

GLI SPETTACOLI E LA CRITICA • GLI SPETTACOLI E LA CRITICA



Le mani sporche

di J. P. SARTRE

Intorno alle *Mani sporche* pullulano le interpretazioni autentiche, le chiose le note esplicative, le interviste, insomma le « istruzioni per l'uso ». Sappiamo di questo dramma: da Simone de Beauvoir sappiamo che a Sartre ne venne l'idea pensando all'assassinio di Trozki, e abbiamo la cronaca precisa delle violente reazioni suscitate dalla « prima » parigina; da Sartre abbiamo ricevuto numerose dichiarazioni che riflettono le intenzioni con cui ha scritto il dramma e sappiamo, ad esempio quale dei due personaggi principali egli ritenga l'« eroe positivo » e quale, abbia voluto riprovare; dai comunisti abbiamo saputo, nel 1940 che *Le mani sporche* era da ritenere un dramma anticomunista e Sartre un denigratore, uno sciacallo penivendolo, un affossatore della letteratura e peggio: dalla stampa cosiddetta borghese abbiamo sentito tessere qualche lode non del tutto disinteressata; ancora da Sartre, in tempi più recenti, abbiamo ascoltato sorprendenti dichiarazioni sui motivi che per lunghi anni lo indussero a proibire la rappresentazione del dramma e su quelli che, ora le hanno spinto a concedergli una « prova d'appello ».

Perché, dunque di questa rissa è rimasta, oggi appena un'eco lantana? Nel 1948 si era in pieno evo staliniano: e quella che oggi ci appare una opera tutt'altro che eretica nei riguardi del dogma comunista, rappresentò allora una colpa gravissima per una chiesa che non tollerava neanche l'anticamera dell'eresia. Oggi è facile riconoscere nelle *Mani sporche* il precursore di una politica a venire: in realtà si trattava di un dramma legato a precisi dati storici contingenti e persino a certe vicende della biografia intellettuale e politica di Sartre. Cerchiamo, oggi che per l'iniziativa del Teatro Stabile di Torino il dramma esce dalla quarantena, di rintracciare questi motivi senza lasciarci fuorviare dalle troppo complesse polemiche di parte. *Le mani sporche*, questo non è dubbio, prospetta la situazione di un intellettuale di estrazione borghese che aderisce, staccandosi dalla sua classe, al partito comunista; e prospetta anche in un altro personaggio, quello che Sartre ritiene debba essere il traguardo di arrivo di questa diciamo così conversione. A questi due temi di prassi rivoluzionaria se ne affiancano altri di etica generale: principalmente, la liceità dell'assassinio politico e la giustificabilità del compromesso nella tattica rivoluzionaria.

Abbiamo semplificato, rinunciando a molte sfrangiature, un dramma che altrimenti si apre a molteplici interpretazioni. Hugo, il giovane borghese che si è gettato nel partito proletario per dire il suo « no » alla classe in cui è nato e di cui ha maturato il disgusto, si sente

rinfacciare le sue origini dai nuovi compagni: e per vincere la loro diffidenza, nonché per trovare egli stesso un nuovo equilibrio interiore, sollecita di compiere una missione di morte decretata da una frazione del partito nei confronti del suo capo che taluni giudicano reo di tradimento. Questi Hoederer, è per Sartre l'« eroe positivo »: rivoluzionario lucido, guarito da ogni « malattia infantile » estremista, pronto al compromesso pur di giungere al potere, nemico di ogni purezza astratta e pronto a lordarsi le mani di fango e di sangue, è diviso dai suoi compagni di partito appunto da una questione di tattica. Hoederer, per far giungere al potere il partito in un paese mediterraneo al tempo dell'ultimo conflitto mondiale (riconosciamo per chiari segni l'Ungheria), non vede altra strada che una temporanea alleanza con il partito nazionalistico conservatore e con i lealisti del Reggente: i compagni respingono questo compromesso che macchierebbe la purezza dottrinale, e decidono di sopprimere il « traditore ». Hugo sollecita la missione per sé ed entra in casa di Hoederer come segretario: ma, preso dalla forte personalità del capo e incapace di vincere le estreme riluttanze e i tentennamenti interiori, tergiversa prima di compiere l'atto, e anzi vi rinuncia dopo una spiegazione con Hoederer che aveva intuito il disegno del giovane. Ma pochi attimi dopo Hugo, rientrando nello studio del capo, ve lo trova con la propria moglie tra le braccia: è la scintilla che basta a seccare le polveri dell'irresolutezza, e il giovane spera. Più tardi, al suo uscire di prigione, l'atto perderà anche il significato che esso aveva per Hugo al momento in cui aveva deciso di commetterlo: il partito infatti, sulla spinta degli eventi bellici e in seguito al ristabilimento delle comunicazioni con l'URSS, fa tardivamente sua la linea politica dell'assassinio, e vuol cancellare finanche il ricordo di quella esecuzione.

Ma Hugo si ribella a questa disinvolta manipolazione del passato e per difendere la legittimità ideale dell'altro in cui ancora crede, si rifiuta di sconfessarlo e di rientrare nei ranghi del partito.

