

Ha la risposta facile

Quando scrivete a mano, pensate mai a chi vi deve leggere? Le notizie e le offerte, le proposte e i risultati, gli esercizi e gli scambi di corrispondenza, tutto quel che vi lega a chi ama le ricerche, gli svaghi e gli studi che amate, scrivetelo a macchina. La portatile dà chiarezza a una proposta, precisione a una risposta, correttezza a una grafia. E vi fornisce più copie. La Lettera 32 è la portatile che è stata costruita pensando anche ai vostri interessi.

Olivetti
Lettera 32

TEATRO STABILE DI TORINO - STAGIONE 1963-1964



SARTRE

LE MANI

SPORCHE

il teatro stabile della città di torino

Il Teatro Stabile di Torino è giunto al suo sesto anno di vita. Esso infatti, superata la fase sperimentale, iniziò la sua attività regolare con la stagione 1957/58. Sorto per volontà della civica amministrazione torinese, è retto da un Consiglio d'Amministrazione presieduto dal Sindaco stesso. Per statuto il Teatro « non si propone nessuna finalità di lucro ed ha lo scopo di promuovere manifestazioni teatrali di prosa e culturali, le quali per dignità e decoro artistico, siano consone alle migliori tradizioni del Teatro e della municipalità torinese ». Sin dalla stagione 1957/58 la direzione artistica del Teatro venne affidata al regista Gianfranco de Bosio, affiancato da Fulvio Fo per la direzione organizzativa e amministrativa.

Il Teatro Stabile nella formazione dei suoi cartelloni ha sempre dato, nella misura del possibile, la preferenza ad opere di autori contemporanei allo scopo di offrire al pubblico, sia mediante lo spettacolo comico, che mediante quello drammatico, una visione critica e consapevole del mondo in cui esso vive. Nell'ambito di tale politica il Teatro s'è inoltre adoperato con tutte le sue migliori risorse per valorizzare il repertorio italiano, sia selezionando attentamente la produzione edita ed inedita, sia sollecitando direttamente gli scrittori a cimentarsi con i generi drammatici.

Approfondendo coerentemente la propria linea di condotta, caratterizzata da un costante impegno di attualità nella scelta di temi da proporre allo spettatore e dallo sforzo di parlare un linguaggio capace di raggiungere e interessare i più larghi strati di pubblico, il Teatro Stabile di Torino è venuto di stagione in stagione precisando in modo sempre più netto la propria fisionomia. Esso ormai può essere definito essenzialmente un teatro popolare di elevato livello artistico e culturale.

Se il Teatro Stabile di Torino, dopo soli sei anni di attività, gode un prestigio non soltanto più nazionale, ciò si deve al suo coraggio culturale incentrato essenzialmente sulle novità italiane e mai contraddetto dalle altre scelte. Per dare un'idea del cammino percorso dal Teatro Stabile di Torino sarà sufficiente una rapida scorsa ai cartelloni degli ultimi anni:

Stagione 1957/58: Bertoldo a corte di M. Dursi (novità assoluta - due premi I.D.I. St. Vincent) - Ore disperate di J. Hayes - I nostri sogni di U. Betti - Un caso clinico di D. Buzzati - L'ultima stanza di G. Greene - La congiura dei Pazzi di V. Alfieri.

Stagione 1958/59: Comica finale di D. Fo (novità assoluta) - Gli amori di Platonov di A. Cecov - La giustizia di G. Dessi (novità assoluta - tre premi I.D.I. St. Vincent - due premi Nettuno d'oro) - Il ballo dei ladri di J. Anouilh - Nascita di Salomè di C. Meano.

Stagione 1959/60: Un cappello di paglia di Firenze di E. Labiche e M. Michel - Angelica di L. Ferrero - La conversione del Capitano Brassbound di G. B. Shaw - Qui non c'è guerra di G. Dessi (novità assoluta - premio Nettuno d'oro) - Come ali hanno le scarpe di A. Perrini (novità assoluta).

Stagione 1960/61: La moscheta di A. Beolco detto Ruzante (premio Festival di Reggio Emilia - Tre premi al V° Ciclo del Teatro Latino di Barcellona) - Antonello capobrigante di G. de Chiara (novità assoluta - tre premi I.D.I. St. Vincent) - Bertoldo a corte di M. Dursi (ripresa) - L'uomo, la bestia e la virtù di L. Pirandello - Miles gloriosus di Plauto e l'Olimpia di G. B. Della Porta - Il grande coltello di C. Odets - Processo per magia di F. Della Corte (novità assoluta).

Stagione 1961/62: Don Giovanni involontario di V. Brancati - J. B. di A. Mac Leish - Il berretto a sonagli - La giara di L. Pirandello - Processo per magia di F. Della Corte (ripresa) - La Celestina di F. De Rojas (Tre premi Nettuno d'oro - Sigillum Magnum dell'Università di Bologna - Premio San Genesio).

Stagione 1962/63: La sua parte di storia di L. Squarzina (novità) - Sciaro senza paga di E. Ionesco - L'ufficiale reclutatore di G. Farquhar (Premio Nettuno d'oro) - Atene anno zero di F. Della Corte (novità assoluta - premio I.D.I. St. Vincent) - Edipo a Hiroshima di L. Candoni (novità assoluta - 2° premio I.D.I. St. Vincent) - Ripresa e tournée in 40 città italiane de La resistibile ascesa di Arturo Ui di B. Brecht (Premio Paladino d'argento - Premio San Genesio).

Nel corso dell'estate-autunno 1961, il Teatro Stabile di Torino ha allestito, nel quadro delle manifestazioni del Primo Centenario dell'Unità d'Italia: Virginia di V. Alfieri; La resistibile ascesa di Arturo Ui di B. Brecht; La cameriera brillante di C. Goldoni.

Oltre a partecipare annualmente al Festival della Prosa di Bologna, il Teatro Stabile è intervenuto tre volte al Festival Internazionale della Prosa di Venezia: 1959 - Angelica; 1961 - La cameriera brillante; 1962 - La sua parte di storia, nonché con La moscheta al Festival des Nations di Parigi (1961) e al V° Ciclo del Teatro Latino di Barcellona (1962).

