo tedesco e quello italiano. In Germania negli ultimi anni Trenta il giallo fu abbastanza diffuso, in polemica con quello anglosassone e in versione nazionalsocialista, finché nel 1941 non fu proibita la vendita.

«Il giallo italiano — ha aggiunto Gianni Canova dell'Università di Milano — nasce nel '29 quando Mondadori dà inizio alla serie detta gialla dal colore della copertina». Mondadori, è noto, aveva già inaugurato altri colori un po' meno fortunati: l'azzurro per la narrativa, il verde per la storia romanizzata, il bianco per il fantastico. «La serie gialla — racconta ancora — ha una nascita artificiale, da laboratorio; viene imposta quando, dopo una serie di indagini tra i lettori, si scopre che la detective story inglese, americana e francese è popolarissima tra gli italiani. Gli eroi stranieri però non vanno bene alla censura fascista, che pretende almeno il 20% di autori nostrani. E così i vari Valardo, De Stefano, Spagnoli e D'Erre vengono per così dire riciclati. Il risultato è una specie di pastiche pieno di prestiti da altri generi, tutto proiettato su uno sfondo agreste e idilliaco in perfetto ossequio alla geografia fascista. Lo spazio del giallo italiano è quello di un mondo oleografico, provinciale, claustrofobico. Per gli italiani, spiega Canova, è difficile inventare il prototipo del detective che è del tutto assente dalla scena nazionale: come si fa a inventarsene uno quando si vive in un paese in cui vige la sana abitudine di mettere in galera i sospettati? Che il giallo nasca in democrazia è del resto un'opinione diffusa tra gli studiosi. Persino la morte finisce per assumere connotazioni del tutto diverse, qualche volta sparisce addirittura. La tendenza prevalente è verso la costruzione di un universo assolutamente inerte. Nella cronaca del Colorado di Valardi, per esempio, alla fine c'è solo un suicidio per amore. La stessa rimozione la troviamo nelle Scarpette rosse dove l'ordine infranto non viene ripristinato secondo quella che per W. Benjamin è la dinamica del giallo borghese, ma il semplice fatto che non è mai stato violato. Spesso poi al delitto viene preferito il furto che tutto sommato è il crimine peggiore, giacché, scrive Valardi «le persone passano ma le cose restano, e la società si poggia sulle cose».

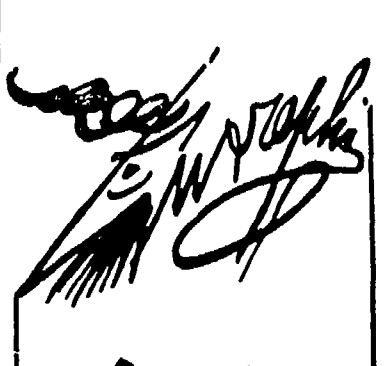
Il fantasma del delitto lo aggira con un sentimentalismo patetico e rassicurante anche E. D'Erre, il creatore del commissario Richard della Sureté di Parigi, le cui inchieste si svolgono tutte nella capitale o nella provincia francese in omaggio alla norma fascista che vuole il colpevole non italiano.

Antonio De Angelis è l'autore di una sorta di manifesto del giallo italiano: «l'essenziale per me è creare un clima, far vivere al lettore il dramma». E questo lo si può ottenere anche facendo svolgere la vicenda in Italia con creature italiane. Dopo tutto questa è pur sempre la terra del Borgia, di Ezzelino da Romano, dei papi, della regina Giovanna. Se il romanzo poliziesco deve nascere anche da noi ha da essere romanzo italiano... Metterci proprio noi a scrivere storie poliziesche che si svolgono su suolo straniero, non potrà mai costituire esercitazione artistica nonché arte.

De Angelis non è solo a preoccuparsi delle fortune possibili di un giallo all'italiana, racconta Renzo Cremonese. I commenti per tutto il decennio fioccano da ogni parte. Piovono sull'Ambrosiano del 6 agosto del 1932 scrive che il rapporto con il macabro, rivitalizzato dalla psicologia è l'elemento più interessante del moderno romanzo giallo con la sua indiscriminata vicinanza di normale e anormale, di patologico e di pauroso, è l'espressione letteraria delle nuove tendenze.