Notiamo che, dal 1948 ad oggi le molte cose cambiate, se da un lato gettano sul dramma una certa luce attuale, dall'altra lo confinan proprio nel tempo in cui nacque. Sicché ciò che in esso rimane più attuale, più capace di toccare un pubblico moderno, è la presenza dei temi generali che sono sottintesi nella vicenda. Ad esempio, il problema della giustificazione dell'assassinio politico. Su questo argomento, le risposte di Sartre sono ambigue, e la contrapposizione dei due personaggi principali è assai meno netta di quanto non sembri. Hugo crede nell'assassinio politico per motivi, diciamo così di biografia personale, come atto di definitivo riscatto dalle sue origini; ma è anche vero che nel « sistema » di Hoederer l'assassinio politico è uno strumento necessario, tanto è vero che lo dichiara: « Io non ho obiezioni di principio contro l'assassinio politico. Si pratica in tutti i partiti ». E quando, più tardi, Hoederer se ne esce in dichiarazioni di tipo filantropico come: « Per me un uomo di più o di meno conta, sulla terra. E' prezioso » i conti non quadrano più. In altre parole. Hugo e Hoederer non sono i due termini di un'antinomia, bensì due figure di un unico ambiguo personaggio che è il modello che Sartre si propone nel tentativo di risolvere il disperato problema della conciliazione tra libertà critica e disciplina di partito. Così Hoederer è ciò che Sartre aspira a divenire, ma Hugo è al tempo stesso ciò che egli non potrà mai cessare di essere. Perciò Hugo non è soltanto l'emblema del radicalismo giacobino (le sue invocazioni al « rispetto della persona » e il suo rifiuto della menzogna non entrano certo in quel quadro) e Hoederer non è soltanto

il campione, per intenderci in termini di cronaca, di un marxismo realistico e kruscioviano. Per quanto sia giusto considerare, oggi, *Le mani sporche*, come il dramma dello stalinismo, esso rimane anzitutto, e più di altri drammi di Sartre, una personale parabola dei rapporti tra l'intellettuale e il regime marxista.

Il senso ultimo di questa parabola è che la disciplina deve avere il sopravvento sulla libertà critica. Tuttavia bisogna riconoscere che la lezione non risulta così chiara. Che Sartre lo voglia o no, il personaggio di Hugo gli ha preso la mano e finisce per farla da padrone. Il gesto finale del giovane, quel suicidio che vorrebbe significare una estrema condanna, lo lascia, al calar del sipario, in una luce che è ambigua ma che possiamo considerare sostanzialmente positiva. Hugo che difende un atto in cui ha creduto, nei confronti di chi è pronto a schierarsi dalla parte di una verità storica fabbricata con cinismo, sembra avere un disperato sopravvento sul programmatismo, in verità abbastanza ingenuo ed elementare, del « tattico » Hoederer. E allora? Perché i fulmini marxisti del 1948? Azzardiamo una spiegazione paradossale: il dramma di Sartre si presentava (e si presenta oggi), dal punto di vista espressivo, squisitamente appaetato alle forme del teatro borghese. E le platee cosiddette borghesi, cui non competono i problemi di etica e prassi rivoluzionaria, devono esser rimaste deliziate di sentirsi introdotte, con qualche brivido, dietro le quinte di questo mondo rivoluzionario visto alla maniera dei romanzi di spionaggio e dei racconti gangsteristici, con un dialogo che non rifugge dai fieri e reboanti traslati della narrativa d'avventura.

Ma questo è il lato del dramma che oggi si presenta più sbiadito. *Le mani sporche* possono conservare un sapore ed un senso nella misura in cui il dramma tenta di dare una risposta a problemi di una portata più ampia e durevole, e nella misura in cui ci consentono di istituire un istruttivo raffronto tra due momenti storici vicini profondamente discordi. Per questo va data lode a Gianfranco De Bosio per la sua iniziativa che ha valso a forzare la mortificante autocensura inflitta da Sartre al proprio dramma, e a riproporre uno spettacolo il cui ritorno val più di una semplice ripresa. Tanto più che De Bosio è riuscito a trovare per il non facile testo, perpetuamente in bilico tra teatro a tesi e melodramma, una misura sobria, smorzata, attenta al rilievo e alla tensione delle storie personali piuttosto che a una inopportuna accentuazione ideologica. In questo senso, e grazie anche a una sciolta traduzione nuova di Vittorio Sermonetti, *Le mani sporche*, sottratto alla « querelle » retrospettiva, è spettacolo che ha buona capacità d'interesse e di presa sullo spettatore. Carlo Bagna e tutti gli attori. La scena di Ezio Frigerio sposava vaste strutture geometriche a particolari d'interni realistici; le musiche di Sergio Liberovici accompagnavano, in stile filmico, le dissolvenze tra scena e scena. Il successo è stato dei più vivi. A fissare il verdetto di questa prova d'appello non manca, dunque che il giudizio dell'autore.

Renzo Tian

(da *Il Messaggero* del 19-9-64)