Il Teatro nell'estate del '60, ha compiuto, per incarico del Ministero dello Spettacolo, una lunga tournée nei Paesi dell'America Latina.

Dalla stagione 1959/60 il Teatro Stabile di Torino effettua regolari scambi di spettacoli con il Teatro Stabile di Genova; da quest'anno anche con il Teatro Stabile di Bologna.

Dalla stagione passata, il Teatro Stabile agisce a Torino in due sale: il Carignano e il Gobetti; per l'attività svolta l'anno scorso, lo Stabile ha ottenuto il primo posto in graduatoria nazionale, facendo registrare i seguenti dati: 363 recite in oltre nove mesi di attività con 158.000 presenze e 158 milioni di incasso.

E' questa la migliore prova del suo costante sviluppo e della sua capacità di rispondere alle crescenti richieste del pubblico che ha saputo formarsi.

teatro stabile di torino *stagione 1963-1964* *nei teatri carignano e gobetti*

il bugiardo

di CARLO GOLDONI

corte savella

di ANNA BANTI - novità assoluta - edizione del Teatro Stabile di Genova

danza di morte

di AUGUST STRINDBERG - novità per l'Italia - edizione del Teatro Stabile di Genova

il re muore

di EUGÈNE IONESCO - novità per l'Italia

la grande rabbia di philipp hotz

di MAX FRISCH - novità per l'Italia

stefano pelloni, detto il passatore

di MASSIMO DURSI - novità assoluta - edizione del Teatro Stabile di Bologna

enrico IV

di LUIGI PIRANDELLO

apocalisse su misura

di GIORGIO DE MARIA - novità assoluta

le mani sporche

di JEAN PAUL SARTRE

il ministro a riposo

di THOMAS S. ELIOT

FILODIFFUSIONE

La filodiffusione
trasmette
oltre ai programmi della radio
dalle sette del mattino
all'una della notte
due speciali programmi musicali
uno di musica seria
l'altro di musica leggera

La filodiffusione
consente una ricezione
di alta qualità
e senza disturbi

La filodiffusione
non limita e non disturba
in alcun modo
l'uso del telefono
non comporta altra spesa
che quella iniziale
per l'allacciamento
non richiede alcun canone
per chi è già abbonato
alla radio (o alla televisione)
e al telefono

La filodiffusione
si ascolta
col normale apparecchio radio

RAI - RADIOTELEVISIONE ITALIANA

RAI - Serv. prop. 6388

Da dicembre in tutte le librerie

TEATRO

di **BERTOLT BRECHT**

edizione critica, completa,
in tre volumi,
a cura di Emilio Castellani.

TEATRO

di **TENNESSEE WILLIAMS**

a cura di Gerardo Guerrieri.

Nelle edizioni Einaudi sono uscite
le opere complete di

IBSEN

SHAKESPEARE

BECKETT

DE FILIPPO

IONESCO

LORCA

MILLER

O'NEILL



Einaudi

Richiedete in libreria il nuovo Catalogo generale delle edizioni Einaudi.

I
CLASSICI
 DEL
TEATRO
 nelle
 celebri
 collezioni
 dei
CLASSICI
UTET

CLASSICI LATINI

Plauto - Commedie - vol. I - L. 2.700
 Terenzio - Commedie - L. 2.500

CLASSICI ITALIANI

Sacre rappresentazioni del '400 - L. 5.400
 Goldoni - Commedie scelte - L. 4.600
 Manzoni - Liriche e tragedie - L. 3.800
 Teatro del secondo Ottocento - L. 3.100

GRANDI SCRITTORI STRANIERI

Almeida Garrett - Teatro e narrativa - L. 900
 Andreev - Novelle e Drammi - L. 950
 Beaumarchais - La trilogia di Figaro - L. 1.100
 Bjornson - Al di là delle nostre forze -
 Quando fiorisce il vino nuovo - L. 800
 Byron - Tragedie storiche - L. 1.200
 Calderón - Teatro - L. 900
 Cechov - Teatro - L. 900
 Corneille - Teatro - L. 650
 Dryden - Teatro - L. 1.200
 Grillparzer - Saffo - Il sogno è una vita - L. 500
 Hebbel - Erode e Marianna - Gige e
 il suo anello - Agnes Bernauer - L. 850
 Hebbel - I Nibelunghi - L. 1.000
 Ibsen - Gli spettri - Anitra selvatica - Casa di
 Bambola - Rosmersholm - L. 1.200
 Kleist - Caterina di Heilbronn - Il principe di
 Homburg - L. 450
 Lessing - Minna di Barnhelm - Nathan il saggio -
 L. 700
 Lope de Vega - Teatro - L. 1.000
 Marlowe - Tamerlano - La tragica storia del dottor
 Fausto - L'ebreo di Malta - L. 1.200
 Molière - Tartufo - Il malato immaginario -
 Giorgio Dandino - L. 850
 Molière - Il convitato di pietra - Il borghese
 gentiluomo - Le mariuolerie di Scapino -
 L. 1.200
 De Moratin - Il si delle ragazze - La santocchia -
 L. 900
 De Musset - Commedie - L. 600
 Ostrovskij - Anche il più furbo ci può cascare -
 La fidanzata povera - Uragano - L. 900
 Racine - Britannico - Fedra - L. 600
 Schiller - La pulcella d'Orléans - Guglielmo Tell -
 L. 700
 Schiller - Wallenstein - L. 900
 Schiller - Don Carlos - Maria Stuart - L. 1000
 Shakespeare - Il sogno di una notte di mezza
 estate - Amleto - La tempesta - L. 1.600
 Shakespeare - Giulio Cesare - Antonio e
 Cleopatra - Romeo e Giulietta - L. 1.000
 Shakespeare - Otello - Re Lear - Macbeth -
 L. 900
 Shakespeare - La bisbetica domata -
 Come vi pare - Le allegre comari di
 Windsor - L. 1.000
 Shakespeare - Il mercante di Venezia - Tutto
 è bene quel che finisce bene -
 La dodicesima notte - L. 1.000
 Shakespeare - Enrico IV - Enrico V - L. 1.200
 Slowacki - Kordijan - Mazeppa - L. 800
 Tirso de Molina - Teatro - L. 1.000

UTET

**UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE
 TORINESE**

Corso Raffaello 28 - Torino

Agenzie in tutti i capoluoghi di provincia

ENTE MANIFESTAZIONI TORINESI



Nei suoi quattro anni di attività, l'Ente Manifestazioni Torinesi, costituito fra il Comune, la Provincia, la Camera di Commercio e l'Ente Prov. per il Turismo di Torino, ha presentato ai Torinesi e ai turisti i migliori complessi teatrali italiani e stranieri: prosa, balletto, orchestre sinfoniche, rievocazioni storiche in costume.

