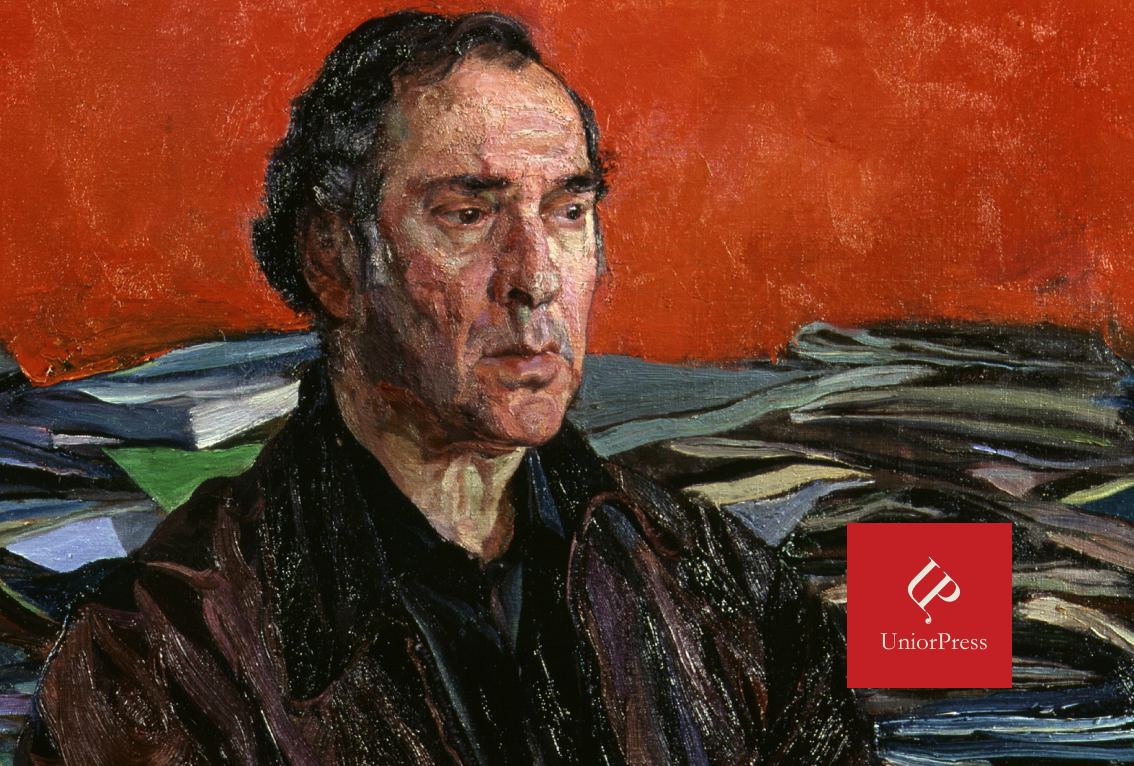
Harold Pinter

Il teatro del potere, il potere del teatro

a cura di Roberto D'Avascio, Bianca Del Villano e Annamaria Sapienza



UniorPress

Harold Pinter
Il teatro del potere, il potere del teatro

a cura di
Roberto D'Avascio, Bianca Del Villano e Annamaria Sapienza

Unior Press
Napoli 2025

In copertina "Harold Pinter" di Justin Mortimer, 1992, olio su tela

Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
dell'Università di Napoli L'Orientale e del Teatro di Napoli-Teatro Nazionale

Harold Pinter
Il teatro del potere, il potere del teatro
a cura di Roberto D'Avascio, Bianca Del Villano e Annamaria Sapienza

UniorPress, Napoli 2025
ISBN 978-88-6719-336-3

Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress, Nuova Marina 59 - 80133 Napoli

INDICE

Introduzione
di Roberto D'Avascio, Bianca Del Villano, Annamaria Sapienza ..... p. 7

SAGGI CRITICI

Allegories of Despair: Pinter's Early Drama
di Mark Taylor-Batty ..... p. 15

"That Language made me Dizzy",
Harold Pinter e la suggestione del teatro websteriano
di Andrea Peghinelli ..... p. 31

Perturbanti neri, gli spazi inquietanti di Pinter
di Roberto D'Avascio ..... p. 53

Identità minacciate nel teatro di Pinter
di Margaret Rose ..... p. 67

Un napoletano nella stanza di Pinter:
Peppino De Filippo ne *Il guardiano* di Edmo Fenoglio
di Annamaria Sapienza ..... p. 75

Venticinque storie per il cinema. Harold Pinter sceneggiatore
di Alfonso Amendola e Pietro Ammaturo ..... p. 89

Rapporto confidenziale. A proposito di *Ritratto di Harold Pinter*
di Roberto Andò
di Bruno Roberti ..... p. 105

GLI ARTISTI ITALIANI E HAROLD PINTER

Il mio amico Harold Pinter
Conversazione con Roberto Andò a cura di Roberto D'Avascio ..... p. 123

Come ho tradito *L'amante*
di Elena Bucci ..... p. 135

La lingua e gli attori: *Tradimenti*
Conversazione con Andrea Renzi a cura di Roberto D'Avascio ..... p. 149

Dentro la scrittura scenica: *Tradimenti*
Conversazione con Michele Sinisi a cura di Roberto D'Avascio ..... p. 157

Insegnare teatro con Harold Pinter
Conversazione con Monica Nappo a cura di Roberto D'Avascio ..... p. 163

La demistificazione del potere in *Pinter Party*
Conversazione con Lino Musella a cura di Roberto D'Avascio ..... p. 171

TESTIMONIANZE

A Message from Pinter's London
di Michael Billington ..... p. 179

L'inattendibilità del passato
di Paolo Bertinetti ..... p. 181

Memorie per i novant'anni di Pinter
di Alessandra Serra ..... p. 187

Mi piacerebbe prendere un bicchiere con Proust
di Rodolfo di Giammarco ..... p. 191

Pinter e la scrittura verticale
di Manlio Santanelli ..... p. 195

Il calapranzi, un'ipotesi di allestimento dell'Accademia di Belle Arti
di Stefano de Stefano ..... p. 197

APPENDICE

Lettera di Harold Pinter a Paolo Bertinetti ..... p. 205

INTRODUZIONE

di Roberto D'Avascio, Bianca Del Villano, Annamaria Sapienza

La drammaturgia inglese del secondo Novecento presenta elementi di grande forza eversiva che, nello scardinamento di una serie di statuti della scrittura teatrale, trovano in Harold Pinter il primo grande sperimentatore. Drammaturgo, regista, attore, sceneggiatore e poeta, Pinter presenta un profilo eclettico che lo porta a impegnarsi su più dispositivi (artistici, mediali e testuali) che arricchiscono e rendono particolarmente complessa la produzione teatrale. L'attività di autore ricopre un ampio arco temporale durante il quale è possibile riconoscere un'evoluzione che parte da una studiata proporzione tra realismo e dimensione dell'assurdo, per giungere a un orizzonte temporale nel quale il ricordo e la memoria assumono un valore tanto relativo da minare continuamente la credibilità del racconto dei personaggi e confondere la percezione dello spettatore.

È, tuttavia, possibile individuare alcuni elementi costanti – la predilezione per gli ambienti chiusi, l'incombenza di indefiniti pericoli esterni mai rappresentati sulla scena, nonché la vita quotidiana intesa come un equivoco al quale l'essere umano ha bisogno di credere per affrontare le sue incertezze – che identificano lo stile e l'opera di Pinter. L'assenza di lineari rapporti causa-effetto, nonché la dialettica costante tra verità ed enigma sono dati ricorrenti che si insinuano nelle pieghe di un linguaggio che si mantiene ambiguo e minaccioso, capace di performare atmosfere di "concreta inafferrabilità" per identificare le quali la critica non ha potuto che coniare uno specifico aggettivo: "pinteresque".

Le prime attestazioni dell'uso del termine nella lingua inglese risalgono agli anni Sessanta del secolo scorso, a seguito dell'affermazione teatrale della nuova drammaturgia di Harold Pinter. Quell'aggettivo nuovo che entrava nel lessico inglese segnalava una dimensione scenica di eccentricità, caratterizzata da senso di mistero e messaggi oscuri, se non incomprensibili. "Pinteresque" nasce come parola forse inafferrabile, per provare a dare un senso, anche se alquanto incerto, a una scrittura drammaturgica che rompeva la classica e consolatoria cornice di trame decifrabili ed estetiche socialmente consolidate, costruendosi attorno alla formalizzazione di pause e silenzi, per mettere in scena un perturbante e costante senso della minaccia. "Pinteresque" come stato di enigmaticità, se è facile che «un aggettivo come *enigmatico* diventi l'unica chiave interpretativa», capace di aprire la scena a «troppi enigmi».[1]

Pinter non amava la persistenza presso la critica di questa definizione, come quella che lo descriveva come un "maestro della pausa", rimandando i suoi esegeti alla letteralità della sua scrittura, rispetto alla quale lui stesso non si considerava un analista, ma un semplice creatore di forme linguistiche: «Pinter was proud of his work and detested its reduction to the cliché *Pinteresque*. He felt the word was a curse».[2] C'è un noto aneddoto, raccontato dallo stesso Pinter, che ha spiegato la sua complicata e ironica posizione rispetto a coloro che provavano a dare una definizione letteralmente conclusa della sua scrittura e della sua opera. Pinter ha infatti raccontato che, durante un dibattito pubblico sul teatro, gli era stato chiesto, ancora una volta, di cosa parlassero le sue commedie, e lui aveva risposto con decisione, discutendo semplicemente "della donnola sotto il mobile del bar". Un'affermazione perentoria e surreale per spiazzare quella ricerca di significato che ossessionava la critica attorno alla sua opera.

Sulla scorta dell'assegnazione del Premio Nobel nel 2005, la cui motivazione elogiava un autore che «in his plays uncovers the precipice under everyday prattle and forces entry into oppression's closed rooms»,[3] la cri-

[1] Roberto Canziani, "Gran Bretagna: nei sotterranei di Pinter, con Pirandello", in *Quel che il teatro deve a Pirandello. Atti del 47° Convegno di Studi Pirandelliani*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2010, p. 125.

[2] Harry Burton, "The Curse of Pinter", in Mark Taylor-Batty, *The Theatre of Harold Pinter*, London, Methuen Drama, 2014, p. 206.

[3] L'Accademia di Svezia ha annunciato l'assegnazione del Premio Nobel ad Harold Pinter il 13 ottobre 2005.

tica più recente si è di fatto biforcata: la prospettiva ermeneutica centrata su un'estetica dell'ambiguità verbale, di una tensione morbosa e di silenzi assordanti – costantemente ascritti alla categoria del "pinteresque" – ha ceduto il passo a perlustrazioni alternative, in grado di valorizzare da un lato la relazione tra scrittura drammaturgica e messinscena, dall'altro la portata dell'agentività di parola e azione, sempre giocata nell'opera di Pinter nei termini di un intervallo tra linguaggio e violenza, memoria e verità, identità individuale e storia, ma soprattutto tra scena e potere:[4] la rappresentazione del potere e al contempo il grande potere seduttivo del teatro stesso.

Dunque, i temi giovanili e la relativa letteratura critica[5] – «la stanza, l'isolamento, il vuoto del passato, la difficoltà/impossibilità di cogliere la vera identità dell'individuo e la realtà delle cose che lo attorniano» come «la minaccia di aggressione sempre incombente, spesso sotto forma di violenza sessuale»[6] - sembrano cedere il passo a una maturità drammaturgica che ha allargato e poi riassunto tutta la sua poetica scenica caratterizzata da «the fragility of memory, the concerns over trust and betrayal, male companionship, the complications in friendship and sexual relationships, representations of family, and the abuse of language to territorial, emotional or political ends»,[7] spingendo anche la critica verso nuovi orizzonti interpretativi.[8]

Gli anni della sua vecchiaia, quelli meno studiati dalla critica, sono stati molto intensi. Quando Harold Pinter, ormai quasi settantenne, ha diretto in scena il suo ultimo dramma, *Celebration*, presso l'Almeida Theatre di Londra nel marzo del 2000, ha fatto una scelta produttiva singolare, associandolo nella stessa serata a *The Room*. Il pubblico ha avuto davanti agli oc-

[4] Si vedano al riguardo: Ali Farah, *Eroding the Language of Freedon: Identity Predicament in Selected Works of Harold Pinter*, London and New York, Routledge, 2018; Ash Tekinay, *A Holistic Perspective on Harold Pinter's Drama. Shackles of Anxious Souls*, New Castle Upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, 2023.

[5] Cfr. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London, Eyre & Spottiswoode, 1961.

[6] Dario Calimani, *Harold Pinter: la realtà e il linguaggio delle voci*, in *Quaderni di Teatro*, 1982, n. IV, p. 225.

[7] Mark Taylor-Batty, *op. cit.*, p. 1.

[8] Cfr. Robert Gordon, *Harold Pinter: The Theatre of Power*, Ann Arbor, University of Michigan press, 2012; Basil Chiasson, *The Late Harold Pinter: Political Dramatist, Poet and Activist*, London, Palgrave Macmillan, 2017; Basil Chiasson and Catriona Fallow (edited by), *Harold Pinter: Stages, Networks, Collaborations*, London, Methuen Drama, 2021; Graham Saunders, *Harold Pinter*, London, Routledge, 2023.

chi quella sera in scena la continuità dell'opera drammaturgica di Pinter, che dal 1957 si spingeva fino al volgere del millennio. Nel novembre successivo il National Theatre ha messo in scena *Remembrance of Things Past*, spettacolo adattato dalla sua sceneggiatura proustiana che non era mai diventata un film, e Patrick Marber ha rimesso in scena *The Caretaker*, mentre in quello stesso anno Pinter ha recitato per David Mamet che stava filmando *Catastrophe* di Beckett e ha scritto una sceneggiatura di *King Lear* per Tim Roth. Nel 2001, l'anno in cui gli è stato diagnosticato un cancro all'esofago, ha recitato ancora in *One for the Road* al New Ambassadors Theatre e ha diretto *No Man's Land* per il National Theatre. Nel 2002 ha scritto un brevissimo testo, *Press Conference*, che ha anche interpretato al National Theatre. Nel 2005 ha ricevuto il Premio Nobel, che non ha potuto ritirare di persona, mentre l'anno successivo ha scritto un ultimissimo piccolo pezzo teatrale, *Apart from that*, di cui ha prodotto anche una lettura per la BBC. Nell'ottobre del 2006 è andato in scena per l'ultima volta davanti a un pubblico, recitando in una memorabile messinscena di *Krapp's Last Tape* di Beckett al Royal Court di Londra, accompagnato dalla regia di Ian Rickson.

Ma l'ultima scena da ricordare di un uomo di spettacolo che ha fatto della sua vita, e della sua arte, una continua lotta tra sottrazione ed esposizione, tra nascondere e vedere, è stata il brevissimo cameo che si è concesso per il film *The Sleuth* di Kenneth Branagh, uscito in sala nel novembre del 2007, per il quale aveva scritto la sua ultima sceneggiatura cinematografica. Il film, tratto da un precedente testo teatrale di Anthony Shaffer, narra di un romanziere di successo che vive isolato in una grande villa iper-tecnologica fuori Londra, dove un giorno si trova a ospitare l'amante della moglie. Pinter appare come una presenza fantasmatica in una immagine rimandata da uno schermo televisivo della casa, è solo "man on T.V.". Un'ultima immagine sfuggente, però carica di significato, in un film che si svolge completamente in un minaccioso interno domestico: un osservatore che partecipa al sistema oppressivo di sorveglianza dell'abitazione, il drammaturgo che si nasconde nel testo, una presenza silenziosa ed enigmatica, dentro un televisore posto dentro un film e tratto da un'opera teatrale.

Alla luce di tali riflessioni, il volume *Harold Pinter. Il teatro del potere, il potere del teatro* prova a scavare dentro l'eredità che hanno lasciato la figura e l'opera di Pinter, sviluppando istanze emerse durante un intenso convegno internazionale svoltosi a Napoli nel maggio del 2022, organizzato dal Teatro

Nazionale di Napoli in collaborazione con l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", l'Università degli Studi di Salerno, l'Accademia di Belle Arti di Napoli, il Comune di Napoli, il Centro Interuniversitario Argo e Arci Movie, per indagare lo stato dell'arte dello spettacolo, della critica e del dibattito pubblico intorno a un artista poliedrico e coraggioso, morto nel dicembre del 2008. I tanti contributi presenti nel volume testimoniano una vitalità ancora fortemente attuale e sentita rispetto a un drammaturgo, ma anche regista e attore, che ha cambiato il modo di scrivere e di pensare il teatro, insieme all'amato Beckett, nella seconda metà del Novecento. Per tale motivo è stata operata una suddivisione che vede da un lato studi analitici e dall'altro una serie di testimonianze provenienti da personalità che, a vario titolo e in diverse forme, hanno avvicinato l'universo pinteriano. L'intento è quello di fotografare il Pinter di oggi per riconoscerne le tracce vive della sua opera, sempre meno studiata e rappresentata nella nostra contemporaneità.

SAGGI CRITICI

ALLEGORIES OF DESPAIR: PINTER'S EARLY DRAMA[1]

di Mark Taylor-Batty

In his early career as a dramatist in the 1950s and 1960s, Harold Pinter insisted that he was not a political writer and decried the use of drama as a political platform.[2] It was not until 1984, when he was interviewed about his latest play, *One for the Road*, that he made the first explicit comment that he actually recognised some of his earliest plays as political in flavour:

> Nick Hern: It does seem to me that your attitude to your work has changed, in that you wrote *One for the Road* as a particular response to a particular situation, whereas plays such as *The Birthday Party* were written with no particular end in view.
>
> Harold Pinter: I've been thinking about this. They're doing *The Dumb Waiter* on television, so I went to see a runthrough of it. It was quite obvious to the actors that the chap who is upstairs and is never seen is a figure of authority. Gus questions this authority and rebels against it and therefore is squashed at the end, or is about to be squashed. The political metaphor was very clear to the actors and director of the first production in 1960. It was not, however, clear to

[1] This article builds on a simple premise employed in the chapter Mark and Juliette Taylor-Batty, "Allegory and the Absurd in Post-1950 Drama", in David Parry (ed.), *The Oxford Handbook of Allegory*, Oxford, Oxford University Press, 2025.

[2] «I object to the stage being used as a substitute for the soap box, where the author desires to make a direct statement at all costs, and forces his characters into fixed and artificial postures». Harry Thompson, "Harold Pinter Replies", *New Theatre Magazine*, vol. 2, no. 2, January 1961, p. 8.

> the critics of the time [...] It never occurred to [them] that it was actually about anything. *The Birthday Party*, which I wrote more or less at the same time, in 1957, again has a central figure who is squeezed by certain authoritarian forces. I would say that *The Hothouse* which actually followed quite shortly, the next year, I think is essentially about the abuse of authority. So all these considerations were alive in my mind over those years, 195760 or so. [...]
>
> NH: [...] in 1958 your plays were seen as having no relation to the outside world at all.
>
> HP: Absolutely. They were dismissed as absurd rubbish [...] I wouldn't say that my political awareness during those years was dead. Far from it. But I came to view politicians and political structures and political acts with something I can best describe as detached contempt. To engage in politics seemed to me futile.[3]

There are a few things to unpack here: firstly, that Pinter perceived the formalistic aspects of his work as of less interest than their content: that they might be 'about anything' was in fact more important to him, seemingly, than their formal structure. Secondly, that he perceived that his early plays are about, or concern authority, how it is wielded and how it is abused (and he refers to his 'political metaphor'). And thirdly, importantly, that he draws a distinction between *engaging in* politics in his work and his plays *being* political. That is to say he considered that his early plays *were* political but not that they were examples of him engaging in politics through his art, as was to be more explicit with *One for the Road*, and would be later with *Mountain language*, *Party Time* and so on. He makes reference to his early plays being dismissed as 'absurd rubbish' by the critics and he was right to remember his first plays being dismissed as nonsensical. His first London production, of *The Birthday Party* in 1958, had its run cut short due to some pretty dreadful critical notices, including the following:

> his characters speak in non sequiturs, half-gibberish and lunatic ravings, they are unable to explain their actions, thoughts or feelings. If the author can forget Beckett, Ionesco and Simpson, he may do much better next time.[4]

[3] Nick Hern, "A Play and its Politics", in H. Pinter, *One for the Road*, London, Methuen, 1985, pp. 7-8 and 10-12.

[4] M.W.W, 'The Birthday Party', *Manchester Guardian*, 21 May 1958, p. 5.

> This essay in surrealistic drama [...] gives the impression of deriving from an Ionesco play which M. Ionesco has not yet written.[5]
>
> The writing contains some effective and even witty non sequiturs, which have led critics to compare Mr. Pinter with N.F. Simpson [...] Mr. Pinter sounds frivolous, even when he is being serious: [...] Mr. Simpson is serious, even when he is being frivolous.[6]

The reference to Eugène Ionesco is notable, and the positioning of Pinter alongside N.F. Simpson is in keeping with this. Ionesco's plays had first been produced in London in the mid-1950s. *The Lesson* was the first to be produced, in March 1955 at the Arts Theatre Club directed by Peter Hall, that is to say at the same venue and by same director as the British premiere of Samuel Beckett's *Waiting for Godot*, in August later that same year; *The Bald Prima Donna* and the *The New Tenant* had their British premières at the Arts Theatre Club in November 1956, directed by Peter Wood; *The Chairs* was produced first at the Royal Court Theatre in May 1957 by Tony Richardson. N.F. Simpson had had a success with his first play, *A Resounding Tinkle*, in December 1957.

Ionesco was famously challenged by the British critic Kenneth Tynan in the summer of 1958, and their correspondence in the arts pages of *The Observer* newspaper serves as a historic document to the opposing factions that were rising in the London theatre-making world at that time. This is crucial to an understanding of the context of the reception of Pinter's early drama. Tynan was a key champion of political theatre, of plays that addressed economic realities, and he found that the works of European playwrights such as Ionesco failed in the responsibility he espoused for the theatre to consider social realities. In his review of *The Chairs* in June 1958, Tynan stated: «Ionesco's theatre is pungent and exciting, but it remains a diversion. It is not on the main road: and we do him no good, nor the drama at large, to pretend that it is».[7] Ionesco sent in a letter the next week in response to the newspaper, which it published:

> to deliver a message to the world, to wish to save it, is the business of the founders of religions, of the moralists or the politicians - who, incidentally, as we know only too well, make a pretty poor job of it. A playwright simply writes plays, in which he can offer only a testimony, not a didactic message

[5] Anon., "Puzzling Surrealism of the Birthday Party", *Times*, 20 May 1958, p. 3.
[6] Kenneth Tynan, "Eastern Approaches", *Observer*, 25 May 1958, p. 15.
[7] Cited in Eugène Ionesco, *Notes and Counternotes*, London, Calder, 1964, p. 92.

> - a personal, affective testimony of his anguish and the anguish of others or, which is rare, of his happiness.[8]

One might easily imagine Pinter in 1958 making a similar statement. This exchange between Ionesco and Tynan set in motion not only something of a dialogue between the two men, but also a series of responses in the letters page of *The Observer*, including contributions by George Devine, the director of the Royal Court Theatre, Orson Welles, and the playwrights Ann Jellicoe and N.F. Simpson.

Pinter's London debut, then, arrived in the middle of a period of the growth of innovative playwriting from the continent that found itself philosophically challenged by an emergent engaged theatre of angry young men and women, and that challenge was most clearly manifested in the public debate between Ionesco and Tynan in the letters pages of *The Observer* in the summer of 1958. To understand the cultural significance of this debate, and what it teaches us about the critical reaction to Harold Pinter's *The Birthday Party* the month before, in May 1958, we need consider that community of theatre makers and writers who emerged in the mid 1950s to construct a consensus around engaged theatre that underlined Tynan's objections to Ionesco. In November 1956, the publication *Encore* had held a symposium entitled 'Cause without a Rebel' on the state of British theatre. At that symposium, Tynan had bemoaned the lack of a tradition of political theatre in Britain. Arthur Miller, also present, suggested that «British theatre is hermetically sealed against the way society moves».[9] Established in 1956, The English Stage Company at the Royal Court Theatre provided perhaps the most dynamic response to this perceived shortcoming. Its first season, running from April 1956, included Arthur Miller's *The Crucible*, Bertolt Brecht's *The Good Woman of Sezchuan*, and a new play by a young actor in the company – John Osborne's *Look Back in Anger*. Jimmy Porter, the bitter, articulate focus of Osborne's drama, rails against a class-ridden Establishment that his education provided no means to either breach or influence, and bemoans a lack of idealistic purpose. In this way, the play was deemed to represent a prevailing state of mind among the disenchanted youth of the times. A word that one finds frequently used in critical notices

[8] Ivi, p. 93.

[9] Cited in Mark Batty, *About Pinter: The Playwright and The Work*, London, Faber, 2005, p. 17.

from that time to describe this new, socially-engaged theatre was 'vital': the vital theatre. A theatre of life. Indeed, *Encore* magazine itself adopted the word in its strap-line from 1957, 'The Voice Of Vital Theatre'.

Other writers whose work was exposed to the London audiences at the Royal Court include John Arden, Shelagh Delaney, Ann Jellicoe and Arnold Wesker, all young authors of the same generation as Pinter who, alongside Osborne, were seen to represent the voice of the post-war discontent of their generation. Together, they brought working-class figures, settings and concerns onto the British stage for the first time, earning and embracing the term 'kitchen sink' dramatists. Social realism became the dominant idiom of the new wave of British theatre, and thereby the yardstick used to judge the merits of all newcomers. Not insignificantly, the influence of Bertolt Brecht, whose first British productions coincided with the emergence of the new British social realism, provided an engine and a motivation.[10]

Harold Pinter's early plays were set in the same kitchen-sink realism as his contemporaries, but his characters did not engage in polemic in the same way that Osborne's or Wesker's characters did. In his first ever printed interview, in November 1959, he considered the recent growth of political writing in British drama:

> In many recent British plays I find myself put off by the spectre of the author looming above his characters, telling the audience at every stage just what they are to think about them. I want as far as possible to leave comment to the audience; let them decide whether the characters and situations are funny or sad.[11]

The next year, he stated

> there's nothing symbolic about anything I write. If a character doesn't immediately declare himself some people always want to put him on a shelf as a symbol. But I'm against symbolism.[12]

[10] The Berliner Ensemble first visited London in August 1956 with a production of *Mother Courage and her Children* at the Palace Theatre.

[11] Anon., "Mr Harold Pinter – Avant-Garde Playwright and Intimate Review", *The Times*, 16 November 1959, p. 4.

[12] Philip Purser, "A pint with Pinter helps dispel the mystery", *News Chronicle*, 28 July 1960, p. 12.

In an article entitled 'Writing for Myself', published in February 1961, Pinter fully clarified his position:

> I'm convinced that what happens in my plays could happen anywhere, at any time, in any place, although the events may seem unfamiliar at first glance. If you press me for a definition, I'd say that what goes on in my plays is realistic, but what I'm doing is not realism. [...] I'm not committed as a writer, in the usual sense of the term, either religiously or politically. And I'm not conscious of any particular social function. I write because I want to write. I don't see any placards on myself, and I don't carry any banners.[13]

Pinter seemed, perhaps, to have had a foot in both camps, for his plays offered a surface reality set in real rooms and his characters displayed relative consistency, albeit that they might seemingly behave in idiosyncratic ways but unlike his social-realist counterparts he manipulated space, character and situation to supply metaphorically-charged situations. Writing, he would have it, is not concerned with transferring social truths, but with conveying experience and, in opposition to the repeated call for the 'alive', for 'vitality', 'living', and 'Life' that had become part of the vocabulary of the new movement centred around the Royal Court writers in the late fifties, he directly countered that he was simply more interested in 'life with a small l, I mean the life we in fact live'.[14] In other words, rather than looking outward at the social dimension of existence, Pinter was curious to examine the individual's response to personal experience. This statement has lost its resonance outside of its original context, its direct address to the 'vital theatre', but appreciated within that context the statement evinces Pinter's conscious separation of his own ambition and achievement with that of Arden, Osborne, Wesker et al.:

> (...) There is a considerable body of people just now who are asking for some kind of clear and sensible engagement to be evidently disclosed in contemporary plays. They want the playwright to be a prophet [...] If I were to state a moral precept it might be: beware of the writer who puts forward his concern for you to embrace, who leaves you in no doubt of his worthiness, his usefulness, his altruism.[15]

---

[13] Harold Pinter, "Writing for Myself", in Harold Pinter, *Plays 2*, London, Faber and Faber, 1991, pp. ix-x.

[14] Harold Pinter, "Writing for the Theatre", in Harold Pinter, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, London, Faber and Faber, 2005, p. 23.

[15] Ivi, p. 22.

So, Pinter's early refusal to be identified with the socially-conscious new British drama of the 1950s and 1960s has to be understood in the context of his distaste for using drama as a medium for the passing on of messages, positions, doctrines. But this does not rule out their political energies, which it simply obscures in the shade of his rebuttals. But, as he was later to straightforwardly remind us, his early plays did emit such energies. Take his first play, *The Room*. One might argue that it is structured to play with its symbolism, as if to taunt the audience into a reading directed by symbolism. That there is a man living in the dark cellar without any light, a man who is waiting for Rose's husband to leave the house so he can go up and talk to her, has quite overt symbolic resonances, and we might begin to think of the man in the cellar as symbolically diabolical in some way, or as representing some repressed and unwelcome aspect of consciousness: a guilty secret or a skeleton in the cupboard. But when we finally meet the character, and see that he is a blind man, then the symbolism of a man living in a dark room is shed - because of course he does not need light to move around confidently. Realism displaces symbolism and thereby the play declares a shift in discourse, in its register. This jolt in the frame of reading is a key aspect of Pinter's early innovation: if he adopted a symbolic register, it was to abuse it not embrace it.

