

Non c'è più politica che nel dramma di Amleto

ENNIO FLAIANO

A VOLTE mi domando se la crisi del teatro non sia la condizione che ci permette d'andare a teatro. Nei paesi dove il teatro non è in crisi, provate, se vi riesce, ad entrare in una sala qualsiasi senza aver prenotato la vostra poltrona un mese prima. Due anni fa feci un giro in Germania proprio per vedere un po' di teatro, mi consolavo perlomeno a questa idea, ma dimenticai le prenotazioni. Non vidi niente. A Monaco mi consigliarono di piantarmi a un qualsiasi botteghino e sperare che un prenotatore fosse morto, nel qual caso avrei potuto averne il posto. Questa prospettiva mi parve abbastanza lugubre anche per un turista e finii le serate altrove. In una cittadina come Gottinga tre teatri erano aperti la sera in cui ci capitai, ma in nessuno dei tre mi fu possibile entrare: tutti pieni. Ad Amburgo, per un'insperata intercessione, dopo estenuanti conciliaboli, fui ammesso a vedere Grudjens, non ancora suicida, nel *Don Carlos* di Schiller. Ma non c'erano posti a sedere, resistetti un'ora in piedi tra un gruppo di alti studenti a metà prezzo e tutto quel che vidi del dramma fu la parte superiore, il soffitto. Queste le mie esperienze teatrali in Germania. A New York, la settimana scorsa ho avuto anche minor fortuna. Restandovi, certo, avrei potuto vedere *l'Amleto* (messo in scena da Gielgud e interpretato da Burton) il 5 giugno (prendere o lasciare); il nuovo lavoro di Baldwin a metà luglio; l'insuccesso di Miller a settembre e *Il vicario*, forse, tra un anno. Tornato a Roma, vedere invece *Le mani sporche* di Sartre all'ottima, addirittura sontuosa edizione del Teatro stabile di Torino, è stato di una facilità consolante. Ho potuto scegliere la mia poltrona due minuti prima che si alzasse il sipario. Il che, per degli spettatori che non sanno al mattino quel che faranno la sera, è l'unica prospettiva di vita teatrale possibile.

Viene anche da chiedersi, a questo punto, se la crisi del teatro non è in proporzione diretta alla teatralità di un popolo, alla sua capacità di trasformare già la vita quotidiana in una sembianza di spettacolo, attraverso la rappresentazione che ognuno fa di se stesso. Ditemi voi, per esempio, che bisogno può avere Mario Soldati di andare a teatro. Se la tesi è giusta, noi siamo condannati a un'eterna crisi. E ne viene, per converso, che i popoli senza crisi teatrale chiedono al teatro ciò che noi chiediamo alla vita, il che non dovrebbe essere difficile a dimostrare, ma

non ora. Occupiamoci piuttosto del lavoro di Sartre.

* * *

Jean-Paul Sartre scrisse *Le mani sporche* nel '48. Sono bastati sedici anni per fare di questo suo dramma di ispirazione politica un grosso melodramma, un'opera che non suscita più aspre polemiche ma chiede piuttosto un'attenzione meramente teatrale. Tanto è fuggito rapidamente il tempo, e denunce più gravi hanno reso fragile l'indiscrezione di Sartre. È curioso ricordare oggi

che alle prime rappresentazioni d'allora *Le mani sporche* apparisse come opera anticomunista soltanto perché il partito comunista francese l'aveva nettamente rifiutata. Sartre infatti aveva creduto di consolidare la sua opera spacciando alcune verità, oggi ovvie e allora impertinenti, sulla politica considerata come scienza. Ma che cosa c'è di politico in questo dramma? Non più di quanto il lettore di buona volontà possa trovarne nell'*Amleto* in ogni dramma che narri una presa di coscienza, o che spinge il protagonista ad un'azione chiarificatrice con se stesso, a « giustificare » la sua presenza. Il dramma di *Le mani sporche* è

piuttosto psicanalitico, soprattutto nella declamata soluzione di irrecuperabilità. Borghese per nascita, comunista per indignazione, Hugo non può che realizzarsi attraverso un'azione esemplare, l'assassinio di un parte da una posizione di potere nata da un'azione di supposta impotenza. Se, quindi, deve essere il vero fondo, uccidere il « tradimento » dell'idea pura, senza render conto che egli sarà la spranga le pedina di un calcolo politico. La verità è che Hugo muore consciamente ad uccidere se stesso, e alla fine ci rimane questo *Le mani sporche* ha il curioso e caldo andamento di un incontro d'amore tra personaggi già condannati, un giovane rivoluzionario che sa ancora bene quel che ma-lo-vuole-subito, e l'uomo di partito che ha fatto da tempo a condurre mezzi come giustificazione della stessa persona. Ho il senso che attrarsi. Ho il senso subito pietà e nostalgia quel suo ritratto giovanile