Ha praticato prezzi tali da consentire a tutti l'accesso a spettacoli d'alto livello artistico e grande interesse generale. Ha vitalizzato la Città nel periodo solitamente meno ricco di manifestazioni teatrali e spettacolari. La formula di « rassegna » è stata raggiunta nel 1962, dopo due stagioni realizzate secondo un principio di interessante eclettismo; limitata il primo anno alla prosa è stata successivamente estesa al balletto ed è ora una ampia panoramica sul mondo dello spettacolo teatrale.

Dal 1960 ad oggi l'E.M.T. ha offerto 78 serate di spettacolo in un continuo crescendo di successi: l'approvazione della critica, il vivo interesse della stampa italiana, europea ed extra europea, dimostrano la validità dell'iniziativa e il valore degli spettacoli presentati. I 28.000 spettatori che nel corso della stagione 1963 hanno assistito alle rappresentazioni attestano l'avvenuta acquisizione di una nuova « clientela » teatrale, proveniente da tutta la Regione (apposite biglietterie sono state istituite dall'E.M.T. in tutto il Piemonte e a Milano e Genova) « Clientela » che, oggi interessata a Shakespeare e Goldoni, si interesserà domani a Ionesco e Frisch, a Buzzati e a Brecht.





HELLAS

LIBRERIA INTERNAZIONALE

VIA BERTOLA 6 - TORINO - TELEF. 54.69.41

Nella sezione TEATRO tutte le commedie rappresentate dal Teatro Stabile di Torino. Agli abbonati la Libreria concede lo sconto del 10%

la collana letteraria documento

su dischi CETRA

mette a Vostra disposizione, in qualsiasi momento, le migliori interpretazioni di opere teatrali realizzate dai più celebri attori italiani.

Voci consacrate dalla più legittima e larga celebrità sono qui riascoltabili in interpretazioni divenute classiche nella storia della recitazione.

Dal Catalogo della collana — che comprende oltre 130 incisioni — suggeriamo agli appassionati di teatro due opere teatrali complete di Luigi Pirandello, una delle quali è anche compresa nel cartellone del Teatro Stabile di Torino.

LUIGI PIRANDELLO

ENRICO IV

tragedia in tre atti

CLC 0809/10
2 dischi 33 g. 30 cm.

nell'interpretazione di RUGGERO RUGGERI, Germana Paolieri, Giovanna Caverzagli, Gualtiero Rizzi, Gino Sabbatini, Guido Verdiani — Regia di E. Salussolia.

LUIGI PIRANDELLO

LA VITA CHE TI DIEDI

tragedia in tre atti

CLC 0602/3
2 dischi 33 g. 25 cm.
(di prossima pubblicazione)

nell'interpretazione di EMMA GRAMATICA, Camillo Pilotto, Diana Torrieri.

Richiedere copia gratuita del catalogo generale della Collana Letteraria a:

FONIT-CETRA S.p.A. - Marca **CETRA**
Via Bertola, 34 - TORINO - TEL. 57.77



Per speciali accordi con la Fonit-Cetra, la Ditta Astori (Piazza Castello) praticherà particolari condizioni agli acquirenti delle suddette opere, dietro presentazione di questo tagliando.

Tessuti di Qualità nel mondo



Abbigliamento

Arredamento



Uffici: TORINO - MILANO • Stabilimenti: CAFASSE - NOLE - MATHI - SEREGNO - VILLANOVA



Samit

VASTO ASSORTIMENTO DI TAPPETI E MOUQUETTES
in altezze da 100 a 450 cm.

Soc. Az. MANIFATTURA ITALIANA TAPPETI

MILANO: Via M. Gonzaga, 6 - Tel. 867.661 (4 linee urbane)

TORINO: C.so G. Matteotti, 39 bis - Tel. 527.222

BORGOSIA: Stabilimento - Tel. 22.935 (3 linee urbane)

All'avanguardia per qualità ed assortimento di

HAAAS

LA CASA DI FIDUCIA

STOFFE PER ARREDAMENTO
TAPPETI - TENDAGGI

FILIALI:

TORINO - VIA ROMA 320 - TEL. 42.761

MILANO - ROMA - GENOVA - FIRENZE
VENEZIA - MEDA - LIVORNO - CASCINA
NAPOLI - CATANIA - BARI

le mani sporche

di Jean Paul Sartre

Traduzione di Vittorio Sermoni

Regia di Gianfranco de Bosio

Scene e costumi di Ezio Frigerio

Musiche di Sergio Liberovici

L'impresa del Teatro Stabile di Torino di riproporre al pubblico italiano il più celebre e il più frainteso dramma di Sartre è un avvenimento di grande importanza per il mondo teatrale, non solo in Italia. Anche Sartre l'ha voluto sottolineare, precisandone i motivi, nella *Conversazione* pubblicata in questo stesso programma e a cui rimandiamo il lettore. In occasione del coraggioso tentativo della Compagnia torinese, ritengo utile citare alcuni brani (di Francis Jeanson, di Simone de Beauvoir e di Sartre medesimo) che, per una ragione o per l'altra, possono contribuire a una piena comprensione delle *Mani sporche*.

Comincerò con alcuni passi tratti da un libretto di Francis Jeanson¹ che ha l'ambizione di abbracciare la personalità di Sartre nel suo insieme, e che in realtà ne esamina esaurientemente il solo teatro (fino al '55). E' un'opera discutibile, non priva di forzature e di partiti presi, e soprattutto già vecchia: non tanto perché l'autore, nove anni fa, non poteva ovviamente tener conto di tutto quel che Sartre avrebbe scritto dopo, quanto perché molti dei suoi schemi interpretativi sono più scaduti che mai. Ma, nonostante tutto, il libretto ha un suo valore, anche per l'innegabile interesse nutrito dall'autore per l'argomento trattato, interesse che si trasmette spesso al lettore; e comunque non manca di prospettive illuminanti: come, per esempio, nei brani che seguono, tratti dal paragrafo che dedica alle *Mani sporche*.