In addition to this, that Pinter wrote a part for a black actor in the 1950s can also be appreciated politically, and the character's name, Riley – a typical Irish name – also seemingly deliberately positions him as marginal to 1950s British society. Even if we consider this factor to have been nothing more than 'othering' Riley, the social signifier of a black character in relation to issues of tenancy (and, as we learn, familial or sexual relationship to a white woman) would have been so potent on the British stage in 1957 that its resonances cannot be ignored in appreciating the structure of this play. What Pinter finally does, then, is not only clear up mysteries that might encourage symbolic readings of the play in performance, but he also injects a very clear stamp of social realism, but without any of the discourse of social realism. The play's resolution is not straightforwardly understandable, or we are not encouraged to read it in social terms, but that early audiences to the play would very quickly have experienced a shift in register, recognising social realism was being signalled, and that shift in register at the very least augments expectations to indicate that this scene is very serious in its implications. Where elsewhere on the British stage in the late 1950s, black characters addressed or signalled

contemporary social tensions associated with their emigration from Caribbean islands to British mainland contexts, here Pinter inverts that theme of the trauma of re-location, and suggests that Rose should return home with Riley as her guide, that it is she who has sought exile, escape, opportunity, but that she holds responsibilities to the place and people she has left behind, represented hauntingly by the patriarchy, the father figure.

In a similar way, the choice of two contracted killers in a Birmingham basement in *The Dumb Waiter* or the arrival of two heavies to torture and drag away a sitting tenant in *The Birthday Party* clearly also have some direct social resonances, and again, just because there was no overt kitchen sink drama message on offer, does not mean the plays could not resonate politically. Alongside the other play written in the same year, *The Hothouse,* these plays represent a trilogy of dramas that concern authority, the abuse of authority, and the powerlessness of those who seek to escape or act outside of the strictures of that authority. Fellow East-End Jewish writer Arnold Wesker dismissed this approach as constructing 'fables' and questioned Pinter's seemingly deliberate obscurity and failure to address his heritage head-on:

> Pinter is a Jewish writer and this is a play out of his experience in the Jewish community [...] but the character of Stan is not strong enough to demand our sympathies. [...] The world is complicated and we demand of art a clarification. [...] It should all have taken place in a Jewish setting.[16]

When a journalist followed up on this issue and asked Pinter why he had made Goldberg a Jewish character, Pinter replied that he «only knew that one of the men who called for Stanley was a Jew and the other an Irishman» and that he had «no desire to write a whole play about Jews or a Jewish situation».[17] Contrary to what Wesker and other 'angry young men' (and women) were demanding, his plays were not concerned with representing the plight of victims and appealing for corrective measures, but instead were composed to demonstrate the construction of victimhood by authoritative systems. Those persuaded by Wesker might read Pinter's work as un-focussed in its anti-authoritarianism, failing to declare a real-world enemy and the means by which we should be rallied against them. But what Pinter achieved with those first

[16] Arnold Wesker, "A Plea for the Play", *The Jewish Chronicle*, 12 February 1960, pp. 23 and 29.
[17] Harold Pinter, "I am a Jew Who Writes", *The Jewish Chronicle*, 12 March 1960, p. 27.

plays is to compose a theatrical experience that causes audience discomfort precisely *because* there is an ethical gap which calls for them, the audience, to make judgement without being told what that judgement should be.

The argument here, then, is that we can only appreciate Pinter's original insistence that his early plays were not political in the context of the political, engaged theatre zeitgeist centring around *Encore* magazine, the Royal Court Theatre and the freshly pervasing influence of Bertolt Brecht. But we might equally, and importantly, understand his distancing his work from the so-called Theatre of the Absurd. In doing so, and in recognising that he could effectively mobilise the lexicons of both contemporary approaches to new theatre writing, we might seek to appreciate his work in terms of the structures that he was constructing and dismantling, and the impact these might intend on an audience's 'reading' or experience of the work in performance.

Martin Esslin first placed Pinter in his artificial category of the *Theatre of the Absurd* in the first edition of the book, published in 1961, but he was not one of the chief proponents of Esslin's *Absurd* until the 3rd edition of the book, published in 1980, when Pinter's status was raised to one of the chief writers of the Absurd. This change perhaps had more to do to his rise in prominence as a writer, and might even be considered a commercial decision, augmenting sales of Esslin's book; by 1980, Pinter was by far the most bankable asset of those authors in Esslin's book. This inclusion and emphasis has, however, unfortunately served to consolidate a broadly inaccurate perception of Pinter's output as generically 'absurd'. Esslin first proposed his critical category of a 'Theatre of the Absurd' in a 1960 article by that name in the *Tulane Drama Review*. Focusing originally on the works of Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet and Arthur Adamov, his thesis revolved around an understanding of how these authors borrowed from an 'older tradition [...] of allegory and symbolic representation of abstract concepts',[18] and appropriated pre-literary theatricality to mobilise what he perceived to be broadly existential concerns. When Esslin went on to expand upon his concept in his 1961 book *The Theatre of the Absurd*, he offered a survey of each author's output, but in doing so often veered in his critical responses towards symbolic approaches to appreciation of their imagery and dynamism.

[18] Martin Esslin, 'The Theatre of the Absurd', *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 4 (May 1960), p. 15.

This is inadequate for an understanding of Pinter's approach to representational figures. To attempt to square the circle of plays that avoid overt political statements while treading very firmly on political territory, and at the same time to extract Pinter from the absurd, I want to consider Pinter's relationship with allegory in his creative writing strategies, and offer a new mode of approaching what he was constructing with those early dramas (and, in more general terms regarding his subsequent output, an approach that became characteristically his).

By taking Paul de Man's starting point that «allegory is the purveyor of demanding truths»,[19] and considering what I shall argue as seeming allegorical structures in Pinter's plays, we might instead consider here how these structures operate to defer meaning, and that such deferral can be appreciated as an integral part of the experience of their being consumed as performance events. An allegory is a figure in which a secondary, surface narrative substitutes and promotes the importance of a primary narrative. The use of allegory usually has edifying ambition, in that by prompting a reader to recognise and internalise the hidden, primary narrative, a process of deduction and acceptance is enacted through aesthetic expression. In his *The Rhetoric of Temporality* (1969) Paul de Man presented a revisionary approach to Romanticism, and challenged the assumed predominance of symbolism, promoting instead the value and potency of allegory discovered in Romantic expression.[20] In his *Allegories of Reading* (1979), he further dismantled the critical commonplace of the Romantic prioritisation of the symbol over allegory. According to de Man a symbol presupposes a direct connection between the representation and the thing that is being represented. Recognising and re-prioritising allegory over symbol, de Man pointed to the non-referential relationship between the parts of allegory: the surface narrative of an allegory relates to some hidden, prior narrative, but the two things never equate to one another directly – they are very different narratives. As such, the very presence of allegory promotes a desire for interpretation in the reader, but it is not formed to satisfy that impulse. The setting in motion of interpretative appetite is therefore, in effect, given

[19] Paul De Man, "Pascal's Allegory of Persuasion", in Stephen J. Greenblatt (ed.), *Allegory and Representation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1981, p. 2.

[20] Paul De Man, "Rhetoric of Temporality", in Paul De Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Routledge, 1983, p. 205.

greater value as a function of reading than any potential satiation of that appetite. For Jacques Derrida, de Man's approach presented allegory as

> not simply one form of figurative language among others; it represents one of language's essential possibilities; the possibility that permits language to say the other and to speak of itself while speaking of something else; the possibility of always saying something other than what it gives to be read, including the scene of reading itself.[21]

As such, allegory functions to defer or interrupt the acquisition of a relationship between words and concepts; it activates «a perpetual suspension of meaning, a detour through the various tropes, figures and modes of oblique signification where language can never reach the point of simply saying what it sets out to say» and «instead points the way to a mode of reading that tracks the course of argument through all its self-imposed problems and resistances».[22] Given this, allegory is particularly well suited to interrogating or structuring certain kinds of meanings, especially more abstract systems of thought applied to render meaning.

A contemporary appreciation of allegory, after de Man, assumes a demotion of any critical search for correspondences between text and concept with which allegory has traditionally been associated. De Man's presentation of allegory instead prioritises the disrupted relationship between the primary narrative and its representation in a secondary narrative. The structure of allegory is defined by this divergence, which offers dissonance and discontinuity in the place of straightforward association between source and representation, undermining the notion that an allegorical text can sustain and unproblematically convey a pre-decided set of ideas. Instead of seeking to embrace a shared understanding of the world, a modern(ist) perspective accommodates a simultaneous array of fragmented, subjective responses to lived reality.

In *The World as Will and Idea*, Arthur Schopenhauer wrote that «[a]ll original thinking takes place in images».[23] Thinking as images, born of the

[21] Jacques Derrida, *Memoires: For Paul de Man*, trans. Cecile Lindsay, Jonathan Culler and Eduardo Cadava, New York, Columbia University Press, 1986, p. 36.

[22] Christopher Norris, *Paul de Man: Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*, London and New York, Routledge, 1988, pp. 95 and 99.

[23] Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea,* Vol. II, trans. R.B. Haldane and J. Kemp, London, Kegan Paul, Trench, Trübner, 1883, p. 245.

cognitive moment of reflection or inspiration, if set in motion theatrically, might coalesce as seeming allegories. So, for example, one might consider Samuel Beckett's *Endgame* as seeming to form an allegory of Schopenhauer's depiction of the relationship between the will and the intellect as «the strong blind man who carries on his shoulders the lame man who can see».[24] This is not to say we can simplistically identify the origin of Beckett's inspiration in his reading of Schopenhauer, nor that this is the only reading of his structure, but rather that we might recognise that the creative imagination manoeuvres through such imagery, and the artistic process involves engaging and arranging it. I am here arguing that this is precisely the artistic process that Harold Pinter experienced and mobilised.

Pinter crafted allegorical structures in his plays that had no singular available readings. As argued above, though, Pinter's stage narratives were more overtly rooted visually in the real spaces of the 'kitchen sink dramas' of his angry young peers, despite his rejection of their polemics: the allegorical structures were formed within the real world. His first plays had recognisable characters that one might bump into in the street or pub, and settings such as bedsits, cafés, cellars, offices and middle-class domestic environments. While he might have been reproached (as per Wesker) for not telling the stories of these characters' disenfranchisement or dispossession, he nonetheless almost always drew his scenarios from real experiences, often brief vignettes he might witness of other people's lives as he went about his business. An outline for *The Birthday Party* (1958) presented itself to him when, as an actor in repertory theatre in 1957, he was invited to share digs in Eastbourne with a former pianist who tolerated the attentions of an overbearing landlady. An earlier encounter, in 1956, at a party in Chelsea, when Pinter met Quentin Crisp and watched as he cooked eggs and bacon for a large, silent man seated at a table reading a comic, later germinated into the opening scene of *The Room* (1957). Similarly, Pinter's breakthrough play *The Caretaker* (1960) has its origins from a time when he was living in Chiswick in a house separated into flats, and owned by a builder who had his brother staying on a lower floor. The brother, a handyman, had been held in a psychiatric hospital and had suffered ECT treatment, and one day brought a homeless man back to the house and put him up for a few weeks. The scenario was clearly adopted

[24] Ivi, p. 241.

for the play that would make Pinter's name in the West End. The author was always open about his real-world inspiration:

> The germ of my plays? I'll be as accurate as I can about that. I went into a room and saw one person standing up and one person sitting down, and a few weeks later I wrote *The Room*. I went into another room and saw two people sitting down, and a few years later I wrote *The Birthday Party*. I looked through a door into a third room, and saw two people standing up and I wrote *The Caretaker*.[25]

In finding himself attracted to rather everyday and even mundane interactions and spatial arrangements between people that he might notice, Pinter seems to have digested these moments as primarily allegorical in structure, which is to say that the event witnessed would have the quality for him of representing or presenting the contours of some deeper relationship, a hidden truth between people. It was in respecting that hidden quality, acknowledging its persistent challenge, that Pinter embraced these seeming 'found' allegories; these moments presented themselves to the artist to elaborate upon, not in terms of extrapolating, excavating and exploiting the original witnessed scenario, but rather embracing their allegorical form as a secondary narrative with no clear primary one to reveal, and testing the dramatic structure without collapsing into either straightforward discursive dialogue or the simplistic signifier/signified relationships of symbolism. Retaining and extending the quality of the original 'found' allegory offered a more satisfying artistic mode of approach, constructing scenarios and character interactions out of the witnessed encounters that offer recognisable shapes of human engagement without reducing them to just one story, just one interpretation.

The original kernels of imagery and interaction seen in the everyday presented themselves to the author perhaps as 'efficient ideas' in terms that the character of Pete in Pinter's novel *The Dwarfs* craves in artistic expression:

> Each idea must possess stringency and economy and the image, if you like, that expresses it must stand in exact correspondence and relation to the idea. Only then can you speak of utterance and only then can you speak of achievement.[26]

[25] Harold Pinter, "Writing for Myself", cit., p. ix.

[26] Harold Pinter, *The Dwarfs*, London, Faber and Faber, 1990, p. 77.

Such concepts are communicative on their own terms, without distracting symbolic resonances. Though failing Pete's exacting demand for any 'exact correspondence' (at least not with an identifiable primary narrative), the allegorical scaffolds in Pinter's plays are his 'efficient ideas', each precisely unwrapped into a unique theatrical experience that offers its audience no clear narrative resolution but compellingly engages the interpretive processes.

Where Esslin's critical catch-all of *The Theatre of the Absurd* fails, is in the manner in which it has generated and sustained an uncritical inference that the authors under its umbrella shared a specific outlook, one that can be understood in broadly existential terms. Such an inference does not stand up to scrutiny, but his foregrounding of the playwrights' innovation in stage imagery exposes the creative wielding of allegory. The immediate and sometimes visceral affect that allegorical structures can impose when set in motion before us on stage, simultaneously prompting and obfuscating our appetite to engage in meaning-making, can be understood aesthetically through an appreciation of the de Manian elusiveness of allegorical function that sanctions our release from expectations of 'understanding' the work of these authors, to instead experience, and relish, the challenge of the unreliability of meaning.

Bibliography

Anon., "Puzzling Surrealism of the Birthday Party", *Times*, 20 May 1958, p. 3.

Anon., "Mr Harold Pinter – Avant-Garde Playwright and Intimate Review", *The Times*, 16 November 1959, p. 4.

Batty, Mark, *About Pinter: The Playwright and The Work*, London, Faber and Faber, 2005.

De Man, Paul, "Pascal's Allegory of Persuasion", in Stephen J. Greenblatt (ed.), *Allegory and Representation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1981, pp. 1-25.

De Man, Paul, "Rhetoric of Temporality", in Paul De Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism,* London, Routledge, 1983, pp. 187-228.

Derrida, Jacques, *Memoires: For Paul de Man*, trans. Cecile Lindsay, Jonathan Culler and Eduardo Cadava, New York, Columbia University Press, 1986.

Esslin, Martin, "The Theatre of the Absurd", *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 4, May 1960, pp. 3-15.

Hern, Nick, "A Play and its Politics", H. Pinter, *One for the Road*, London, Methuen, 1985, pp. 5-24.

Ionesco, Eugène, *Notes and Counternotes*, London, Calder, 1964.

M.W.W, "The Birthday Party", *Manchester Guardian*, 21 May 1958, p. 5.

Norris, Christopher, *Paul de Man: Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*, London and New York, Routledge, 1988.

Pinter, Harold, "I am a Jew Who Writes", *The Jewish Chronicle*, 12 March 1960, p. 27.

Pinter, Harold, *The Dwarfs*, London, Faber and Faber, 1990.

Pinter, Harold, *Plays 2*, London, Faber and Faber, 1991.

Pinter, Harold, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, London, Faber and Faber, 2005.

Purser, Philip, "A pint with Pinter helps dispel the mystery", *News Chronicle*, 28 July 1960, p. 12.

Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Idea,* Vol. II, trans. R.B. Haldane and J. Kemp, London, Kegan Paul, Trench, Trübner, 1883.

Taylor-Batty, Mark and Taylor-Batty, Juliette, "Allegory and the Absurd in Post-1950 Drama", in David Parry (ed.), *The Oxford Handbook of Allegory*, Oxford, Oxford University Press, 2023.

Thompson, Harry, "Harold Pinter Replies", *New Theatre Magazine*, vol. 2, no. 2, January 1961, pp. 8-10.

Tynan, Kenneth, "Eastern Approaches", *Observer*, 25 May 1958, p. 15.

Wesker, Arnold, "A Plea for the Play", *The Jewish Chronicle*, 12 February 1960, pp 23 and 29.

"THAT LANGUAGE MADE ME DIZZY", HAROLD PINTER E LA SUGGESTIONE DEL TEATRO WEBSTERIANO

di Andrea Peghinelli

Harold Pinter iniziò a scrivere per il teatro proprio all'inizio di quella che gli storici definirono "The New Elizabethan Age".[1] Nel 1953, con l'incoronazione di Elisabetta, si inaugurava di fatto un movimento di rinascita che voleva lasciarsi alle spalle le devastazioni fisiche e morali conseguenti alla Seconda guerra mondiale. La Gran Bretagna era uscita vincitrice da un lungo conflitto – in cui aveva anche rischiato di essere invasa – di cui tuttavia pagava amaramente i costi morali e finanziari e avrebbe dovuto attendere ancora prima di avviarsi verso un periodo di crescita economica. Questo "nuovo inizio" interessava in particolare le giovani generazioni della Gran Bretagna che, secondo la popolare definizione data da Philip Gibbs, erano riconoscibili come "New Elizabethans".[2] Oltre alla coincidenza di vedere salire sul trono un'altra Elisabetta, omonima quindi della regina il cui nome aveva segnato il periodo forse più florido per il teatro della prima modernità, le analogie con il sedicesimo secolo si estendevano, nello specifico, al clima politico ed economico oltre che culturale. Questa ideale continuità non poteva non essere in relazione con la rivisitazione di una tradizione culturale ed estetica che aveva nel teatro l'elemento più vivo della sua storia nazionale. Nonostante William

[1] Cfr. Irene Morra and Rob Gossedge (ed.), *The New Elizabethan Age — Culture, Society and National Identity*, London, Bloomsbury, 2016.

[2] Cfr. Philip Gibbs, *The New Elizabethans*, London, Hutchinson, 1953.

Shakespeare, ovviamente, fosse ancora l'autore con cui i nuovi drammaturghi si confrontavano più spesso – attingere al suo corpus garantiva, tra l'altro, visibilità – la drammaturgia del secondo dopoguerra ingaggiò un dialogo piuttosto serrato con diversi autori del teatro elisabettiano e giacomiano. Oltre che in Pinter, questa tendenza era riconoscibile anche in autori quali Tom Stoppard, Edward Bond, Howard Brenton, Arnold Wesker, per citarne alcuni tra i più significativi. Tuttavia, il dialogo per alcuni di essi si trasformò in una "accesa discussione", in particolare perché non riuscivano ad accettare la dominante autorità culturale di Shakespeare e quindi riscrissero le sue opere per riscrivere la storia culturale e porre in discussione l'intero concetto di eredità culturale.[3]

Il comune e diffuso interesse per le tematiche e le caratteristiche formali dei drammaturghi elisabettiani e giacomiani, come scrive Graham Saunders, faceva sì che questi autori condividessero una «self-conscious theatricality; a fascination with violence and the grotesque and an anarchic sense of black humour that connected them to the work of John Webster, John Marston, and Ben Jonson».[4] Questo riscontro valse loro l'epiteto più specifico di "New Jacobeans". Il parallelo con la prima modernità, quindi, continuava ad avere peso nel discorso critico, e sembrava anzi ripercorrerne la stessa evoluzione evidenziando le affinità con i drammaturghi del periodo elisabettiano e giacomiano. Innanzitutto, se guardiamo all'Inghilterra di inizio Seicento notiamo una certa dissonanza tra l'immagine di prosperità e di splendore che si rifletteva nella gloria di Elisabetta e le immagini di violenza, di abuso di potere e di macchinazioni politiche che emergono da molte delle opere dell'epoca. Ne risultava quindi: «a disturbed recognition that the Elizabethan golden world», come scrisse Nicholas Brooke, «was a myth and not a reality».[5] I "neo giacomiani" si distinsero, quindi, a partire dalla metà degli anni '60 del Novecento, proponendo un teatro che si distaccava da un realismo di stampo sociale e, per reagire alla sfiducia e al risentimento verso la stagnazione politica, proponevano un linguaggio teatrale che riprendesse

[3] Cfr. Michael Scott, *Shakespeare and the Modern Dramatist*, London, Macmillan, 1986; Graham Saunders, *Elizabethan and Jacobean Reappropriation in Contemporary British Drama*, London, Palgrave, 2017.

[4] Graham Saunders, *op. cit.*, p. 27.

[5] Nicholas Brooke, *Horrid Laughter in Jacobean Tragedy*, London, Barnes and Noble, 1979, p. 11.

dalla tradizione tragica *Early Modern* l'intensità del sentimento, la lucida attitudine a indagare l'animo umano e la capacità di satira sferzante.[6]

Inquadrato secondo quest'ottica, Pinter appare il drammaturgo che più di tutti subì una fascinazione per quel teatro e in particolare per quello di John Webster, con cui è riscontrabile più di una semplice affinità. Potremmo difatti evocare caratteristiche salienti della drammaturgia di Pinter servendoci di definizioni usualmente utilizzate dalla critica per descrivere figure ricorrenti nel teatro di Webster: immagini violente di abusi di potere, di torture e di degradazione morale; il perturbante psicologico individuale che diventa anche politico; una veemente intensità emotiva e una lingua dalla vertiginosa motilità vitale; una sfuggevole ma possente sensualità; un ritmo dalla spiccata sensibilità lirica; sdegno della logica interna alla narrazione.[7] È certo cosa risaputa che Pinter abbia più volte ribadito l'ammirazione nei confronti di Webster, autore che aveva imparato a conoscere e ad apprezzare grazie a Joe Brearley, il suo insegnante di inglese del liceo. Ricordando le loro lunghe camminate per le vie di Hackney e Bethnal Green e lungo le sponde del fiume Lea, tracciando così una geografia sentimentale dell'East End londinese, raccontava Pinter di come amassero declamare ad alta voce «into the wind, at the passing trolley buses or indeed to the passers-by» delle gemme prese dalle due opere maggiori di Webster. Questi i versi da *The White Devil* che in più di una occasione Pinter ha ricordato come citati più spesso nei loro incontri:

FLAMINIO O I smell soot,
Most stinking soot, the chimney's a-fire,
My liver's purboiled like scotch holly-bread,
There's a plumber laying pipes in my guts. [5.6.141-145]

VITTORIA My soul, like to a ship in a black storm,
Is driven I know not whither. [5.6.247-248]

FLAMINIO I have caught
An everlasting cold, I have lost my voice
Most irrecoverably. [5.6.269-271]

[6] Cfr. Sean Carney, *The Politics and Poetics of Contemporary English Tragedy*, Toronto, University of Toronto Press, 2013.

[7] Cfr. Gabriele Baldini, *John Webster e il linguaggio della tragedia*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953; Alessandro Serpieri, *John Webster*, Bari, Adriatica, 1966; R. W. Holdsworth (ed.), *Webster*: *The White Devil and The Duchess of Malfi*, *A Casebook*, London, Macmillan, 1975; Laura Tosi, *La memoria del testo. Un'analisi macrotestuale delle tragedie di John Webster*, Pisa, Pacini, 2001; John Webster, *The White Devil*, B. S. Robinson (ed.), London, Bloomsbury, 2019.

L'effetto che questi versi suscitavano nel giovane Pinter era inebriante, «that language made me dizzy», come amava ricordare.[8] La memoria di questa lingua teatrale sarebbe rimasta per sempre presente nella sua scrittura. Della vertigine che porta con sé e che riecheggia delle coloriture appena menzionate, Pinter si è servito per costruire la propria lingua e la propria drammaturgia, e soprattutto personaggi da cui traspare quel teschio che soggiace la maschera che frappongono al mondo, come già Webster aveva fatto secondo la fortunata espressione che T.S. Eliot creò nella poesia *Whispers of Immortality*: «Webster was much possessed by death / And saw the skull beneath the skin».[9] Per Pinter quindi, come già per Eliot, non solo quell'immaginario fornì particolari suggestioni, ma la sua lettura influenzò il modo in cui tali allusioni furono impiegate. Parole comuni, frasi che sembrano abituali sono elevate dal loro contesto per risuonare di echi che creano nuovi significati in nuovi contesti e si smarcano dalla dipendenza della fonte per acquisire autonomia di comunicazione.

È mia intenzione evidenziare come Pinter abbia assorbito e rielaborato la vitalità e l'intensità della lingua teatrale di Webster soffermandomi su alcuni passaggi esemplari tratti da *The Homecoming* e da *The White Devil*, e in particolare sulle due protagoniste femminili, per evidenziare i tratti che hanno in comune.[10]

Nella sua drammaturgia Pinter mantiene la forma esteriore del teatro naturalistico, a cui sembrano applicarsi le familiari nozioni di coerenza e verisimilitudine con la realtà. Ma a questo guscio sottrae il nucleo di causa ed effetto, da qui la difficoltà a trovare risposte razionali nelle azioni che i personaggi compiono. Se il movimento nel costruire la storia in un tradizionale testo naturalista è quello che porta verso una graduale conoscenza dei personaggi, delle loro motivazioni, dei loro pensieri e dei loro sentimenti, nella drammaturgia di Pinter questo movimento procede in senso opposto. Le capacità conoscitive del pubblico sono vanificate dalla riluttanza dei personaggi a fornire informazioni oggettive, non sembrano volere cercare l'empatia degli spettatori né volere comunicare i loro sentimenti, non si fidano e preferiscono ingarbugliare il mistero che li avvolge. Rimane la forma, la coerenza e l'apparente precisione logica che danno l'impressione di avere

[8] Harold Pinter, *Various Voices*, London, Faber and Faber, 1998, p. 72.

[9] T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber, 2004 (1969), p. 52.

[10] In entrambe i titoli, ad esempio, è insita un'ambiguità che lascia intendere che vi sia qualcuno o qualcosa che non sembra essere ciò che dovrebbe: un diavolo illuminato di luce angelica, oppure un ritorno a casa che non è chiaro a chi in effetti si riferisca.

un controllo sulla storia, ma sottilmente sono svuotate della loro forza e l'interesse viene dirottato verso ciò che diverge dai dialoghi, ovvero su ciò che quelle parole implicano o sottintendono.

Da un metodo narrativo che procede per sottrazione si passa facilmente al sottacere, allo sfuggire, al non menzionare esplicitamente ciò che realmente è al centro dei pensieri del personaggio. Così come le opere di Webster acquisiscono forza politica dall'insistenza che quel mondo terribile che descrivono non è l'Inghilterra, e così facendo insinuano quell'assenza nella nostra mente, così in Pinter gli orrori del mondo, o le storture dei rapporti umani, affiorano dai suoi testi nonostante l'apparente rimozione:[11] come se, posti in una posizione defilata al di fuori dei dialoghi, risaltassero ancora di più per l'evocazione costante che si insinua nella mente dello spettatore (si pensi ad esempio alla questione delle atrocità commesse dai regimi nazifascisti evocata in *Ashes to Ashes*).

Nel descrivere il proprio lavoro sulla creazione di una lingua teatrale, Pinter parla di una "double thing" che si manifesta nel dare forma al suo linguaggio: «You arrange *and* you listen»,[12] bisogna quindi sapere ascoltare i personaggi perché sono loro a fornire di rimando gli indizi all'autore, anche se non è sempre semplice capire cosa vogliono effettivamente dire.[13] Spesso, difatti, si contraddicono e la loro memoria è inaffidabile perché Pinter si scontra con l'immensa difficoltà, se non impossibilità, di verificare il passato (come spesso emerge, ma anche come ci confessa Anna in *Old Times* «There are things I remember that may have never happened but as I recall them so they take place»),[14] qualsiasi cosa ricordino è valida soltanto nel presente per quanto possa essere plausibile o del tutto fittizia. Bisogna sfatare anche il consumato luogo comune dell'impossibilità di comunicare, dell'incomunicabilità che emergerebbe nei dialoghi dei drammi di Pinter. Non è che non possono, il più delle volte i personaggi non vogliono comunicare: «Communication is too alarming»,[15] come Pinter stesso ebbe a dire, poiché a volte aprirsi completamente agli altri e rischiare di mostrare la propria intimità è una possibilità troppo spaventosa, così come può essere spaventoso entrare nel privato altrui. La co-

[11] Cfr. Fintan O'Toole, "Our Own Jacobean", *The New York Review*, October 7, 1999, p. 31.

[12] Harold Pinter, *Various Voices*, cit., p. 33.

[13] Cfr. Harold Pinter, *Art Truth and Politics*, Nobel Lecture, https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/pinter/biographical/

[14] Harold Pinter, *Plays 3*, London, Faber and Faber, 1997, p. 268.

