

TORINO

Sartre e
la linea
di condotta

« Le mani sporche » di J. P. Sartre
Gianni Santuccio e Giulio Bosetti (sotto)

« Il ministro a riposo » di T. S. Eliot
Laura Adani (pagina accanto)

Ero rimasto un po' perplesso dopo la lettura dell'intervista concessa recentemente da Sartre sul suo dramma *Le mani sporche*. Mi sembrava che l'autore tralasciasse di considerare (come effettivamente tralasciava) il dramma come era stato da lui scritto e pensasse invece a un dramma pensato oggi e nutrito dell'esperienza politica e concettuale delineatasi in questi anni. Sartre non teneva conto soprattutto del fatto che il personaggio di Hugo è il più persuasivo della vicenda, in se stesso compiuto, di fronte ad altri personaggi, compreso Hoederer, che risultano esempi, emblemi, funzioni, elementi di un discorso drammatico, del dramma di idee scritto da Sartre, senza possedere l'autonoma vita che fa di Hugo un essere umano, da amare o da non amare, ma sempre un essere umano. Misura che gli altri personaggi riescono ad assumere stentatamente, o soltanto di riflesso, o perché il loro compito nel dramma è diverso, lontano dalle misure del cuore, come si dice passivamente quando si vuole spacciare qualcuno.

Ripensando però al testo e alla rappresentazione data dal Teatro Stabile di Torino mi sono reso conto di una cosa. O mi sembra di essermene reso conto, perché con Sartre non si può mai

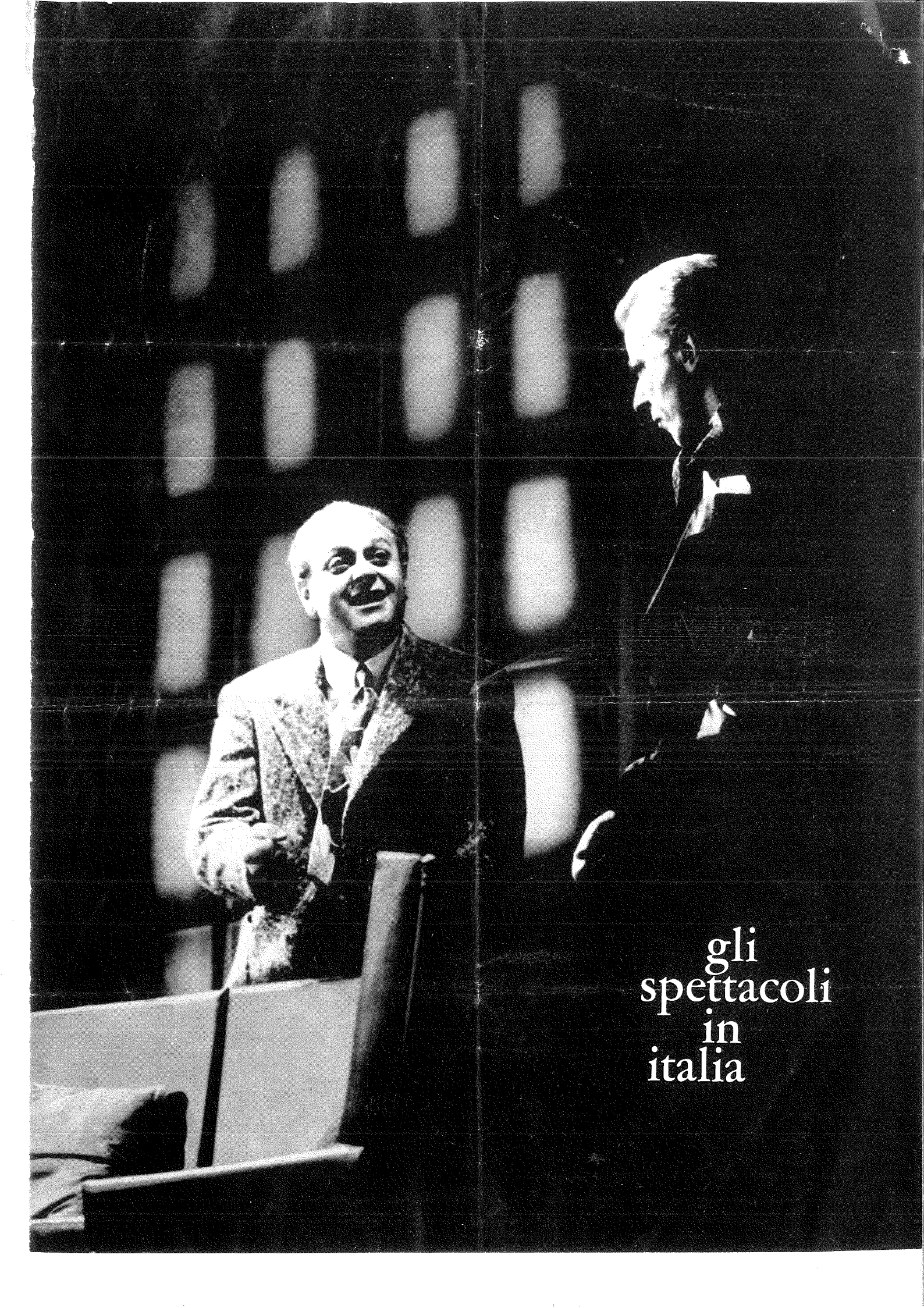
sapere dove ci si trova se non nel momento non ancora distrutto da altri momenti, e neppure sempre, come *Le mani sporche* possono dimostrare. Proprio per tali ragioni Sartre afferma di essere con Hoederer, perché il capo politico che condanna l'etica individualistica dell'anarchico e del borghese è un essere che crede totalmente al *momento pensato* — l'azione politica esemplificata in un'azione utile e in se stessa compiuta, completa, totale, creatrice del successivo momento — e non dell'uomo come dovrebbe essere, l'obiettivo che affascina Hugo.