Con *Le mani sporche* ci accostiamo per la prima volta nel teatro di Sartre a una situazione nella quale una collettività, avendo conosciuta e definita l'oppressione che le grava sopra, sta tentando effettivamente di liberarsene: il proletariato è presente, qui, dietro le quinte del dramma. E ogni conflitto fra Hoederer e gli altri dirigenti del partito proletario si riconduce a una questione di opportunità: infatti Hoederer e i suoi fautori (che hanno un voto di maggioranza) sono convinti della necessità di allearsi con gli altri partiti contro l'eventuale invasore, mentre i loro oppositori nel Comitato Centrale temono che un'iniziativa del genere sbocchi in una politica unitaria di cui ignoravano la linea, dal momento che è venuto meno ogni mezzo di comunicazione con l'U.R.S.S. Gli avversari di Hoederer tenteranno di sopprimerlo e gli manderanno come segretario, con l'incarico di adempiere la missione, Hugo, un giovane intellettuale di origine borghese, che ha rotto con la famiglia per aderire al comunismo.

L'essenza del dramma sta nello scarto tra il conflitto che contrappone Hoederer ai suoi avversari di origine proletaria e quello che lo contrappone a Hugo; e così quest'ultimo, credendo di essere d'accordo con coloro che lo mandano ad uccidere Hoederer, viene a trovarsi, in realtà, solo di fronte ad avversari che continuano a intendersi sull'essenziale e dissentono unicamente su una questione di tattica. Hugo è un grande adolescente, introdotto all'improvviso fra gli uomini. E' Oreste² immerso nel mondo moderno, in un mondo nel quale bisogna tener conto degli altri, nel quale altre coscienze vi investono da ogni parte, un mondo nel quale il senso stesso che pensate di dare ai vostri atti vi viene subito sottratto e vi ritorna falsato, truccato, contaminato: un mondo insomma in cui la libertà aristocratica non è più possibile. in cui la salvezza personale non ha più senso, in cui l'uomo non sa farsi libero nella solitudine e accettando che i suoi simili rimangano schiavi. Non si tratta più di liberarsi dal rimorso e contro gli dèi, in un atteggiamento eroico e grandioso, ma di lavorare fra gli uomini alla liberazione di tutti gli uomini. Non si tratta più di rivolta, ma di rivoluzione....

Hugo è, sin dall'inizio, in una posizione falsa nei confronti di coloro di cui pretende servire la causa. In realtà egli ha già compiuto un atto, è entrato nel Partito, ma dal loro punto di vista quell'atto era solo un gesto. Così Hugo si trova escluso dal mondo borghese, i cui valori contraffatti gli sono diventati odiosi, e, in pari tempo, dal mondo proletario, per il fatto stesso che, non essendovi nato, ci viene e gli altri lo vedono venire. Di qui quel penoso senso di irrealtà, unico retaggio di quanti, non potendo richiamarsi a nessuna collettività umana, sono esclusi da qualsiasi ricorso al serio e, anzitutto, non riescono più a prendersi sul serio nemmeno loro. Di conseguenza il vero problema di Hugo non è di liberare gli uomini, ma di costringerli a tener conto di lui, e di sentirsi esistere, finalmente, per loro e per se stesso. Quando riesce a farsi affidare la missione di uccidere Hoederer dice a due suoi compagni di partito: Prima della fine della settimana voi sarete qui, tutti e due, in una notte come questa, in attesa di notizie; e sarete agitati e parlerete di me ed io conterò per voi....

Alla Giustizia assoluta, alla Violenza assoluta, alla più irrimediabile Purezza, a queste idee che non perdonano, a grandi astrazioni terrificanti, ed inumane, Hugo, respinto dagli uomini, ha scelto di rimettersi per ritrovare il senso della realtà: rifacendosi ad esse, egli spera di riuscire a prendersi sul serio. E proprio perché si preoccupa solo di far trionfare delle idee, non può sopportare di vedere Hoederer ricorrere alla menzogna per sostenere la sua politica....

Per Hugo il suicidio è una sconfitta totale; non solo nei confronti del Partito egli si proclama "non recuperabile". Gettandosi alla morte non salva nulla, assolutamente, se non forse l'illusione di acquistare nel mondo umano il punto di vista di Dio, secondo il quale l'intenzione di Hugo può ricevere valore eterno, ma altrove però, in un altro mondo che non sia questo. Qui, fra gli uomini, la morte di Hugo passerà inosservata. Hoederer continuerà ad essere stato ucciso per gelosia e non ci sarà più nessuno a sostenere con gli atti il significato che Hugo pretenderebbe di dare al proprio atto. Insomma, quello non è un atto, ma ancora un gesto; una bella "uscita", al modo stesso di Oreste.

Hugo non ha imparato nulla; il suo affetto per Hoederer non l'ha spinto a modificare se stesso nel benché minimo modo; egli scompare com'era venuto, puro, intatto, vergine, come fondamentalmente vergine era rimasta nelle sue braccia la moglie Jessica. Una sola differenza: gettandosi sotto i proiettili degli esecutori e nell'esaltazione di quell'ultimo gesto, egli raggiunge, senza dubbio alcuno, una definitiva conciliazione con se stesso.

Passiamo ora a un testo di tutt'altro genere, e cioè al terzo volume delle memorie di Simone de Beauvoir¹. In esso la scrittrice rievoca il clima parigino in cui, sedici anni fa, *Le mani sporche* venne rappresentato per la prima volta, e le ragioni che indussero il pubblico di allora, con grande sorpresa di Sartre e contro ogni sua intenzione, a dare al dramma un significato anticomunista. Penso che sia di grande interesse per lo spettatore d'oggi confrontare la propria maniera di vedere il dramma, condizionata da un contesto politico mondiale tanto mutato in così breve tempo, con un'interpretazione che allora si imponeva come "oggettiva" sino al punto da obbligare lo stesso Sartre ad accettarla come tale, a rinunciare alla propria e a trarre da ciò tutte le conseguenze. Citerò quindi per esteso due brani di Simone de Beauvoir che mi sembrano utili a tale scopo.