[15] Harold Pinter, *Various Voices*, cit., p. 34.

municazione, allora, passa spesso attraverso il silenzio, nel non detto, nell'elusività. Pinter drammatizza l'ambiguità della lingua, e la conseguente propensione all'elusività dei suoi personaggi è il fattore che crea dialoghi sostenuti da una tensione come si fosse in un interrogatorio, alla ricerca di un indizio che possa aprire una pista verso una conoscenza che può apparire fondamentale nel controllo della conversazione e quindi dell'altro. È nell'applicazione di questa modalità che risiede il fascino del suo teatro, ossia nell'individuare quello che non viene detto, quello che rimane inaudito e che cattura anche l'eccitazione nervosa dello spettatore che è chiamato a ricostruire le parti mancanti come fosse un investigatore. Secondo questa modalità di osservazione, è interessante notare l'analogia che emerge con alcuni esempi del teatro *Early Modern*. Come scrisse Muriel Bradbrook a proposito di *The Revenger's Tragedy*, l'azione in questo testo «is always just logically possible, like a detective story, though impossible by any other standards».[16] Anche Lorna Hutson ha evidenziato gli effetti di questo tipo di struttura sulla forma tragica del teatro inglese *Early Modern*, affermando che a contraddistinguerla «was an underlying plot structure not unlike the inferential double narrative of detective fiction, in which the scene of a crime is gradually reconstructed».[17]

Pinter porta all'estremo le possibilità espressive del sottotesto, ossia di quello che è un codice teatrale largamente impiegato nel ventesimo secolo, e ne fa un'arte che si distingue per il tentativo di ritrarre la natura inconscia dell'essere umano, la cosiddetta verità psicologica. Non rappresenta questa convenzione una novità assoluta sulla scena ma rientra in una strategia di mascheramento, di camouflage per cui le motivazioni interiori e il contesto possono mutare l'informazione veicolata dalla battuta.

Risuonano quindi nella mente le parole di Flaminio in *The White Devil*:

> I have lived
> Riotously ill, like some that live in court;
> And sometimes, when my face was full of smiles
> Have felt the maze of conscience in my breast.
> Oft gay and honour'd robes those tortures try,
> We think cage'd birds sing, when indeed they cry. [5.4.121-126]

[16] Muriel C. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, London, Cambridge University Press, 1980, p. 160.

[17] Lorna Hutson, *The Invention of Suspicion: Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 164-5.

Arduo capire in effetti se chi parla in realtà voglia cantare, piangere o gridare il proprio risentimento, se ci sorride ironico o se ci sta facendo entrare nell'intrico della sua coscienza, se non si conosce il codice linguistico in uso. Tutti i personaggi in *The White Devil* vivono a corte e tutti possono essere ingannevoli e falsi: «as they smile they may be murdering, as they sing they may be weeping», scrisse John Russel Brown, «all the time we question the true intention of the speaker, asking whether he is ironic or deceitful, or, for some ulterior purpose, bluntly honest».[18] Così come in Webster, anche in Pinter le osservazioni dei personaggi non possono essere ritenute sempre affidabili, non ci semplificano la comprensione del testo ma ci seducono e ci coinvolgono in esso, e ci fanno mettere in discussione le implicazioni dei dialoghi e delle azioni. E più li osserviamo da vicino e meno semplici da definire ci appaiono. D'altronde la lingua di Pinter sembra riprendere da quella di Webster la vocazione a un'ambiguità sensuale, diventa subito ipnotica e ingannevole: «One of my main concerns is to get things down and down and down... always paring away.... People don't realize that the English language is extremely exciting; it means so much, so many different things at the same time».[19] È il linguaggio teatrale, fatto di parole e di intenzioni, di gesti e atteggiamenti non necessariamente coerenti tra loro, a creare un ambiente in cui i personaggi si muovono nell'ambiguità che Pinter e Webster condividono. La ricchezza espressiva è data dall'elemento verbale, sono i contrasti degli elementi visuali a conferire coerenza strutturale al testo: «Its richness lies precisely in its verbal and visual contrasts and juxtapositions»,[20] ha scritto Louis Giannetti a proposito di Webster ma potrebbe ugualmente riferirsi a Pinter. Procedere in un'analisi critica che si focalizza esclusivamente sul testo può essere per il critico un lavoro frustrante perché non tiene conto della modalità di comunicazione non-verbale sottesa nel testo teatrale. Spesso, difatti, la tacita intenzione o aspirazione di un personaggio può emergere, o essere sublimata, attraverso un gesto o un atteggiamento.

Questa tensione tra ciò che si mostra e ciò che si nasconde, tra testo e sottotesto, mi piace visualizzarla come la risultante dell'azione determinata dalle due

[18] John Russel Brown, "Introduction", in John Webster, *The White Devil*, J. R. Brown (ed.), London, Methuen, 1966 (1960), p. l.

[19] Harold Pinter interviewed by John Kershaw, ITV 1964, in *A Casebook on Harold Pinter's* The Homecoming, John Lahr and Anthea Lahr (eds.), New York, Grove Press, 1971, p. 127.

[20] Louis D. Giannetti, "A Contemporary View of "The Duchess of Malfi"" in *Comparative Drama*, Winter 1969-70, Vol. 3, No. 4, p. 298.

concomitanti grandezze vettoriali che li rappresentano, ognuna spinta da un verso e una direzione precisa che sono inevitabilmente in lotta per non cedere l'uno all'altra. A volte, dalla tensione tra le direzioni opposte si produce una lacerazione da cui fuoriescono indizi, e quando qualcosa infine emerge e viene detto a quel punto è irrevocabile. Il sottotesto nella tradizione teatrale di fine Ottocento e primo Novecento, secondo il modello indicato da Stanislavskij, va a sostegno e arricchisce il testo fornendo all'interprete le ricostruzioni necessarie per riempirlo e sostenere le affermazioni. In Pinter, invece, il sottotesto va contro il significato superficiale, lo mina e anzi vi sottrae senso, ne lacera la capacità linguistica.[21] L'interprete non deve mostrare troppa consapevolezza di questa strategia, altrimenti la naturalezza essenziale per conferire credibilità al personaggio sarebbe irrimediabilmente perduta. Se è vero che il sottotesto è caratteristico della drammaturgia di Pinter, per poter svolgere correttamente la sua funzione, «it can only ever be *revealed*, rather than overtly played», come suggerisce Mark Taylor-Batty.[22] Sotto la maschera delle parole scorrono forti passioni che l'interprete deve conoscere e pur tuttavia deve cercare di non palesare per non inficiare la strategia del personaggio. Peter Hall, che per primo mise in scena diversi testi di Pinter e che aveva una profonda conoscenza del drammaturgo, riconosceva che: «To show your feelings in Pinter's world puts you at a fundamental disadvantage. You are weakened once your antagonist knows your motives».[23]

Nell'apparentemente necessaria comunione d'intenti "metateatrale" tra personaggio e interprete, il ruolo di Ruth in *The Homecoming* sembra essere quello che più di tutti li avvicina nel delineare una strategia di sopravvivenza, in particolare per l'ambiente ostile in cui Ruth si viene a trovare. Nell'universo maschile di quella casa il suo potente erotismo affascina e spaventa allo stesso tempo i suoi interlocutori, e lei si dimostrerà abilissima nel calcolare le proprie mosse per non oltrepassare l'esile limite tra il potere della sua carica sensuale e la possibilità che questo potenziale sia usato a suo discapito.[24]

Sin dall'inizio di *The Homecoming* vediamo in azione una parola che non è più in grado di incidere: se per Max è stata strumento di affermazione di un potere patriarcale, ormai è logora e per minare la sua autorità il figlio non

[21] Cfr. Fintan O'Toole, *op. cit.*, pp. 30-1.

[22] Mark Taylor-Batty, *The Theatre of Harold Pinter*, London, Bloomsbury, 2014, p. 201.

[23] Peter Hall, "Directing the plays of Harold Pinter", in Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 164.

[24] Cfr. Graham Saunders, *op. cit.*, p. 95.

ha neanche bisogno di sfidarlo su quel terreno. La schermaglia verbale tra Max e Lenny, difatti, a partire dall'iniziale «What have you done with the scissors?» [15],[25] mostra tutta la debolezza di Max che è costretto a riversarsi sull'invettiva e sulla violenza fisica nei momenti di massima disperazione. Cerca continuamente dimostrazioni di dedizione e attaccamento da parte dei suoi figli – che evidentemente non lo rispettano più – e allo stesso tempo vuole affermare in modo autocratico la sua autorità: perché altrimenti insisterebbe nel chiedere a Lenny le forbici, nonostante il completo disinteresse del figlio, e poi una sigaretta sebbene ne abbia una nel taschino? Lenny rimane semplicemente in silenzio – un silenzio di sfida e di ostilità – continua a leggere il giornale e lo ignora. Inoltre, la provocazione passa anche attraverso la comunicazione non verbale dello sguardo sornione con cui lo fissa per poi passare a insultarlo con supponenza e sdegnoso sarcasmo: «LENNY (*looking up quietly*) Why don't you shut up, you daft prat?» [15]. Max nel corso dell'opera tenta disperatamente di imporsi con una lingua ibrida fatta di una sentimentalità aggressiva in contrasto con la sua impotenza senile (che culminerà nel balbettio con cui nel finale riesce a malapena ad articolare la richiesta di un bacio da parte di Ruth), di vitalismo fisico e brutalità carnale (che stride con la decadenza del suo corpo), che tuttavia vive solo nei ricordi con cui ricostruisce il suo passato. Fa affondare le sue radici in un tempo mitico fatto di scorribande con il suo compare MacGregor, di riti di iniziazione patriarcali e di sacrifici bagnati opportunamente nel sangue – che tanto hanno suggestionato una lettura critica che vi rintraccia rituali archetipici[26] – e si assume anche la paternità del parto dei suoi figli, inglobando così la funzione femminile in un delirio di ibridazione onnipotente.[27]

> I used to knock about with a man called MacGregor. I called him Mac. You remember Mac? [...] We were two of the worst hated men in the West End of London. I tell you, I still got the scars. [16]
>
> I learned to carve a carcass at his knee. I commemorated his name in blood. I gave birth to three grown men! All on my own bat. [48]

[25] Tutte le citazioni da *The Homecoming* sono prese da: Harold Pinter *Plays: 3*, cit. e il numero di pagina sarà indicato tra parentesi quadre.

[26] Cfr. Katherine H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Columbus, Ohio State University Press, 1971.

[27] Per la questione, cfr. Batty, *op. cit.*, pp. 79-94.

L'unica donna della famiglia è la defunta moglie Jessie, che nelle occasioni in cui Max la evoca incarna la dualità Madre venerata/Prostituta: lodata e glorificata e ugualmente vilipesa e infamata. MacGregor la adorava «He was very fond of your mother, Mac was. Very fond», e probabilmente aveva una relazione sessuale con lei, ma per Max dopotutto non era poi così male, «she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway» [17]. Jessie, inevitabilmente, sarà la pietra di paragone su cui saggiare l'effettivo valore di Ruth in un ambiente che si connota sin da subito per la sua spiccata misoginia. Lenny, il secondogenito di Max, segnato nel rapporto con le donne dal modello materno, vive sfruttando prostitute e riconduce ogni relazione – reale o immaginata – con il genere femminile a una transazione economica, o a una sopraffazione che passa attraverso una violenza verbale con cui tenta di affermare la sua mascolinità ma che evidenzia, anche nel suo caso, una sofferta impotenza. Sono questi esempi della capacità di Pinter di creare immagini contradditorie, di fare assumere ai suoi personaggi una postura che è minata da un'altra immagine in opposizione a quell'atteggiamento, una tecnica molto comune anche nella drammaturgia elisabettiana e giacomiana e utilizzata dallo stesso Webster, che ritroveremo anche più avanti in *The Homecoming*.

I continui riferimenti di Max alla sua attività di macellaio, al mondo delle corse dei cavalli di cui pretende di essere consumato conoscitore («I had an instinctive understanding of animals» [18]), i racconti di Lenny sulle sue avventure con prostitute carichi di una morbosa e degenerata fisicità, e le loro invettive che evocano torture fisiche («MAX I'll chop your spine off »[17]) contribuiscono a saturare il testo con una esposizione del corpo e della sua carnalità, evidenziando una corruzione del fisico a cui corrisponde una degenerazione della morale, figurazione tipica del teatro giacomiano secondo quanto notò Andrew Kennedy, l'effetto che il loro linguaggio figurato genera è quello di una «cumulative imagery of flesh».[28]

Il gran numero di immagini animali evocate in *The Homecoming* è un ulteriore segno del livello viscerale su cui muovono i personaggi che contribuisce a creare un contesto di brutalità maschile. È possibile rintracciare un simile gran numero di immagini animalesche in *The White Devil* e anche

[28] Andrew Kennedy, "Ritualised Language", in *Harold Pinter:* The Birthday Party, The Caretaker, The Homecoming*, a Casebook*, Michael Scott (ed), London, Macmillan, 1986, p. 188.

nell'opera di Webster sembrano assolvere a un compito simile: «behind human activity, sophisticated and courtly, the audience's attention is constantly drawn to an activity or habit which is animal».[29] L'implicazione comune a questi due testi è che siano le donne, dunque Ruth e Vittoria percepite come una minaccia, a turbare l'inconscio maschile e a eccitare l'istintualità animalesca che già normava i rapporti all'interno di quegli ecosistemi.[30] Come spesso in Pinter, il confronto con l'altro diventa una questione di difesa e gestione territoriale, secondo quanto rimarca Michael Scott:

> Pinter's boundaries in *The Homecoming* are drawn by the animalistic needs of the community – the desire for food, violence, sex, aggression and power. It is a world of purulent physicality expressed even in a concern with one's own conception. As such, it again finds comparisons with the Jacobean drama.[31]

Non è soltanto il nucleo familiare a presentarsi come un ambiente avverso, ma anche l'ambiente urbano è percepito come un luogo ostile e pericoloso: «The landscape outside the room is barren. *The Homecoming* is haunted by this profound sense of death»,[32] ha scritto John Lahr per evocare l'instabilità e il dolore che caratterizzano il mondo esterno che entra nel testo proprio per il modo in cui i personaggi tentano di evaderlo rifugiandosi nella loro tana. Nei ricordi di Max, le sue uscite sono sempre caratterizzate da scontri, violenze e spargimenti di sangue. Ha imparato a uccidere nella macelleria di famiglia ma ha anche servito nell'esercito durante la Seconda guerra mondiale, è stato quindi nutrito di brutalità, e nel sangue ha ricevuto il suo battesimo. È inevitabile quindi che abbia un rapporto familiare con la morte, con il sangue e usa questa sua esperienza per rinfocolare gli attacchi a suo fratello Sam, individuato come l'elemento più debole della famiglia perché considerato effemminato.

> MAX. He didn't even fight in the war. This man didn't even fight in the bloody war!

---

[29] J. R. Brown, *op. cit.*, p. li.

[30] Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits – A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*, London, Palgrave Macmillan, 1988, pp. 58-9.

[31] Michael Scott, "The Jacobean Pinter", in *Shakespeare and the Modern Dramatist*, Scott (ed.), cit., p. 100.

[32] John Lahr, "Introduction", in *A Casebook on Harold Pinter's* The Homecoming, Lahr ed., cit., p. xvi.

SAM. I did!
MAX. Who did you kill? [56]

«Death becomes a positive value», aggiunge Lahr a commento della battuta di Max, un valore positivo che gli deriva dal fatto di assumere una dimensione conoscitiva rivolta a ricercare, tramite i personaggi e le loro azioni, la verità esperienziale della vita più che quella della dimensione drammatica. La prospettiva sulla morte, d'altronde, è uno dei diagrammi fissi che Alessandro Serpieri individua nelle tragedie di Webster come parte di un confluire verso «un'ansia conoscitiva all'interno di un mondo privo di sicuri valori morali e direzioni finali».[33] Max non perde occasione per rimarcare l'inutilità di Sam proprio perché a suo avviso non ha vissuto le prove della sua esperienza e quando nel finale Sam collasserà esanime a terra, dopo la sofferta rivelazione del tradimento di Jessie con MacGregor, Max l'accuserà di non essere nemmeno capace di morire: «MAX. He's not even dead!» [86].

Inoltre, nelle battute di Max è possibile rintracciare un uso sentenzioso della lingua, con frasi che diventano massime istantanee («You'll drown in your own blood» [44]; «I never had a whore under this roof before. Ever since your mother died» [50]; «Who can afford to live in the past?» [58]), una caratteristica molto simile ai "commonplaces", quei passaggi subito memorabili capaci di condensare un'osservazione personale e renderli carattere universale di cui Webster fa largo uso in *The White Devil* per indirizzare un orientamento comune che spesso non corrisponde alle azioni dei personaggi: «Commonplaces create the appearance of collective wisdom, in the service of a particular perspective on events».[34]

Il tema su cui ruota *The Homecoming* è quello di un figlio che torna a casa, senza essersi annunciato, dopo avere trascorso sei anni negli Stati Uniti per presentare ai suoi familiari la moglie e madre dei suoi figli. Prima di arrivare a Londra, la coppia ha trascorso una settimana a Venezia e, più che una vacanza romantica, ha tutta l'aria di essere stato un viaggio per tentare disperatamente di rinfocolare un rapporto consunto da cui tuttavia non sembrano avere tratto giovamento.[35] Sin dalla loro entrata in scena nel cuore della notte

[33] A. Serpieri, *op. cit.*, p. 132.

[34] Benedict S. Robinson, "Introduction", in John Webster, *The White Devil*, B. S. Robinson (ed.), cit., p. 51.

[35] Venezia è anche la città che Lenny avrebbe voluto "invadere" con il suo battaglione se

nella casa paterna, Teddy, il primogenito di Max, appare irrimediabilmente distante da sua moglie Ruth e incapace di comprendere i suoi desideri. Teddy è un professore universitario che è riuscito a realizzarsi in America ma non è riuscito a imporre la sua visione di vita coniugale su Ruth. In America lui è felice di avere trovato ordine e pulizia, oltre che gratificazioni lavorative, mentre lei vede quella nazione principalmente come luogo di sterilità e aridità e non si sente realizzata nel matrimonio. A Londra, invece, avrebbe ritrovato luoghi e memorie di un mondo che le appartiene e il vero ritorno a casa sembra essere proprio il suo. Allo stesso modo di come il linguaggio websteriano crea un paesaggio che corrisponde «al disegno del diagramma d'uno stato d'animo, che sia il riflesso d'una condizione intima dello spirito che a quello si possa assimilare»,[36] così in quello dipinto da Pinter sembra si possa individuare un'uguale misura determinante nelle scelte di Ruth.

Teddy è visibilmente agitato e insicuro probabilmente perché avverte di essere ormai estraneo a quell'ambiente e ai dissapori che lo avevano fatto allontanare, e sembra più intento a tentare di rassicurare se stesso che sua moglie: «They're very warm people, really. Very warm. They're my family. They are not ogres» [31]. La battuta di Teddy è significativamente incastonata tra due pause per segnare il nervosismo con cui la pronuncia, e in effetti è quantomeno curioso che voglia specificare che i suoi familiari non siano orchi, mostri noti per essere voraci divoratori di carne umana, in particolare di quella dei bambini. Forse è così che devono essergli sembrati fino a quando ha vissuto con loro. L'immagine degli orchi rientra nel linguaggio figurativo legato al tema della carne, e anche la casa in cui si svolge l'azione sembra rispecchiare la sensazione data da questa metafora: uno spazio definito «cavernous»[37] oppure, come nel caso del primo allestimento che fu diretto da Peter Hall, «a place of horror»,[38] in riferimento alla scenografia creata da

avesse avuto l'opportunità di combattere nella Seconda guerra mondiale, secondo quanto confessa a Ruth e lei stessa riprenderà questa immagine quando Teddy le rinfaccerà di averla portata a Venezia «RUTH. But if I'd been a nurse in the Italian campaign I would have been there before». Anche Venezia è divenuta soltanto un'eco del racconto di Lenny e non serba più tracce affettive legate a Teddy. Pinter avrebbe di nuovo usato Venezia come luogo di trasformazione e cambiamento in *Betrayal*.

[36] G. Baldini, *op. cit.*, p. 80.

[37] John Lahr, "Introduction", in *A Casebook on Harold Pinter's* The Homecoming, Lahr (ed.), cit., p. xiii.

[38] "A Director's Approach, An Interview with Peter Hall", in John Lahr (ed.), cit., p. 11.

John Bury. D'altronde i "tipi" che la popolano, salvo Sam, sembrano personaggi di un racconto dell'orrore: Max il macellaio aspirante gangster, Lenny lo sfruttatore di prostitute, Joey il pugile demolitore.

Ruth, appena arrivata nella casa, nonostante la tarda ora, decide di uscire da sola per fare una passeggiata e al suo rientro trova nel soggiorno Lenny:

> LENNY Good evening
> RUTH Morning, I think.
> LENNY You're right there. [35]

Già dal primo scambio di battute si può intuire che il loro dialogo non sarà uno scambio innocente. Con la sua precisazione, Ruth prende subito un vantaggio tattico. Nel prosieguo del dialogo Lenny assume l'atteggiamento del cinico, rispecchiando un'attitudine caratteristica di Flaminio,[39] non sembra dare ascolto alle risposte di Ruth e nemmeno dare peso né accettare che sia legata a Teddy dal vincolo del matrimonio. Poi le si fa avanti e le chiede di poterle prendere la mano, e quando Ruth chiede ripetutamente perché lo voglia fare, Lenny non risponde direttamente, ma inizia un lungo racconto. In questa scena Pinter sintetizza quello che è forse il tema centrale in *The Homecoming*, ossia la presunzione maschile di definire e possedere la donna e il conseguente rifiuto della donna a sottostare a quel discorso per cui mette in atto una resistenza volta a sovvertire il controllo linguistico. Il loro scontro si svolge sia sul piano verbale sia su quello della prossemica, difatti qui la minaccia non passa attraverso la violenza fisica ma attraverso la forza della parola e il dominio dello spazio. Lenny è un grande conversatore, ama raccontare storie per assicurarsi il controllo dell'altro poiché attraverso i suoi racconti vuole inventare una versione di sé che riesca, a suo avviso, ad assoggettare il suo interlocutore. Al contrario del *plagiarist*, che si appropria delle parole dell'altro, Lenny è quello che Guido Almansi e Simon Henderson definiscono l'*antiplagiarist* o il *plagiarist in reverse*, colui che usa le proprie parole per imporle sul discorso dell'altro.[40] Difatti, mettere in bocca all'altro le proprie parole, fargli assimilare il proprio discorso vuol dire, in breve, sottometterlo. È lui che vuole dettare il tono, lo stile e l'argomento dello scam-

[39] D'altronde l'affinità tra i due può essere riscontrata anche dal fatto che è la stessa madre Cornelia ad associare Flaminio a uno sfruttatore: «My son the pander!» [1.2.225].

[40] Guido Almansi, Simon Henderson, *Harold Pinter*, London, Methuen, 1983, p. 63.

bio verbale per tentare di imporsi su Ruth attraverso il loro dialogo. Lenny imbastisce un fantasioso racconto di un suo incontro con una prostituta di cui avrebbe rifiutato le avances perché malata di sifilide, e per imporre la sua virilità l'avrebbe poi picchiata, evitando però di ucciderla. Nel suo racconto, sarebbe la donna a non potere sostenere il confronto perché portatrice di una malattia sessualmente trasmissibile e, dato che non può possederla con l'atto sessuale, la prende con la violenza. Attraverso il sottotesto di questo racconto Lenny porta la minaccia nei confronti di Ruth (che non dovrebbe quindi permettersi di contraddirlo, se non vuole fare la stessa fine), nel tentativo di assicurarsi il ruolo dominante nel gioco di potere regolato dal discorso sessuale. Ma per tutta risposta Ruth lo annichilisce:

> RUTH How did you know she was diseased?
> LENNY How did I know?
> (*Pause*)
> I decided she was
> (*Silence*) [39]

Per insinuarsi nella roccaforte verbale che Lenny costruisce con il lungo racconto dei suoi incontri e da cui si sente protetto, è sufficiente esporre la sua fatua retorica e smascherarlo intuendo che non poteva sapere i dettagli della malattia della prostituta: nel rispondere che lo ha deciso lui, Lenny tradisce la costruzione finzionale del suo racconto. Ruth si rifiuta di rispondere secondo i termini che detta Lenny e di sottostare alla sua autorità, scava sotto la sua maschera verbale, scopre il suo fittizio potere maschile e riesce così ad assumere il controllo della situazione. A questo punto è Ruth a condurre il gioco e passa a provocarlo, prima smentendolo e apostrofandolo col suo nome di battesimo "Leonard", come farebbe una mamma che rimprovera il figlio – e difatti Lenny rimane spiazzato proprio per come Ruth si pone nella memoria materna.[41] Successivamente, la schermaglia verbale si concentra su un bicchiere che diviene oggetto del contendere: Ruth lo usa per costruire un'ulteriore prova dell'incapacità di Lenny di riuscire a fronteggiarla, della sua inibizione a intessere un rapporto normale con il sesso femminile.

> LENNY [...] Just give me the glass.

[41] Per la questione edipica vedi ad esempio Martin Esslin, *Pinter: A Study of His Plays,* New York, W.W. Norton Company, 1976.

RUTH No
Pause
LENNY I'll take it, then.
RUTH If you take the glass . . . I'll take you.
Pause
LENNY How about me taking the glass without you taking me?
RUTH Why don't I just take you?
Pause [42]

Ruth e Lenny condividono un mondo in cui sono le parole a determinare la realtà e non il contrario. Non sono niente altro di quello che dicono e fanno sul palco. Ruth, però, ha il vantaggio di sapere meglio sfruttare l'ambiguità lessicale sostenuta dalla seduzione del corpo. Il potere sessuale combinato con quello linguistico assicura a Ruth il successo nella schermaglia verbale anche con gli altri personaggi, ma lo fa accettando un'impostazione della regola patriarcale: riesce ad avere la meglio, ma resta pur sempre ancorata agli schemi comportamentali regolati da quella normativa per cui la donna è seduttrice e deve usare il suo corpo per farsi valere. Ruth scende sul loro piano verbale, sfruttandolo a proprio favore, stuzzica Lenny e ribalta la posizione assumendo una postura dominante, si mette così in condizione di conquistare, di essere desiderata ma non di essere presa: gioca sulla parola e sul suo correlativo emotivo, sull'oggetto del desiderio senza concedersi. Da notare le pause che Lenny è costretto a prendersi per tentare di organizzare le sue risposte.

LENNY You're joking.
Pause.
[...]
She picks up the glass and lifts it towards him.
RUTH Have a sip. Go on. Have a sip from my glass.
He is still.
Sit on my lap. Take a long cool sip.
She pats her lap. Pause. She stands, moves to him with the glass.
Put your head back and open your mouth.
LENNY Take that glass away from me.
RUTH Lie on the floor. Go on. I'll pour it down your throat.
LENNY What are you doing, making me some kind of proposal?
She laughs shortly, drains the glass.
RUTH Oh, I was thirsty.

She smiles at him, puts the glass down, goes into the hall and up the stairs. He follows into the hall and shouts up the stairs.
LENNY What was that supposed to be? Some kind of proposal? [42-3]

Ruth, figura enigmatica e provocatrice, parla con autorità e fiducia nelle sue capacità e mantiene così una posizione forte in un mondo maschile ostile. La sua è una lotta dinamica contro la rappresentazione distorta della sua personalità, imposta dagli uomini che la circondano, per tentare di affermare un'immagine diversa creata da lei stessa.[42] Difatti, Ruth non si serve soltanto dell'abilità linguistica ma utilizza una gestualità studiata e una sorta di coreografia mirata con cui incalza Lenny per farlo fisicamente ritrarre e conquistare il suo spazio, non solo metaforicamente. Come già introdotto in precedenza, è questo un ulteriore esempio di posture che risultano contradditorie dato che ribaltano la precedente immagine che era stata presentata. Michael Scott ne individua le radici nell'affinità col teatro elisabettiano: «What we find throughout the play [*The Homecoming*] as in so much Elizabethan drama, are various postures being undermined by their juxtapositioning with other postures».[43]

D'altronde, non è soltanto Lenny a dovere tornare sui suoi passi. Max cerca sin dal primo incontro di definire il personaggio di Ruth e la colloca, prevedibilmente per la sua concezione del genere femminile, nella tipologia sociale della prostituta: «Who asked you to bring tarts in here?» [49], chiede al figlio Teddy, per poi proseguire con altri epiteti simili seguendo il suo linguaggio scurrile e colorito, «smelly scrubber», «stinking pox ridden slut» [49], e l'immancabile «whore», per arrivare poi a concludere affermando «Take that disease away from me» [50]. La dipinge con durezza offrendo un ritratto spietato e duro per relegare la donna su un piano inferiore e addirittura associandola, come Lenny, alla malattia sessualmente trasmissibile che, a loro avviso, metonimicamente racchiude la donna e il suo ruolo di prostituta. Cerca così di definire l'immagine di lei da offrire al resto della famiglia. Il linguaggio con cui gli uomini tentano di stigmatizzare e controllare la sessualità femminile è fondamentalmente fatto di stereotipi e pregiudizi, basta definire le donne «whore», ma lei rifiuta questa etichetta e vuole piuttosto cercare una lingua che non inibisca la rappresentazione di sé che cerca di costruire. Ma se, come si chiede Michael Billington, Max avesse ragione? D'altronde il racconto che Ruth stessa fa del suo passato, prima di in-

[42] Cfr. E. Sakellaridu, *op. cit.*, p. 25.
[43] M. Scott, *Shakespeare and the Modern Dramatist*, cit., pp. 99-100.

contrare Teddy, in cui lavorava come «photographic model for the body» [65] insinua più di qualche dubbio su quella che poteva essere la sua reale occupazione.[44] Quale che sia l'interpretazione, è certo che sapesse sfruttare il suo corpo per garantirsi una sussistenza ma ora «Ruth deploys her sexuality to gain power and territory», scrive Billington, «she's skilled at using her sexuality as a weapon of control»,[45] ribaltando così la condizione che avrebbe dovuto renderla vittima.

