

Questo testo è stato registrato da Paolo Caruso in occasione di un incontro con Sartre a Parigi il 4 marzo 1964. Per la necessità di pubblicarlo subito, gli è stato impossibile eliminarlo, eliminando certe ripetizioni, ecc. Spera perciò che gli il lettore vorrà essere indulgente sugli squilibri formali che vi potrà notare, e badare soprattutto alle idee che in esso sono dibattute.

- D. Anzitutto voglio chiederle che cosa pensava delle MANI SPORCHE appena dopo averlo scritto, cioè prima che fosse presentato al pubblico; che cosa ne ha pensato poi, dopo le reazioni del pubblico e della critica; che cosa ne pensa ora, a 16 anni di distanza. Cioè, se ci sia stata o no, da parte sua, una "riscoperta" del dramma quando, sotto gli occhi del pubblico, esso ha acquistato una dimensione oggettiva una realtà sociale; e se lo vede in modo diverso adesso, nella mutata situazione storica, dati i cambiamenti avvenuti nel mondo e in lei stesso; se, insomma, il suo giudizio si è trasformato in base alle sue idee attuali, allo stadio attuale della sua evoluzione. Evoluzione che è, credo, molto bene sottolineata da I SEQUESTRATI DI ALTONA, la sua opera teatrale più recente (benchè risalga ormai a più di quattro anni fa), nella quale ci sono temi già presenti nelle MANI SPORCHE, ma orientati in modo molto diverso.
- R. Lei fa benissimo a pormi questa domanda, perchè un lavoro teatrale appartiene al suo autore molto meno che non, per esempio, un romanzo, e può provocargli spesso delle sorprese. Infatti, quel che avviene il giorno della "prova generale" e i giorni successivi tra il pubblico e l'autore crea una certa realtà oggettiva del dramma che, spessissimo, l'autore non aveva prevista nè voluta.
- D. Lei allude specialmente, se non sbaglio, a un elemento "mediatore" che c'è nel teatro e manca nel libro, ossia la realizzazione scenica dello spettacolo da parte del regista, degli attori, ecc.....
- R. ...e alla maniera in cui il tutto "viene fuori". C'è poi anche il fatto che il pubblico (soprattutto il pubblico impegnato, e quindi sensibile alle sollecitazioni del momento) viene a vedere il dramma per ragioni che sono proprio quelle che gli impediranno di capirlo fino in fondo.
- D. Certo è inevitabile avere delle prevenzioni, aspettarsi qualcosa.

R. E' d'altra parte, non si può negare, obiettivamente, che a un certo momento, date le circostanze in cui esce, un dramma assume un senso oggettivo che gli è attribuito dal pubblico. Non c'è proprio niente da fare: se l'insieme della borghesia francese decreta un successo trionfale a LE MANI SPORCHE e i comunisti lo attaccano, vuol dire che in realtà qualcosa è avvenuto. Vuol dire che il dramma è diventato da solo anticomunista, oggettivamente, e le intenzioni soggettive dell'autore non contano più. Che cosa mi interessa allora, nel momento attuale? Mi interessa far una prova d'appello, visto che siamo in un altro periodo, per interrogare di nuovo l'oggettività di questo dramma. Insomma, parlando il linguaggio hegeliano, io ho la mia certezza soggettiva, il mio punto di vista su questo dramma, che ho cercato di riesaminare prima di accettare la proposta del Teatro Stabile di Torino di ripresentarlo al pubblico. Il mio punto di vista sul dramma è un pò mutato ma resta uguale nella sostanza; rimango del parere, soggettivamente, cioè in quanto l'ho scritto, che non sia un'opera anticomunista e che sia anzi per lo meno un'opera da "compagno di strada". Ma se dovesse succedere che a Torino si riconfermasse opera anticomunista, se cioè il mio accordo con le forze di sinistra non impedisse alla stampa di destra, alla borghesia, di dire "è anticomunista", la faccenda sarebbe chiusa una volta per tutte e LE MANI SPORCHE non sarebbe mai più rappresentato. Per questo attribuisco grande importanza al tentativo del Teatro Stabile di Torino. E', come ho detto, una prova d'appello.

D. Ma qual'è la sua previsione? Cioè, credeva, nel '48, di non aver fatto un dramma anticomunista. Il suo parere attuale coincide con quello di allora? Ossia, la portata oggettiva del dramma, per lei, è restata la stessa?