Il soggetto delle Mani sporche gli era stato suggerito dall'assassinio di Trotsky. Avevo conosciuto a New York un ex segretario di Trotsky: mi aveva raccontato che l'assassino, riuscito a farsi assumere anche lui come segretario, era vissuto per un periodo non breve accanto alla sua vittima, in una casa implacabilmente presidiata. Sartre aveva fantasmato su questa situazione a porte chiuse; aveva immaginato un personaggio di giovane comunista di estrazione borghese, smanioso di cancellare con un atto la propria origine, ma incapace, anche con l'assassinio, di strapparsi alla propria soggettività; a lui aveva contrapposto un militante interamente dedito ai propri obiettivi. (Ancora una volta, il confronto tra morale e praxis). Come afferma nelle sue interviste, non aveva voluto scrivere un dramma politico. Il dramma divenne politico per il fatto che egli ne concepì i protagonisti come membri del P.C. Ad ogni modo non mi sembrava anticomunista. Contro il Reggente, contro la borghesia fascista, i comunisti costituivano la sola forza valida; se poi un dirigente, nell'interesse della resistenza, della

libertà, del socialismo, delle masse, ne faceva sopprimere un altro, io pensavo, come Sartre, che sfuggisse a qualunque giudizio di ordine morale: la guerra è guerra, ed egli conduceva la sua lotta: ciò non implicava affatto che il partito comunista fosse composto da assassini. E inoltre, — come nei Morti senza tomba Henri, egocentrico e orgoglioso, è moralmente dominato dal comunista greco — così nelle Mani sporche la simpatia di Sartre va a Hoederer. Hugo si risolve a uccidere per provare a se stesso di esserne capace, senza sapere se Louis abbia o no ragione contro Hoederer. Sceglie poi di rivendicare questo atto considerato proprio quando i suoi compagni gli chiedono di tacere. Ha così irrimediabilmente torto che il dramma potrebbe essere rappresentato, in periodo di distensione, in un paese comunista: come d'altronde è recentemente avvenuto in Jugoslavia. Sennonché nel 1948, a Parigi, le circostanze erano differenti. (p. 166)....

Sartre era assente la sera della prova generale. [...] Tutti gli attori recitarono alla perfezione: i giornali dell'indomani annunciarono che con François Périer si era imposto un nuovo Guitry. Io mi trovavo in un palco con Bost, e le persone ci stringevano la mano: "Magnifico! Stupendo!" Comunque la stampa borghese non si pronunciò subito: aspettava il verdetto dei comunisti. Costoro esecrarono il dramma. "Per trenta denari e un piatto di lenticchie americane, Jean-Paul Sartre ha venduto quanto gli rimaneva di onore e di probità", ebbe a scrivere un critico russo. Allora la borghesia ricoperse Sartre di fiori. Un pom-riggio, fra i tavolini esterni della "Rhumerie martiniquaise", Claude Roy passò e mi strinse la mano: mai si era permesso colpi bassi contro Sartre. "Che guaio, gli dissi, che voi altri comunisti non abbiate fatto vostro le Mani sporche!" In realtà un recupero simile, in quel momento, non era davvero concepibile. Il dramma suonava anticomunista perché il pubblico dava ragione a Hugo. Si è assimilata l'uccisione di Hoederer ai delitti che venivano imputati al Kominform. Soprattutto, a giudizio dei suoi avversari, il machiavellismo dei dirigenti e la loro finale inversione di rotta condannavano il P.C. Politicamente, era il momento più vero del dramma: in tutti i P.C. del mondo, quando un'opposizione tenta di far prevalere una linea nuova e giusta, viene liquidata (con o senza violenza fisica): dopodiché i dirigenti adottano loro stessi tale mutamento di linea. Nel caso dell'Ungheria — ispirata dall'Ungheria — le esitazioni del partito e la sua decisione finale si giustificano in base alle circostanze; sennonché le sue difficoltà interne erano sbandierate dinanzi a persone che le consideravano dai difuori con animosità. Costoro attribuirono al dramma il senso che esso aveva effettivamente per loro. Ecco perché Sartre si vide ripetutamente costretto a rifiutare che lo si rappresentasse all'estero. (pp. 167-168).

Nell'opera citata², Jeanson riferisce una dichiarazione di Sartre che risale alla fine del '48 e che costituisce una prima reazione dello scrittore all'errata interpretazione espostaci da Simone de Beauvoir. In essa Sartre cercava di definire il vero significato del dramma, quale sperava che si manifestasse senza equivoci sulla scena. Questa dichiarazione mi sembra un interessante termine in confronto con quanto lo stesso Sartre ci dice oggi nella *Conversazione*. Come il lettore potrà osservare, la tesi di Sartre è rimasto sostanzialmente la stessa.

Volevo anzitutto che un certo numero di giovani di origine borghese, che sono stati miei discepoli o miei amici e che attualmente hanno venticinque anni, potessero ritrovare nelle esitazioni di Hugo qualcosa di se stessi. Non ho mai giudicato simpatico il personaggio di Hugo e non ho mai pensato che avesse ragione nei suoi rapporti con Hoederer; però ho voluto rappresentare in lui i tormenti di quella parte della gioventù che, pur sentendo un'indignazione tutt'affatto comunista, non si sa decidere ad iscriversi al Partito per via della formazione liberale che ha ricevuta. Non ho voluto concludere né che hanno ragione, né che hanno torto; altrimenti avrei scritto una commedia a tesi. Mi sono semplicemente proposto di descrivere questi giovani. Ma l'unico atteggiamento sano mi sembra quello di Hoederer...

P. C.

¹ F. Jeanson, *Sartre par lui-même*, Parigi 1955; trad. it., *Sartre*, Milano, Mondadori pp. 36-46.

² Il protagonista del primo dramma di Sartre, *Le mosche*.

³ *La force des choses* (Parigi, 1963), di cui l'editore Einaudi pubblicherà presto la traduzione italiana.