Quando Hoederer dice di amare gli uomini per quello che sono e non per quello che dovrebbero essere, parte da un'affermazione apparentemente cristiana per arrivare a una negazione che è il suo stesso pensiero tattico. Non credo alla validità dei sentimenti in Hoederer (uso la parola per intenderci, qualcosa che tende a staccarsi dai principi) perché la funzionalità freddamente affidata al *momento pensato* nel suo valore e nelle sue conseguenze, e nella sua unicità, tipica del modo di lavoro — del modo di esistere diciamo — del capo non fa che ribadire quei principi proponendo una linea di condotta che di quei sentimenti si può anche valere.

Hugo è un programma astratto, un teorico intellettuale, un condannato a essere sempre un borghese anche nella manifestazione dei principi che ha assunti contro la sua stessa classe. Glielo rimproverano sempre, di essere diventato comunista per ragioni autobiografiche e non dogmatiche o provocate da esperienze personali di fame e di miseria. Egli vuole agire, fare per il partito ma soprattutto per affermare le proprie idee. Guarda avanti, a un mondo mutato, senza voler rendersi conto del mondo da mutare. Accetta di diventare segretario di Hoederer per fare finalmente qualcosa di utile. E non sarà il segretario, che avrà soltanto la funzione di paravento. Hugo avrà in realtà un incarico di enorme fiducia affidatogli dal partito. Hoederer è diventato un *social traditore*, sostiene una linea di condotta che una parte del partito rifiuta, cioè vuole unirsi con i partiti reazionari e conservatori del paese formando un governo nell'attesa dell'arrivo delle armate sovietiche vittoriose. L'accostamento ai partiti politici nemici indigna Hugo il quale proclama essere una colpa mentire ai propri compagni anche per l'utilità immediata di tutti. L'incarico di diventare appunto segretario di Hoederer e, al momento indicato, ucciderlo.