R. No, per l'appunto no. Il mio punto di vista è rimasto lo stesso nella sostanza, salvo che ora dà forse un altro senso, o meglio un altro valore pratico, al dramma. Ritengo, se vuole, che il principale elemento del malinteso sia derivato dal fatto che si è preso l'assassinio politico che è nel dramma come un mezzo costante di lotta all'interno del P.C. E' stato per esempio scritto che se Thorez si trovasse in disaccordo con un suo compagno di partito dovrebbe assoldare della gente per assassinarlo. Orbene, è evidente che il senso dell'opera non è assolutamente questo. In un periodo di resistenza armata clandestina - prendiamo per esempio il caso del F.L.N. - si presentano casi in cui è necessaria la soppressione fisica

ca di un'opposizione, perchè l'opposizione rappresenta un indebolimento terribile. Ciò del resto è avvenuto in Francia durante la Resistenza, e non solo naturalmente fra i comunisti. Sono provvedimenti che, personalmente, considero inevitabili. Insomma, non è possibile immaginare una lotta armata clandestina contro un nemico più forte combattuta con gli stessi mezzi che impiega un partito democratico, o pure di democrazia centralizzata, che svolga la sua azione alla luce del sole: sono due cose completamente diverse. Ora, è stato proprio il delitto politico ciò che si è messo in evidenza per designare il dramma come "di sinistra" oltre al fatto, d'altronde, che Hoederer, l'eroe positivo dica a un certo punto: "Non ho niente contro il delitto politico. Lo si compie sempre quando le circostanze lo richiedono". In altre parole, si è reso il delitto politico un mezzo di lotta adottato esclusivamente dai partiti di sinistra e tipico della loro azione, mentre è certissimo che questi partiti hanno di solito una tecnica ben diversa. Sarebbe come se avessi mostrato un sabotaggio durante una resistenza, e mi si venisse a dire: "Secondo lei i comunisti sono sabotatori", quando in realtà tutti sanno che il metodo del sabotaggio nelle fabbriche è rifiutato dal partito comunista come inefficace.

- D. Direi che, se mai, si potrebbe rimproverare ai partiti comunisti il difetto opposto, di evitare cioè il sabotaggio anche in casi in cui si prospetta come l'unica forma di lotta possibile, e non certo di essere dei "sabotatori sistematici".
- R. Senz'altro. Hanno sempre disapprovato il sabotaggio come un metodo sbagliato perchè troppo individuale. Per gli stessi motivi, hanno preso posizione contro l'assassinio politico persino in circostanze in cui la lotta era tanto dura da richiederlo. Ciò premesso, nel contesto di una resistenza tutto cambia, e, in questo caso specifico non è più il comunista in quanto tale che è costretto a ricorrere, se necessario, all'assassinio politico; ma il "resistente". Perchè in tali circostanze si sono avuti celebri casi di assassinio politico anche dalla parte avversa.
- D. Questo dunque era un primo equivoco da chiarire. Ma come mai è stato possibile? Lei ha presentato il fenomeno per cui il dramma diventava, agli occhi del pubblico e della critica, oggettivamente, un dramma anticomunista colorandosi in qualche modo di un significato reazionario, come un fenomeno che non abbia una causa determinata ma che sia piuttosto il risultato di più fattori. Mentre Simone D.

Beauvoir ha fissato, nella FORCE DES CHOSES, una successione addirittura cronologica: in un primo tempo la stampa borghese non era sicura di poter incensare il dramma, ha aspettato la reazione dei comunisti, e solo quando i comunisti si sono clamorosamente pronunciati contro, solo allora si è profusa in elogi.

R. E' certo infatti che il malinteso è nato dapprima fra i comunisti, e questo per due ragioni: una profonda e una occasionale. La ragione profonda è lo stalinismo, cioè il fatto che un "compagno di strada" critico non era tollerato a quei tempi. Un "compagno di strada" d'accordo in tutto e per tutto sì, ma un "compagno di strada" critico era un nemico. Ora lei sa benissimo che io ho sempre voluto (e voglio ancora), rispetto ai comunisti essere un "compagno di strada", critico. Mi sembra infatti che a un intellettuale incomba come dovere il fatto di unire disciplina e critica. E' una contraddizione, ma una contraddizione di cui siamo responsabili, e sta a noi conciliare le due cose. La critica senza una disciplina, senza un accordo di base, non va, ma non va nemmeno l'accordo senza critica (potrebbe anche andare, ma non è compito specifico dell'intellettuale). Una intellettuale è per l'appunto colui che in nome delle proprie finalità, e in base al processo oggettivo, vede delinearsi dinanzi a sé una forma di reazione positiva, che ha il dovere di esprimere.