⁴ p. 47.

le mani sporche

di JEAN PAUL SARTRE

Traduzione di Vittorio Sermonfi

PERSONAGGI E INTERPRETI

(per ordine di entrata in scena)

Olga	Marina Bonfigli
Hugo	Giulio Bosetti
Carl	Piero Robba
Frantz	Carlo Baroni
Walter	Tino Schirinzi
Ivan	Alfredo Piano
Jessica	Paola Quattrini
Lucas	Mario Piave
Slick	Carlo Bagno
Hoederer	Gianni Santuccio
Karsky	Giulio Oppi
Il Principe Paul	Antonio Salines

Scene realizzate da Broggi e Arianese, Milano - Costumi realizzati

da Annamaria, Milano - Calzature della Ditta Pedrazzoli, Milano

Attrezzeria della Ditta Rancati, Milano

Regia di

GIANFRANCO DE BOSIO

Scene e costumi di

Ezio Frigerio

Musiche di

Sergio Liberovici

NB. - Nella traduzione italiana, d'accordo con l'Autore, i nomi di alcuni personaggi sono stati mutati rispetto all'originale per non dare l'erronea impressione che l'azione si svolga in Francia. Pertanto **Louis** è diventato **Walter**; **Georges**, **Lucas**; **Charles**, **Carl**.

incontro con sartre

Questo testo è stato registrato in occasione di un mio incontro con Sartre a Parigi il 4 marzo 1964. Per la necessità di pubblicarlo subito mi è stato impossibile limarlo, eliminando certe ripetizioni, ecc. Spero perciò che 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 (benché risalgia 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, perché 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 né 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 fare una prova d'appello, visto che siamo in un altro periodo, per interrogare di nuovo l'oggettività di questo dramma. Insomma, parlando in 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 dò 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 di un'opposizione, perché 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, sia 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 perché 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». Perché 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 De 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). Un 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 R.D.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 una 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 andato in scena quando il gruppo era già costituito da tempo, era inevitabile che il dramma acquistasse un po' l'etichetta R.D.R. e che, quindi, diventasse anticomunista.*

D. Lei mi ha dato due ragioni, una profonda e una occasionale, che però sono entrambe 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 questa 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. Posti 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 fa sì che 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 è 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 intenda 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, venire 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 spiegarvi 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 importante, stia nel fatto che il pubblico, come ho detto, si identifichi più in Hugo che in Hoederer. Hoederer è quasi un ideale incarnato, è il rivoluzionario,

è uno 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 in 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 può sempre essere aiutata a superare la fase in cui si trova, perché 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. Perché 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 d'Amleto. Non a torto, mi sembra. Quando infatti si assiste ad Amleto, si è in una specie di simpatia nei confronti del protagonista: perché è giovane, perché 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 storie e compli-

cazioni. 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 pressapoco 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 sé e sé: «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 sia stata tanto spontanea nella reazione positiva, ed abbia aspettato che si pronunciasse 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 a 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 truccava 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 esser 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 lei certo 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 essere ridotta il più possibile nei limiti imposti dalle esigenze della praxis. La menzogna non va condannata a priori, né 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 lotti 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. Perché 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 umiliarli. Dal canto suo, Hoederer cerca il più possibile di dire la verità, non

è nella sua natura mentire, solo che non indietreggia né di fronte alla menzogna né 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 se stessa, ma sempre a un livello oggettivo; e, di conseguenza, in base a valori costantemente superati, perché 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, 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. Appunto per ciò è grottesco che si sia creduto il contrario. Tutto, nel dramma, è nobilitato rispetto alla realtà: in politica, ci si sporcano le mani ben più di così, e i conflitti sono spesso a un livello più basso, le situazioni sono più ambigue e corrottrici.

R. Ma lei sa che alcuni trotskisti mi hanno attaccato 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 delle Mani sporche. Si può infatti interpretare Franz come un giovane militante che si sveglia, 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, 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 su 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 e Hoederer rappresentino un po' i due poli, anche cronologici, della sua evoluzione; perché 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 pressapoco: 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.

teatro stabile di torino

Presidente

Ing. **GIAN CARLO ANSELMETTI**

Segretario

Avv. **RUGGERO MAMINI**

Controllore amministrativo

Rag. **ENNIO OCCELLA**

Ragioniere

GIULIANO TABUSSO

Direttore artistico

GIANFRANCO DE BOSIO

Direttore organizzativo

FULVIO FO

Addetto alle pubbliche relazioni

BINO CECCON

Consulente per le attività regionali

NUCCIO MESSINA

Addetto alle attività culturali

GIAN RENZO MORTEO

Addetto stampa e propaganda

DINO TEDESCO

Aiuto regista stabile

ROBERTO GUICCIARDINI

Consiglio di Amministrazione

Prof. **MARIA TETTAMANZI**

Avv. **CORRADO CALSOLARO**

Dott. **DANIELE CHIARELLA**

Dott. **RICCARDO DI CORATO**

Rag. **BRUNO MARTINOTTI**

Comm. **GIGI MICHELOTTI**

Dott. **TIMOTEO NOBILE**

Prof. **RENATO PASTORE**

Comm. **EUGENIO TORRETTA**

Dott. **MARIO ZANOLETTI**

Amministratore

DANIELE MADINI

Segretaria di direzione

BRUNELLA RAMASSO

Cassiere economo

ADELMO ROTA

Segretario Amministrativo

GIORGIO SCELZO

Consulente Pubblicitario

LUIGI BERGADANO

Direttore di scena **Domenico Iacomini** - Direttore di palcoscenico **Leone Ghigi** - Rammentatore **Agostino Durelli** - Assistente di palcoscenico **Eduardo Ciciriello** - Capi elettricisti **Luigi Anfossi, Arnaldo Campolmi** - Capo macchinista **Enrico Messina** - Macchinista **Carlo Baroni** - Attrezzista **Athos Ronchi** - Sarte **Ermanna Bestetti, Rina Vergnano.**

I protagonisti di un secolo
di storia italiana
in una nuova serie
di illuminanti biografie

LA VITA SOCIALE DELLA NUOVA ITALIA

Collana diretta da
NINO VALERI

I primi volumi:

