

Le mani sporche

NON è un caso che quindici anni fa', al suo apparire sulle scene parigine, «Le mani sporche» di Sartre abbia suscitato un così vasto furore di polemiche da costringere il suo autore a insabbiarlo per un periodo di tempo lunghissimo. Chi sa, infatti, come la fortuna di una novità teatrale sia legata a condizioni di carattere politico, sociale, d'ambiente, non può stupirsi che solo oggi, per la coraggiosa iniziativa dello Stabile di Torino, il più discusso lavoro teatrale del dopoguerra sia arrivato sulle scene italiane. In effetti questa riesumazione deve non poco alla spregiudicata politica di Krusciov e al crescente contrasto ideologico che coinvolge tutto il mondo comunista parallelamente al dissidio Mosca-Pechino. Quasi che da ciò il lavoro di Sartre abbia attinto nuovi motivi d'interesse e più vaste possibilità d'aggancio alla realtà politica. Le accuse che incrinano la serenità dello spazio comunista, le reiterate e rimbalsanti gratificazioni di dogmatismo e revisionismo di massimalismo e capitolazionismo hanno messo improvvisamente a nudo i contrasti che, da Trosky a oggi, hanno sempre travagliato le acque mosse del comunismo internazionale. Solo che, fino a ieri, la necessità di una propaganda su scala mondiale e la volontà di mostrarsi compatti avevano sempre avuto la meglio nel confondere agli occhi del mondo la realtà di un ambiente che spacciava per nubi temporanee quello che era un vero e proprio temporale ideologico.

Oggi Sartre si è deciso a disseppellire il suo lavoro, fiducioso che il pubblico e la critica gli riservino un trattamento ben diverso da quello del '49.

Allora la stampa comunista, dopo un attimo di sconcerto e di indecisione, attaccò duramente il lavoro dello scrittore francese, arrivando a dire finanche che «per un piatto di lenticchie ame-

ricane egli aveva venduto quanto gli rimaneva di onore e probità». La stampa borghese colse l'occasione al balzo e non faticò a vedere nel dramma una chiara impronta anticomunista, in verità aiutata in ciò assai più dalla negativa reazione delle sinistre che non da un attento e coscienzioso esame del lavoro.

Una bolla di sapone

Ad un'analisi attenta, infatti, molte delle affermazioni di ieri vanno accolte con misurata cautela. Ma questa decisa presa di posizione, da una parte e dall'altra, oltretutto denunciare un semplicismo di giudizio che non depone a favore della coscienziosità della critica, denota l'ansia di assumere posizioni precise e irrinunciabili che sono tipiche dei periodi di assestamento. Periodi in cui la confusione delle situazioni, l'intersecarsi degli interessi e la necessità di soluzioni perentorie finiscono per irrigidire gli estremi, a tutto scapito dell'obiettività delle indagini, su posizioni fortemente manicheiste. Semplificare una situazione, che di per sé appare necessariamente complicata, non sempre significa inquadrala nei suoi esatti confini.

A ciò contribuì in massima parte la posizione presa dallo scrittore di fronte alla valanga che, contro la sua volontà, gli veniva precipitando sulle spalle. La reazione di Sartre non fu limpida e non valse a gettar luce sulla controversia. E, tuttavia, egli coraggiosamente si assunse il peso delle proprie responsabilità e tolse il lavoro dalla circolazione, sino a proibirne la messa in scena.

Oggi come ieri egli dà dell'opera delle giustificazioni che non sempre convincono. La meno valida, senza dubbio è quella per cui, secondo lui, un dramma una volta uscito assume un senso

oggettivo che gli è attribuito dal pubblico, sicché un lavoro teatrale, da rosso, da solo, diventa nero senza che le intenzioni soggettive dell'autore possano contare più. Ora, se è vero che le intenzioni dell'autore non contano più niente una volta che l'opera è compiuta, è tanto più vero che quelle intenzioni sono tutto quando l'opera è sulla via del suo realizzarsi. Il processo di realizzazione appartiene necessariamente all'autore e a lui solo. E' inutile invocare la propria certezza soggettiva dopo, come egli fa, ché altrimenti si rischia di dire di aver scritto una cosa e pensata un'altra.