Per Pavolini (Scenario settembre 1935) il giallo è la riscoperta della dimensione simbolica, la rappresentazione dell'incoscio collettivo. Vinicio Paladini invece s'interroga sulla convivenza formale dell'analisi razionale — la detection — con il gioco del mistero. Un'interrogazione riproposta anni più tardi da Sciascia, per il quale, per la natura doppia del giallo, va interrogato naturalmente il dottor Freud.

Annamaria Lemarra



LE OPERE DI  
GUARESCHI  
NEL CATALOGO  
RIZZOLI

La scoperta di Milano  
Il marito in collegio  
La favola di Natale  
Diario clandestino  
(1943-1945)

Italia provvisoria  
Lo zibaldino  
Don Camillo  
Don Camillo e il suo gregge  
Corrionario delle famiglie  
Vita in famiglia  
Il compagno  
Don Camillo  
Don Camillo e i giovani d'oggi  
Gente così  
Lo spumantino pallido  
Il decimo clandestino  
Noi del boscaccio  
In famiglia



IL DESTINO  
SI CHIAMA  
CLOTILDE

Una girandola  
imprevedibile di  
trovate e di  
avventure: qui si  
snoda la più dolce,  
avvincente e  
divertente storia  
d'amore raccontata  
dall'indimenticabile  
autore di Don Camillo

RIZZOLI

## Nostro servizio

LOS ANGELES — Torna Rambo è subito successo. Catapultato nel punto più remoto di una giungla umida e lussureggiante degna della miglior mitologia salgariana, tra liane e singulti di animali esotici, il pubblico segue con trepidazione le «fantagose» e incredibili avventure dell'eroe yankee. Munito di un coltello dentato e di un arco ricco di diabolici marchingegni che farebbe la gioia di James Bond, il Rambo-superman impermeabile a piogge torrenziali e a proiettili esplosivi ci trasporta per più di un'ora nel meraviglioso mondo dei fumetti. Siamo in Vietnam, alla ricerca di fantomatici P.O.W. (Prisoner of war) e cioè prigionieri di guerra. Avevamo lasciato il nostro eroe, nel film precedente, alle prese con poliziotti furibondi dopo che lui aveva distrutto un'intera città. Lo troviamo ora, all'inizio del secondo episodio — perché inevitabilmente ne seguiranno altri — in una prigione isolata condannato ai lavori forzati. Provvidenzialmente angelo custode, appare il suo vecchio colonnello (Richard Crenna) a proporgli, in cambio del condono della pena, di partire immediatamente per il Vietnam in missione speciale, alla ricerca di presunti soldati dispersi in guerra, i cosiddetti M.I.A. (Missing in action). Rambo accetta, torna in Vietnam, trova i P.O.W. (le sigle si sprecano come in ogni buon film d'azione americano), ma invece di seguire gli ordini, trovati i prigionieri tenta di riportarli indietro. Pagherà cara questa sua impertinenza: sarà infatti abbandonato dai suoi stessi superiori tra le mani del nemico. Ora Rambo perde veramente la pazienza. Imbestialito dai

tradimento dei suoi e dalla morte di Bao, il suo unico guida vietnamita che gli ha strappato la promessa di una futura vita insieme in America («Non dimenticare me mai...») diventa una macchina da guerra. Nonostante la storia non colpisca per straordinaria originalità — film recenti come Fratelli nella notte e Rombo di tuono hanno affrontato lo stesso argomento — colpisce l'impatto rapido e aggressivo di una violenza sfrenata e talvolta immotivata, ma sempre divertente e ben lontana da tonalità tragiche o commoventi. Quando Rambo cerca di sfuggire alla cattura da parte dei vietnamiti, lui solo ne fa fuori trecento in una spettacolare esplosione di capanni e colpi, tra le urla entusiaste del pubblico in sala. Lo spirito fumettistico di Rambo 2 — azioni brevi e concitate, battute lapidarie alla Corto Maltese, paesaggi esotici e natura violentissima — ne fanno uno dei film d'azione dell'anno.