**BENEDETTO
CROCE**

di **FAUSTO NICOLINI**
L. 4.000

**CAMILLO e ADRIANO
OLIVETTI**

di **BRUNO CAIZZI**
L. 3.500

**GIOVANNI
BOLDINI**

di **DARIO CECCHI**
L. 3.500

**EDMONDO
DE AMICIS**

di **LORENZO GIGLI**
L. 4.200

**LUIGI
PIRANDELLO**

di **GASPARE GIUDICE**
L. 4.500

**GIOVANNI
VERGA**

di **GIULIO CATTANEO**
L. 3.500

UTET

UNIONE
TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE
Corso Raffaello 28 - Torino
Agenzie in tutti i capoluoghi di provincia



AGENTE
PASSEGGERI
FRANCO ROSSO

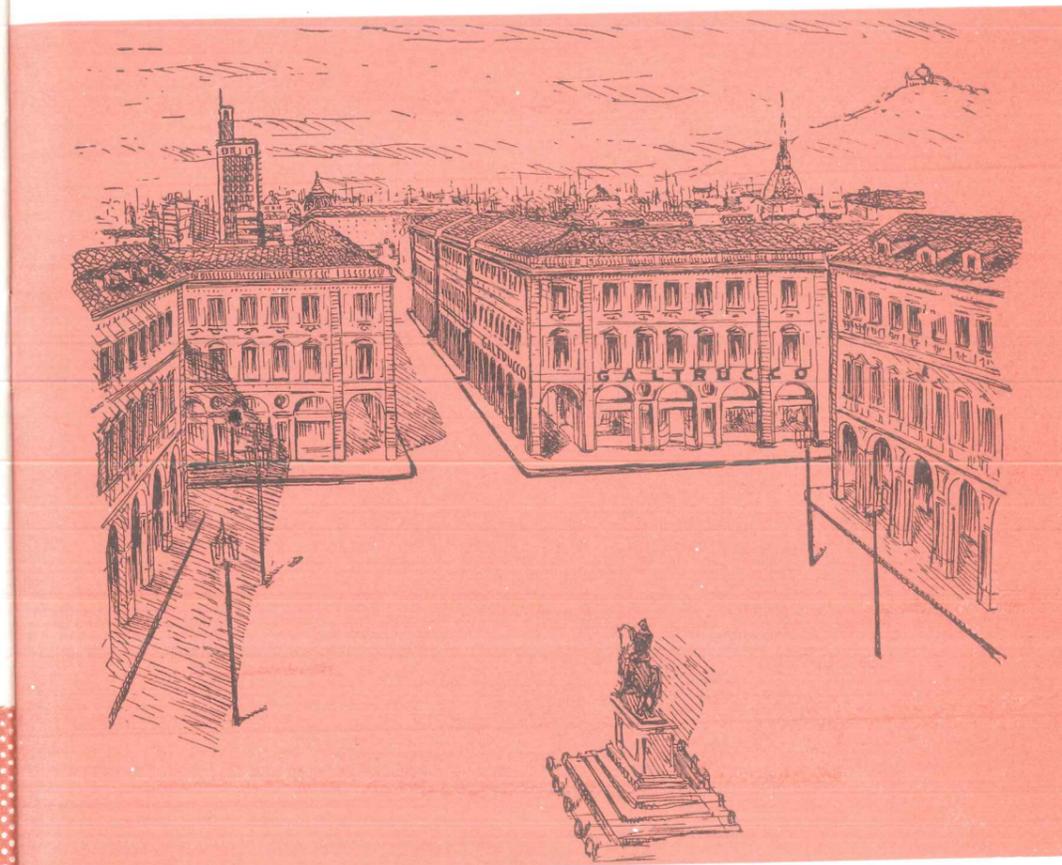
97 COMPAGNIE AEREE MONDIALI

Inclusive tours - rateo viaggi

TORINO

CORSO GIULIO CESARE 15 - Tel. 276.493 - 852.661

PRENOTAZIONI E RILASCIO IMMEDIATO DEI BIGLIETTI AEREI



CINZANO
soda

GALTRUCCO

tessuti novità

le più belle confezioni per signora e uomo

TORINO - VIA ROMA 121

TORINO - MILANO - ROMA - NOVARA - GENOVA - TRIESTE



appuntamenti di



PUNT E MIES

il vermuth amaro della CARPANO
la Casa che ha inventato il Vermuth.



l'elettrica del casa lampadario

IL PIU' VASTO
ASSORTIMENTO
DI LAMPADARI
ELETTRODOMESTICI
TELEVISORI

TORINO
PIAZZETTA MADONNA DEGLI ANGELI 2
(ang. Via Carlo Alberto e Via Cavour)
TELEFONI: 55.39.79 - 52.14.77
PIAZZA S. CARLO 161
TELEFONO 47.668



**chiedete
la tessera
ENAL;
risparmierete
sulle spese
del vostro
tempo libero**

Tra le altre riduzioni, per gli spettacoli, si segnalano:

Teatro Alfieri

- 30-50% per tutti gli spettacoli.

Teatro Carignano

- 30% ogni martedì e venerdì.

Teatro Nuovo

- 30% per le seconde e terze rappresentazioni delle stagioni liriche dell'Ente Autonomo Teatro Regio.

Teatro Stabile

- 30% per tutti gli spettacoli feriali e particolari riduzioni sugli abbonamenti.

Ridotto del Nuovo Romano

- 30% per tutti gli spettacoli feriali.

Cinematografi

- 30%, un giorno la settimana, in base al calendario che viene comunicato giornalmente su tutti i quotidiani torinesi.

Stadio Comunale

- oltre il 20% sui biglietti « distinti centrali » per gli incontri di calcio del F. C. Juventus.

Palestra RIV

- 30% per tutti gli incontri di pallacanestro del G. S. RIV.

Palazzo del ghiaccio

- oltre il 20% sui biglietti d'ingresso ogni lunedì e venerdì.

Ippodromi di Vinovo

- 30% sui biglietti di tribuna.