Nel delineare il personaggio di Ruth, ritengo che Pinter abbia ripreso l'impostazione con cui Webster delinea la coraggiosa figura di Vittoria in *The White Devil*. Entrambe condividono un'alienazione femminile dalla società patriarcale fondata sull'etica della violenza o della vendetta e a quella ideologia rispondono con un atteggiamento mistificatorio, fatto di ambiguità, provocazione, e mostrandosi capaci di autodeterminarsi.[46] In effetti, Pinter sembra avere raccolto la sfida di Webster, che già aveva ripreso dalla tarda tragedia greca, nel porre al centro della vicenda una donna e a focalizzarsi sulle questioni che la investono: «Like Euripedes [...], Webster overturns classical convention by focusing in a realistic mode on women and women's issues».[47] Vittoria non riesce ugualmente a spostare il focus dal corpo femminile, la cui stessa presenza nel contesto legale del processo la rende promiscua,[48] e anch'essa partecipa consapevolmente nella sua stessa oggettificazione poiché costretta a scegliere l'unica strategia di sopravvivenza che le è consentita nel contesto patriarcale in cui si muove.[49] Più che a un processo e a un giudizio intentato su di lei, come per Ruth, Vittoria sembra essere già condannata sin dall'inizio, e quello a cui siamo chiamati a partecipare è un giudizio sui suoi giudici. Difatti, Vittoria viene presentata come «a Venetian courtesan» – Venezia con tutti i tropi letterari che porta con sé

[44] Vi è addirittura chi come Martin Esslin lo ritiene un eufemismo per l'esercizio della prostituzione. Cfr. Martin Esslin "*The Homecoming*: an Interpretation", in *A Casebook on Harold Pinter's The Homecoming*, cit., pp. 1-8.

[45] Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, London, Faber and Faber, 1997, p. 174.

[46] Cfr. Tosi, *op. cit.*, p. 85.

[47] Leah Marcus, "Introduction", in John Webster, *The Duchess of Malfi*, London, Arden Early Modern Drama, Methuen, 2009, p. 7.

[48] Cfr. Kathryn R. Finin-Farber, "Framing (the) Woman: 'The White Devil' and the Deployment of Law", *Renaissance Drama*, New Series, Vol. 25, 1994, pp. 219-245.

[49] Questa caratteristica sembra emergere da recenti messe in scena come quella di Maria Aberg. Cfr. José Perez-Diez in John Webster, *The White Devil*, B. S. Robinson (ed.), cit., p. 76.

è anche la città da cui proviene Ruth prima di arrivare a Londra – e anche lei deve sottostare alle definizioni imposte dagli uomini che la definiscono, ad esempio, come «a most notorious strumpet».[50] [3.2.243]

Il cardinale Monticelso, suo accanito accusatore, non ha prove per incolpare Vittoria e deve quindi ricorrere a indizi artificiosi costruiti con l'arte della retorica per creare un personaggio che si presti a incarnare le sue accuse, deve imporre definizioni che possano essere visibili sul volto di Vittoria per fare emergere quella che rimane una inclinazione invisibile, solo presunta. Webster gioca con l'ambiguità sin dal titolo: il male sarebbe nascosto sotto la maschera della sua bellezza. «Il bersaglio di Vittoria è sempre regolarmente mancato da coloro che dovrebbero giudicarla e ciò che dovrebbe colpirla ricade di regola sugli accusatori», scrisse Gabriele Baldini, «essa potrebbe temere solo se stessa, perché nessuno, fra i presenti, può esserle pari, per decisione, per coraggio, e soprattutto per il fascino irresistibile della sua bellezza».[51] Nel porre Lenny come principale avversario di Ruth, Pinter la mette di fronte al più capace dei conversatori all'interno del nucleo familiare e sembra replicare il modello di Webster, il quale sfrutta l'abilità di accusatore di Monticelso proprio allo scopo di rendere più schiacciante la superiorità di Vittoria. Anche lei sin da subito controlla il terreno linguistico su cui avverrà lo scontro chiedendo che il processo sia condotto in inglese e non in latino, vuole che tutti comprendano le accuse che le sono mosse ma anche mostrare quali sono le limitazioni, in primo luogo linguistiche, che impediscono di determinare una piena autorappresentazione della donna. La sfida forse più emblematica si consuma sulla definizione e sull'uso della parola «whore» con cui Monticelso la indica:

> MONTICELSO This whore, forsooth, was holy?
> VITTORIA Ha! 'Whore'? What's that?
> MONTICELSO Shall I expound 'whore' to you? Sure I shall [3.2.77-8]

A questo punto Monticelso si lancia in un attacco ingiurioso contro Vittoria che, in una litania piena di metafore, riproduce gli stereotipi negativi associati alle donne. La ripetizione ossessiva della parola «whore» diviene, come sostiene Finin-Faber, «a signifier associated with multiple signifieds:

[50] Tutte le citazioni da *The White Devil* sono prese dall'edizione Arden a cura di B. S. Robinson, cit..

[51] G. Baldini, *op. cit.,* p. 84.

an overdetermined concept whereby a transgressive female body is made responsible for myriad social (and personal?) ills far beyond any reasonable scope».[52] Vittoria rifiuta il personaggio che vorrebbero imporle, incastonato in un corpo che è al centro della scena disegnato nei suoi contorni più sordidi dal desiderio maschile, e così risponde alle accuse di Monticelso: «VITTORIA This character scapes me». [3.2.101].

L'accento adesso, sia per Ruth sia per Vittoria, si sposta dal palco al pubblico che, una volta messo davanti alle reazioni delle donne, viene chiamato a giudicare i loro "peccati" e quindi a formulare un giudizio sui giudizi espressi: la loro presenza diviene il centro della coscienza collettiva, dei personaggi in scena e degli spettatori in sala. Quando Ruth pone la sua intensa presenza fisica, la realtà concreta del suo essere presente, al di sopra delle mere speculazioni filosofiche con cui Lenny tenta di irretire e sopravanzare suo fratello Teddy, che appaiono subito così irrilevanti, non soltanto invita i personaggi presenti sul palco a volgere l'attenzione sulla sua stessa esistenza come essere umano per rovesciare l'immagine stereotipata che le è stata affibbiata, ma estende quell'invito al pubblico in sala «in a manner that allows a critique of the male gaze by foregrounding it».[53]

> RUTH. Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I. . . move my leg. That's all it is. But I wear . . . underwear . . . which moves with me ... it . . . captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg . . . moving. My lips move. Why don't you restrict . . . your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant . . . than the words which come through them. You must bear that . . . possibility ... in mind. [60-1]

In questa focalizzazione graduale sulle parti del suo corpo che, come l'obiettivo di una macchina da presa, sale dalle sue gambe, evoca il suo indumento intimo per poi andare a stringere l'inquadratura sulle labbra, mette in atto una negoziazione del desiderio che passa attraverso il magnetismo della sua sensualità. È altresì una sua modalità per rendere consapevoli, personaggi e spettatori, della differenza tra realtà e apparenza: «The fact that something is being said or is not being said is ultimately more important (because more revealing) than what it is that is being said».[54]

---

[52] K. R. Finin-Farber, *op. cit.*, p. 232.

[53] Mark Taylor-Batty, *op. cit.*, p. 80.

[54] James R. Hollis, Harry T. Moore, *Harold Pinter – Poetics of Silence*, Carbondale,

Ruth nel finale rompe il legame con il marito e decide di non tornare in America dai suoi figli. Teddy ha sposato Ruth consapevole del suo passato ma l'ha comunque mantenuta subordinata rendendola dipendente economicamente da lui. Lasciandolo, Ruth non rompe soltanto un legame vincolato dalla legge ma anche dagli obblighi sociali a cui il marito la costringe e da cui si sente evidentemente oppressa. Se è vero che accetta di trasferirsi in un appartamento a Soho dove presumibilmente sarà chiamata a prostituirsi, è altresì evidente che fino al termine dell'opera non sarà mai sottomessa.[55] Al contrario, detta lei le regole di un gioco che vorrebbero gestire gli uomini e per questo la temono quando sfugge al loro controllo. Lo vediamo dalla padronanza linguistica con cui media i termini dell'accordo usando una terminologia economica legale fredda ma efficacissima. Come Vittoria nel processo, sceglie lei quale lingua usare. E Ruth sembra avere fatto sua la lezione di Vittoria, che aveva riconosciuto:

> So entangled in a cursed accusation
> That my defence, of force like Perseus,
> Must personate masculine virtue to the point. [3.2.133-5]

Vittoria per potersi difendere deve disattendere le imposizioni e sfatare i pregiudizi che gravano sul suo genere e già questo la pone oltre i limiti consentiti da quella società: «When virtue is so powerfully masculinized, Vittoria's self-defence necessarily looks like transgression».[56] Vittoria e Ruth sono donne che per esistere rifiutano un giudizio basato su un'idea di virtù femminile in un contesto che asservisce il concetto stesso di virtù a criteri maschili, ma si ritrovano costrette ad agire secondo i termini contro i quali si ribellano. Attraverso il conflitto verbale riescono a delineare una propria versione di se stesse ma devono pur sempre usare la stessa grammatica dei loro accusatori.

Nonostante non si possa parlare di un parallelo diretto tra i testi di Webster e di Pinter presi in considerazione, è evidente che vi sia una correlazione tra le contrapposizioni in atto e anche per come la misoginia sia ancora la base di una modalità di interazione sociale che si vorrebbe superare.

Southern Illinois University Press, 1970, p. 102.

[55] Lo stesso Pinter disse che: «At the end of the play she's in possession of a certain kind of freedom. She can do what she wants, and it is not at all certain she will go off to Greek Street. But even if she did, she would not be a harlot in her own mind», in Sakellaridou, *op. cit*., p. 110.

[56] Robinson, *op. cit*., p. 24.

Ruth in *The Homecoming* è l'agente di cambiamento che ribalta gli equilibri all'interno del nucleo familiare per conquistare il controllo economico, sociale e sessuale della sua vita. Billington è chiaro nel suo giudizio: «I interpret it as a feminist challenge to male despotism and to the classification of women as either mothers or whores».[57] Pinter nel personaggio di Ruth sembrerebbe dunque cercare di riconciliare le due polarità in cui la figura femminile è confinata in quel contesto, anche se il finale manca di una risoluzione e rimane aperto a diverse possibili soluzioni.[58]

Durante il corso della vicenda gli spettatori sono chiamati a impegnarsi emotivamente nel soppesare il proprio giudizio da una parte sull'immagine che viene imposta e dall'altra sullo sforzo di maturare una consapevolezza psicologica nell'accettare l'idea di una doppia natura, o di due polarità che possono coesistere in armonia nel personaggio femminile. *The Homecoming*, dunque, sembra terminare ponendo agli spettatori una domanda che non necessariamente deve avere una risposta univoca, ma deve essere un invito a trovare uno spazio di riflessione e di discussione.

[57] Billington, *op. cit.*, p. 168

[58] Lo stesso potrebbe dirsi del personaggio di Vittoria che sembra essere anche in questo un riferimento esemplare. Difatti, riferendosi a Vittoria, già Muriel Bradbrook aveva suggerito che «her character is a reconciliation of opposites», Muriel C. Bradbrook, *op. cit.*, p. 187.

PERTURBANTI NERI, GLI SPAZI INQUIETANTI DI PINTER
di Roberto D'Avascio

Londra, 2007. Nuove potenti sonorità pop di ispirazione *new soul* si diffondono dalla capitale inglese attraverso le note di *Back to Black*, la più nota canzone di Amy Winehouse, giovane interprete della nuova scena musicale inglese dalla voce profonda e dall'andatura *shuffle*.[59] Cantando la sua disperazione, la fine del suo amore, e la terribile solitudine che sembra attenderla, Amy Winehouse si volge al lutto e all'oscurità, dirigendosi verso un universo indistinto senza più luce, o più semplicemente tornando al nero. *Back to Black*, appunto. La canzone si immerge con grande dolcezza in questo buio, mettendo in scena un dolore che da episodio autobiografico sembra subito trasfigurarsi in una sofferenza generazionale, se non in un romantico e crudele *weltschmerz*, un dolore cosmico capace di abbracciare tutto e tutti. Queste sensazioni, particolarmente suggestive nel video della canzone girato rigorosamente in un espressionistico bianco e nero, introducono Amy seduta in una stanza – uno stretto interno borghese – insieme ad un misterioso uomo di colore e ad un giovane di spalle che si prepara un tè; segue un bizzarro corteo funebre di musicisti che arriva a un cimitero; infine, le immagini del video si concludono sulla sepoltura di un cuore in una piccola bara, coperto da una rosa bianca. Il videoclip sembra catapultare tetre immagini

[59] *Back to Black* è il terzo singolo tratto dall'album omonimo di Amy Winehouse, uscito in Gran Bretagna il 30 aprile 2007.

gotiche in un universo pinteriano, che parte dalla cornice naturalista di una stanza, per descrivere una scena che viene poi caricata di un livello fortemente simbolico e poi ancora sovraccaricata di un alone di fitto mistero.

Il successo di Amy Winehouse è arrivato ad una fortissima consacrazione mondiale l'anno successivo, quel drammatico 2008 durante il quale la cantante è stata colpita da un terribile enfisema polmonare, che l'ha costretta a ripetuti ricoveri in clinica. Il suo ritorno sulle scene in novembre si è incrociato tragicamente con l'aggravarsi della malattia di Harold Pinter, colpito da un cancro all'esofago che lo avrebbe portato alla morte nel mese di dicembre, dopo una lunga agonia.[60] Si è trattato certamente di una fortuita sovrapposizione temporale, quella che ha accostato la scomparsa del più importante drammaturgo inglese del Novecento all'esplosione sonora di quello che è stato definito «il talento più grande che la musica degli ultimi trent'anni ci ha consegnato».[61] Tale risonanza appare davvero perturbante e significativa se si nota il fatto che il video è stato girato nel cimitero di Abney Park, nel quartiere di Hackney, popolare periferia nord-orientale di Londra, in cui Pinter ha trascorso la sua adolescenza e della quale ha parlato spesso come luogo della sua formazione umana. O se, ancora, si sottolinei il fatto che tanto Harold Pinter quanto Amy Winehouse siano stati figli, in epoche diverse, di famiglie proletarie, condividendo anche le stesse origini ebraiche. Sulla base di questo spazio sociale londinese condiviso, *Back to Black* sembra quasi un manifesto poetico, una decisa dichiarazione di estetica, che dalle note di Amy sembra potersi configurare, retrospettivamente, quasi come un "overlook" semantico della drammaturgia di Pinter. Ritornare al "nero", sprofondare in un'oscurità che non si può non riconoscere, guardare e toccare il rimosso, affrontare il male. Guido Davico Bonino, nella prima ed innovativa monografia italiana dedicata al teatro di Pinter, ha individuato, alcuni anni fa, un focus imprescindibile proprio nell'analisi di questa nerezza perturbante che definisce come «quel senso di oppressione fatale sotto cui l'intera nostra esistenza appare ad ogni istante condannata all'infelicità», oppure «quel senso di minaccia, che non sappiamo identificare, ma che sembra spingerci verso il nulla», o ancora «quell'angoscia muta e testarda contro la quale non sappiamo opporre solidi schermi o munite difese».[62]

[60] https://www.theguardian.com/uk/2008/dec/25/harold-pinter-dies (ultima consultazione nell'ottobre 2024)

[61] Gabriella Balestrieri, "Amy Winehouse, l'urlo nel silenzio", *Alias*, 27 aprile 2024.

[62] Guido Davico Bonino, *Il teatro di Harold Pinter*, Torino, Martano, 1977, p. 15.

La prima scrittura drammaturgica di Pinter, quella dell'artista da giovane come avrebbe potuto definirla l'amato James Joyce, si è affacciata nel mondo teatrale inglese alla metà degli anni '50 per evocare scenicamente un certo profondo "male di vivere" al centro del quale far scaturire un enigmatico «senso del nulla».[63] Come è stato descritto nella motivazione che gli ha conferito il Premio Nobel nel 2005, Pinter ha provato a svelare il baratro oscuro della vita quotidiana dell'uomo, che ossessivamente si «colora di nero»,[64] costringendo il pubblico a varcare a teatro la soglia del suo «cuore di tenebra» per «entrare nelle chiuse stanze dell'oppressione».[65] La sua stessa figura giovanile, quella di un attore di giro tra l'Irlanda e l'Inghilterra degli anni Cinquanta, sembra venir fuori da torbidi contesti per avvolgerci e far scorrere brividi di paura: non a caso, come ha raccontato Michael Billington, il giovanissimo Pinter recitava spesso la parte del *villain*, con la sua corporatura forte e possente, lo sguardo scuro e cattivo, le sue pose melanconiche e saturnine.[66] Un personaggio che si è ripresentato spesso nel suo essere perturbante, soprattutto nella percezione minacciosa della sua forza fisica, come dimostrava la sua interpretazione di Goldberg nella versione della BBC del 1987 di *Il Compleanno*.[67] Tuttavia, nel passaggio alla dimensione di drammaturgo, Pinter non ha perso un'aura ombrosa di misteriosa lateralità rispetto alle luci dello star system teatrale, sottolineando costantemente una dura reticenza rispetto alle curiosità del suo essere un personaggio pubblico per costruirsi l'immagine di una personalità misteriosa, fino ad aver affermato: «Ogni scrittore appartiene (...) a una società segreta, a una cospi-

[63] Ibidem.

[64] Ivi, p. 149.

[65] Roberto Canziani e Gianfranco Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, Milano, Garzanti, 2005, p. 7.

[66] Cfr. il film documentario di Roberto Andò, *Ritratto di Harold Pinter*, presentato nel 1998 alla Mostra internazionale del cinema di Venezia, come un'opera nella quale «Pinter ci conduce per mano nelle sue fragilità: dalle immaginazioni sessuali sotto i bombardamenti alla febbre della scrittura, violenta, insopprimibile, ma anche al sottile rapporto con l'ebraismo, con la religione, con Samuel Beckett, con il grande cinema americano, con gli amici».

[67] La BBC ha mandato in onda il 21 giugno 1987 una memorabile messinscena filmata di *The Birthday Party*, che presentava la regia di Kenneth Ives e le interpretazioni di Kenneth Cranham, Robert Lang, Colin Blakely, Julie Walters, Harold Pinter e Joan Plowright.

razione formata da un solo membro: lui stesso».[68] Una riservatezza che nei primi anni, tra delusioni e successo, ha sfiorato la misantropia, spingendo uno studioso come Richard Allen Cave ad intravedere in Pinter la necessità di coltivare «una sorta di presenza negativa».[69]

Back to black. Pinter mette in scena degli spazi neri, dei neri pericolosamente perturbanti. Freud nel suo notissimo saggio sul "perturbante" ha discettato dello strano legame e dell'incredibile possibilità di sovrapposizione di significato tra i termini "heimlich" e "unheimlich", tra ciò che dovrebbe essere sicuro e familiare e ciò che invece mirerebbe al terrore e allo spavento, tra ciò che appartiene alla casa e ciò che ne è estraneo. Freud ha citato Schelling per illuminare la semantica di ciò che è "unheimlich", nel definirlo come «tutto ciò che doveva rimanere segreto ma è venuto alla luce».[70] La scena pinteriana sembra spalancare questo sentiero devastante davanti agli occhi degli spettatori, un rimosso che mostra delle tracce misteriose, se non incomprensibili, che rimandano, ad esempio, all'immagine inquieta ed urtante del ritorno dei nani che dominano la psiche del protagonista del suo unico romanzo – «The dwarfs are back on the job»[71] – o all'episodio della donnola nascosta sotto il mobile bar, narrata scherzosamente dallo stesso Pinter per sviare i facili cercatori di significati assoluti delle sue opere.[72] In entrambi i casi, si tratta di immagini perturbanti, che si costruiscono e definiscono all'interno di uno spazio mentale ben preciso, stratificato e solido, uno «spazio onnivoro e assoluto» in cui «il tempo subisce uno spappolamento definitivo».[73] La costruzione dello spazio, soprattutto nelle prime opere di Pinter, sembra l'elemento più vivo, più semantico, più spaventoso: il luogo, allo stesso tempo, della più assoluta normalità e della più grande inquietudine, dell'elemento domestico che si fa estraneo, o per meglio dire dell'estraneo che ci fa rabbrividire perché lì noi siamo in grado di *ri-conoscere* il nostro domestico.

---

[68] Citazione contenuta in Guido Davico Bonino, *Nota introduttiva*, in Harold Pinter, *Teatro. Volume primo*, traduzione e cura di Alessandra Serra, Torino, Einaudi, 1996, p. VI.

[69] Richard Allen Cave, *I sessant'anni di Pinter negli anni Novanta*, in *Teatro inglese contemporaneo. Beckett, Pinter, Stoppard, Bond, Hampton*, a cura di Carla Dente Baschiera, Pisa, ETS, 1995, p. 27.

[70] Cfr. Sigmund Freud, *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, Roma, Newton Compton, 1990, p. 250.

[71] Cfr. Davico Bonino, *Il teatro di Harold Pinter*, cit., p. 83.

[72] Cfr. Canziani e Capitta, *op. cit.*, p. 11.

[73] Enrico Ghezzi, *Stanley Kubrick*, Milano, L'Unità / Il Castoro, 1995, p. 142.

In una poesia d'amore dedicata ad Antonia Fraser, sua seconda moglie, Pinter si interroga con un certo turbamento: «Cosa è stato quel suono? / mi volto nella stanza tremante / cosa è stato quel rumore nell'oscurità?», per poi concludere, spiazzando il lettore: «È stato il nostro respiro la prima volta che ci siamo incontrati». Echeggiano freudianamente, allo stesso tempo, paura e desiderio. Riappare ancora l'ambiguità dell'*unheimlich* nella presenza della casa, della stanza, delle pareti domestiche. Freud aveva ribadito che un impulso emotivo, se rimosso, poteva trasformarsi in angoscia e che la condizione perturbante era «costituita da qualcosa di rimosso che si *ripresenta*».[74] Il teatro di Pinter si ri-presenta innanzitutto come apertura di una spazialità nera e come perturbante semantizzazione dello spazio scenico.

La sua ricerca, che nella sua opera spalanca presto questo innovativo baratro teatrale, paradossalmente non sembra affondare le sue radici in una curiosità intellettuale oppure in una formazione specificamente dedicata all'arte della scena, bensì nelle suggestioni giovanili ricavate dalla poesia, dalla letteratura o dal cinema. Tuttavia, con alle spalle ridotte ma solide esperienze – la scoperta a scuola del teatro giacomiano di William Shakespeare e John Webster, la fuga dalla Royal Academy of Dramatic Art o il faticoso girovagare da attore con la compagnia di Anew McMaster – Pinter si è gettato nell'agone del palcoscenico, caratterizzandosi come «il solitario dell'Anti-Teatro sul suolo inglese»,[75] che si è opposto ai canoni della tradizione, alle regole del didatticismo, alla necessità dell'impegno politico, rigettando il facile psicologismo di tanta tradizione naturalista, costruita su prevedibili azioni legate da causa ed effetto, sulla necessità dell'intreccio, sull'obbligo del colpo di scena. Pinter ha compreso presto la necessità di osservare la realtà con un certo distacco, di procedere per accostamenti ironici, di raccontare «storie piene di vuoti e di enigmi» per cogliere «l'oggetto totale» della vita, e non un suo banale riflesso, «ricercandolo negli aspetti più oscuri, più piatti, e presentandolo in palcoscenico».[76] Una negazione, dunque, di una certa linearità deterministica, a favore di una scena ripensata come «principio di condensazione della 'coincidentia oppositorum' di Giordano Bruno»,[77] come è stata acutamente definita da Carla Dente.

[74] Freud, *op. cit.*, p. 265.
[75] Davico Bonino, *Il teatro di Harold Pinter*, cit., p. 159.
[76] Dente Baschiera, *op. cit.*, pp. 34-35.
[77] Ibidem.

Per far questo Pinter ha compreso che la sua attenzione deve essere completamente rivolta alla forma di quello che sta accadendo sulla scena, alla costruzione di una drammaturgia che debba avere la sua architettura più intima nell'elaborazione dello spazio. È su questo aspetto formale che la sua opera teatrale alla metà degli anni '50 è entrata radicalmente in conflitto con il suo tempo. Si tratta di un momento di passaggio epocale per il teatro europeo, che ha visto un suo vulcanico epicentro sulle scene inglesi. Da un lato il teatro commerciale e *mainstream* del cosiddetto "well made play", riformulato nelle opere di Agatha Christie, Noël Coward o Terence Rattigan per mettere in scena il solito tranquillizzante milieu middle-class; dall'altro, la sfida della nuova drammaturgia con la prima di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett nel 1955 per la regia del giovanissimo Peter Hall e la fondazione a Londra della English Stage Company presso il Royal Court, che ha lanciato sulla scena *Ricorda con rabbia* di John Osborne nel 1956. La sua scrittura teatrale sembra entrare in conflitto non solo con il primo, e più vecchio, paradigma teatrale, che più avanti Peter Brook definirà «teatro mortale»,[78] ma anche con il secondo, più giovane ed arrabbiato, che sarà presto classificato come *kitchen sink drama*, mettendo per la prima volta in scena la centralità di personaggi, ambientazioni e tematiche squisitamente working class. La sua poetica è sembrata, dunque, «out of tune with London's theatrical zeitgeist»,[79] anche se non ha rinunciato agli sfondi proletari del suddetto *kitchen sink drama*, «all'arredamento ultrapopolare di acquai da cucina, fornelli a gas, tavole misere per quanto dignitose e lampadine fioche»;[80] ma si è trattato di un *setting* solo superficialmente naturalista, sul quale è calato costantemente il buio del mistero, dell'incomprensione o della minaccia: finestre che gettano lo sguardo sull'inferno, porte che diventano soglie attraversate da strani invasori, sciacquoni perturbanti nella loro autonomia d'azione.

Provare a descrivere il lavoro di ricerca che Pinter ha sviluppato a partire dal suo esordio con *La stanza* nel 1957 – l'elaborazione di una forma drammaturgica capace di dare corpo ad una scena significativa a partire da questo tipo di dimensione spaziale – ha necessitato di una precisa azione di decostruzione delle tante definizioni che hanno etichettato la sua produzione teatrale: dal te-

[78] Cfr. Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 21-51.

[79] Mark Taylor-Batty, *The Theatre of Harold Pinter*, London and New York, Bloomsbury, 2014, p. 161.

[80] Canziani e Capitta, *op. cit.*, p. 39.

atro della protesta, del paradosso, dell'assurdo, dell'ambiguità o della memoria, fino ad arrivare al "teatro della minaccia". Quest'ultima categoria, coniata dal critico Irwin Wardle nel 1958, è stata quella più influente e duratura, subita dallo stesso Pinter, e motore critico di una lettura parzialmente fuorviante del portato più interessante di quella produzione presa qui in esame, che da *La stanza* passa per *Il calapranzi* e *Il compleanno*, anch'essi scritti nel 1957, per arrivare a *Un leggero malessere, Il custode* e *La serra*, opere che impegnano Pinter per tutto il 1958. Nelle opere di questo intenso biennio di scrittura e di esperimenti scenici sembra emergere una netta dicotomia tra interno ed esterno, seguita a ruota dal facile corollario delle opposizioni caldo/freddo, alto/basso e luce/buio, fino ad arrivare ad una contrapposizione tra identità ed estraneità, tra sicurezza e minaccia. Quest'interpretazione della minaccia ha condotto a facili schematismi, che non riescono a rendere la sostanziale complessità di quello spazio perturbante che è stata la stessa scrittura scenica di Pinter.

In quel 1957 che segue i memorabili esordi di Samuel Beckett e John Osborne, la sfida di Pinter è consistita nel rimescolare le carte della composizione teatrale a favore di una spazialità scenica che, pur riconoscendone la forte ispirazione, è andata a ridurre l'estrema astrattezza del primo (Beckett) e a superare la cifra realistica del secondo (Osborne). Ne è venuta fuori una forma ibrida e uno spazio scenico caratterizzato da un «distilled naturalism»,[81] nel quale i personaggi sembrano interagire con un ambiente inquieto e disagevole, nel quale anche una vecchia cucina a gas può rappresentare una terribile minaccia. In questo senso le prime sei commedie di Pinter, scritte nell'arco di neanche ventiquattro mesi, hanno portato a compimento una forma drammaturgica che, secondo Mark Taylor-Batty, «was unprecedented on the Britsh stage»[82]: un corpus di opere «potenti, allarmanti, inquietanti» dentro le quali si è assistito ad un'«implosione che si trasforma in esplosione»,[83] come ha scritto Alessandra Serra. Dopo la prima de *La stanza* la gran parte della critica non aveva probabilmente ancora capito certi meccanismi estetici che Pinter andava elaborando, attaccando il primo dramma soprattutto per la sua incomprensibilità. Soltanto Harold Hobson ha intuito la sperimentazione pinteriana, che sembrava innestare la sensibilità

[81] Bamber Gascoigne, *Twentieth Century Drama*, London, Hutchinson, 1962, p. 207.