Molto più conveniente egli appare quando afferma che il malinteso è il frutto di una ragione profonda: lo stalinismo, cioè il fatto che un compagno di strada, come egli ama autodefinirsi, che assumesse una posizione critica non era tollerato, e, continua, egli ha sempre cercato di compensare, nei limiti delle proprie finalità, disciplina e critica.

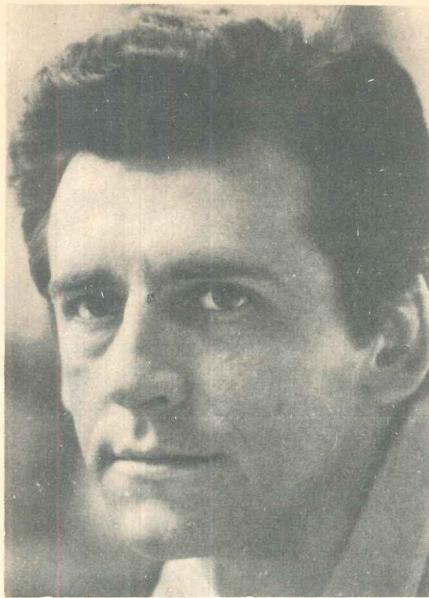
Da qui, in via deduttiva, si può giungere alle ragioni e del suo attuale ripensamento sulla rappresentabilità del dramma, che sono in sostanza quelle che abbiamo indicate al principio.

A questo punto il motivo dell'intransigenza comunista di ieri scoppia come una bolla di sapone. Perché dovrebbe essere evidente che, venute meno le ragioni ambientali della critica, lo stalinismo, viene meno la critica stessa.

Ed è singolare rilevare come nel procedere del dramma sia riscontrabile un andamento, in un certo senso parallelo, a quella che è stata l'evoluzione della linea politica del comunismo mondiale. E' infatti, sul finire del dramma che l'intellettuale comunista di estrazione borghese, Hugo, insorge, di colpo, contro la soffocante disciplina di partito e preferisce gettarsi contro le pallottole degli esecutori piuttosto che rinnegare un gesto che rivendica per suo, pur non comprendendone mai l'effettivo valore. In questo Hugo crede di ritrovare se stesso, quella dimensione di rivoluzionario che ha costantemente inseguito nella sua breve esistenza senza tuttavia attingerla mai.

L'essenza del dramma è nel duplice conflitto che oppone Hoederer, vecchio militante del partito e fautore di una politica di compromesso, agli esponenti del Comitato Centrale che rivendicano una politica più coerente e lineare, ma

LE MANI SPORCHE



Giulio Bosetti

soprattutto nel contrasto che oppone, nella efficacissima seconda parte del lavoro, lo stesso Hoederer a Hugo incaricato dal Comitato di sopprimere l'incomodo compagno. In realtà Hugo si trova dal principio alla fine solo di fronte a tutti, lo separa da Hoederer, del quale pure subisce il fascino, la causa della sua presenza accanto al vecchio e il fine della sua azione, dagli altri la coscienza di non esistere per loro, di non essere altro che un figlio di papà entrato nel partito solo per cercare una dimensione da dare a se stesso. Hugo è un isolato separato com'è, per sempre, dalla classe che ha ripudiato e incapace di inserirsi in quella che ha scelto per la sua stessa incapacità di tener conto degli altri, di rinunciare alla sua libertà e personalità. Egli lavora per la propria ambizione e non per la causa della rivoluzione. E si costringe al delitto solo per dimostrare agli altri, prima che a se stesso, di valere qualcosa. Ma questa sua incapacità di aderire alla politica delle cose, questo suo irrealizzato adattamento alla violenza e alla irresponsabilità personale lo portano, alla fine, a uscire di scena puro come ne era entrato.

In effetti questa felicissima contrapposizione che vede sulla scena Hoederer e Hugo non fa che riecheggiare uno dei temi chiave della filosofia sartriana, quello della contrapposizione di

morale e praxis. Ché per Sartre la morale non è che l'autocontrollo che la praxis esercita su se stessa in base a valori costantemente superati perché posti dalla praxis precedente.