D. E la causa occasionale?

R. La causa occasionale è stato ciò che ormai considero un errore politico per quanto leggero: la costituzione del P. R., cioè la costituzione di un raggruppamento al quale ho aderito da sinistra (tanto è vero che sono stato io a determinarne il disgregamento, per ragioni di sinistra). Insomma, dal momento che eravamo stati respinti dal partito, volevamo allora costituire un gruppo di sinistra, che avrebbe avuto la sua autonomia, ma a fianco del partito. Ci sono stati errori, che ho segnalato nel saggio su Merleau-Ponty (Merleau-Ponty vivant): il primo è stato che, se anche fossimo riusciti, avremmo potuto solo attirare un clientela paracomunista, dunque privare i comunisti di possibili aderenti.

D. Ed era quindi naturale che il P.C. vi considerasse dei concorrenti, cioè degli avversari.

R. Naturalissimo. Per di più c'erano, all'interno di quel gruppo, persone che ne volevano approfittare per ragioni d'arrivismo personale. Ora, siccome LE MANI SPORCHE è an-

dato in scena quando il gruppo era già costituito da tempo, era inevitabile che il dramma acquistasse un po' la etichetta R.D.R. e che, quindi, diventasse anticomunista.

D. Lei mi ha dato due ragioni, una profonda e una occasionale, che però sono esterne all'opera. A queste ragioni, aggiungerei che l'opera in se stessa è costruita in modo tale, per necessità interna, da poter condurre il pubblico, e magari anche lei, a identificarsi con Hugo. Non a simpatizzare per lui, e tanto meno a dargli ragione. Hugo ha torto dal principio alla fine. E' Hoederer ad aver ragione. Ma ha ragione per Hugo; e, naturalmente, per il pubblico, e per l'autore, in quanto però costoro si identificano in qualche modo con Hugo. Infatti è Hugo il protagonista e quindi è inevitabile mettersi nei suoi panni, aderire in qualche modo al suo dramma, e sentire come proprie le sue contraddizioni, pur provando antipatia per il personaggio. Allora le parole finali con cui Hugo vorrebbe giustificare il proprio suicidio ("Un uomo come Hoederer non muore per caso. Muore per le sue idee, per la sua politica. E' responsabile della sua morte") sono una protesta contro il tentativo dei dirigenti del partito di deformare il passato: una protesta a cui il pubblico non può rimanere insensibile. Così, per orrore di quella "mistificazione esercitata con violenza idealista" che lei ha così spesso rimproverato a certi pseudo-marxisti, il pubblico, come è giusto, alla fine dà ragione a Hugo e torto a quelli che designa semplicisticamente come "i comunisti". Credo che questo sia il motivo interno per cui LE MANI SPORCHE ha potuto essere considerato anticomunista. Anche il pubblico di sinistra non poteva condannare il gesto finale di Hugo e accettare la tesi dei suoi compagni di partito. La praxis, e il realismo politico, hanno le loro esigenze: ma per l'avvenire, non per il passato. Nessuno può approvare chi falsa i documenti e snatura il senso della storia passata.

R. Certo. E questo è senz'altro la ragione dell'ostilità dei comunisti, in quell'epoca, per LE MANI SPORCHE. Il mio dramma infatti non ha intenti apologetici ma è un'adesione critica al movimento socialista ed esercita la sua critica per l'appunto nei confronti dei metodi staliniani allora vigenti. La falsificazione del passato è stata una pratica sistematica dello stalinismo. E, per esempio qualunque processo fatto in quel regime coinvolge tutto il passato dell'accusato, anche se si trattava di processi di comunisti notissimi. Chi a un certo momento tradisce, deve necessariamente essere stato sempre un traditore. Oggi le cose non stanno più così, ma allora sì. Po-