Il giovane arriva nella ben guardata dimora del capo accompagnato dalla moglie e comincia il lavoro con un incidente: non vuole lasciarsi perquisire, un po' per non farsi trovare la rivoltella e un po' perché in preda a una reazione di tipo individualista. Hoederer prova simpatia per Hugo, e Hugo per Hoederer. Uccidere quest'uomo diventa difficile. La moglie di Hugo non gli rende di certo più facile la situazione. In seguito a certi fatti il capo capisce che Hugo è entrato in casa sua per toglierlo di mezzo. Il segretario, durante una riunione con i rappresentanti dei partiti reazionari, scatta ed esprime chiaramente il suo parere. Hoederer gli fa un discorso che appare umano e accomodante, gli promette anche aiuto e insegnamento, si espone anche — un po' melodrammaticamente — ai suoi possibili colpi, e sembra avere vinta la





gli
spettacoli
in
italia

dura partita. Ma la moglie di Hugo è colpita dalla personalità e dalla solitudine del capo. Va da lui con chiare intenzioni. Hoederer, che non respinge mai ciò che gli viene offerto, si fa sorprendere da Hugo che, nauseato non tanto dal fatto in sé ma dall'aiuto promessogli dal superiore, gli spara. Hoederer, prima di morire, mormora agli accorsi che Hugo non gli ha sparato per ragioni politiche ma per gelosia.

Il giovane idealista, condannato a tre anni di prigione, esce in anticipo per buona condotta. Tornato con i compagni si trova immediatamente preso in una terribile trappola alla quale si rifiuta a prezzo della vita. Gli dicono che il partito, per ragioni tattiche, ha assunto la posizione di Hoederer, e che bisogna ridare lustro alla memoria del grande scomparso avvalorando il delitto e riabilitando l'ucciso con una nuova menzogna. Hugo, come ho detto, si rifiuta e va incontro alla sua fine.

Dovremmo a questo punto iniziare un discorso troppo lungo sul pensiero di Sartre. Anche nelle *Mani sporche* lo scrittore francese evita le trappole della morale con una dimostrazione drammatica che mette a confronto principi e linea di condotta indicando una soluzione alla quale egli aderisce mentalmente. Il dramma in se stesso però lascia tutti i dubbi e tutte le incertezze. Ciò accade probabilmente a causa di una crisi del pensiero politico sartriano all'epoca in cui il dramma è stato scritto (1948, ma si tratta di una supposizione), e certamente a causa della stessa struttura del pensiero sartriano, onestamente ambiguo, se si può dire, pronto a offrire le soluzioni anche se, al di là di un particolare risultato, il filosofo esistenzialista la sua scelta sembra averla già fatta.

In *Le mani sporche* la linea di condotta politica è chiara, ed è chiaro anche il rifiuto delle presenze morali di tipo individualistico sebbene tali presenze operino nel dramma non soltanto come misure funzionali ma anche come tentazioni (possiamo dire così?). Avengono nel corso del dramma, specialmente nella lunga scena tra Hugo ed Hoederer in presenza della moglie del primo verso la fine della vicenda, degli avvicinamenti o degli scambi tra i due personaggi maschili che assumono, per qualche battuta, uno la posizione dell'altro. Hoederer soprattutto che a un certo momento sembra parlare in nome di Hugo, ambedue preda ai principi, il primo rigidamente legato alla linea di condotta, il secondo illuso di averla espressa nella loro enunciazione. Qui appunto capisco Sartre dal punto di vista di Sartre. Non ci può essere un momento pensato al di fuori del presente. Un pensiero che si compie in se stesso e diventa atto.

Gianfranco De Bosio, in un'austera scena di Ezio Frigerio, ha diretto molto bene lo spettacolo anche in relazione all'intervista sartriana. Per questo l'impostazione data al personaggio del capo politico, interpretata in quelle dimensioni benissimo da Gianni Santuccio, ha avuto un rilievo umano, proprio sul piano del sentimento e della *camaraderie*, che forse il personaggio inventato allora non aveva. Molto bravo anche Giulio Bosetti, un Hugo candido e tormentato molto efficace. E poi Paola Quattrini, Marina Bonfigli, Carlo Bagno, Giulio Oppi, Antonio Salinas.