[82] Mark Batty, *About Pinter: the Playwright & the Work*, London, Faber and Faber, 2005, p. 27.

[83] Alessandra Serra, *Nota del curatore*, in Harold Pinter, *op. cit.*, p. X.

modernista di Joyce e Kafka nella drammaturgia contemporanea, quasi producendo un cortocircuito di senso sulla scena: «Il terrore è nell'aria. Non gli si può dare un volto, ma alita nella stanza ogni volta che la porta si apre».[84] Queste poche battute di Hobson hanno saputo cogliere quell'implosione la cui detonazione era spaventosamente indirizzata verso l'interno: la stanza, le mura, gli arredi scenici, le porte sono stati scenicamente connotati in questo senso, da loro è sprigionata tutta l'insicurezza, la paura, il terrore. In questo senso può essere utile, e possibile, decostruire la retorica del "teatro della minaccia" immaginandolo, invece, come una minaccia del teatro. La minaccia è stata, dunque, lo spazio della scena, doppiamente perturbante: per i personaggi che hanno dovuto agire quella spazialità teatrale ed anche per gli spettatori che hanno osservato quella vita drammaturgica e scenica.

Lo spazio scenico immaginato da Pinter nelle opere del biennio 1957-58 è un interno working class o piccolo borghese, disegnato da uno strano realismo anti-naturalista sempre uguale a se stesso: letti, tavoli, sedie, porte, pochi oggetti scenici (le tazze per il tè, il giornale) definiscono uno spazio simbolico di fatto vuoto, una scena quasi elisabettiana nella sua essenzialità in cui parole, gesti, azioni, posture e silenzi ne costituiscono semanticamente il pieno. Scenografie che si ripetono quasi identiche di commedia in commedia: interni angusti, come se le classiche tre pareti stessero schiacciando la scatola scenica, e spazi neri, da cui sembra poter fuoriuscire un forte senso di inquietudine. Da questo punto di vista il "ritorno al nero" pinteriano dentro tale cornice scenica rimanda ai temi del doppio e della ripetizione teorizzati da Freud, che diventano «oggetto del terrore, alla stessa maniera in cui gli dèi, dopo lo sfacelo della loro religione, si sono tramutati in demoni».[85] Si tratta di spazi di grande semplicità ma dalla forma labirintica, di case che si rivelano prigioni, di trappole da cui non si può trovare rifugio o salvezza. Sono spazi kafkiani. La minaccia non viene da fuori, ma è tutta dentro: familiare e spaventoso sono ormai totalmente sovrapposti.

L'atto unico *La stanza* è in questo senso un'opera paradigmatica e seminale. Si apre con una precisa didascalia che segnala: una stanza di una grande casa, una porta, una stufa a gas, una cucina a gas, un lavello, una finestra, un tavolo con sedie, una sedia a dondolo, i piedi di un letto matrimoniale che spuntano

[84] Citazione contenuta in Canziani e Capitta, *op. cit.*, p. 39. Harold Hobson, storica firma di *The Sunday Times*, è stato uno dei critici teatrali inglesi più influenti della seconda metà del Novecento ed ha avuto il primato di riconoscere pubblicamente il talento del giovanissimo Pinter.

[85] Freud, *op. cit.*, p. 260.

da un'alcova. Si tratta di un banale interno proletario, abitato da Rose e Bert, sul quale proietteranno la loro ombra prima l'oscurità che c'è fuori dalla finestra, poi l'inquietudine del vasto e sinistro caseggiato, ed infine l'orrore del seminterrato. Rose, nel suo continuo parlare, evoca in continuazione proprio "the basement", un ambiente definito malsano, umido e con soffitti bassi, tradendo «un moto ad un tempo di repulsione e attrazione per quel luogo sordido e minaccioso»,[86] abitato forse da qualcuno. È uno spazio carico di mistero, dal quale la stessa Rose sembra razionalmente prendere le distanze, ma che lei stessa fa capire di avere abitato e da cui deve poi essere scappata via. In questo buio palazzo dall'imprecisato numero di piani, con scale che salgono verso il tetto o che scendono nel sottoscala, adesso lei e il suo Bert occupano la stanza migliore, già vissuta dal padrone di casa e contesa dai nuovi avventori dell'immobile. Il perturbamento che, ad un certo punto, sembra montare tra tutti i personaggi ruota attorno a questo spazio, l'unico illuminato da una fioca luce, ma di fatto il più nero del caseggiato, perché diventa nel finale il luogo dell'incontro con Riley, un misterioso uomo che vive proprio nel seminterrato: un uomo cieco dalla pelle nera. Parla a Rose chiedendole di tornare a casa, ma i due scambiano solo poche enigmatiche battute. La scena si tinge di un nero perturbante, mentre Rose lo insulta, cercando di resistergli. Riley sembra portare alla luce della scena «un passato, una parte di quella vita che Rose ha rimosso: un'altra identità, un'appartenenza diversa, un mondo che ora la reclama».[87] Rose è sconvolta, forse sta per cedere, ma dopo poco Bert rientra, colpendo Riley con dei calci contro la testa, schiacciata mortalmente contro la cucina a gas. Rose urla improvvisamente di essere diventata cieca: *back to black*.

Se *La stanza* può essere considerato un "prototipo spaziale sulle cui fondamenta si eleveranno più tardi i successivi capitoli della sua poetica teatrale",[88] si potrebbe immaginare un potenziale *sequel* nel successivo atto unico *Il calapranzi*, nella misura in cui il vero protagonista dell'opera sia, ancora una volta, uno spazio. La didascalia, da questo punto di vista, è chiarissima nel segnalare: una stanza in un seminterrato, due letti contro la parete del fondo scena, tra i due letti il vano del calapranzi, che è chiuso, una porta che va in cucina e al gabinetto, una porta che si apre sul corridoio. Pinter ci fa scendere in quel seminterrato che aveva già invaso la stanza della sua prima produzione, un «regno del

[86] Davico Bonino, *Il teatro di Harold Pinter*, cit., p. 17.
[87] Canziani e Capitta, *op. cit.*, p. 25.
[88] Ivi, p. 26.

buio, dell'orrore»[89] che ospita Ben e Gus, due sicari che lavorano per una misteriosa organizzazione, dalla quale ricevono semplicemente un indirizzo ed una chiave: la prima persona che varcherà la soglia del seminterrato sarà il bersaglio letale della loro azione. I due ammazzano il tempo discutendo ossessivamente proprio della stanza, descritta come estremamente opprimente, umida e senza finestre, e poi interrogandosi sull'incertezza in merito alla proprietà della casa, se non dell'intero palazzo. Non c'è comunicazione con l'esterno, se non attraverso le surreali richieste culinarie di un calapranzi che prende improvvisamente vita o le feroci notizie di cronaca nera che Ben legge su un giornale, tanto incredibili nella sostanza quanto credibili nelle fonti. Sono scritte "nero su bianco". Forse quest'opera costituisce il cuore più *black* di questa prima produzione pinteriana, nell'immergere la scena in uno spazio così soffocante dal quale non è possibile scappare, se non attraverso un'esecuzione punitiva. Il finale è la pistola di Ben contro Gus: l'elemento familiare che si rivela tremendamente spaventoso.

Nel passaggio dai primi atti unici ad una commedia più lunga in tre atti, Pinter ha coronato questo fecondo 1957 con una ripresa del lavoro drammaturgico sulla dimensione spaziale, che si è concretizzato poi nella scrittura de *Il compleanno,* opera segnata dalla drastica bocciatura della critica. Nella didascalia iniziale si evidenziano: il soggiorno di una casa, in una città di mare, una porta che dà sull'ingresso, la porta di servizio e una piccola finestra, il passavivande, la porta della cucina, tavolo e sedie. Meg e Petey, gestiscono la pensione, che vede come unico ospite da un anno il giovane Stanley, un pianista fallito. Anche in questa commedia i personaggi sono ossessionati dagli spazi, commentando alternativamente del caloroso confort della casa o della sporcizia della stessa. Forte è la preoccupazione dei gestori di dare la stanza migliore a due prossimi clienti. L'arrivo in scena di Goldberg e McCann si trasforma nel detonatore di inquietudine generale, nerezza scenica, perturbamento rispetto allo spazio, anche se proseguono le notazioni sulla casa e le sue stanze: la loro soddisfazione sembra specchiarsi nell'allusione ai cattivi odori della stanza di Stanley e nel suo desiderio di ritorno a casa. *Il compleanno* sembra ripartire lì dove si era fermata la dialettica tra Ben e Gus attraverso una nuova coppia di agenti di una misteriosa organizzazione: «Come il passato di Rose nella *Stanza* partoriva la figura del nero cieco, così il passato di Stanley conduce alla soglia del suo rifugio una coppia cat-

[89] Davico Bonino, *Il teatro di Harold Pinter*, cit., p. 24.

tiva»,[90] che si propone di specchiarlo nelle sue responsabilità. Sono "angeli della morte", la cui missione fa piombare lo spazio scenico dapprima nella luce accecante di un interrogatorio da Santa Inquisizione, in quanto tale violento e surreale allo stesso tempo, a cui sottopongono Stanley, e poi nel buio quasi totale della sua festa di compleanno. Ed è in questa messa in scena del rimosso, palese e sempre più inquietante *back to black*, governata da un sottile Goldberg, "benpensante della crudeltà",[91] che la costruzione drammaturgica dello spazio scenico arriva a raggiungere il culmine del suo perturbamento, con Stanley che, durante il gioco della moscacieca, prova prima a strangolare Meg e poi a violentare la giovane Lulu. Un'esplosione di cecità e di follia, la messinscena di un «rito collettivo, di una celebrazione teatrale del Negativo»,[92] come definita da Guido Davico Bonino, tra manifestazioni di violenza, tentativi di stupro, tamburi rotti ed occhiali spezzati, da cui il protagonista riemerge inerte ed afasico come un sinistro "uomo nuovo".

Dopo il buio totale de *Il compleanno*, le didascalie de *La serra* sono sintetizzate semplicemente nel titolo e nell'indicazione di alcuni spazi in cui si alternano le scene: un ufficio, un soggiorno, una camera da letto, una cabina di controllo. Subito dopo *il compleanno* Pinter ha scritto questa nuova commedia, portando ad una conclusione questa ricerca scenica incentrata drammaticamente sull'inerte e disturbante articolazione della spazialità teatrale. La sua collocazione temporale sembra esplicitare non solo un percorso formale che arriva ad «uno spazio più angusto» dove è possibile respirare solo «claustrofobia»,[93] ma anche un itinerario tematico sul filo della follia e della correzione, se «si interpretano i due emissari del dramma precedente a questo come degli infermieri di un ospedale psichiatrico».[94] Dopo l'oscurità della scena della festa di compleanno che Goldberg e McCann hanno potuto fendere con l'esile raggio luminoso di una pila, la scena pinteriana trova un suo punto di arrivo nell'eccessiva luminosità artificiale di un sanatorio: «This 'care home' might well be the kind of place to which Goldberg and McCann are instructed to deliver Stanley».[95] Si tratta di una struttura manicomiale gestita dal diretto-

[90] Canziani e Capitta, *op. cit.*, p. 35.
[91] Davico Bonino, *Il teatro di Harold Pinter*, cit., p. 33.
[92] Ivi, p. 41.
[93] Dente Baschiera, *op. cit.*, p. 23.
[94] Ibidem.
[95] Batty, *About Pinter: the Playwright & the Work*, cit., p. 32.

re Roote, il cui spazio è chiuso verso qualsiasi intrusione dall'esterno e che è minuziosamente segmentato all'interno da cancelli, barriere e porte chiuse a chiave, per non permettere relazioni tra il personale medico e i pazienti.

In questa sorta di campo di concentramento, in cui il ministero vorrebbe che si desse nuovamente fiducia ai malcapitati ospiti, si pratica l'elettroshock. In questo spazio assoluto ed artificiale, in questa serra in cui la nascita di un bambino e la morte di un anziano non sono ammessi, spaventa un eccesso di luce, di elettricità, di corrente. Come dice lo stesso Roote, ormai dallo scantinato possono arrivare solo bisbigli. Lamb, l'addetto alle porte, sarà sottoposto a scariche elettriche, lasciando quindi le porte aperte alla carneficina di tutta la direzione medica da parte dei pazienti. Gli spazi si contaminano per un attimo, facendo scorrere sangue, che gli spettatori non possono vedere. Ma non si tratta di una vera rivolta, è solo il piano di Gibbs, assistente del direttore, per occupare il suo spazio apicale all'interno della serra. Riparte un nuovo ciclo di potere e gli spazi sono nuovamente segmentati.

Pinter decide di non pubblicare e di non portare in scena questa commedia fino al 1980. Secondo Mark Taylor-Batty tale rifiuto andrebbe letto dentro una cornice estetica nella quale la sua ricerca era «clearly driven by questions about the relationship between the individual and power structures that would compromise and constrain the individual voice»,[96] ma lo stesso Pinter non voleva che il suo lavoro sfociasse in una presa di posizione politica alla Osborne. Pinter avrebbe, dunque, rifiutato gli esiti de *La serra* per salvaguardare la sua creatività, senza cedere alla rigidità di un prefissato punto di vista ideologico e morale, come era successo a certa giovane drammaturgia rabbiosa, che si era avidamente nutrita del passaggio della Berliner Ensemble di Bertolt Brecht e Helena Weigel a Londra nel 1956. Tuttavia, la messa in un cassetto di quest'opera in quella fase corrisponde anche ad un punto di arrivo della sua ricerca drammaturgica innervata sulla semantizzazione della spazialità. Dal calore protettivo de *La stanza* Pinter è, infine, approdato rapidamente all'ambiente surriscaldato de *La serra*, ad una potente caldaia che non può essere limitata, ad un elettroshock che sembra diventato sistema di controllo di massa, ad uno spazio perturbante assoluto e concluso in se stesso. Passando dal seminterrato al campo di concentramento, il teatro di Pinter sembra giungere alla "soluzione finale", raggiunta la quale non è più possibile andare avanti, ma paradossalmente neanche tornare indietro.

[96] Taylor-Batty, *The Theatre of Harold Pinter*, cit., p. 161.

L'opera viene, dunque, concepita e scritta, ma poi autocensurata. Se lo spazio de *La serra* ha rappresentato la fuoriuscita estetica più sublime di quel rimosso freudiano che Pinter stava delineando nelle sue prime scritture teatrali, questa commedia potrebbe essere interpretata quasi come un testo paradossalmente "rimosso" dallo stesso Pinter, che non è riuscito a immaginare una giusta direzione per un'opera così disturbante. Non a caso la strategia drammaturgica dello spazio dei drammi a partire dai primi anni '60 entra in crisi sia a livello di forma (gli interni giustapposti di *The Collection*, lo spazio diviso de *I Nani*) che di narrazioni (lo spazio affittato di *Night School* o quello vuoto e poi venduto di *Tradimenti*). Non a caso, poi, il successo sarebbe arrivato per Pinter pochi mesi dopo la sospensione de *La serra,* con *Il custode*, nel quale Aston, uno dei protagonisti della vicenda, è sopravvissuto proprio all'elettroshock ed ha provato a ricostruirsi una capanna al di fuori della sua stanza/casa/palazzo, descritta da una lunga didascalia che rivela il disordine di uno spazio entropico, fisico e mentale, raffigurato da una stridente accozzaglia di oggetti di scarto. Non a caso, infine, Pinter deciderà di riprendere tra le mani *La serra* alla fine degli anni '70 quando arriverà al potere l'aggressiva politica di Margaret Thatcher, altro grande rimosso politico neoliberista della società anglosassone.

Dunque, dopo vent'anni, durante i quali la sua ricerca si è spinta necessariamente in altre direzioni, indagando, per esempio, la contraddittorietà dell'esperienza del tempo e della memoria nello spazio della scena, Pinter ha recuperato il testo de *La serra*, che è riemerso forse dalle scatole di un trasloco nel 1977, o dalla successiva sistemazione del suo nuovo studio a Londra due anni dopo: un'opera che sembrava freudianamente "ripresentarsi". La commedia sulla quale Pinter aveva deciso fosse necessario "rifletterci ancora" nel 1958 viene, dunque, pubblicata e messa in scena, aprendo al pubblico tutta l'oscurità perturbante di cui si era fatta portatrice, quella stessa che Pinter aveva ritrovato nelle letture giovanili di quegli anni in André Breton, Louis Ferdinad Céline, Cyril Tourneur e John Webster, e che ritroverà molto più tardi nelle immagini teatrali di Sarah Kane, giovanissima drammaturga da lui molto ammirata e difesa pubblicamente, la quale in una corrispondenza con lo stesso Pinter del 1996 descriverà la sua drammaturgia come «so wonderful, beautiful and terrible».[97]

[97] Graham Saunders, ""A Shop Window for Outrage": Harold Pinter's *Ashes to Ashes*, In-Yer-Face Theatre and the Royal Court's 1996 West End Season", in William C. Boles (ed.), *After In-Yer-Face Theatre. Remnants of a Theatrical Revolution*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, p. 48.

IDENTITÀ MINACCIATE NEL TEATRO DI PINTER

di Margaret Rose

Nelle prime opere pinteriane degli Anni Cinquanta e primi Anni Sessanta dello scorso secolo, in ambienti realistici del proletariato e della piccola borghesia londinesi e del sud dell'Inghilterra, Pinter indaga l'oppressione violenta di una persona da parte di individui o di istituzioni statali. Prima Stanley nel *The Birthday Party* (*Il compleanno,* 1958)[1] e poi Aston in *The Caretaker* (*Il custode,* 1960)[2] subiscono un cambiamento radicale; il primo a causa delle torture fisiche e psicologiche, il secondo a causa dell'elettroshock amministrato durante un ricovero in un ospedale psichiatrico. In seguito a questi maltrattamenti, le capacità linguistiche dei personaggi, compresi i processi mentali, vengono cancellati, o notevolmente ridotti. Negli Anni Ottanta, invece, troviamo dinamiche simili con conseguenze ancora più agghiaccianti. In *One for the Road* (*Il bicchiere della staffa*, 1984)[3] e *Mountain Language* (*Il linguaggio della montagna*, 1988),[4] in contesti in cui il tempo e lo spazio rimangono indefiniti, l'individuo viene quasi totalmente annientato. Prenderemo in esame i diversi strumenti adoperati dagli aggressori e le conseguenze per le vittime in opere quali *Il Compleanno* e *Il linguaggio della montagna*.

---

[1] *The Birthday Party*, prima rappresentazione 1958, prima pubblicazione Methuen, 1960.

[2] *The Caretaker*, prima rappresentazione 1960, prima pubblicazione 1960.

[3] *One for the Road*, prima rappresentazione 1984, prima pubblicazione Faber and Faber, 1984.

[4] *Mountain Language*, prima rappresentazione,1988, prima pubblicazione Faber and Faber, 1988.

Pinter e la critica

Da giovane scrittore e attore, Pinter non viene catalogato dai critici di allora come autore politico, o "un giovane arrabbiato", a differenza di alcuni suoi contemporanei, quali Edward Bond, John Osborne, e Arnold Wesker.[5] Anche Martin Esslin, noto critico e amico di Pinter, contribuisce a oscurare lo spiccato interesse dell'autore per le problematiche sociopolitiche del suo tempo; infatti, in *The Theatre of The Absurd,*[6] inserisce il drammaturgo nel filone dell'Assurdo, insieme a Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet e Eugène Ionesco, così allontanandolo dal teatro britannico e dai suoi connazionali inglesi.

C'è da dire che nei tardi anni Cinquanta e Sessanta, Pinter stesso si tiene lontano da queste due filoni critici. In un discorso del 1962, intitolato *Writing for the Theatre*,[7] tenuto presso il National Student Drama Festival dell'università di Bristol, egli parla con marcata ironia della sua diffidenza verso i critici, lamentando la loro abitudine di etichettare autori e opere quando neppure lui, da autore, è stato sicuro del significato del suo teatro. Soltanto quando riceverà il Premio Nobel per la Letteratura, Pinter riconoscerà il lato politico di un testo come *Il compleanno*.[8] Nel discorso che egli fece in remoto, intitolato *Art, Truth and Politics* il 7 dicembre 2005 – poiché non era riuscito a recarsi a Stoccolma a causa di una grave malattia – si riferisce *al Compleanno* come ad un 'political play', e in seguito precisa: «In my play *The Birthday Party* I think I allow a whole range of options to operate in a dense forest of possibilities before finally focusing on an act of subjugation. *Mountain Language* pretends to no such range of options. It remains brutal, short and ugly». In questa affermazione, pregna di significato per il nostro tema, Pinter svela non soltanto l'intento politico di entrambi questi suoi lavori, ma sottolinea anche le forme e strutture assai diverse.

[5] Cfr. Kenneth Tynan*, A View of the English Stage*, London, Davis-Poynter, 1975; Arnold P. Hinchliffe, *British Theatre. 1950-1970*, London, Blackwell, 1974.

[6] Cfr. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth, Penguin, 1980.

[7] Cfr. Harold Pinter, "Writing for the Theatre", in Harold Pinter, *Plays: One*, London, Methuen, 1976, pp. 9-16.

[8] Cfr, Harold Pinter, *Art, Truth and Politics*, discorso in occasione del Premio Nobel del 7 dicembre 2005. Cfr https://www.youtube.com/watch?v=kZz_gZrmkX0 (ultima visita 7 maggio 2025).

Il compleanno

Pinter ambienta *Il compleanno* in un B&B al mare gestito da un marito e sua moglie, Petey e Meg, un luogo bizzarro, il cui unico loro ospite sembra essere il misterioso Stanley Webber, malgrado venga reiterato più volte che il posto è «on the list», in altre parole, registrato regolarmente con l'ente di turismo. La pièce si apre con uno scambio divertente fra Meg e Petey che conferma che questa coppia di sessantenni ha una vita quotidiana basata su alcune abitudini molto familiari e tipiche del dopoguerra in Inghilterra: i cornflakes, il fried bread,[9] il giornale del mattino, il gossip locale, gli intrattenimenti popolari sul molo della cittadina dove vivono, ma il cui nome non viene mai svelato. Ad ogni modo, dall'inizio della pièce Pinter introduce un elemento straniante che irrompe nel quotidiano.

> Petey: Two men came up to me on the beach last night.
> Meg: Two men?
> Petey: Yes. They wanted to know if we would put them up for a couple of nights.[10]

Con l'evolversi del dramma scopriremo che i due sconosciuti si chiamano McCann e Goldberg, il cui scopo è annientare Stanley. Inoltre, la tortura di Stanley è resa ancora più scioccante dall'ambiente familiare e domestico in cui ha luogo.

Alla prima menzione da parte di Petey dei due uomini, Stanley esterna la sua preoccupazione:

> They won't come, somebody's taking the Michael. Forget all about it. It's a false alarm, A false alarm. (*he sits at the table*) Where's my tea?[11]

Spaventato, Stanley ripete due volte, «false alarm», accompagnando con queste parole un'azione significativa: si siede al tavolo al centro della scena, quasi a voler dominare lo spazio. In seguito, chiede di bere ancora una tazza di tè, quella bevanda che secondo gli inglesi è in grado di offrire conforto e consolazione, ma Meg gliel'ha portata via e si rifiuta in modo categorico di dargliene un'altra.

---

[9] Harold Pinter, *The Birthday Party*, London, Methuen, 1960, p. 25. Il 'fried bread', o il pane fritto nel lardo, faceva sovente parte della prima colazione negli anni Cinquanta del secolo scorso.

[10] Ivi, p. 22.

[11] Ivi, p. 31.

Goldberg e McCann arrivano nella casa nel preciso istante in cui Stanley è uscito. Sembrano essere due killer con l'ordine di uccidere qualcuno; il loro linguaggio, infatti, è quello burocratico, freddo, distaccato e in netto contrasto con il linguaggio di Meg, Petey e lo stesso Stanley. Goldberg, che si rivela essere a capo dell'operazione, confida a McCann:

> The main issue is a singular issue and quite distinct from your previous work. Certain elements, however, might well approximate in points of procedure to some of your other activities. All is dependent on the attitude of our subject.[12]

Quel loro 'soggetto' sarà Stanley Webber, la cui struttura psicologica è già fragile prima di subire la tortura di McCann e Goldberg. Egli sembra inventare storie diverse a seconda della persona che ha davanti – la sua vita di celebre musicista in giro per il mondo o, all'opposto, la sua vita tranquilla a Maidenhead, una cittadina di mare nel sud dell'Inghilterra dove dice di essere nato e cresciuto. Inoltre, ha una memoria debolissima che fa sì che egli si dimentichi del giorno del proprio compleanno, se è vero ciò che Meg sostiene.

Il primo interrogatorio di McCann e Goldberg oscilla tra domande serie e altre in vena comica, come «How do you pick your nose?». Essi riescono in ogni caso a destabilizzare il loro soggetto:

> Goldberg: Why did the chicken cross the road?
> Stanley: He wanted to .., he wanted to ...
> Goldberg: Why did the chicken cross the road?
> Stanley: He wanted...
> McCann: He doesn't know. He doesn't know which came first![13]

Davanti a queste molteplici domande, Stanley non riesce più a parlare e, poco dopo, si mette a urlare. Di conseguenza, McCann dichiara che intende passare dalla violenza psicologica a quella fisica, minacciando di mettergli un ago nell'occhio.

> McCann: Who are you, Webber?
> Goldberg: What makes you think you exist?
> McCann: You're dead.[14]

[12] Ivi, p. 40.
[13] Ivi, p, 61.
[14] Ivi, p. 62.

Per loro Stanley non esiste più; è un morto vivente. Dopo un breve scontro fisico, durante il quale Stanley dà un calcio nello stomaco a Goldberg, i due aguzzini continuano a girare intorno alla loro vittima. Il risultante quadro scenico è agghiacciante: Stanley, con una sedia in testa, non parla più, ma emette il seguente suono più volte: «Uuuuuuuhhhhh!».[15]

Come afferma Esslin in *Pinter the Playwright*, *Il compleanno* possiede una ambivalenza fra la realtà concreta dei suoi personaggi e la loro simultanea potenza in quanto «immagini onirici, contenenti simboli e pensieri»,[16] e quindi l'opera si mostra aperta a molteplici esegesi. Pinter, ci ricorda Esslin, è un poeta e come tale, attraverso questi immagini, vuole comunicare «la sua ansia esistenziale».[17] Fra le possibili interpretazioni degli aguzzini, Esslin definisce Goldberg e McCann come "angeli della morte" o "terroristi", mentre Stanley è l'artista, che viene espulso brutalmente dalla sicurezza della propria casa e quindi dalla società. Avrebbe potuto associare la tortura di Stanley a interrogatori realmente condotti, durante il recente secondo conflitto mondiale, da parte dei nazisti, ma forse erano fatti tragici ancora troppo vicini e traumatizzanti per essere ricordati.

Il linguaggio della montagna

Come già accennato, la scrittura di Pinter si evolve durante i decenni, creando opere apertamente politiche e con forme stilistiche più brevi e più astratte. Tornando al discorso dell'autore per il Nobel, a proposito del *Linguaggio della montagna,* Pinter afferma*:* «it pretends to no such range of options (ndr. in confronto con il *Compleanno*). It remains brutal, short and ugly».[18]

Infatti, nel 1973 Pinter, nel suo ruolo di attivista politico, denunciò pubblicamente il sostegno da parte degli Stati Uniti del colpo di stato che rovesciò il governo democraticamente eletto di Salvador Allende in Cile; nel 1977 abbracciò la causa del dissidente ceco, Vaclav Havel, recitando in due suoi radiodrammi, e nel 1980 donò a Havel, allora in prigione, i guadagni derivanti dalla celebrazione del suo sessantesimo compleanno presso

[15] Ibidem.

[16] Martin Esslin, *Pinter The Playwright*, Methuen, 1970, p. 86: "dream images, symbols, thoughts". La traduzione è mia.

[17] Ivi, p. 85: "his own existential anxiety". La traduzione è mia.

[18] Cfr, Harold Pinter, *Art, Truth and Politics*, cit..

il National Theatre di Londra. Il 1985 fu un anno significativo per lo sviluppo del suo impegno politico: Pinter, insieme a Arthur Miller, si recò in Turchia nel ruolo di rappresentante di Pen International. Vista la terribile condizione in cui versavano gli scrittori, particolarmente quelli di origine curda, Pinter e Miller presentarono una petizione firmata da 2.330 autori, scienziati, donne e uomini di Chiesa che esigeva il riconoscimento dei diritti umani per tutti.