sti certi principi dogmatici, per ragioni dialettiche ben note, un uomo non può essere stato un rivoluzionario e a un certo punto non esserlo più. Dal momento che non lo è più, vuol dire che non poteva esserlo nemmeno prima. Dal momento che non lo è più, non lo è mai stato. Ecco il principio staliniano. Dunque si risale sino alla sua nascita e ci si "accorge", truccando tutto, che era stato sempre un contro-rivoluzionario. E' proprio contro questa falsificazione del passato che Hugo ha ragione in quelle battute finali. Ha ragione ma, d'altra parte esiste, nello stesso momento, un'esigenza della praxis che <sup>che</sup> Louis e compagni non possano più riprendere la politica di Hoederer dichiarando che Hoederer era un cane. Al massimo possono dire che, in fondo, si sbagliava sul momento in cui iniziare la svolta tattica.

- D. Certo, secondo la logica stalinista. Ma è forse troppo ovvio aggiungere che potevano riconoscere i propri errori, come del resto hanno fatto in altri casi.....
- R. Sì, ma quando un errore giunge all'assassinio.....
- D. Potevano pur sempre dirsi in buona fede, convinti di servire la causa della rivoluzione; magari presentarlo come un errore inevitabile. Insomma, per tornare al nostro discorso, mi sembra che la versione di Simone De Beauvoir, su cui lei d'accordo, abbia molto trascurato questo aspetto della faccenda, cioè questo meccanismo psicologico che invece secondo me ha molto contribuito a far passare LE MANI SPORCHE con l'etichetta dell'anticomunismo. Ripeto:

Hugo ha torto. Come qualunque intellettuale impegnato, o che intende impegnarsi, in senso rivoluzionario, con la velleitaria pretesa di conservare la sua "natura" borghese, è in una posizione quasi altrettanto ambigua di quella dei preti operai. Ha torto sino alla fine del dramma. Ma per il pubblico è di grande efficacia drammatica il fatto che le battute finali diano a tutto il resto un senso che è di riscatto per Hugo e di condanna per il partito rivoluzionario. Il gesto di Hugo viene preso sul serio e non può, come invece pretende Simone de Beauvoir, inteso come una specie di capriccio, o come la gratuita ostinazione ad assumersi un assassinio commesso senza nemmeno sapere perché, senza nemmeno avere stabilito se avesse ragione Louis o Hoederer, e quasi per dimostrare, anche a se stesso, di essere capace di commetterlo. C'è anche questo, naturalmente. Ma quello che il pubblico segue di più è un'altra cosa. Hugo era stato messo a fianco di Hoederer perché lo uccidesse, era uno strumento di assassinio, le sue intenzioni, i suoi tentennamenti e il senso che egli dava al delitto non hanno più importanza su questo piano, perché Hugo era solo l'arma del delitto; conta invece il senso che gli davano i mandanti, che poi hanno sostituito Hoederer al potere. Questo senso è ormai indissociabile dalla morte di Hoederer. Mutarlo, è una falsificazione, e il pubblico condanna non Hugo che la vuole impedire, bensì gli altri che la vogliono perpetrare.

- R. Un momento, però. Hoederer stesso era d'accordo di camuffare l'assassinio politico. Morendo, dice: "Stavo per andare a letto con la piccola", il che era falso, ma gli permetteva di salvare, nello stesso tempo, Hugo e l'unità del partito. Anche lui voleva evitare che si creassero fratture in seno al partito, che gli uni cioè gridassero all'assassinio e gli altri lo approvassero come l'eliminazione di un pericoloso traditore.
- D. Senza dubbio. Ma forse questo elemento, per il pubblico, è stato meno importante.
- R. Ma era importante per me.
- D. Lo so bene. Ma in questo momento non sto mettendo in discussione il significato del dramma. Semplicemente cerco di spiegarmi come abbia potuto essere visto in quel modo. Come mai un senso è prevalso sugli altri? Come mai quel senso e non altri? Non credo che ci siano solo le due ragioni "esterne" (dico esterne per intenderci) che lei ha indicato. Credo anzi che un'altra ragione, altrettanto importan-

stia nel fatto che il pubblico, come ho detto, si identifica più in Hugo che in Hoederer. Hoederer è quasi un ideale incarnato, è il rivoluzionario, è qualcuno per il quale il pubblico (come Hugo, e come lei, naturalmente) prova una grande ammirazione. E' il polo positivo. Ma il dramma umano, dal primo all'ultimo atto, è quello di Hugo. Quel che il pubblico segue soprattutto, è quanto succede ad Hugo, è il mondo visto da Hugo.