Eliot e la libertà di morire

LE MANI SPORCHE di Jean Paul Sartre (Traduzione di Vittorio Sermonti)

Teatro Stabile di Torino. Regia: Gianfranco De Bosio. Scene e costumi: Ezio Frigerio. Musiche: Sergio Liberovici. Interpreti: Giulio Bosetti, Gianni Santuccio, Paola Quattrini, Marina Bonfigli, Carlo Bagno, Giulio Oppi, Antonio Salinas, ecc. Teatro Carignano, 24 marzo 1964.

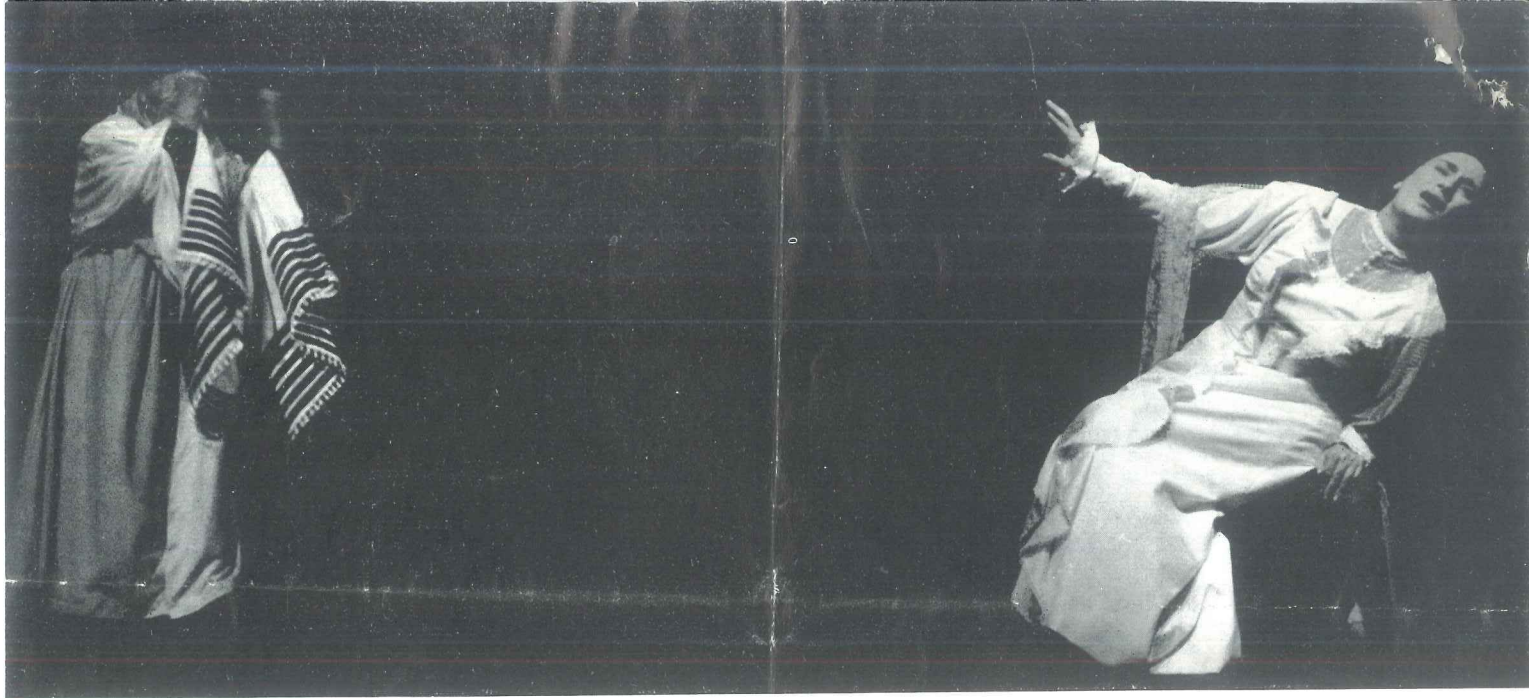
IL MINISTRO A RIPOSO di Thomas Stearns Eliot (Traduzione di B. Fonzi)

Teatro Stabile di Torino. Regia: José Quaglio. Scene e costumi: Ezio Frigerio. Interpreti: Mario Feliciani, Laura Adani, Gianni Bonagura, Annabella Andreoli, Vittorio Artesi, Massimo Foschi, ecc. Teatro Carignano, 16 aprile 1964.