è Hugo intrinsecamente rivoluzionario, e al momento di ucciderlo si rivolge al pubblico, e non al suo

continuazione dalla pagina 89

so, addirittura fascista, della cucina politica del partito, egli si difese ritirando il dramma dalle scene, più sorpreso che pentito. Arrivò a convenire che se il pubblico andava a vedere il suo lavoro « per ragioni che erano le stesse che gli impedivano di capirlo fino in fondo », egli aveva evidentemente torto, e il partito comunista ragione. Cioè, seppe a sue spese che la verità a teatro è anche una questione di puntualità, soprattutto se c'è di mezzo un partito. Se la ripresa italiana del dramma ha dunque giovato a qualcuno, questi è proprio il suo autore, che ne esce libero da sospetti. Dimessa la veste politica, il suo dramma si avvia felicemente a diventare « storico », un drammatone in costume che non è improbabile trovi anche il suo bravo musicista.

Certo, lo spettatore di lunga memoria, che ascolta *Le mani sporche* calandosi nella verità di allora, può restare sorpreso dell'audacia dell'autore nel trattare certi argomenti tabù. Ma non si tratta di audacia (dalla audacia ci si può attendere al massimo un pamphlet), piuttosto della necessità di illuminare i sotterranei del dramma, affinché la sua « possibilità » non risultasse fuori tempo. Sartre fece dunque quel lavoro di precisione che ogni scrittore realista ritiene indispensabile per non cadere nella favola, nell'apologo, o in una vaga contaminazione alla Anouilh (*L'Antigone* è di tre anni prima). Tutto quel che poteva concedere fu di chiamare Illiria, come nelle operette, il luogo dell'azione, l'Ungheria, sperando nella ben nota ignoranza geografica dei suoi compatrioti.

Un'osservazione va fatta sulla teatralità del dramma, ed è questa: che mentre Sartre non sentì affatto la soggezione del partito, non poté invece sottrarsi a quella del cinema. Il nucleo centrale del dramma, come in certe sceneggiature dell'epoca, è concepito come un enorme e ingombrante flash-back, si avvale di alcuni prevedibili colpi di scena cinematografici, indulge un poco al dialogare stretto e disinvolto dello schermo. Sono difetti che datano questo dramma vicino a *Les jeux sont faits* e lo fanno apparire pensato anche per la macchina da presa, sui ricordi, persino, di Marcel Carné (controllare, ad esempio, i punti di contatto con *Le jour se lève*), benché tutto sia infine riscattato dalle scene tra Hugo e Hoederer, cioè dal vero dramma. Bisogna dire che l'interpretazione di Gianni Santuccio nella parte di Hoederer, e di Giulio Bosetti in quella di Hugo, non poteva essere più calzante, semplice e felice. Diretta da Gianfranco De Bosio, la recitazione, che all'inizio scivolava in un precipitare di battute ping-pong, ha trovato poi il suo tono giusto, in quelle scenografie — di Ezio Frigerio — corrusche ed eleganti, nella ottima traduzione di Vittorio Sermonti, nello sforzo lodevole di tutti gli attori, tra i quali ricordiamo Paola Quattrini, Marina Bonfigli, Giulio Oppi, Antonio Salines, Mario Piave e Carlo Bagno.

Ennio Flaiano

Gianni Santuccio (Hoederer) e Giulio Bosetti (Hugo): *l'Ungheria che non piaceva a Zdanov*

62° Anno

N. 1518

L'ECO DELLA STAMPA

(L'Argo della Stampa: 1912 - L'Informatore della Stampa: 1947)

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901 - C.C.I. MILANO N. 77394Direttore: UMBERTO FRUGIUELE
Condirettore: IGNAZIO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28

MILANO

Telefono 723.333

Corrispondenza: Casella Post. 3549 - Teleg.: Ecostampa
Conto Corrente Postale 3/2674

L'EUROPEO - MILANO

17 MAG 1964