A titolo di cronaca vogliamo ricordare che il film è stato presentato contemporaneamente in ben 2.074 sale per il long week-end del Memorial Day (25-26-27 maggio) ha conquistato il terzo posto assoluto nella graduatoria degli incassi americani: trecentomila dollari in soli tre giorni.

Rambo 2 sembra quindi destinato a ripetere e forse superare il successo clamoroso del suo predecessore. Ciò che lo rende ancora più accattivante al pubblico è che questa volta non si perde tempo in inutili descrizioni psicologiche o motivazioni ideologiche. Lasciano quindi un po' perplessi le dichiarazioni di Sylvester Stallone a stampa e televisione, sul contenuto morale della sua opera. In un'inter-

Sugli schermi Usa «Rambo n. 2»: il dramma di una generazione sembra un'avventurosa epopea

## Così il Vietnam diventa un fumetto



Sylvester Stallone in «Rambo n. 2»

vista apparsa su Soldier of Fortune, il titolo: «Il giornale degli avventurieri professionisti, una pubblicazione per mercenari che assolda mercenari per i contras e altre organizzazioni del genere in cui appare in copertina brandendo una mitragliatrice in azione, l'attore conferma e precisa le ragioni del suo film: «Dal momento che non ho fatto la guerra in Vietnam, mi sento in dovere di contribuire in qualche modo. Non potevo starmene lì tranquillo a guardare. È una storia che si deve raccontare; è qualcosa di molto importante. Quello che io cerco di fare è raccogliere e sintetizzare, per così dire, i sentimenti più profondi dei reduci trasferendoli in un genere di film che mantenga l'apparenza di un film di consumo ma che in realtà si faccia promotore di un preciso messaggio sociale. È come addolcire il sapore sgradevole di una medicina, per renderla più piacevole al palato, mantenendo comunque intatti tutti gli effetti terapeutici».

Le numerose interviste televisive concesse da Stallone in questi giorni sottolineano questi argomenti, destando reazioni diverse e talvolta controverse. Scrive ad esempio Wilmington, critico del Los Angeles Times: «Non sarebbe una testimonianza più nobile per tutti gli uomini che hanno sofferto in Vietnam, riconoscere il loro contributo non solo come combattenti ma aiutandoli a uscire dal tunnel della loro disperazione e dall'indifferenza e dagli strascichi di malattie causate dall'«agent orange» — il tremendo defolgiante — piuttosto che esaltare la componente guerresca di un conflitto finito ormai da dieci anni con una fantasia cinematografica che insegue ai grandi ideali

militaristi?».

Ma Stallone sembra credere fino in fondo nel ruolo catarattico di Hollywood e della sua industria: «I veterani dicono: tutto quello che abbiamo dato noi ci è stato tolto in cambio. Noi chiediamo solamente al nostro paese di amarci quanto noi lo amiamo saputo amare (frase ripresa da Rambo anche nel film). E io penso che il problema è proprio di qui. Quando non esiste un rapporto di reciprocità, quando si prende e non si dà — comincia a nascere la violenza». È come un trasferimento al suo personaggio aggiunge: «Io credo che sia la stessa cosa che capita a Rambo. Lui non pretende nulla per se stesso, sempre ripete noi, noi, noi. Ecco io ho cercato di mettere insieme una decina di caratteri diversi, e invece di portarli tutti sulla scena, ho creato una specie di essere sovrumano, un che diventa veramente una macchina che uccide per la sua patria. Niente altro gli interessa». Conclude poi la lunga intervista ringraziando il roccaiolo Soldier of Fortune per averlo reso noto come luogo di incontro di mercenari e trafficanti d'armi, per avergli concesso l'onore di apparire sulla loro copertina.

Stallone ci fa ricordare un altro famoso uomo del cinema americano, il presidente Reagan, che ancora oggi non perde occasione nelle pubbliche manifestazioni, di parlarne dei suoi anni di servizio per la patria — al tempo della guerra naturalmente — quando mentre lui, giovane e promettente attore, girava film patriottici in quel di Los Angeles, i soldati cadevano al fronte. Potere della guerra, potere del cinema o potere dei dollari?

Virginia Anton