A partire dalla metà degli anni Ottanta, il teatro di Pinter divenne quindi esplicitamente politico. Nei testi che l'autore proponeva in quegli anni troviamo dinamiche di violenza simili ma con conseguenze ben più nefaste che nel primo periodo. In contesti dal tempo e dallo spazio indefiniti come quelli di opere quali *Il bicchiere della staffa* e *Il linguaggio della montagna*, l'individuo appare quasi totalmente annientato. Quest'ultimo testo è strutturato in quattro brevissime parti, in luoghi diversi: un muro di un carcere, una sala per i colloqui, un luogo al buio. I personaggi sono privi di nomi propri: una Giovane Donna, Una Donna Anziana, un Prigioniero, un Agente, un Ufficiale, un Sergente ecc. All'inizio della pièce vediamo una fila di donne che stanno aspettando da tante ore nella neve per poter fare visita ai loro uomini. L'unica fra loro a parlare è la Giovane Donna, che risponde alle domande e alle osservazioni dell'Ufficiale e del Sergente, marcate da una chiara violenza psicologica, mentre la Donna Anziana – la sua mano è fasciata in quanto è stata morsicata da un cane – non parla, ma ascolta. L'Ufficiale vieta in termini assoluti l'uso del linguaggio della montagna:

> Now hear this. You are mountain people. You hear me? Your language is dead. It is forbidden. It is not permitted to speak your mountain language in this place. You cannot speak your language to your men. It is not permitted. Do you understand? You may not speak it. It is outlawed. You may only speak the language of the capital.[19]

Così facendo, egli priva la Donna Anziana di una parte fondamentale della sua identità: ella è destinata a tacere. Per quanto riguarda la Giovane Donna, le autorità della prigione notano che lei non parla il linguaggio della montagna e che quindi non fa parte del gruppo della gente della montagna che esse

[19] Harold Pinter, *Mountain Language*, London, Faber and Faber, 1988, p. 395.

intendono annientare. La deridono in quanto ella è un'intellettuale e, a tal fine, pronunciano oscenità sessuali nei suoi confronti:

> Sergeant: She looks like a fucking intellectual to me.
> Officer: But you said her arse wobbled.
> Sergeant: Intellectual arses wobble the best.[20]

Anche la Giovane Donna, sebbene in modo diverso dalla Donna Anziana, non viene rispettata e non può esprimersi liberamente.

Mentre in opere come *Il compleanno* e *Il custode* Pinter adopera ancora la struttura del *well-made play* in tre atti, grazie a una nuova forma breve e senza trama decide di introdurre fra una parte e un'altra dei cambiamenti assai bruschi e colmi di sorprese, accompagnati dalla violenza psicologica e fisica. Nella seconda parte, ambientata nella Sala dei colloqui del carcere, troviamo la Donna Anziana con suo figlio, il Prigioniero. Ora lei intrattiene un dialogo con il figlio, ma l'Agente le vieta di parlare il linguaggio della montagna. Il figlio la difende provocando così l'agente, che si mette a urlare e colpire ripetutamente la Donna con un bastone. Poco dopo, il figlio osa sfidare l'Agente dicendo che anche lui, come quest'ultimo, ha una moglie e tre figli, al che l'Agente chiama immediatamente il Sergente dicendo: «Sergeant? I'm in the Blue Room... yes... I thought I should report, Sergeant... I think I've got a joker in here».[21]

Deduciamo che al Prigioniero sia vietato parlare della propria sfera privata, compreso del suo ruolo di padre e di marito. Egli, in altre parole, può esistere soltanto come Prigioniero; è stato privato della propria umanità da parte del sistema.

Nella quarta e ultima parte, poi, nuovamente ambientata nella Sala dei colloqui, le regole del carcere vengono cambiate bruscamente e senza alcuna spiegazione. L'Agente annuncia che d'ora in avanti sarà lecito parlare il linguaggio della montagna, ma ormai l'Anziana Donna non parla più e troviamo il Prigioniero che trema – possiamo intuire dal viso coperto di sangue – a seguito delle torture subite. Privo di energia, nei momenti finali della pièce egli cade dalla sedia, crolla a terra ansimante e tremante, con il Sergente e l'Agente che lo guardano, lasciandoci un quadro scenico finale alquanto raccapricciante. In questa breve pièce, Pinter mostra le svariate

[20] Ivi, p. 396.
[21] Ivi, p. 399.

tecniche impiegate da un regime totalitario e la conseguente trasformazione che subiscono le persone che ne sono vittime.

Anche quasi quarant'anni dopo il debutto al National Theatre di Londra, per la regia dallo stesso Pinter, questa pièce agisce come un pugno nello stomaco, invitando il pubblico a cercare di cambiare la situazione. E purtroppo il testo ci appare ancora straordinariamente attuale, data la situazione di estrema repressione e intolleranza ancora presente in tanti paesi nel mondo.

Fino alla sua morte nel 2008, Pinter divenne un oratore sempre più noto, pronto a battersi per questioni come i diritti umani, la censura in Regno Unito e le politiche antiomosessuali del governo britannico. Alla base di tutto ciò vi era la sua convinzione che persone come Stanley e Aston, gente ai margini e assai fragili, insieme a quegli individui senza nome proprio, residenti nel carcere del *Linguaggio della montagna*, avessero il diritto di vivere libere, senza alcuna forma di oppressione o tortura. In ultimo, ricordiamo la battuta finale di Petey a Stanley che in *Il compleanno* dice «Stan, don't let them tell you what to do!».[22]

[22] Harold Pinter, *The Birthday Party*, cit., p. 96.

UN NAPOLETANO NELLA STANZA DI PINTER: PEPPINO DE FILIPPO NE *IL GUARDIANO* DI EDMO FENOGLIO

di Annamaria Sapienza

Il guardiano (o *Il custode*)[1] di Harold Pinter è uno degli esempi più emblematici dell'evoluzione tematica e stilistica che avrebbe caratterizzato la complessità della scrittura teatrale del secondo Novecento in Europa, ovvero, una produzione rivolta all'introspezione esistenziale e, al contempo, a uno sguardo caustico sul presente. Pinter può definirsi il primo grande sperimentatore di questa tendenza destinata ad evolversi, verso la fine del secolo, in forme sempre più radicali soprattutto in Inghilterra.[2] Il testo, composto nel 1959, debutta all'Arts Theatre Club di Londra il 7 aprile del 1960 ottenendo un successo tale da richiedere lo spostamento nel più ampio Duchess Theatre situato nel West End a partire dal 30 maggio dello stesso anno.[3] Tale risultato

[1] «Si è deciso di cambiare il titolo della commedia *The Caretaker* da *Il guardiano* in *Il custode* in quanto il compito di un *caretaker*, di un palazzo in un condominio, è quello di un nostro custode. Diversa è la mansione di un guardiano che, invece, svolge il suo lavoro in un museo, in un giardino e anche in un faro». A. Serra, in H. Pinter, *Teatro*, Torino, Einaudi, 2015, vol. I, p. 198.

[2] Cfr. C. Dente Baschiera (a cura di), *Teatro inglese contemporaneo*, Pisa, ETS, 1995; P. Bertinetti, "Harold Pinter", in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 275-284.

[3] Il debutto ebbe come interpreti Donald Pleasence nella parte di Davies, Alan Bates nel ruolo di Mick e Peter Woodthorpe in quello di Aston. La regia fu di Donald McWhinnie, mentre le scene e le luci furono curate da Brian Currah, con l'unica variante di Robert Shaw

genera un decisivo interesse verso la drammaturgia di Pinter, al suo settimo lavoro teatrale, sia da parte della critica che del pubblico estendendo l'eco dell'evento a livello internazionale. Lo spettacolo, infatti, già nell'ottobre del 1961 approda al Lyceum Theatre di Broadway dove resta per oltre centocinquanta repliche sommando un numero altissimo di spettatori. Diffusosi gradualmente nel resto dell'Europa, *Il guardiano* si colloca tra i testi che hanno goduto di una presenza pressoché costante sulla scena londinese fino ad oggi, declinandosi in allestimenti che hanno sempre attirato l'attenzione della stampa e hanno consolidato nel tempo la forza graffiante della scrittura di Pinter nell'equilibrio sospeso tra mondo reale e dimensione dell'assurdo, con il ritratto impietoso di protagonisti assaliti da un vuoto di senso, ospiti di un baratro relazionale che trova sul palcoscenico la sua eco più vivida.[4]

Com'è noto, l'azione si svolge in una stanza malconcia, ingombra di oggetti e cianfrusaglie, di un'abitazione della periferia londinese abitata da un'umanità esclusa dalla società (poveri, vagabondi, immigrati) dove vivono, senza quasi mai incontrarsi, due fratelli: Aston (uomo disturbato, benché mansueto, con esperienze di elettroshock alle spalle) e Mick (giovane nevrotico, ambizioso ma inconcludente). Una sera Aston salva da una rissa e porta in casa Davies, anziano *clochard* che vive sotto falso nome per misteriose ragioni. Questi sembra subito approfittare dell'ospitalità provando a insediarsi definitivamente nell'appartamento, senza dimostrare ad Aston la necessaria gratitudine per l'accoglienza. Quando all'improvviso irrompe Mick, la permanenza di Davies sembra in pericolo, dato il comportamento aggressivo e sospettoso del giovane che individua nel vecchio un approfittatore. Tuttavia, in momenti diversi, i due fratelli chiedono al vagabondo di diventare il custode dell'abitazione. Da qui comincia un gioco al massacro nel quale i personaggi rivelano progressivamente la loro natura, le rispettive frustrazioni, l'incapacità persistente di cambiare la propria condizione, manifestando una comune e diversificata tendenza prevaricatrice. Rotta ogni possibilità relazionale, Davies viene invitato ad andar via. Un ultimo e disperato tentativo del vecchio di ricucire la frattura, almeno con il più sensibile Aston, conclude l'opera.

---

nella parte di Aston. http://www.haroldpinter.org/plays/plays_caretaker.shtml (ultima consultazione consultato il 9/1/2023).

[4] Per una ricostruzione dell'affermazione dei testi di Harold Pinter nei teatri londinesi e internazionali si rimanda a R. Canziani, G. Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, Milano, Garzanti, 2005, pp. 215-237.

Il testo segna senz'altro una delle tappe più rappresentative di ciò che è stato definito "teatro della minaccia", intendendo con l'espressione una tensione indefinita che dall'esterno condiziona l'individuo, manifesto programmatico della capacità di Pinter di creare atmosfere dense e ambiguamente tragicomiche che trasferiscono sulla scena una spietata visione del mondo. L'autore mette insieme tre emarginati in lotta perenne per la sopravvivenza, prede di egoistici meccanismi di autoconservazione, immersi in una generale incomunicabilità nello spazio simbolico di un luogo che è quasi una discarica, territorio nel quale gli strumenti della comunicazione sono estremi (urla, silenzi, insulti, afasie) almeno quanto l'illusione di aver trovato un avamposto di difesa dal mondo.[5] E in questo spazio claustrofobico si realizza il paradosso pinteriano teorizzato da Bertinetti di un teatro che si colloca fuori dall'ambito realistico e che si propone invece di giungere alla realtà; ma con mezzi assai lontani da quelli tradizionali, ricorrendo a immagini e situazioni le cui valenze simboliche (che Pinter come Beckett ha sempre rifiutato di riconoscere) costituiscono un aspetto decisivo della materia drammatica stessa.[6]

In Italia il teatro di Pinter ha avuto una significativa diffusione tanto da essere, dopo l'Inghilterra, il paese che ha realizzato più allestimenti delle opere dell'autore inglese. Tra questi, sebbene non sia stata la scelta che conta il più alto numero di rappresentazioni, *Il guardiano* vanta una discreta quantità di esempi che presenta caratteristiche diverse sul piano registico e attoriale.[7] Il debutto italiano si deve a Edmo Fenoglio, profondo conoscitore del teatro britannico del suo tempo, che lo dirige per la compagnia di Tino Buazzelli al Teatro Comunale di Modena il 9 gennaio 1967. Interpreti, oltre allo stesso Buazzelli nella parte di Davies, sono Nanni Bertorelli nei panni Aston e Lino Capolicchio in quelli di Mick.

Fenoglio ha un eclettico profilo di artista, impegnato parimenti in regie teatrali e cinematografiche, nonché nella direzione di radiodrammi e sceneggiati televisivi con un notevole intuito per i fenomeni legati alla cultura contemporanea e allo spettacolo internazionale. Diplomatosi all'Accademia

[5] Cfr. G. Fink, "Pinter: uno specchio in cui abitiamo?", *Cinema Nuovo*, a. 16, n. 188, 1967, pp. 280-285; L. M. Bensky (a cura di), "Harold Pinter: il teatro della minaccia", intervista ad Harold Pinter, *Sipario*, a. 23, n. 266, 1968, pp. 13-17; A. Hickling, "The Caretaker", *The Guardian*, 13 marzo 2009.

[6] Cfr. P. Bertinetti, *op. cit.*, p. 275.

[7] Cfr. R. Canziani, G. Capitta, *op. cit.*, pp. 237-250.

d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" nel 1954, anno in cui l'Italia trasmette la prima trasmissione televisiva, il regista riversa sin dall'inizio il suo interesse su codici multipli della comunicazione e della creazione artistica, dedicando particolare attenzione al nuovo *medium* cogliendone subito le potenzialità. Non stupisce, quindi, che Fenoglio abbia concepito una successiva versione de *Il guardiano* direttamente per la televisione impostando l'azione in un teatro di posa. Il 21 gennaio del 1977, infatti, la Rete Due della RAI trasmette una versione da lui elaborata e diretta, destinata a costituire un fenomeno particolare sotto diversi punti di vista e che, ancora oggi, si impone come un interessante caso studio in termini di trascrizione testuale, di transcodificazione e di interpretazione.[8]

L'evento viene annunciato dal *Radio Corriere TV* come impresa «coraggiosa»,[9] poiché riguarda un autore non facilmente apprezzabile dal pubblico di massa, ma sul quale i riflettori sono ormai puntati grazie anche a diversi registi italiani quali Luchino Visconti, Mauro Bolognini e Giorgio De Lullo che ne hanno allestito alcune opere.[10] Per *Il guardiano* destinato alla televisione italiana, sulla scia di un interesse ormai suscitato, Fenoglio opera un intervento molto diverso rispetto a tutte le rappresentazioni teatrali italiane dei testi di Pinter adottati fino a quel momento. In prima istanza, egli comprime parzialmente la lunghezza dell'opera nel rispetto della successione e del contenuto di ogni scena, apportando poi alcune variazioni drammaturgiche relative al luogo geografico, all'identificazione dei personaggi e alla connotazione linguistica che costituisce il vero azzardo segnalato dalla critica:

> Se dovevamo attenerci al massimo rigore – dichiara Fenoglio – avremmo dovuto allora trasmettere la commedia in lingua inglese [...]. Visto che abbiamo

[8] *Il guardiano* di Harold Pinter, versione e adattamento televisivo in due tempi di Edmo Fenoglio. Personaggi: un Giovane (Lino Capolicchio), un Uomo (Ugo Pagliai), un Vecchio (Peppino De Filippo). Scene, costumi e arredamento di Antonio Capuano. Luci di Angelo Sciarra. Regia di Edmo Fenoglio.

[9] Cfr. P.G. Martellini, "Dentro i meccanismi del teatro di Pinter", *Radio Corriere TV*, a. LIV, n. 13, marzo/aprile 1977, p. 12; I. Moscati, "Pinter e Peppino: una combinazione forse esplosiva", *Radio Corriere TV*, a. LIV, n. 3, gennaio 1977, pp. 16-17.

[10] I riferimenti sono a *Altri tempi* diretto da Luchino Visconti nel 1973 (versione, com'è noto, fischiata dallo stesso Pinter in sala) con Umberto Orsini, Adriana Asti e Valentina Cortese tra gli interpreti; *Il ritorno a casa* del 1974 con la regia di Mauro Bolognini per la compagnia Gravina-Pani-Orsini; e *Terra di nessuno* della Compagnia di prosa Romolo Valli diretto da Giorgio De Lullo nel 1976.

> deciso di fare diversamente, tanto valeva proporre con il consenso dell'autore una rilettura capace di portare alla luce le più sottili sfumature del testo.[11]

Interpellato a concedere l'autorizzazione a tali modifiche, infatti, Pinter acconsente a ciò che può definirsi un generale processo di italianizzazione dei riferimenti inglesi che trasferisce l'ambientazione della vicenda in un *hinterland* milanese, qualifica i personaggi in maniera generica privandoli del nome di battesimo, conferisce ad ognuno di essi un accento con spiccate connotazioni regionali. Così che Aston diventa semplicemente "un Uomo" che parla con forte cadenza toscana, Davies è solo "un Vecchio" barbone napoletano che non cela le sue origini nella parlata e nel gesto, Mick incarna "un Giovane" il cui intercalare tradisce un accento piemontese. Tale impostazione riflette una specifica scelta attoriale: il ruolo dell'Uomo (Aston) è affidato al pistoiese Ugo Pagliai, la parte del Vecchio (Davies) è interpretata dal napoletano Peppino De Filippo e nei panni del Giovane (Mick) si riconferma la presenza di Lino Capolicchio (altoatesino, ma torinese di adozione), già presente nella versione teatrale diretta dallo stesso Fenoglio un decennio prima. Se nelle biografie artistiche di Ugo Pagliai e Lino Capolicchio è possibile rintracciare, già a quest'altezza storica, un repertorio teatrale composto anche da autori stranieri, Peppino De Filippo rappresenta una tipologia di artista con specifiche connotazioni che indurrebbero a giudicare incompatibile il suo ingresso nell'universo drammaturgico pinteriano. La sua presenza, invece, risulta tutt'altro che inadeguata facendo di questa versione de *Il guardiano* il prototipo di un crocevia di universi teatrali, linguistici e culturali.

Nonostante la diversa collocazione geografica, l'ambientazione risulta fedele all'originale tanto che scenografia e costumi rispettano quasi alla lettera le indicazioni contenute nella didascalia iniziale dell'opera sia negli oggetti che nei rumori di sottofondo.[12] Il testo elaborato[13] risente molto degli idiomi

[11] I. Moscati, *op. cit.*, p. 16.

[12] Qualche dubbio permane nella scelta dei colori in quanto la ripresa di cui si dispone, e sulla quale si basa l'analisi, è in banco e nero: https://www.youtube.com/watch?v=GN-KF4CwthMk&t=5025s (ultima consultazione 09/02/2023)

[13] Non è noto se Fenoglio abbia lavorato al copione a partire dall'originale inglese oppure sulla base delle traduzioni di Laura Del Bono ed Elio Nissim pubblicate da Einaudi a partire dai primi anni Settanta. Dal 1994 la stessa casa editrice affida l'intera opera di Pinter alla traduzione di Alessandra Serra.

di riferimento degli attori in termini di costruzione della frase, aggettivazione e scelta lessicale.[14] Ma la sensazione più forte è che le battute siano anche il risultato di un'invenzione da parte degli attori che, nel riprodurre l'intonazione di un dialetto (che non viene mai parlato veramente), ne abbiano dovuto adattare la sintassi. In special modo nel Vecchio (Davies) interpretato da Peppino De Filippo, artista abituato a meccanismi di improvvisazione, la componente verbale è strettamente connessa a un tessuto fatto di sospiri, esitazioni, sbotti, grugniti e suoni disarticolati che appartengono geneticamente al bagaglio espressivo dell'attore che, in questa versione, interviene con funzione autoriale nella costruzione complessiva del personaggio.

Molti altri sono i riferimenti napoletani strettamente legati al personaggio, a partire dai nomi che rispondono alla sua doppia identità (Pasquale Scognamiglio e Ciro Ruotolo in luogo di Bernard Jankins e Mc Davies) fino alla descrizione del frate rosso (di cui racconta con odio una vicenda di mancata carità) che viene appellato «fratacchione con la bocca spalancata come il Vesuvio in eruzione». Fanno da corollario le allusioni a fastidiose presenze di immigrati che, da greci, neri, polacchi e italiani citati nell'originale inglese, diventano nelle battute del Vecchio (Davies) «baresi», «calabresi» e «siciliani» (rispolverando un *cliché* su presunte rivalità con i napoletani) denominati dall'Uomo (Aston) genericamente «terroni» e prontamente ridefiniti dal Vecchio (Davies), con piccato risentimento, come «meridionali». In questa scelta «Fenoglio si è spinto molto avanti nel cercare una comunicazione diretta con fatti e motivi riconoscibili dal pubblico italiano»[15] tanto da trasformare in un abitante del quartiere Bovisa lo «scozzese» con il quale il Vecchio (Davies) ha litigato nel pub, in un istituto ecclesiastico di Malpensa il convento di Luton e nel comune di Paullo fuori Milano il distretto di Sidcup. Ma, a ben vedere, al di là della trasposizione dei riferimenti, i dati ridisegnano lo squallore di una generica area suburbana che diventa paradigma di vuoto assoluto e degrado apolide.

Il risultato d'insieme restituisce l'atmosfera sinistra del testo inglese tale che la "stanza" pinteriana diventa una scatola ottica che, attraversata dalla lente in movimento della telecamera, orienta l'attenzione dei telespettatori con premeditata precisione. I personaggi «ne sono risucchiati come oggetti

[14] Un esempio esplicito è la locuzione toscana «mi garba» dell'Uomo (Aston) utilizzata per un ampio campionario di possibilità («mi piace», «mi interessa», «voglio» ecc.).

[15] I. Moscati, *op. cit.*, p. 17.

del vivere»,[16] muovendosi in una situazione che evidenzia, forse con maggiore enfasi rispetto al testo originale, tre facce diverse di un diffuso disagio psichico. L'utilizzo del montaggio, d'altronde, in nessun modo costituisce un supporto tecnico con funzione neutra sul piano narrativo, ma si innalza a strumento linguistico di base, codice specifico che determina tempi, atmosfere e significati nella composizione di un racconto per immagini che si articola in un quadro scenografico pressoché immobile per tutta la durata dell'azione. Ciò conferisce all'opera di Pinter una veste nuova, pur nella fedeltà del contenuto, rivelando l'effetto dovuto all'utilizzo del mezzo televisivo padroneggiato da Fenoglio: astuto impiego dei primi piani, illuminazioni parziali, lunghi silenzi che indugiano sulla mimica e la gestualità degli attori, inquadrature che assumono il punto di vista di ciascun personaggio, rumori di sottofondo ed altri accorgimenti che applicano tutte le possibilità del *medium*.

Nello spazio saturo del palcoscenico si incontrano tre stili attoriali tipicamente italiani che, nella reciproca diversità espressiva, riproducono il mosaico della stessa deportata umanità illustrata dall'autore inglese. La misura e l'equilibrio di Ugo Pagliai nei panni dell'Uomo (Aston) testimonia le qualità di un attore teatrale immerso da tempo anche nella forma dello sceneggiato che, con giusta misura, conferisce al suo ruolo tratti di delicata introversione, ai limiti di una dolcezza dolente (forse assente nell'originale). In particolare, il lungo monologo sulla traumatica esperienza dell'elettroshock, mostra una raffinata padronanza interpretativa nella dimensione "intima" dello studio televisivo, spazio nel quale l'impostazione vocale può assecondare toni più naturali di comunicazione. Il brano regala tratti di commovente intensità accentuati dalla scelta registica di illuminare il volto in un progressivo buio circostante, stringendo l'inquadratura sul luccichio degli occhi che accompagna la gravità di un rancore terribile ma mai urlato:

> Quest'altra anima imperscrutabile e ipocondriaca di Pinter, questo lato oscuro e ingestibile dell'uomo, questo mistero non normodotato della specie è, nel *Guardiano*, un soggetto calmo che sfugge all'amicizia, alla fraternità, alla socievolezza. Pagliai ne è esempio di un primordiale temperamento, più laconico di quello suo odierno, dove si incontrano Beckett e Camus.[17]

[16] T. Chiaretti, "Da barbone a padrone", *la Repubblica*, 2 aprile 1987.

[17] R. Di Giammarco, "Il grande teatro in tv: Capolicchio, De Filippo e Pagliai nella topaia di Harold Pinter", *la Repubblica*, 2 giugno 2022.

Fa da contraltare la recitazione impetuosa di Lino Capolicchio, attore con una predisposizione interpretativa più moderna sperimentata sia in teatro che al cinema al fianco di grandi maestri. Egli riveste della giusta inquietudine la personalità contraddittoria di un giovane arrabbiato, esaltato da Fenoglio nell'esuberanza dei suoi movimenti scenici:

> La figura interpretata da un Capolicchio con giubbetto in pelle e capelli lunghi, che in origine era Mick (nei cui panni recitò pure l'autore per sostituire Alan Bates), è apparentemente quella di uno scombinato, di un mestatore, di un capriccioso, di un burlone, di un folle che però ha intuito nei rapporti, uno che tutela il fratello maggiore, e che a suo modo accetta la solidarietà da lui espressa per primo al vissuto vagabondo. E Capolicchio ci mette lo slancio nevrotico, la faccia tosta, la tenerezza dura.[18]

Ma la vera sfida di questa edizione de *Il guardiano* è costituita dalla presenza di Peppino De Filippo, noto autore e attore comico di tradizione impegnato in diverse forme di spettacolo e con una singolare storia artistica, ineludibile per giustificare l'adesione ad un'autentica avventura artistica tra teatro e televisione. Peppino (unanimemente identificato dal pubblico senza il cognome come accade ai "grandi") incontra la drammaturgia di Pinter nella fase più matura della carriera e in un anno molto intenso della sua vita. Nel 1977, oltre a contrarre il suo terzo matrimonio con la giovanissima attrice Lelia Mangano, Peppino pubblica *Una famiglia difficile,* autobiografia destinata a creare non poche polemiche per le dichiarazioni e i toni con i quali è raccontata la vita trascorsa in una delle famiglie teatrali più importanti d'Europa rispetto alla quale, tuttavia, prova un senso di dolorosa estraneità.[19]

La condizione di figlio illegittimo, la prima infanzia vissuta lontano dalla madre, i freddi rapporti con il padre naturale Eduardo Scarpetta, la vita in una famiglia decisamente "allargata", l'amore verso la sorella Titina, sono solo alcuni degli argomenti presenti nel testo.[20] Un momento cruciale della narrazione è, come è facile immaginare, costituito dalla complicata relazione

[18] Ibidem.

[19] Cfr. P. De Filippo, *Una famiglia difficile*, Napoli, Marotta, 1977.

[20] Cfr. F. Angelini, "Peppino, un figlio difficile", in P. Sabbatino e G. Scognamiglio (a cura di), *Peppino De Filippo e la comicità del Novecento*, Napoli, ESI, 2005, pp. 31-38; D. Giorgio, "Il patto autobiografico di Peppino", in P. Sabbatino e G. Scognamiglio (a cura di), *Peppino De Filippo e la comicità del Novecento*, cit., pp. 379-388.

con il fratello Eduardo e la lite decisiva avvenuta nel 1944 con il conseguente scioglimento della Compagnia del Teatro Umoristico "I De Filippo". Tale circostanza provoca un forte disorientamento artistico in Peppino, proprio nel momento in cui i fratelli trionfano in un'ascesa senza ritorno. Le responsabilità della rottura del sodalizio artistico e affettivo, così come le parole generalmente utilizzate nell'intero racconto autobiografico, pronunciano un'amara sentenza su persone ed eventi che hanno accompagnato il fatidico episodio. Grande attenzione è naturalmente dedicata alla sua carriera da autore/attore/capocomico che, seppur fortunata, risulta costruita con solitaria fatica nel raggiungimento di una libertà artistica che, nella fase più matura della carriera, sente l'urgenza di essere celebrata mediante una dichiarazione liberatoria e scomoda consegnata alla memoria imperitura della stampa. E forse per una forma di riscatto ormai raggiunto, o solo per esercizio di un'autonomia artistica rafforzata nel tempo, Peppino decide di accettare l'invito a cimentarsi in un genere distante da quello costantemente praticato, da quella «farsa» che lo aveva reso interprete intelligente del genere, prestando la sua esperienza di uomo di spettacolo alla densità della drammaturgia del *Guardiano* di Pinter che, in un'apparente banalità dei dialoghi, affida all'attore la piena responsabilità di incarnare la pericolosa ambiguità di quotidiane conversazioni.

Il guardiano costituisce l'unica interpretazione drammatica di Peppino, ma non il primo contatto con il mezzo televisivo. Nel 1966 egli conduce la trasmissione *Scala Reale*,[21] ma il ruolo di presentatore assoluto non gli è congeniale e propone alla produzione di inserire dei siparietti di sua invenzione. Ad un certo momento della serata, infatti, otterrà di vestire i panni di Gaetano Pappagone, tipo buffo nato dalla sua fantasia sulla scorta di una personale caratterizzazione montata molti anni prima su un personaggio della commedia di Armando Curcio *I casi sono due.*[22] Pappagone incarna un paesanotto della provincia campana, ipotetico aiutante dell'artista Peppino De Filippo («Lavoratore di Cammera del Cummantatore Pupino Di Filippo») che causa una serie di goffi incidenti come pretesto per ironizzare su sé stesso giocando sui rapporti servo-padrone. Attraverso una lingua inventata

[21] *Scala Reale* è un programma di grande diffusione popolare abbinato alla Lotteria Italia 1966-1967, costituito da una gara canora a eliminazione.

[22] Gaetano Pappagone è l'elaborazione del cuoco bugiardo e imbroglione Gaetano Esposito, nato da una relazione extraconiugale del barone Ottavio del Duca.

che storpia tanto l'italiano quanto il napoletano in un susseguirsi di neologismi, una caratterizzazione fisica ed espressiva tra farsa e grottesco, nonché un procedere per *qui pro quo* di grande impatto comico, il "nuovo arrivato" conquista il pubblico attraverso gli attesi *sketch* trasmessi ad ogni puntata del programma.[23] Ma più di ogni altra cosa «Pappagone instaura un contatto diretto con i telespettatori a casa, abbattendo non solo il diaframma della quarta parete che, per convenzione, si immagina tra palcoscenico e platea, ma superando anche l'angusto perimetro della scatola televisiva».[24] In effetti, Peppino ha colto in pieno la potenza del mezzo, la forza di entrare subdolamente nell'immaginario popolare di un'intera nazione nel tempo breve dell'esibizione giocando abilmente con la macchina da presa. Il successo articolato su più fronti,[25] forse dell'ultima delle maschere napoletane, rafforza la percezione comica che il pubblico ha di un attore che con familiarità attraversa e conquista i territori dell'arte rappresentativa e dei media, restando nella memoria del pubblico fino alla sua uscita dalle scene.