R. Questo è vero. Ma posto questo, il senso del dramma non coincide con il destino di Hugo. Io ho voluto dire due cose. Da un lato, esaminare dialetticamente il problema delle esigenze della praxis nel tempo. Lei sa che da noi, in Francia, c'è stato un caso analogo a quello di Hoederer, il caso Doriot, anche se non si è concluso con un assassinio. Doriot voleva il riavvicinamento del P.C. ai socialdemocratici S.F.I.O., e per questo motivo è stato escluso dal partito. Un anno dopo, per evitare che la situazione francese degenerasse nel fascismo, e in base a precise direttive sovietiche, il P.C. ha percorso esattamente la strada che Doriot aveva indicato, senza però mai riconoscere che aveva avuto ragione; ed ha posto le basi del Fronte Popolare. Ecco quel che mi interessa: la necessità dialettica all'interno di una praxis. C'è poi un altro punto che tengo a precisare: io ho la massima comprensione per l'atteggiamento di Hugo, ma lei ha torto a pensare che m'incarni in lui. Io m'incarno in Hoederer. Idealmente, beninteso, non creda che io pretenda di essere Hoederer, ma in qualche modo mi sento molto più realizzato quando penso a lui; Hoederer è quello che vorrei essere io se fossi un rivoluzionario, dunque sono io. Hoederer, sia pure su un piano simbolico.

D. Ma, in un altro senso, lei è anche Hugo.

R. No. Hugo sono i miei allievi; anzi gli ex allievi. Sono i ragazzi che tra il '45 e il '48 hanno avuto le peggiori difficoltà ad aderire al comunismo, in quanto, con la loro formazione borghese, si trovavano di fronte non un partito che potesse aiutarli ma un partito che, col suo dogmatismo, o utilizzava i difetti che avevano e li rendeva radicali, estremisti, ecc., o li respingeva, mettendoli perciò in una situazione comunque insostenibile. Stando così le cose, ho voluto indicare la contraddizione tra una gioventù intellettuale, con tutti i difetti di una gioventù



intellettuale (ma che puo' sempre essere aiutata a superare la fase in cui si trova, perchè ci possono essere intellettuali rivoluzionari), e un momento nello sviluppo oggettivo della dialettica rivoluzionaria che faceva sì che non ci fosse allora nessuna possibilità per loro. Hugo quindi ha le mie simpatie in quanto mi dico: Hoederer avrebbe potuto farne qualcuno. Ed è evidente che, senza l'incidente (la contingenza) che ho voluto introdurre a bella posta con la scena Jessica-Hoederer, Hugo avrebbe rinunciato all'impresa, non avrebbe ucciso Hoederer, e se Hoederer avesse vinto la sua battaglia, Hugo ne sarebbe rimasto il segretario, sarebbe stato formato da lui, sarebbe diventato, bene o male, un vero rivoluzionario. Ma Hugo era entrato nel partito attirato da Louis, da gente come Louis, il che significa che in fondo il dogmatismo di Louis, che non è un dogmatismo di estrema sinistra, è stato tradotto in "sinistrismo" da Hugo.

- D. Era insomma un dogmatismo che si conciliava meglio con l'idealismo di Hugo.
- R. Naturalmente. Tornando ai motivi per cui LE MANI SPORCHE ha potuto essere interpretato in quel dato modo, credo che ci sia un'altra ragione, ancora più oggettiva delle altre. Se in una situazione drammatica c'è un giovane (un giovane alla De Musset) che ha a che fare con persone mature e si dibatte in gravi difficoltà, il pubblico è tentato di identificarsi con il giovane.
- D. Nel nostro caso, però, senza volerlo. Perchè Hugo è presentato come un elemento negativo, un velleitario.
- R. C'è un critico di destra, J.-J. Gauthier, che l'ha chiamato una specie di Amleto. Non a torto, mi sembra. Quando infatti si assiste ad AMLETO, si è in una specie di simpatia nei confronti del protagonista: perchè è giovane, perchè è sommerso da difficoltà, ecc.. Pur avendo egli torto, dato che il dramma in fin dei conti gli dà torto: avrebbe dovuto decidersi subito a uccidere l'usurpatore, senza tante serie e complicazioni. Eppure sta di fatto che noi spettatori ci sentiamo schiacciati con lui nella sua situazione, e lo comprendiamo, non senza simpatia, anche se ha torto. Non mi ricordo mai di avere sentito dire da qualcuno: le esitazioni di Amleto mi annoiano, Amleto è un semplicista, o cose simili; lo si prende così com'è, non sarà un eroe positivo, ma ci identifichiamo a lui. Ora, da questo punto