Ciò che si compie una volta si compie per sempre. Questo non significa condanna ma invito alla coscienza di creare un rapporto autentico fra noi e l'azione compiuta, l'unica strada per impadronirsi di quella e renderla operante. Esistono colpe non contemplate dalla legge, che non sono delitti, che non sono considerate simili al male se non da chi le vede improvvisamente sotto una certa luce dopo avere creduto di averle superate dimenticandole. Il dramma di lord Claverton, il ministro a riposo, ha le sue radici proprio nel passato che ritorna a noi con le sue ombre accusatrici e pronte alla loro opera di purificazione nella coscienza.

Eliot, anche nel *Ministro a riposo*, procede a una sorta di inventario delle cose presenti e assenti, delle parole, dei luoghi, delle ripetizioni e dei ricordi per superare l'inconsapevolezza degli uomini nei confronti del tempo. I *senza tempo* entrano improvvisamente nel mondo del tempo, il grande protagonista della poesia eliotiana, e la sicurezza dei loro modi di vita subisce una grave scossa. In Eliot il passato, il presente e il futuro sono aspetti, o dimensioni, o funzioni di un'unità, di un valore unico nel quale il principio e la fine di tutte le cose si ritrovano e si misurano senza mutare l'equilibrio dell'esistenza. Mutterà





Una scena del « Dibbuk » di Anski rappresentato al Convegno con Elena Zareschi

quello della coscienza, a volte, messa in crisi dall'attesa quando è *perduto il motivo dell'azione*.

Lord Claverton, uomo politico in ascesa, una sorta di mito nazionale sul quale la patria può contare, esempio intoccabile di moralità e di coerenza, è costretto da una grave malattia ad abbandonare la politica attiva. Si trova, per la prima volta nella sua vita, solo davanti a se stesso. Ombre imprecise che compaiono nella sua memoria lo rendono inquieto. La sua vita passata gli sembra sempre più inutile e vana, e l'avvenire è vuoto. Il successo, la posizione raggiunta, il titolo di lord, il nome della famiglia della moglie non amata (molto più in alto nella scala sociale) aggiunto al suo che era soltanto Ferry, non hanno valore davanti al suo smarrimento. Rimasto vedovo, egli vive con la figlia Monica — fidanzata a un giovane avvocato — che l'assiste con molto amore e con molta semplicità. Claverton ha bisogno della sua parola e della sua presenza ma ciò non gli basta. Noi sappiamo che i medici gli hanno nascosta la gravità del suo stato, ma che egli non può morire prima di avere individuata la strada che gli permetterà di farlo. L'opera della sua illuminazione è lenta, e comincia con la scoperta delle proprie misure spirituali (Claverton il modello, l'esempio) vili, meschine, sempre pronte a fuggire dalla realtà. Più che uno scoprire è un ricordare. Dal passato affiora una realtà accantonata o dimenticata di proposito. Gliela riportano alla memoria due personaggi importanti che fanno capire a Claverton i propri errori. Il ministro, che aveva affermato di sentirsi come chi aspetta quando non c'è più niente da fare e tutti se ne sono andati, si rende conto che ora si tratta di fare qualcosa di ben importante, conoscere se stesso.

Un suo ex compagno di Oxford, Fred Culverwell, gli rammenta come il suo esempio di ragazzo ricco, dissoluto, insensato, l'avesse allora affascinato e spinto a una vita che le sue povere condizioni non potevano sostenere. Il bisogno di denaro l'aveva portato in prigione per falsificazione di disegni. Aveva dovuto espatriare. Poi è un'ex diva del

varietà e ora moglie di un grande industriale a rammentargli il passato. Quando era giovane, troppo giovane, era stata da lui sedotta con una promessa di matrimonio non mantenuta. Il processo era stato evitato dal padre di Claverton con un cospicuo intervento finanziario. Ambedue, Fred e Massie, hanno cambiato nome come ha fatto lo statista. Ma non sono ricomparsi per chiedergli nulla, per ricattarlo. Non ne hanno bisogno. La donna è appoggiata alla grande industria e l'ex compagno di Oxford, che ora si chiama Gomez, è diventato un grosso affarista di natura poco chiara in una repubblica del centro America. Ambedue vogliono stare vicini al loro amico di una volta, anzi rammentargli che vicini sono sempre stati e che conoscono tutto di lui, dell'animo suo e anche della sua vita.