Circhi equestri

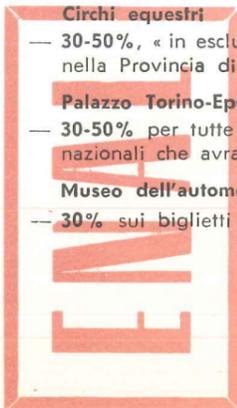
- 30-50%, « in esclusiva », per tutti i circhi che agiranno nella Provincia di Torino.

Palazzo Torino-Eposizioni

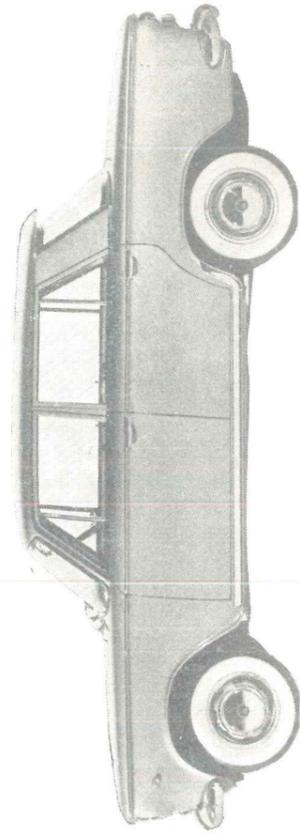
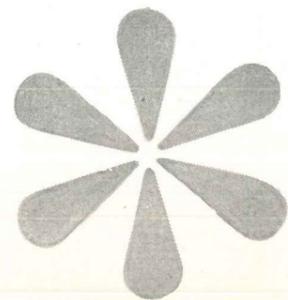
- 30-50% per tutte le manifestazioni nazionali ed internazionali che avranno luogo nel palazzo.

Museo dell'automobile « Carlo Biscaretti di Ruffia »

- 30% sui biglietti d'ingresso.



comoda, maneggevole nel traffico e nel parcheggio,*
scattante,* veloce,* sicura,* la vostra vettura media**



fiat 1300/1500

**Il programma del
teatro stabile
di torino
è stampato dalla**

**tipografia
teatrale e
commerciale**

torino - via ariosto 3 - telefoni 85.13.64 - 28.71.44

un organismo teatrale al servizio della regione

Il Teatro Stabile della Città di Torino, sulla base dei precedenti esperimenti attuati con recite saltuarie in alcuni Comuni della Regione, realizza nel corso della stagione 1963-64 varie iniziative volte a potenziare ed a rendere organica, con una precisa programmazione, l'attività nella Provincia di Torino e in vari centri del Piemonte e della Valle d'Aosta.

E' opportuno precisare che si tratta di un rapporto vivo e ufficiale tra il Teatro Stabile ed il pubblico delle città in cui sono presentati gli spettacoli, con cicli di recite e manifestazioni patrocinati dalle Autorità Comunali e da organismi culturali locali.

Le campagne abbonamenti per le rassegne di tre spettacoli sono state attuate nei capoluoghi di:

AOSTA, sotto il patrocinio degli Assessorati alla Pubblica Istruzione e al Turismo della Regione Autonoma della Valle d'Aosta e con l'appoggio del Comune di Aosta. Spettatori abbonati n. 540 e teatro sempre esaurito.

CUNEO, sotto gli auspici del Comitato Turismo e Manifestazioni «Città di Cuneo». 730 abbonati e una media di 1230 spettatori a recita.

NOVARA, sotto il patrocinio del Comune e con la collaborazione organizzativa dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione, Belle Arti, Spettacolo. 428 abbonati e teatro esaurito.

VERCELLI, sotto il patrocinio dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune. Media di 700 spettatori con 590 abbonati.

ASTI, sotto il patrocinio del Comune. Circa 900 spettatori di media, con 416 abbonati.

In due città della Provincia di Alessandria, nel capoluogo della quale non è ancora stato ricostruito il teatro comunale:

CASALE, sotto il patrocinio dell'Assessorato al Turismo del Comune e con la costituzione di un apposito comitato. 800 spettatori, di cui 699 abbonati.

ACQUI, sotto il patrocinio dell'Amministrazione Comunale e dell'Azienda di Cura e Soggiorno. 800 spettatori, di cui 648 abbonati.

In altre due città:

IVREA, per l'organizzazione del Comitato che coordina l'attività del locale teatro Comunale. 316 abbonati, su una media di 400 spettatori circa.

BIELLA, sotto il patrocinio del Comune. 450 abbonati, su 700 spettatori.

Gli spettacoli sono stati pure presentati a Bra e a Novi Ligure (Italsider).

A titolo sperimentale è stata effettuata una tournée de «Il Bugiardo» di Goldoni nella provincia di Torino: Chieri, Vigone, Rivoli, Castellamonte, Cuorgnè, Venaria, e in speciali recite diurne per le scuole a Cuneo, Novara, Aosta, Asti, Acqui, Casale, con un totale di 15 rappresentazioni.

Per quanto riguarda la Provincia di Torino, potendosi portare gli spettacoli, ovviamente, solo nei Comuni muniti di regolare teatro, si effettuano, durante tutta la stagione, spettacoli nelle sedi torinesi dello Stabile (Carignano e Gobetti) tutti i giovedì con inizio alle ore 20. Per l'attuazione di questa campagna propagandistica sono stati stabiliti posti di vendita in gran parte dei 67 Comuni interessati al piano.

Particolare riguardo è stato dedicato all'attività per le scuole con speciali giri di spettacoli appositamente allestiti. Ad introduzione del lavoro nella Regione è stata effettuata una tournée in 19 città con il recital di poesia «Vivere senza paura, questo è il mestiere dell'uomo».

Le rappresentazioni sono state presentate nei vari centri con 55 conferenze. Gli spettacoli presentati nella Regione dal Teatro Stabile di Torino nel corso dell'attuale stagione, hanno avuto 16.865 spettatori. Per «Le mani sporche» di Sartre e per «Il Ministro a riposo» di Eliot si prevedono, sempre nella Regione, 21 recite.

CON 4.867 ABBONATI NELLA REGIONE PIEMONTESE E CON 9.291 ABBONATI IN CITTA, IL TEATRO STABILE DI TORINO RAGGIUNGE QUEST'ANNO CON 14.158 ABBONATI UNO DEI PIU' PRESTIGIOSI TRAGUARDI IN CAMPO NAZIONALE.