Così l'assassinio politico sfugge a qualsiasi giudizio di ordine morale, diventa necessità. E qui si inserisce un'altra considerazione. Forse Sartre non si è reso conto che non basta una dimostrazione filosofica dettata da un determinato angolo visuale per capovolgere certi aspetti di un problema e certe situazioni storiche. Una dimostrazione matematica può essere impeccabile da un punto di vista logico ma può non esserlo altrettanto da un punto di vista storico. Ora non è vero come egli afferma che l'assassinio politico diventa una necessità irrinunciabile solo perché inquadrato in un certo momento, nel caso specifico la lotta per il potere in un periodo bellico. Diventa necessario solo perché un determinato sistema lo rende tale. E' il sistema, insomma, che rende inoppugnabile la necessità del delitto non la contingenza storica. A questo punto cade ogni giustificazione ideologica di un atto che, di per sé, è sempre ripugnante e barbaro. Inquadrare l'atto in un sistema non significa salvare l'atto ma condannare un sistema che non lascia alternativa al viatico laico di una pallottola nel cranio.

In questo senso, forse, Sartre afferma che il dramma non ha una impostazione anticomunista, ma egli fa un grave errore di calcolo, presumendo che tutti si pongano di fronte all'assassinio di Hoederer con la disposizione d'animo di chi lo considera un male necessario. Egli in sostanza ha ragione quando afferma che un lavoro teatrale appartiene al suo autore molto meno che non al suo pubblico, ma questo accade solo quando il suo autore crede che siano di acquisizione generale certi principi e presupposti che invece sono prerogativa solo di una parte.

In sostanza il baccano che ha accompagnato questo lavoro è riconducibile a questa verità. Le stesse situazioni sono necessariamente giudicate in modo contrastante, anzi opposto, secondo l'angolo visuale dal quale le si guarda. Certo l'entusiasmo esagerato della stampa di destra fu dovuto in gran parte dalla condanna dei critici di sinistra, ma obiettivamente questa opera si colloca nel mezzo. Gli sviluppi di carattere politico che ha suscitato sono solo la di-

retta conseguenza della colorazione delle lenti attraverso le quali è stata esaminata. Lo stesso sbigottimento dell'autore di fronte a tali manifestazioni ne è la conferma più convincente, unitamente alla sua sprovvedutezza e incapacità nell'assumere una posizione decisa e meditata. Il discorso apre la strada, per estensione, alla validità artistica dell'opera, innegabile, pur tra gli scompensi che la conducono a una non sempre convincente ibridazione fra il dramma classico e il giallo d'azione. Dell'autore in questa circostanza si può dire che i ricorrenti slanci lirici e le aperture poetiche di cui non è avaro sono troppo spesso soffocati da certi cerebrismi da sofista, sintomatici di un carattere troppo spesso costretto, dalla disciplina di pensiero, alla rinuncia dell'atteggiamento critico e della spontaneità del sentimento. E ne è ultima e decisiva conferma la dichiarazione di Sartre di vedersi e riconoscersi più in Hoederer che non in Hugo. Posizione obiettivamente insostenibile, non solo per una evidentissima incompatibilità costituzionale fra la persona dell'autore e quella del vecchio militante del partito tutto dedito alla politica delle cose, ma soprattutto per la fin troppo scoperta affinità che lo lega ad Hugo per quell'attaccamento sublime e irrealista all'idea. E ancora per quell'incessante contrasto, fra personalità soggettiva e causa oggettivamente valida, che è conseguenza diretta della ricerca affannosa di un punto di identificazione fra due poli di per sé respingentisi.

Degli attori, della regia, delle scene non si può che rilevare la loro scrupolosa attinenza al testo, l'impegno serio e costante di porsi come tramite fra l'autore e pubblico per non coartare i termini di un rapporto che è di per sé già difficile e problematico.

Bene soprattutto Bosetti che ha dato un tono convincentissimo alle ansie di Hugo e la sapiente recitazione di Santuccio che ha presentato un Hoederer che alla lunga s'impone per le sue qualità di saggezza e di equilibrio. Le scene di Ezio Frigerio contribuiscono non poco con la loro essenzialità, col loro misurato squallore a mettere nel giusto risalto la complessità della vicenda umana che ospitano, unitamente alla regia di De Bosio misurata, attenta, sicura.

Luigi Sommaruga