Tale trascorso contribuisce a spiegare la disinvoltura di Peppino a contatto con il set de *Il guardiano* concepito come scena teatrale fissa, la scelta del tono di voce come del movimento misurato in uno spazio che reclama un comportamento scenico diverso da assumere rispetto al teatro e al cinema (ambiti nei quali egli è particolarmente esperto), a contatto con una testualità molto distante da quella solitamente praticata in termini di ambientazione, linguaggio e profilo dei personaggi.

[23] "Ed è proprio sulla lingua che Peppino fa l'operazione più interessante anche dal punto di vista della popolarità perché la gente, soprattutto i bambini, ripetono le sue stesse parole. Pappagone stravolge il linguaggio per bene, il linguaggio della cultura dominante, lo assoggetta alla sua logica e, soprattutto al suo orecchio di ignorante che lo porta a equivocare sul significato e la pronuncia delle parole. Così facendo oltre a ottenere un sicuro effetto comico, Peppino De Filippo ottiene anche l'effetto di ridicolizzare il linguaggio ufficiale". G. Governi, "Pappagone e Totò. La rivincita di Peppino De Filippo", in A. Ottai (a cura di), *Vita è arte. Peppino De Filippo*, RAI, ERI, 2003, p.114.

[24] N. De Blasi, "Pappagone quarant'anni dopo", in P. Sabbatino, G. Scognamiglio (a cura di), *Per Peppino De Filippo attore-autore*, Napoli, ESI, 2010, p. 35.

[25] Il successo è tale che Pappagone occupa gli spazi pubblicitari del Carosello, è protagonista di trasmissioni radiofoniche basate sulle sue gag e, in seguito alla fortuna guadagnata anche negli spettatori più giovani, diventa un fortunato fumetto disegnato da Luciano Bernasconi e prodotto dalla Gallo Rosso Editore.

Il genere di eccellenza di Peppino è senz'altro quello comico-farsesco che egli frequenta dapprima in napoletano e poi rigorosamente in lingua italiana senza nascondere la forte identità partenopea che si rivela con chiarezza nella modulazione espressiva che, tuttavia, si spoglia di ogni naturalismo:

> La comicità di Peppino apre all'interno della scena una zona di inerzia ottusa, resistente, aggressiva e persecutoria nella sua ostinata protervia, dove transitano di volta in volta personaggi capaci di malignità insistite o di bontà disarmate e sempre punite, mette in opera momenti di pura astrazione espressionista, perdendo ogni fisionomia di sentimenti [...][26]

Dopo la separazione dalla compagnia di famiglia avvenuta nel 1944 dopo l'epico litigio col fratello Eduardo al quale si è accennato, egli deciderà di scrivere farse e commedie solo in lingua italiana (mentre manterrà il napoletano per le poesie e le canzoni). La verità è che, senza le specificità collaudate dei fratelli, c'è bisogno di veicolare le parole in altri corpi sonori che Peppino sceglie di sintonizzare sul teatro italiano. L'obiettivo, ribadito in più occasioni ma dichiarato con chiarezza in un articolo pubblicato un decennio dopo su *Vie Nuove*, è quello di risultare un autore/attore comprensibile al vasto pubblico, alla ricerca di un teatro trasversale lontano dai folclorismi e da quelli che lui definisce «limiti» del dialetto.[27] A ben vedere, prima della grande esplosione del cinema neorealista e in linea con la grande letteratura che a tale genere appartiene, Peppino ha individuato i tempi giusti per utilizzare una lingua italiana che riflettesse le cadenze regionali senza risultare impervia nella comprensione.[28] «Distinguendo tra italiano scritto e recitato, Peppino introduce di fatto nella discussione una terza varietà tra dialetto e lingua, ovvero, l'italiano regionale»,[29] che riproduce i suoni di una vasta area linguistica della quale si riconoscono i connotati generali, pur non utilizzando ufficialmente nessun dialetto specifico.

Al di là di ogni argomentazione teorica sviluppatasi a proposito della lingua nell'Italia post-bellica, non si può fare a meno di riconoscere in questa tensione l'esigenza di impostare in autonomia il proprio futuro artistico costruendo un

[26] A Ottai, "Il teatro umoristico di Peppino de Filippo", in A, Ottai (a cura di), *op. cit.*, p. 68.

[27] P. De Filippo, "Perché ho lasciato il teatro dialettale", *Vie Nuove*, a. IX, n. 20, maggio 1954, p. 3.

[28] Cfr. T. De Mauro, "Peppino e la lingua", in A. Ottai (a cura di), *op. cit.*, pp. 83-85.

[29] A. Palermo, "Scrivere «in lingua»: l'abbandono del dialetto nel teatro di Peppino de Filippo", in P. Sabbatino, G. Scognamiglio (a cura di), *Per Peppino De Filippo attore-autore*, cit., p. 72.

repertorio il più lontano possibile da quello eduardiano. Allo stesso tempo, in una contraddizione insanabile, egli non tradirà mai la sua provenienza rivelando precisi riferimenti culturali e geografici attraverso un patrimonio espressivo identitario. In effetti, Peppino non poteva prevedere che una parte sostanziale della fortuna mondiale di Eduardo si sarebbe edificata nei decenni successivi alla separazione proprio su un principio analogo, ovvero, sulla capacità di rendersi universale lasciando sempre più spazio alla lingua italiana senza però rinunciare all'universo napoletano che, invece, avrebbe assunto dimensione assoluta. In definitiva le conseguenze dell'intervento dei due De Filippo sulla scrittura teatrale non sono poi così distanti, anche se, come osserva Nicola De Blasi,

> [...] mentre Eduardo, anche quando ormai dava sempre più spazio all'italiano, non rinnegò mai la componente dialettale dei suoi testi, Peppino giunse da parte sua a una esplicita abiura del dialetto, compensata dalla ricerca di un italiano moderno «di tutti i giorni», per quanto venato da riconoscibili componenti («accenti») regionali e locali.[30]

Si tratta, dunque, di una pratica collaudata da Peppino e assunta come metodo per gran parte della vita che, in occasione de *Il guardiano*, risulta perfettamente in linea con la linea registica di Fenoglio che regionalizza i tre protagonisti e sceglie un attore con precise connotazioni culturali per rafforzare quei tratti di corrosiva comicità, tipici della scrittura pinteriana, che non escludono riflessioni filosofiche e che si innalzano a istanze universali. Al di là della storia, ambientata nella periferia londinese, di due fratelli che interagiscono con un barbone che tenta si sistemarsi a casa loro, è possibile considerare la vicenda come mitica e archetipica: simbolo della lotta tra giovani e vecchi, tra padri e figli, della difesa del territorio, della ricerca d'identità. E sembra legittimo evidenziare sia l'interesse dell'autore per i meccanismi d'aggressione, sia la sua accusa contro l'emarginazione, l'intolleranza e la repressione dei diversi.[31]

In questa direzione Peppino De Filippo appare particolarmente credibile nell'adattamento alle oscillazioni presenti nel testo di Pinter, dalla minaccia al comico, lavorando su una grammatica interpretativa che resta teatrale e non cede ad ammiccamenti con il pubblico televisivo.[32] L'esperienza artistica del

[30] N. De Blasi, "Oralità autobiografica nella prosa di Peppino De Filippo", in P. Sabbatino e G. Scognamiglio (a cura di), *Peppino de Filippo e la comicità del Novecento*, cit., pp. 59-60.

[31] Cfr. P. Bertinetti, *op. cit.*, p. 278.

[32] Cfr. I. Moscati, *op. cit.*, p. 16.

regista individua nelle caratteristiche dell'attore napoletano le qualità di una macchina attorica di grande duttilità: «Egli, infatti, con estrema determinazione [...] utilizzava da grande maestro i personaggi in funzione di un'espressione artistica tutta giocata e costruita sul filo di un delicatissimo equilibrio tra invenzione e coscienza».[33] La capacità di Peppino di gestire l'effetto comico attraverso l'utilizzo di mezzi semplici si accompagna, in tutta la parabola artistica teatrale e cinematografica, alla naturale predisposizione di trasferire nel proprio dominio espressivo «le mutazioni profonde, talvolta invisibili, che attraversano il corpo sociale, e che vengono captate e segnalate mentre accadono, come su di un sismografo che registri i più lievi movimenti tellurici, solo dai grandi maestri. Peppino aveva appunto questa capacità di sguardo».[34]

L'orizzonte espressivo costruito dal Peppino attore/autore è il prodotto di una complessità costruita con meccanismi di sottrazione, all'interno di un personale percorso biografico e artistico, in un rapporto frontale con una tradizione particolarmente imponente sul piano testuale e interpretativo. Il talento e la scelta dell'artista realizzano progressivamente una sintesi che, già a partire dalle innovazioni sviluppate negli anni del Teatro Umoristico insieme ai fratelli,[35] testimoniano nel tempo la necessità dell'invenzione scenica individuale e ribadiscono la necessità di assorbire e restituire con tratti minimi le mutazioni della storia. Questa modernità di incontro tra tradizione e innovazione è probabilmente il punto di contatto con *Il guardiano* di Pinter che, nella trascrizione italiana dettagliatamente prevista da Fenoglio, rende Peppino perfettamente a suo agio nel dipanare gli aspetti più sfumati di un'opera che, senza soluzione di continuità, sprigiona il comico e il tragico di una umanità derelitta che è espressione di un tempo, oltre i confini geografici.[36]

[33] A. Grieco, "La scena assente dei De Filippo", in L. Mazzarotta (a cura di), *Caro Peppino. Peppino De Filippo e Paolo Ricci: storia di un'amicizia*, Napoli, Edizioni dell'Archivio di Stato, 2003, p. 16.

[34] Ivi, p. 17.

[35] «Paolo Ricci, già negli anni Trenta, comprese che nelle messinscene dei fratelli De Filippo esistevano sorprendenti meccanismi [...] che generavano vuoti, zone di irrealtà determinando uno spostamento di senso e un forte spaesamento dell'azione drammaturgica». Ivi, p. 20.

[36] «Qui la sua istintiva capacità stravolgente si assoggettò alla disciplina rigorosa degli eccezionali mezzi espressivi, nel rispetto assoluto del testo». G. Geron, "Peppino De Filippo. La sublimazione della farsa", *Sipario*, a. 54, n. 609, 2000, p. 44.

VENTICINQUE STORIE PER IL CINEMA. HAROLD PINTER SCENEGGIATORE

di Alfonso Amendola e Pietro Ammaturo

> Ho scritto 25 sceneggiature per il cinema, tre non sono state realizzate, tre le hanno sputtanate: da una ho tolto la firma e con una certa riluttanza ho lasciato la mia firma su un'altra. Quella da cui ho tolto la firma era *Quel che resta del giorno* per il quale presero il mio lavoro e lo riscrissero. Ma le altre 18 sono state girate esattamente come le avevo scritte. E non parlo tanto dei dialoghi, quanto della struttura. Sono stato sempre molto disponibile, per dirla gentilmente, a discutere sulla struttura. È una questione così delicata, la struttura del film, non è vero? Che cosa accade se sposti una scena due minuti più tardi? È una ricerca senza fine, eterna, il che è molto eccitante. Davvero lo è.
> Harold Pinter

1. Scrivere per il cinema

In Harold Pinter il cinema è fin dalla gioventù una potente emozione costante. Uno sguardo necessario, intimo, una grande passione fondativa. In particolare, registi come Luis Buñuel e Sergej Michajlovič Ėjzenštejn venivano spesso accostati alle sue grandi passioni letterarie così come William Shakespeare e John Webster per le prime grandi influenze stilistiche.

> Amo molto il cinema, l'ho sempre amato. Da ragazzo mi sono successe due cose: mi sono innamorato, naturalmente, e ho scoperto il cinema. Due veri

> amori: il cinema e le ragazze. E correre, direi. Correre! Ero molto veloce a quei tempi. Ma il cinema era importantissimo per me, e lo è sempre rimasto. Ho amato tutti i miei lavori per il cinema, senza eccezioni. Naturalmente mi rendo conto di essere stato molto fortunato, perché so bene quello che succede di norma agli scrittori che lavorano per l'industria cinematografica. Sono stato fortunato soprattutto per le persone con cui ho lavorato.[1]

Il cinema, quindi, per Pinter non è un capitolo secondario o un'occasionale fuga. No. Il cinema è una prassi, un sentire omogeneo al teatro nel suo immaginario. Infatti, quasi in tutte le sceneggiature realizzate da Pinter, nella sua scrittura cinematografica vengono ripresi costantemente i suoi grandi temi teatrali: l'esplorazione dell'esistenza in-autentica, la perversione del potere inter-classista, la decadenza sociale, la fuga dalla razionalità, il formalismo, il relativismo, l'annichilimento della verità. Inoltre, nella sua idea di film affiorano anche temi di natura meta-cinematografica, leggibili soprattutto nello spaccato del postmoderno d'inizio anni Ottanta (dove un costante uso dei flashback diventa la grande possibilità di poter manipolare e reinventare il tempo). Insomma, il cinema è atto necessario.

Il lavoro di sceneggiatore[2] è (seppur arrivato quasi come una 'conclusione' dato l'impegno pinteriano prima come attore, poi come drammaturgo e autore radio-televisivo) una costante nella produzione creativa di Harold Pinter: da *Il Servo* di Joseph Losey (1963) a *Sleuth. Gli insospettabili* di Kenneth Branagh (2007). Un percorso, quello della scrittura cinematografica, estremamente vivo e fertile tra sceneggiature originali, riscritture delle proprie opere e adattamenti di altri autori e autrici (da Jane Austen a Francis Scott Fitzgerald, da John Fowles a Fred Uhlman) e che include importanti capitoli della storia del cinema che portano la sua firma: la trilogia/tetralogia diretta da Joseph Losey,[3] *The Caretaker* per la regia di Clive Donner (1963), *L'amante* (1963) che vide come protagonista anche la prima moglie di Pinter, Vivien Merchant; *La donna del tenente francese* (1981) per la regia di Karel Reisz; *Cortesie per gli ospiti* (1990) di Paul Schrader e il fin troppo dimenticato *L'amico ritrovato* (1989) che vede

[1] Harold Pinter in Mel Gussow, *Conversazioni con Pinter*, Milano, Ubulibri, 1995, p. 189.

[2] Sul lavoro di sceneggiatore cfr. Steven H. Gale, *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2021.

[3] Nello specifico del rapporto con Joseph Losey cfr. Maria Teresa Carbone, *I luoghi della memoria. Harold Pinter sceneggiatore per il cinema di Losey*, Bari, Edizioni Dedalo, 1986.

dietro la macchina da presa il fotografo Jerry Schatzberg, per fare qualche esempio "eclatante". Tuttavia, inizialmente il lavoro di Pinter può sembrare difficile da cogliere nel suo contesto completo, anche perché ha crediti cinematografici in alcuni luoghi sorprendenti, dai drammi d'epoca ai film di spionaggio (facendosi 'tentare' dalla figura dell'agente segreto), mostrando come l'autore si sia misurato con le convenzioni del cinema di consumo. Quando non trasponeva il proprio lavoro, spesso aggiungeva la sua interpretazione particolare anche ad altri adattamenti letterari, spesso di chiara derivazione politica di sinistra. I romanzi più importanti che hanno ricevuto il 'marchio' Pinter sullo schermo includono *The Last Tycoon* di F. Scott Fitzgerald (girato nel 1976), *The French Lieutenant's Woman* di John Fowles (girato nel 1981), *The Handmaid's Tale* di Margaret Atwood e *The Comfort of Strangers* di Ian McEwan (entrambi girati nel 1990). Capire dove finiscono questi lavori originali e inizia Pinter è parte della sfida quando si esplora la sua carriera.

E nella tensione al filmico dobbiamo includere la magnifica costruzione dialettica con l'opera letteraria di David Mamet[4] e quel nodo costante verso la sua opera infinita dedicata a Marcel Proust e pubblicata nel 1973[5] ovvero quel soggetto poi romanzo ma mai divenuto film per il suo amico Losey e tratto da *La Recherche du Temps Perdu* (il grande sogno letterario di autori come Luchino Visconti, Ennio Flaiano, Julien Duvivier, Max Ophuls, Volker Schlöndorff, Raoul Ruiz, Chantal Akerman).[6]

Inoltre, in questo prezioso elenco non possiamo non includere anche adattamenti televisivi meno conosciuti come *Vecchi Tempi* del 1991, interpretato da un giovane John Malkovich al fianco di Miranda Richardson oppure *La Collezione* (1976) con il grande Laurence Olivier, lavorando in televisione in un momento in cui il mezzo era incredibilmente aperto alla sperimentazione e ai nuovi scrittori.[7] E seppur non legato alla tensione

[4] Per analizzare la grande dialettica e i punti di contaminazione verso David Mamet cfr. Leslie Kane (ed.), *The art of crime. The plays and films of Harold Pinter and David Mamet*, New York, Routledge, 2004.

[5] Per la sceneggiatura proustiana cfr. Harold Pinter, *Proust. Una sceneggiatura*, Torino, Einaudi, 1978.

[6] Cfr. Anna Masecchia, *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio, 2008. Sullo snodo cinema-letteratura si veda almeno Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

[7] Elementi utili per avvicinare il lavoro televisivo, e in parte anche la produzione per la radio, di Pinter cfr. Richard Eyre (ed.), *Harold Pinter: A Celebration*, Faber and Faber, London, 2000.

scrittoria non dobbiamo dimenticare il suo lavoro di attore in film come *Mojo* (1997) di Jez Butterworth e *Mansfield Park* (1999) di Patricia Rozema, adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Jane Austen (lavori che stanno a dimostrare la sua grande, costante attenzione e stato permanente d'innamoramento verso lo spazio filmico).[8]

Possiamo, quindi, considerare la scrittura per il cinema un ulteriore punto di forza e di definizione dell'autore inglese che tra drammaturgia, narrativa e poesia sarà Premio Nobel per la letteratura nel 2005 con una dimensione di scrittura marcatamente presente e fondante che nel 1982 lo porterà a vincere il "Premio Flaiano" per la sceneggiatura. Questo premio è indicativo per comprendere la grande autonomia del suo lavoro di scrittore per il teatro rispetto a quello di sceneggiatore e le caratteristiche che consentono di 'dividere' le due attività, su diversi piani di interazione.[9] Dal punto di vista drammaturgico (quindi sia sul piano teatrale che cinematografico) questo rapporto si basa soprattutto sulla diversa ricezione dell'opera. Come sottolinea Franco Marenco[10] due sono i meccanismi che intervengono nel momento in cui si confrontano contesto filmico e scenico. Da un lato la "fertilità connotativa" in cui Pinter riesce a investire episodi, di una particolare risonanza, stimolando percorsi di indagine e di comprensione inizialmente discontinui e non isolabili, ma cui lo spettatore viene ricondotto a tempo debito, senza che ci siano possibili confusioni (si pensi in tal senso alla prima famosa scena di *Accident* che tanto infervorì critica a pubblico nel 1967). Lo spettatore viene quindi disturbato o meglio orientato attraverso questo disagio proprio tramite l'uso di parole, cose e situazioni esibite improvvisamente e inspiegabilmente e che devono successivamente e repentinamente tramutarsi in una nuova spiegazione, un nuovo indirizzo al quale rivolgersi. Il secondo meccanismo che entra in gioco è la «codificazione limitata»: l'in-

[8] Per quanto riguarda il rapporto in generale con il cinema si rimanda ai volumi: Steven H. Gale (ed), *The films of Harold Pinter*, New York, State University of New York Press, 2001; Cristina Jandelli, Beatrice Manetti, Giovanni Maria Rossi (a cura di), introduzione di Bruno Torri, *Harold Pinter. Dal teatro della minaccia al cinema delle ceneri*, Firenze, Edizioni Aida, 2001.

[9] Per il confronto tra cinema e teatro cfr. Guido Davico Bonino, "Il dialogo di Pinter tra cinema e teatro", in Paolo Bertinetti e Gianni Volpi (a cura di), *Pinter e il cinema*, Torino, AIACE, 1984, pp. 49-57.

[10] Franco Marenco, *...ma il cinema non è il teatro*, in Paolo Bertinetti e Gianni Volpi (a cura di), *op. cit.*, pp. 38-39.

terpretazione è sempre aperta, lo spettatore non riesce a selezionare o organizzare le diverse connotazioni del discorso in un unicum generale che porti ad una sola definizione. Ogni volta che si viene instradati verso una linea di decodifica subito Pinter gliene offre un'altra, alternativa e spiazzante. Questa impossibilità di identificazione porta lo spettatore ad aumentare il senso di disagio provocato in precedenza, continuando (plausibilmente) all'infinito. Entrambi questi procedimenti sono tipici del teatro. Solo il primo, però, è comune anche nel cinema, mentre il secondo è presente in modo più attenuato, ma comunque importante, nella scrittura cinematografica di Pinter. Nei suoi lavori, infatti, si nota un modo particolare di presentare la realtà: grande attenzione ai dettagli concreti, che subito si caricano di significati molteplici. Questi elementi, pur ricchi di ambiguità, seguono uno schema drammatico sempre più chiaro, diventando una guida per interpretare (o reinterpretare) il mondo, secondo una struttura quasi prevedibile.

La scrittura pinteriana «sopravvive allora in quanto stile e maniera, non in quanto principio dialettico e de-costruttivo».[11] È in quest'ottica che può essere letta la «vocazione prepotentemente cinematografica» di Pinter secondo Guido Fink[12] e in particolar modo le sceneggiature pinteriane scritte per Losey sono il punto più alto della sua concezione cinematografica sia come tematica, linguaggio e metodo. La sua capacità espressiva spinge gli addetti ai lavori a coniare appositamente per i suoi componimenti la definizione di "pinteresque", l'uso cioè potente di stereotipi extraculturali: frammenti di conversazione, tecnicismi, gerghi, linguaggi che giungono da altri media e che spingono la percezione spettatoriale verso il contrasto tra il verosimile e l'assurdo. Caratteristiche che porterebbero ad un rapido accostamento con Ionesco o altri maestri del teatro dell'assurdo o dello sperimentale, ma che lo avvicinano molto più a Beckett (del quale si è sempre detto un assiduo lettore e 'quasi' discepolo)[13] e, in maniera per lo più anche anticonformista, alla percezione del linguaggio teatrale al quale mirava Bertold Brecht.[14] In tal senso, se il linguaggio punta a uniformarsi con l'azione il suono delle parole mira ad raggiungere un valore uguale, se non addirittura superiore al significato stesso delle parole (si pensi in tal senso a diversi momenti di dialogo in *The Homecoming* del 1973). Tutto

[11] Ivi, p. 41.
[12] Guido Fink e Antonio Miccolo (a cura di), *Cinema e teatro*, Firenze, Guaraldi, 1977, p. 64.
[13] Cfr. Maria Teresa Carbone, *op. cit*., p.15.
[14] Ivi, p. 18.

questo è nella complessità stilistica di Pinter: in particolare, il suo lavoro su una dimensione di «linguaggio-suono» è sempre fortemente evocativa e perfettamente legata al gesto e alle azioni. Scrive giustamente Maria Teresa Carbone:

> la chiave del linguaggio delle sceneggiature pinteriane va trovata proprio in questa particolarità, che è insieme un paradosso: attentissimo alle parole, Pinter non ne diventa mai schiavo.[15]

Ma nel cinema scritto da Pinter c'è un ulteriore elemento: la capacità di fondere linguaggio ed azione e quindi lavorare non solo sulla questione spazio-temporale, ma soprattutto sulla capacità che il montaggio ha su queste componenti, in chiara comunione con il linguaggio, proprio come specificato dallo stesso Pinter:

> Per esempio l'altro giorno sono entrato per la prima volta nella sala di montaggio e ho visto esattamente come si fa, come tutto si mette insieme. Volevo provare a tagliare una parte del dialogo, e ho chiesto al direttore del montaggio se potevamo tagliare una riga in un punto e trasformarla in una pausa. [...] Si può cancellare il dialogo, cambiare il ritmo. È meraviglioso.[16]

Per Pinter, quindi, è fondamentale la continuità preponderante di azione nei testi nati per il teatro e la maggiore visualizzazione, unita ad un uso preciso del montaggio, negli originali cinematografici e televisivi. Pinter non vuole allora lavorare solo con le parole (che secondo lui hanno meno importanza nel passaggio teatro-sala) ma soprattutto attraverso la possibilità di tagliare il flusso di immagini. In tal senso si sviluppa il suo concetto di 'economia', parola che lo stesso autore usa durante un discorso svoltosi ad Amburgo, per la vittoria del premio Shakespeare. Le immagini pinteriane spingono verso una dimensione di essenzialità assoluta, di ricerca estrema di pulizia visiva, mirano a raggiungere una sorta di 'terreno' unico (spazio dell'economia), in cui potersi muovere spingendo verso la pura essenzialità, ma all'interno del film, creando un ponte mediale tra le diverse percezioni e ricezioni dei prodotti diversi, uniformando la produzione della radio, del teatro, della televisione e del cinema.

> Non faccio alcuna distinzione fra tipi di scrittura, ma quando scrivo per il palcoscenico, mantengo sempre una continuità di azione. La televisione si

[15] Maria Teresa Carbone, *op. cit.*, p. 22.

[16] Intervista rilasciata a Lee Langley sul "New York Herald Tribune" il 1° marzo 1964.

> presta ad un montaggio rapido da scena a scena e adesso io tendo a vedere sempre più in termini di immagini.[17]

È lo stesso Pinter a spiegare nel dettaglio cosa intenda per lavoro 'economico' sul cinema:

> Economia di movimento e di gesti, dell'emozione e della sua espressione, interiore ed esteriore insieme, in una reciproca relazione specifica ed esatta, così che non vi sia spreco e disordine.[18]

Ma nel momento in sui si dispone a ridurre un testo già esistente, Pinter non può pretendere di ignorare che quella narrazione esista già, è già stata raccontata, in un modo preciso: parte sì dalla fine, dal lavoro ultimato per ricavarne un nuovo 'sguardo' che a sua volta si trasformerà in una premessa nei confronti del film realizzato. Le sue sceneggiature quindi diventano una rilettura nel senso barthesiano del termine, una riscrittura.

Da qui le sue attenzioni del descrivere oggetti e gestualità solitamente non presenti nel suo lavoro teatrale e da qui la sua capacità di sguardo visivo, attento alla logica dell'immagine-movimento e al dispositivo filmico. Già questa serie di elementi ci sono utili per comprendere non solo la grande passione pinteriana ma soprattutto la sua grande capacità di "narratore" interno al cinema che non ha mai considerato un "impoverimento" la sua scrittura teatrale ripensata dal cinema. Infatti, la sua idea di scrittura tra teatro, cinema, radio e televisione non è un frutto di priorità o di esclusività ma di attenzione specifica ai media che di volta in volta ha di fronte, facendo una serie di riflessioni di grande consapevolezza del dispositivo che di volta in volta ha affrontato.

Anche il suo rapporto con la radio è importante.[19] Infatti, i suoi primi drammi sono perfettamente il frutto di una logica trans-mediale, diremmo oggi, (diversa dall'adattamento), che consente alle opere teatrali di migrare liberamente tra cinema, radio e televisione,[20] a una poetica intermedia che

[17] Harold Pinter, *Plays: Two*, London, Eyre Methuen, 1979, p. 11.

[18] Harold Pinter in Maria Teresa Carbone, *op. cit.*, p. 20.

[19] Cfr. Elissa S. Guralnick, *Sight Unseen: Beckett, Pinter, Stoppard, and Other Contemporary Dramatists on Radio*, Athens, Ohio University Press, 1995. Per un ascolto specifico rimandiamo al sito: http://www.haroldpinter.org/acting/acting_radio.shtml

[20] Cfr. Alfonso Amendola, *Frammenti d'immagine. Scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione*, Napoli, Liguori, 2006.

sfrutta le possibilità di vari media.[21] E sovente la radio è presente nei suoi lavori: *The Hothouse*, un'opera teatrale che tematizza le tecnologie radio e audio; *A Night Out* e *Night School*, importanti riflessioni di Pinter sui media acustici e visivi, mentre *Landscape* e *Family Voices* guardano alla linea evoluta che lo porterà al cinema.

2. Il dialogo con Losey

Quando lo scrittore e drammaturgo inglese Harold Pinter si mette alla scrivania all'inizio degli anni Sessanta per scrivere la sceneggiatura de *Il servo* è la prima volta che si confronta con una storia non sua da adattare per il grande schermo, ma un racconto breve di William Somerset Maugham.