Fred ricorda una corsa notturna sopra un'auto guidata da Claverton, bravissimo pilota, velocissimo, tanto da passare sopra il corpo di un vecchio mendicante (risultato poi già morto) senza fermarsi. Maisie a sua volta rammenta le sue lettere d'amore, che porta sempre con sé, che avrebbe potuto portare al processo se il denaro non l'avesse impedito. Ciò che si compie una volta si compie per sempre. Siamo al di fuori del delitto. Si tratta di azioni che Claverton deve riconoscere. Per aumentare la sua crisi il figlio Michael viene a dirgli che è stanco di vivere all'ombra della perfezione del padre, di esistere soltanto in grazia del suo mito. Cambierà nome, e allora forse riuscirà a essere qualcuno. Se ne andrà lontano con il señor Gomez. Il problema della paternità (vedi *L'impiegato di fiducia* dello stesso Eliot) ha il suo peso nelle successive illuminazioni nello spirito di Claverton. Infine sentirà il bisogno di confessare la verità del suo passato (che in tal modo si annulla, diventando la coscienza del suo presente) alla figlia Monica per la quale è un idolo intangibile. Nel suo nuovo aspetto la figlia l'ama ancora di più. Le ombre del passato si allontanano. Tutto diventa solenne e semplice. Claverton attraverso il dolore e la confessione si è purificato. Si allontana nel buio. Ha concluso la sua vita.

Ora ha imparato, ha riconosciuto la propria vita, ha ritrovato la libertà spirituale, può morire.

Qualcuno ha osservato giustamente che il teatro di Eliot è formato da sacre rappresentazioni. Anche quando tende a mostrarsi quotidiano, concreto e comune nel suo linguaggio poetico attento perfino all'ovvietà del dialogo. Si può dire anche che il suo teatro è un rendiconto presentato ai protagonisti e che, sempre, il ritmo interiore della sua poesia (dalla *Terra desolata* ai *Quattro quartetti*) diventa il ritmo della sua presenza concreta, del suo avvenimento, la misura della sua realtà così condizionata da riferimenti immisurabili e astratti. In teatro ciò dovrà risultare dalle dimensioni della battuta, dal suo presentarsi e rispondere, anche quando si tratterà di modi colloquiali.

Nella regia di José Quaglio mi sembra che sia mancata la persuasione e la chiarezza di questo ritmo che, prima di essere funzionale, è ritmo dello spirito. I tre atti rappresentano un continuo e progressivo prender coscienza della verità. Sono dialoghi reali soltanto in questo senso, e mai necessitano di intonazioni naturalistiche o episodiche. Anche quando alcuni temi apparentemente secondari sembrano permettere l'allusività cronachistica (le notazioni critiche sulla nostra vita sociale e politica) tutto rimane condizionato dal fluire continuo dei temi eliotiani che non puntano mai sulle cose che accadono ma sui loro significati. Perciò, nel *Ministro a riposo*, non avremmo voluto sentire intonazioni troppo reali o troppo astratte, ispirate come da una rivelazione. Qualche volta, non so perché, ho avuto l'impressione di ascoltare un dramma di Suddermann, privo di qualsiasi misura dell'al di là. Come nell'edizione del dramma eliotiano curato da Quaglio si è notato. (La scena finale, dell'abbandono della vita da parte di Claverton finalmente libero, senza nessun risalto metafisico.) E la mancanza d'ironia, d'ironia lirica direi, da parte degli attori in determinate scene. Salvo l'Adani, che mi è sembrata la migliore. Molti applausi a lei, a Mario Feliciani, Gianni Bonagura, Annabella Andreoli, Enza Giovine, Vittorio Artesi.