di vista, mi sembra che proprio così, sin dall'inizio, i borghesi abbiano visto LE MANI SPORCHE. D'altra parte non bisogna dimenticare che Hugo è uno che viene dal loro ambiente. E che cosa gli succede? Venendo dal loro ambiente, esasperando le dottrine di sinistra, non ha più scampo, deve morire. Ecco la "propaganda borghese" che si può trovare nelle MANI SPORCHE. I borghesi l'hanno visto pressappoco come il padre che dice al figlio: "anch'io sono stato rivoluzionario ai miei tempi, poi mi è passata". Dev'essere proprio avvenuto qualcosa del genere. Vedevano lo spettacolo e dicevano fra sè e sè: "che cosa ci sta a fare quel ragazzo tra quella gente"?

- D. Una propaganda, comunque, un po' pericolosa per la borghesia, dato che in fondo le ragioni per cui Hugo ha lasciato la sua classe sono quanto c'è di più valido in Hugo, e ciò è reso con molta efficacia dal dramma. Capisco dunque benissimo che la stampa di destra non <sup>abbia</sup> stata tanto spontanea nella reazione positiva, ed aspettato che si pronunciassero i comunisti. Poi, certo, per annettersi il dramma, per orientare il pubblico, per contribuire a fare in modo che il pubblico vedesse nel dramma una certa morale (la loro), ne hanno decretato il trionfo.
- R. Voglio raccontarle in proposito un piccolo aneddoto che le chiarirà fino a che punto il caso di questo giovane radicale abbia gettato polvere negli occhi ai borghesi, impedendo a loro di vedere il vero senso del dramma. Camus ha assistito con me ad una delle ultime prove (non aveva ancora letto il testo), e alla fine, accompagnandomi, mi dice: "E' eccellente, c'è però un particolare che non approvo. Perché Hugo dichiara: "non amo gli uomini per quel che sono ma per quello che dovrebbero essere", e perché Hoederer gli risponde: "io invece li amo per quel che sono"? Secondo me avrebbe dovuto essere il contrario". In altre parole, lui credeva davvero che Hugo amasse gli uomini per quel che sono, visto che non voleva mentir loro, mentre Hoederer, invece, diventava ai suoi occhi un comunista dogmatico, uno che considerava gli uomini per quel che dovevano essere e li trovava in nome di un ideale. Esattamente il contrario di quel che intendevo dire.
- D. E' quasi incredibile che uno come Camus, che non può certo essere giudicato uno stupido, che conosceva bene lei, le sue idee e i suoi scritti, che con lei aveva discusso cento volte, abbia potuto prendere un granchio del genere.
- R. Eppure è così, e certo lei capisce come sia potuto succedere. Il rifiuto della menzogna in Hugo è un fatto radicale. Per quel che mi riguarda, io penso che la menzogna debba es

sere ridotta il più possibile, nei limiti imposti dalle esigenze della praxis. La menzogna non va condannata a priori, nè, naturalmente, approvata a priori (facendone ad esempio una tecnica machiavellica) ma non è strano che la menzogna appaia ogni qualvolta appaiono le circostanze che la impongono. Quando Hoederer dice: "Non sono stato io a inventarla, e me ne servirò se sarà necessario", gli dò interamente ragione. Non si è mai avuta situazione politica in cui, almeno, la menzogna per omissione non si rivelasse assolutamente indispensabile. Io ritengo che bisogna lottare, oltre a tutto il resto, anche per liberarci dalle menzogne; ritengo, cioè, che si lotta contro la menzogna lottando per l'instaurazione di una società senza classi; ma non penso che si possa radicalmente negare la necessità di mentire in date circostanze. Orbene, quando Hugo dice: "non si mente ai compagni", anche questa affermazione viene fraintesa dallo spettatore borghese. Perchè il borghese, con la sua morale idealista, mente di continuo, ma dichiara che non bisogna mentire; mentre Hugo è un personaggio che crede a quel che dice. Per lui, mentire agli uomini significa in ogni caso uniliarli. Dal canto suo Hoederer cerca il più possibile di dire la verità, non è nella sua natura mentire, solo che non indietreggia nè di fronte alla menzogna nè di fronte all'assassinio politico quando sono esigenze della praxis. Tra parentesi, questa è la tesi che su un piano filosofico, esporrò all'Istituto Gramsci di Roma il maggio prossimo, durante il Convegno che verterà per l' appunto su Morale e praxis. Cercherò di spiegare in che senso non ci sia morale al di fuori della praxis. La morale non è altro che un certo autocontrollo che la praxis esercita su stessa, ma sempre a un livello oggettivo; e, di conseguenza, in base a valori costantemente superati, perchè posti dalla praxis anteriore. Ora: è proprio questo che vuol dire Hoederer. Ma naturalmente i borghesi dicono: "Quel ragazzo ha ragione, non bisogna mentire, mentre invece gli stalinisti non fanno altro che mentire".

- D. Io credo comunque che, soprattutto oggi, anche molti spettatori "di destra" proveranno inevitabilmente un impulso di simpatia per Hoederer, e una critica che si potrebbe fare a LE MANI SPORCHE è proprio questa, di una certa idealizzazione del personaggio di Hoederer; non solo, ma, parallelamente, di una certa idealizzazione della lotta di classe. Proprio per questo è grottesco che si sia creduto il contrario. Tutto, nel dramma, è nobilitato rispetto alla realtà; politica ci si sporcano le mani ben più di così, e i conflitti sono spesso a un livello più basso, le situazioni non più ambigue e corrottrici.

- R. Ma lei sa che certi trotskisti mi hanno attaccato proprio su questo? Dicendo appunto che ho idealizzato la lotta rivoluzionaria sotto lo stalinismo.
- D. In ogni caso, mi sembra una critica più intelligente.
- R. E altri m'hanno spiegato,, applicando certe concezioni dei SEQUESTRATI D'ALTONA al caso dei paesi socialisti, che questo dramma, in fondo, nella sua cupa tragicità, sia molto più vero de' LE MANI SPORCHE. Si puo' infatti interpretare Franz come un giovane militante che si svegli, all'indomani del XX Congresso, con le mani coperte di sangue e che, a modo suo, reagisca a questa rivelazione. Mi pare, del resto, che anche lei all'inizio mi ha accennato a una profonda analogia di temi fra I SEQUESTRATI D'ALTONA e LE MANI SPORCHE.
- D. Sì, infatti. E alludevo anche, sempre in termini molto generali, al conflitto fra sfera individuale e storia.
- R. Comunque, alle critiche di quei trotskisti io rispondo che un testo teatrale deve essere un mito. Di conseguenza, se ci sono fatterelli sordidi nella lotta quotidiana, non m'interessano direttamente in quanto scrivo un testo di teatro.
- D. Questo mi sembra pacifico. Rimane però un punto in cui non mi sento d'accordo con lei e cioè che, da parte sua, non ci sia proprio nessuna identificazione con Hugo. Penserei invece che Hugo ed Hoederer rappresentino un po' i due poli, anche cronologici, della sua evoluzione; perchè lei in fondo è partito dalle posizioni di Hugo: anche lei, da giovane, si sentiva attratto dal proletariato in modo un po' irrazionale. Lo ha scritto molte volte.
- R. Sì, ma mai a quel livello di idealismo.
- D. No, certo. Ma, per esempio, in una nota inedita che risale all'indomani del patto russo-tedesco, e che viene citata da Simone de Beauvoir nella "Force des choses", lei dice pressappoco: guarito da una malattia infantile, cioè da una adesione irrazionale al P.C..
- R. Lei non ha tutti i torti. In ogni caso la mia tendenza reale è, come ho detto, quella di essere un compagno di strada critico. Ho commesso molti errori, ma credo che questa tensione fra critica e disciplina sia la situazione caratteristica dell'intellettuale "compagno di strada". E credo che ormai dovrebbe essere possibile anche all'interno del partito.