> L'unica sua altra esperienza come sceneggiatore è, al momento, l'adattamento diretto da Clive Donner, de *Il guardiano* (1960), la tragicommedia che lo ha appena consacrato come autore teatrale su entrambe le sponde dell'Atlantico. Ma non lo possiamo considerare un lavoro di sceneggiatura cinematografica di Pinter, poiché il film è praticamente l'opera teatrale, il cui svolgimento, tutto in interni, è ampliato da poche scene, senza parole, in esterni che rendono l'azione meno claustrofobica e, come ricorda Geoffrey Nowell Smith, "l'impoveriscono. [...] rimane un lavoro teatrale (di Pinter) con alcuni tocchi cinematografici (di Donner)".[22]

Il regista del film sarà l'americano Joseph Losey, un po' più vecchio di lui, ma come lui un uomo di teatro, formatosi nella vibrante New York degli anni

[21] Lungo questa lineare si potrebbe aprire un rimando al lavoro extramediale di un grande amico e sodale di Harold Pinter: Samuel Beckett, che in maniera forte lavorerà tra cinema, radio e televisione cfr. Antonio Iannotta, *Lo sguardo sottratto. Samuel Beckett e i media*, Napoli, Liguori, 2007; cfr. Gabriele Frasca (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Pisa, Pacini, 2007 – con CD audio. E pur non essendo questa la sede per affrontare il solido rapporto che unisce Pinter e Beckett ci limitiamo a ricordare lo straordinario omaggio che lo scrittore inglese volle dedicare allo scrittore irlandese quando, malato e costretto su una sedia a rotelle, interpreta *L'ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett alla Londra Royal Court Theatre, nell'ottobre del 2006. Su questo rapporto cfr. Harold Pinter, *BBC TV documentary, 'A Wake for Sam'* (1990) riportato in Harold Pinter, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948–2005,* London, Faber and Faber, 1998, pp. 58–59; cfr. George Craig, *The Letters of Samuel Beckett 1966–1989*, Vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 483.

[22] Geoffrey Nowell-Smith, *Pinter e il cinema inglese*, in Paolo Bertinetti e Gianni Volpi, *op. cit.*, p.17.

Trenta dei fremiti del New Deal, tra critica teatrale e drammaturgia militante, luogo dell'amicizia e della collaborazione con Charles Laughton e Bertolt Brecht. E che si è sempre detto aperto a tutte le componenti del cinema come «atto di pensiero», immobile ma al tempo stesso capace di focalizzarsi sull'immagine come staccata dal continuum spazio temporale.

> L'incontro con Losey offrì a Pinter l'occasione di lavorare a una forma espressiva che lo affascinava ma che non aveva mai sperimentato e offrì a Losey l'occasione per uscire dal melodramma e adottare uno stile che non era esattamente letterario, ma in cui la parola assumeva un nuovo valore – e questa era di per sé una novità nel cinema inglese, in cui i dialoghi sono spesso letterari, ma di una letterarietà appiattita in modo tale da non contrastare troppo con il naturalismo di fondo dello stile. [...] La coincidenza di interessi fornì a entrambi un terreno comune per esplorare una nuova forma d'espressione. Per Pinter significò racconto invece che teatro; per Losey dialogo/discorso piuttosto che azione drammatica.[23]

Nel ruolo del maggiordomo si pensa a Dirk Bogarde, già attore-feticcio di Losey e che non solo spinge a riconsiderare una scrittura per il cinema per il racconto di Maugham, ma funge da catalizzatore per l'incontro Losey-Pinter e che racconterà nella sua autobiografia.[24]

> Avevo ricordato a Losey un piccolo libro che aveva attirato la sua attenzione durante il primo film che abbiamo fatto assieme: *Il servo*, di cui pensava di poter acquisire per me i diritti. Dieci anni dopo, ero troppo avanti con l'età per poter interpretare il 'ragazzo' e il libro era diventato una sceneggiatura scritta da un giovane scrittore in piena ascensione, Harold Pinter. "Terribilmente sovra-scritto", disse Losey; ma incontrò Pinter, lavorarono insieme, e una nuova sceneggiatura vide il giorno. Dovevo interpretare il servo perchè non c'erano soldi per una star come Ralph Richardson. È così che *Il servo* diventò un film fatto "a forza di pugni", dietro alle sue stesse parole. A forza di pugni, perché nessuno ci sosteneva.[25]

Dopo un'iniziale difficoltà e diffidenza tra i due (anzi tra i tre) nacque una grande collaborazione durata quattordici anni. Che fosse merito di un simi-

[23] Ivi, pp. 18-19.

[24] Dirk Bogarde, *Snakes And Ladders. A Memoir*, London, Bloomsbury Reader, 2014. In particolare, il rapporto tra i tre artisti ricorre nelle pp. 278, 283, 289, 290, 300.

[25] Dirk Bogarde, *Le Joseph Losey Secret. Un genie Amoureux de la vulgarité* in "Positif" n. 508, giugno 2003.

le temperamento di carattere, di disposizioni, o solo la curiosità di entrambi verso le oscure implicazioni del patto sociale, con la loro collaborazione per *Il servo* (1963) e poi *L'incidente* (1967) (che farà triade con *Messaggero d'amore*) avviene quel tanto sperato quanto travolgente allineamento tra scrittura e regia, tra necessità narrativa e racconto visivo.

È interessante in tal senso come il lavoro di riscrittura effettuato in prima battuta da Pinter abbia poi un riscontro perfetto nelle inquadrature di Losey, come se ci fossero due braccia e una sola mente. In tal senso la modifica del personaggio principale diventa un preciso campanello metaforico:

> Pinter e Losey si staccano più sensibilmente da Maugham nel concepire l'immagine e il personaggio di Barrett, il maggiordomo, che lo scrittore aveva creato secondo certa tradizione espressionistico-grottesca. [...] Barrett apparirà poco a poco come una sorta di vampiro, un essere sinistramente fantastico che, in quanto tale, si stacca dall'insieme ordinario. Nel film la parola "vampiro" viene effettivamente pronunciata da Tony, una volta solo per scherzo, per esorcizzare i timori della fidanzata. Ma Barrett, in apparenza, non ha niente di demoniaco; la maschera che gli presta il formidabile Dirk Bogarde è infatti quella di una sfaccettata e torbida usualità; la faccia della menzogna e del raggiro, o, anche, della simulazione drammatica intesa come tecnica e verifica in corso d'opera.[26]

Resta però di centrale importanza uno dei lavori divenuti 'mitici' di Pinter e cioè la trasposizione della maggiore opera di Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*. Un lavoro sfiancante, iniziato nel 1972 e non vedrà purtroppo mai la luce. In una nota alla pubblicazione della sceneggiatura finora realizzata (e per lui definitiva) specifica di come il lavoro abbia avuto risvolti poco felici e frenetici, ma contraddistinti da una forte volontà realizzativa. In tal senso Pinter chiede la collaborazione di Barbara Bray (esperta della scrittura proustiana e storica sceneggiatrice per la Bbc) e decidendo, in comunione con Losey, di concentrare gli sforzi lavorativi solo sul primo (*La strada di Swann*) e l'ultimo romanzo del ciclo della *Recherce*: *Il tempo ritrovato* (scritto però subito dopo il primo). Questo perché come specifica lo stesso sceneggiatore

> L'intera opera è, per così dire, contenuta nell'ultimo volume. Quando Marcel, ne *Il tempo ritrovato*, dice che ora è in grado di iniziare il suo lavoro, lo ha già scritto. Noi abbiamo appena finito di leggerlo. In qualche maniera questa idea fonda-

[26] Tullio Masoni, *Il servo. Maugham, Pinter, Losey* in "Cineforum", n. 470, dicembre 2007.

> mentale doveva essere ritrovata in un'altra forma. Sapevamo che non avremmo potuto in alcun senso competere col libro. Ma avremmo potuto essergli fedeli?[27]

Tale sforzo di scrittura porterà in prima battuta a presentare al regista un primo piano della sceneggiatura imponente e che verrà sfrangiato di tagli (ventiquattro pagine) e che porteranno alla sceneggiatura poi considerata definitiva. La difficoltà maggiore, comunque, secondo Pinter era proprio quella di avere tra le mani un'opera che era già fin troppo cinematografica e che, nel contesto della sua concezione di economia della trasposizione, diventava addirittura autodistruttiva. Come avvicinare due calamite di polarità identica. Ecco perché leggendo nel dettaglio il lavoro svolto da Pinter si può addurre a una forma maggiormente economizzata del pensiero dell'autore di partenza, come se fosse Proust a 'pinterizzarsi', portando però a una seppur affascinante trasposizione, a una quasi impossibile traducibilità mediatica. Il "terzo occhio" pinteriano[28] si sposta dal lato del regista, deve staccarsi dalla concezione più stretta di 'sintetizzazione' e lavorare di pure visionarietà. Certo è che il processo di condensazione narrativa funziona sicuramente sul materiale scritto (la scena dai Verdurin in cui Morel esegue una sonata di Venteuil equivale a cinque pagine) e a un certo punto comincia a scorrere meglio (i lutti a catena fanno pensare a tutto il ciclo e in parte al sommario alla fine del *Tempo ritrovato*), ma le immagini apparentemente slegate che aprono il film (che alla fine dovrebbero unirsi, sovrapporsi o trovare una linea interpretativa) possiedono un'alta carica 'visiva'. L'opera di Proust così è ricondotta a un susseguirsi di incroci, di dissolvenze filmiche, incroci di sguardi. Ma, a differenza di quanto accade ad esempio ne *Il servo* e negli altri lavori realizzati con Losey, viene a mancare, in questa sorta di lunga catena voyeristica e di "interrogazioni visive",[29] l'elemento della transitività: quella cioè circolarità per cui la condizione spettatoriale e lo sguardo ad essa collegata, si ribalta, con

> [...] scoperte parallele nei confronti del gioco competitivo tra forze opposte tese a un dominio temporaneo sulla scena, sullo schermo. [...] La *Proust Screenplay* è fondamentalmente intransitiva.[30]

---

[27] Harold Pinter in id., *op.cit.*, pp. 185-186.

[28] Cfr. Guido Fink, *Pinter senza Losey: ovvero cinque centesimi in più* in Paolo Bertinetti e Gianni Volpi (a cura di), *op. cit.*, p. 26.

[29] Ivi, p. 27.

[30] Ibidem.

Nel 1978, anno al quale si riferisce la nota citata, Pinter è ancora speranzoso della fattibilità del progetto, dopo aver inoltre effettuato numerosi e diversi sopralluoghi per gli esterni, dal 1972, in Francia (Illiers, Cabourg, Parigi).

Il lavoro successivo, *La donna del tenente francese* è del 1981 e segna una sorta di accostamento sempre maggiore della scrittura verso l'estetica televisiva (che per Pinter ha poche differenze con quella cinematografica) e crea lentamente un rapporto totalmente diverso con la scrittura, che inizia a diventare più 'prevedibile' (alcuni critici hanno attaccato ferocemente Pinter, accusandolo di essere ormai entrato in una dimensione totalmente quasi autocitazionista) ma non meno potente. La dimensione pinteriana acquisisce, come si è detto, dinamiche molto particolari nelle altre sceneggiature non dirette da Losey. Spesso si ha la percezione che questi film siano dei lavori scritti per Losey e diretti da altri, con risultati di sicuro impatto, meno evidente rispetto al fruttuoso connubio. Si pensi alla polemica con Elia Kazan, che arrivò a disconoscere il suo film, specificando di «voler tornare a dirigere cose che lo rappresentassero».[31] E ancora: la produzione con Mamet, già accennata, con intriganti e stimolanti riflessioni sulla dimensione 'sacra' di Pinter e il suo legame con la rappresentazione della legalità, che raggiunge echi addirittura vittoriani.[32]

Insomma, una grande passione quella di Harold Pinter per il cinema. Una passione che lo accompagnerà fino agli ultimi suoi giorni (2008) e che in diverse interviste, parlando della propria infanzia, quando passava i pomeriggi nei cinema londinesi, a guardare le «pellicola di gangster in bianco e nero». E proprio sul cinema noir Leslie Kane analizza tutta la produzione noir, gangeristica e di crime stories mettendo in parallelo il lavoro di Pinter con quello di David Mamet, annotandone punti di contiguità, affinità, rimandi, echi, omaggi:

> If Pinter's work rarely strays far from the subject of crime and the criminal, from the marginalized outsider, his characters' fundamental desire for respect is aligned with justice. His work for the stage and screen raises questions about the representation of violence, repressive laws, and a culture saturated with violent imagery. Influenced by film noir and Kafka's *The Trial*, Pinter's work explores the correlation between crime and surveillance and, most recently, the erotics of torture.[33]

[31] Alfredo Rossi, *Elia Kazan*, Firenze, La nuova Italia, 1977, p. 110.

[32] Cfr. Ira B. Nadel, *Lie Detectors: Pinter/Mamet and the Victorian Concept of Crime*, in Leslie Kane (ed.), *op. cit.*, pp. 119-137.

[33] Ivi, p. 2.

Quindi un ulteriore *mood* cinematografico con una parte importante di comparazione e rimando all'opera di Franz Kafka «penetrò nel mio subconscio ed ebbe un'influenza innegabile», come lui stesso ebbe a dire in un'intervista rilasciata ad una giornalista della BBC a Praga, durante le riprese de *Il Processo* di cui curò la sceneggiatura per un film-tv e in cui ritorna la sua concezione di cittadino vs stato:

> Influenced by film noir, on the one hand, and the novels of Joyce, Proust, Dostoevski, and most importantly Kafka's *The Trial*, on the other, the works of Harold Pinter are peopled with the wounded and the criminal. [...] The "criminal" in Pinter's plays and screenplays is often the person who threatens the state.[34]

Il lavoro di sceneggiatore di Pinter per il cinema, quindi, si è avvalso di molteplici caratteristiche che diventano pura rappresentazione del suo pensare teatrale, ma al tempo stesso se ne allontanano radicalmente, proprio per la capacità del medium di operare delle scelte e fungere da filtro con la rappresentazione. Lo stretto rapporto con la contemporaneità, poi, viene ribaltato e a volte storicizzato: non solo diversi film sono 'contemporanei', ma anche quelli prettamente 'in costume' lo diventano, adattandosi, ponendo lo spettatore non di fronte alla 'situazione' storia ma al 'pensare' contemporaneo, creandogli così un potente cortocircuito che si manifesta potentemente nella collaborazione con Losey (forse, paradossalmente, proprio con il loro lavoro lasciato solo su carta). In mezzo e dopo questo binomio artistico diversi esempi cinematografici eccellenti (e a volte semplicemente meno fortunati o fin troppo stroncati dalla critica) con registi di importanza assoluta, ma con i quali è mancato, probabilmente, lo stesso 'sentire' sulla società coeva, spingendo invece l'attenzione sulla difficile collocazione della narrazione pinteriana all'interno del lavoro stesso, facendone quasi un 'mito nel mito' e aprendo particolari riflessioni sul concetto stesso di sacro, profano, salvezza (spirituale?). Il cinema di Pinter come una candela consuma i suoi frutti migliori nei drammi degli altri, senza che il regista stesso probabilmente se ne accorgesse, ma lasciandosi la chiara convinzione che il suo lavoro era (ed è) un concentrato di pura innovazione innanzitutto verbale. Parola che si materializza nei suoni, nei corpi, nei silenzi che si trasformano così in puri veicoli di 'voce' pinteriana.

[34] Leslie Kane in id.(ed.), *op. cit.*, pp. 4-5.

RAPPORTO CONFIDENZIALE. A PROPOSITO DEL *RITRATTO DI HAROLD PINTER* DI ROBERTO ANDÒ

di Bruno Roberti

1. Come un ritorno a casa: genealogia di una vocazione

Per dirla con un titolo pinteriano comincia con un 'ritorno a casa' il ritratto filmato che Roberto Andò dedicò nel 1998 ad Harold Pinter. Lo scrittore inglese guida la sua auto inoltrandosi nel quartiere dove è nato: Hackney, che oggi è diventato un luogo trendy, ma che durante l'infanzia e l'adolescenza di Pinter era «un mondo chiuso in sé stesso, tagliato fuori dal resto di Londra», come lo descrive lo stesso scrittore nel film, e come ci appariranno gli spazi chiusi, inquieti e ambigui del suo teatro. Fin dall'inizio il film di Andò si configura come un lento avvicinarsi al nucleo interiore dell'ispirazione e della poetica pinteriana. Ciò avviene 'in prima persona' allorché è lo stesso scrittore che si rivolge al fuori campo, a qualcuno che dietro la m.d,p. ne raccoglie i ricordi e le confessioni. Quel qualcuno è un 'occhio in ascolto'. Tale la posizione che Andò sceglie nel tessere le immagini e nel comporre una sorta di 'topografia' interiore laddove i luoghi londinesi, le insegne stradali, i marciapiedi, i viali, vengono assorbiti direttamente e senza soluzione di continuità dal racconto che assume i toni di un 'rapporto confidenziale' entro cui emergono i temi e le ossessioni, le cadenze e le atmosfere del drammaturgo inglese. Come fossero i 'loci' di un teatro della memoria

sfilano sotto i nostri occhi, in un intarsio di montaggio che alterna il bianco e nero al colore, i quartieri, le case, le strade, gli angoli di una Londra che immediatamente ci rimanda a ciò che dietro quelle immagini si annida e insieme si dispiega, come sotto una lente sfocata che a poco a poco, per abbagli e per suggestioni, prende forma per subito sfumare. Il tema dello spazio 'inquieto' così presente nei lavori di Pinter emerge come un filo sottile, quasi intrecciato in una sorta di 'musica' impercettibile, che si avverte dietro le parole di Pinter, laddove ritorna indietro con la memoria.

Quasi la rivelazione di una vocazione, oltre che l'inaugurarsi di un 'romanzo di formazione', ad esempio, emergono quando lo scrittore ritrova ad Hackney quella sorta di bergmaniano 'posto delle fragole' che per lui fu Clapton Pond. Rivede i luoghi della sua adolescenza: quello stesso giardino, quello stesso ponticello sullo stagno, e soprattutto quella stessa panchina di Lower Clapton Road, dove con gli amici si sedeva «a parlare della vita e della morte...e di James Joyce». Ci si immerge così negli 'old times' pinteriani mentre la camera accompagna lo scrittore lungo il filo memoriale. I film visti in un piccolo cineclub a buon mercato, da Buñuel ad Ėjzenštejn, che probabilmente lo suggestionarono rispetto, da un lato, al mistero e al perturbante racchiusi nel quotidiano o, dall'altro, forgiarono la tensione politica riverberata nelle situazioni icastiche, nelle tensioni morali, nelle riflessioni sul potere, implicite nei suoi testi. Nelle pieghe dei ricordi indoviniamo le radici della sua cifra ispirativa. Ad esempio nel precisare due poli del suo retaggio familiare: la sensibilità musicale (che si enuclea nei ritmi e nei rapporti tra pause di silenzio e improvvisi 'precipitati' dei suoi dialoghi) ereditati dalla famiglia paterna (la zia e la cugina pianiste) e la 'durezza' del lato materno (che si riflette nella tagliente crudeltà di certe situazioni nei suoi drammi); il suo essere figlio unico che lo induce a una introversione, una cupezza, una morbosità che si rispecchieranno in molti dei suoi personaggi, in una certa loro desolazione e solitudine. Così Pinter rievoca il formarsi nella sua fantasia di un 'teatro mentale'. Anche qui è un luogo preciso che affiora dalla memoria: il piccolo giardino di casa, l'albero di lillà sotto cui, bambinetto di otto anni, evocava, chiamandoli per nome (Ginger, Fred, Tom, Bob...) i suoi 'amici immaginari' come altrettanti personaggi da far agire e dialogare traendoli dall'invisibile e mettendoli in scena. Si tratta della genealogia di una vocazione: «Non esistevano, ma io parlavo con loro e ognuno aveva un carattere ben definito. Quello è stato di fatto il mio primo atto creativo, là dietro l'albero di lillà».

2. Come in una terra di nessuno: potere delle parole, parole del potere

Nel film di Andò Michael K. Billington, critico teatrale e biografo di Pinter, enuclea dal mondo dello scrittore, sei parole che racchiudono e focalizzano la densità e il carattere dei climi pinteriani: Potere, Dominazione, Territorio, Stanze, Misteri, Enigmi. C'è una concatenazione significante che trascorre tra questi termini. L'orizzonte pubblico dell'esercizio di potere si trasmette e si circoscrive nel movimento di dominazione di uno spazio privato, che configura una *scena* come un territorio perimetrato che viene conteso, fino a recludersi in una geometria claustrofobica che rispecchia e insieme concretizza una sorta di *camera chiusa,* una stanza che è al contempo fisica e mentale. Da questo spazio interdetto emana un'aura di mistero, che a sua volta diventa da interdetto un *non detto* focalizzato e insieme sigillato come un enigma da sciogliere, che tuttavia resta come un'*aura* indefinita entro cui le parole e le azioni, i gesti e i silenzi si *sospendono.* Ma è il nesso Potere/Territorio ciò a cui si riduce questa catena di termini suggestivi. È in ciò che si dispone la dinamica ossessiva di un conflitto «per la conquista della superiorità, del dominio sull'altro in uno spazio confinato». Billington evoca l'esempio di Dickens quale scrittore che disegnò nei suoi romanzi una Londra come spazio speculare della 'topografia interiore' dei personaggi, emanazione labirintica del loro psichismo.

Allo stesso modo nei microcosmi chiusi delle scene oblique e inquiete di Pinter si rispecchia il suo vissuto londinese, come se ne costituisse un riflesso oscuro, traendone una specie di 'geografia psichica' che ne determina il clima, addensandosi come un 'vapore' atmosferico emanato dai personaggi e diffuso negli ambienti chiusi che risultano così un corrispettivo dello stato d'animo sovente contorto, malsano, ambiguo dei personaggi. Billington cita il discorso pronunciato da un personaggio in *The Caretaker* (1960) sulla complessità inestricabile della vita londinese, così come sottolinea che in *No Man's Land* (1975) una strada di Londra, Bolsover Street, diventa la metafora del vicolo cieco esistenziale, del 'senso unico' cui può trascinare una situazione, configurandosi come spazio senza via d'uscita che una volta imboccato intrappola senza che se ne possa più uscire. Qui il film di Andò intensifica l'intaglio degli inserti in bianconero restituendo con il rapidissimo movimento 'a schiaffo' degli scorci della strada la sensazione di un viluppo, di un groviglio visivo corrispondente a quella metafora. In tal modo il dettato verbale che ascoltiamo costituisce un contrappunto creando una risonanza visuale con ciò che stiamo ascoltando e ponendosi come una eco

enigmatica della parola, intessendo così di 'indizi' ciò che si apre e si chiude sotto il nostro sguardo, come una epitome della claustrofobia, del confinamento che nel lavoro di Pinter si fanno metafora della condizione umana. L'uso che a questo punto Andò fa degli scorci silenziosi, astratti, vuoti, delle architetture di una Londra in cui l'elemento umano è assente (quasi come negli scorci dell'Eur del finale antonioniano di *L'eclisse,* 1962) suggella così l'accento posto sulla forma tortuosa che la psiche, il comportamento, le situazioni, le tensioni relazionali, il groviglio della parola e il suo essere risucchiata dal silenzio, il depositarsi progressivo nel palpabile abisso silente di una condizione di esasperazione dello scontro verbale, assumono sulla scena pinteriana, laddove il potere della parola è sempre sul punto di essere messo in scacco dalla parola del potere.

3. Vecchi tempi

Pinter confessa la nostalgia per quella Londra appartenuta alla sua infanzia e adolescenza, nonostante fosse dilaniata dalla guerra e dai bombardamenti e nel dopoguerra fosse ridotta a «una specie di deserto», eppure allo stesso tempo pulsante di vita, per quanto pervasa da disperazione, incertezza, paura. Curiosamente, la sensazione di pericolo e il paesaggio di macerie si associano nella mente dello scrittore al desiderio sessuale. Mentre Andò fa uso di immagini di repertorio della Londra distrutta dalle bombe, il contrappunto dei ricordi di Pinter è come se evocasse quelle atmosfere di 'rischio' sottese al rapporto amoroso («la stessa guerra era un'esperienza sessualmente carica, c'era il desiderio tra le rovine, c'erano la vita e la morte»), il crinale pericoloso su cui scivola la coazione a ripetere di un desiderio torbido e talvolta perfino malato, che si ritrova in testi come *The Lover* (1962), *Old Times* (1970), *Betrayal* (1978). Forse l'oscuro nucleo ispirativo di questi testi si può rintracciare in una sorta di 'epifania erotica' appartenuta alle prime esperienze amorose dello scrittore. Lo sfondo di tale rivelazione della sessualità furono i frequenti 'black out', quell'incontrarsi al buio con le ragazze, quel ritrovarsi nell'oscurità promiscua dei rifugi. Un rifugio particolare per i londinesi era quello casalingo conosciuto come 'rifugio Morrison', una sorta di grande tavolo rinforzato che formava una specie di gabbia di rete metallica, e che era fornito in scatola di montaggio alle famiglie. Ebbene questo spazio circoscritto, angusto, soffocante fu teatro di una precoce esperienza erotica per Pinter (quasi prefigurando le stanze chiuse tipiche delle ambientazioni pinteriane).

Lo scrittore, quattordicenne, si ritrovò sotto quel tavolo-rifugio durante un attacco aereo con la ragazzina della porta accanto: «ricorderò quella notte per il resto della mia vita, non volevo che suonasse il cessato pericolo». C'è una inquadratura significativa che Andò giustappone ai racconti in cui Pinter rievoca il 'tempo perduto', assaporandolo alla maniera del suo amato Proust. Si tratta dell'inquadratura dello studio dello scrittore immerso nella penombra e deformato da un riflesso come di una sfera ovale da cui emana la luce di una finestra, cui segue una panoramica verso l'alto fino a un lucernario. Potrebbe essere la scena unica, il singolo ambiente dell'opera di esordio di Pinter, *The Room* (1957, che è anche la prima opera pinteriana messa in scena da Andò nel 2001), laddove il contatto con il mondo avviene solo attraverso una piccola finestra disposta al centro della scena, punto di fuga prospettico, verso cui la protagonista rivolge nervosamente lo sguardo, scostando la tenda. La metafora della cecità in quell'atto unico si ripercuote anche nel lavoro immediatamente successivo del primo Pinter *The Birthday Party* (1957), dove insistono i motivi del non-vedere, della sfocatura, dell'intrusione (gli occhiali rotti di Stanley, il gioco della mosca cieca, l'improvviso black-out).

I personaggi si dibattono all'interno di una identità sfocata, in fuga da se stessi e al contempo intrappolati in una dinamica psicologica che produce continui conflitti verbali e instaura una sorda lotta per il dominio sulle situazioni che misteriosamente si intessono nello spazio che li attanaglia. Fin da queste prime prove emergono motivi che saranno ricorrenti nella drammaturgia pinteriana: la scena reclusa, la minaccia dall'esterno, l'addensarsi progressivo di impulsi violenti, l'isolamento dentro situazioni che si sospendono in un tempo e in uno spazio che paiono non aver sbocchi o vie d'uscita. Il film di Andò rivela progressivamente nell'ascoltare le parole di Pinter, come fossero il dettato di un 'rapporto confidenziale', la radice 'memoriale' del conformarsi di tutto un mondo creativo. Comincia a delinearsi nel racconto che il drammaturgo fa rivolgendosi alla macchina da presa le radici sepolte della sua poetica: un susseguirsi di rivelazioni epifaniche. Anzitutto, il senso di isolamento e dell'approssimarsi di una lontana minaccia, così come in filigrana la caducità dell'esistere, l'incombere della morte. Emblematica in tal senso l'esperienza infantile di Pinter quando nel 1939, insieme ad altri ragazzi, viene evacuato in un castello in Cornovaglia per lo scoppio della guerra, provando sulla sua pelle il senso di allontanamento e di esilio. Lo stesso Pinter ci parla dell'attaccamento intenso e morboso ai genitori e del contrasto con l'atmosfera idilliaca di quel luogo circondato da prati in fiore

in cui vide per la prima volta il mare, cui pure giungevano notizie di guerra e di morte e sul cui cielo cominciarono a sfrecciare cacciabombardieri tedeschi. A un suo amichetto arrivò la notizia dello sterminio della famiglia: «Non sapevamo come interpretare quella informazione. Lui non riusciva a capire cosa gli stessero realmente dicendo. [...] Quella della morte era un'idea difficile da comprendere». Si innesta a questo punto del racconto di Pinter la consapevolezza del suo appartenere al proletariato ebraico dell'East End londinese, per di più in una Europa, e una Gran Bretagna, minacciata dall'avanzata di Hitler: «Tutti incontrano la violenza in qualche modo. Si dà il caso che io l'abbia incontrata in una forma estrema dopo la guerra, nel1'East End, quando i fascisti stavano tornando a galla in Inghilterra. Ebbi un bel po' di scontri in quella zona. Se assomigliavi anche lontanamente a un ebreo potevi essere nei guai. Inoltre, frequentavo un club ebraico, presso l'arcata di una vecchia linea ferroviaria, e c'era spesso un bel po' di gente in attesa con bottiglie di latte rotte in un particolare vicolo da cui eravamo soliti passare [...] Un'altra cosa: ci prendevano spesso per comunisti. Se ti capitava di passare nei pressi di un raduno fascista, ed avevi anche la minima impressione dl ostilità – ciò accadeva al mercato di Ridley Road, vicino a Dalston Junction – quelli interpretavano la tua stessa esistenza, specie se avevi dei libri sottobraccio, come prove che eri comunista. C'era molta violenza laggiù».[1] In tal modo: «L'esperienza della guerra e la violenza politica di marca razzista creò certamente, o acuì, nello scrittore il senso di insicurezza, di paura e di minaccia. Non gli poté sfuggire d'altro canto il fatto che la violenza a cui egli era esposto era provocata anche dalla propria diversità».[2] In Pinter questo stigma esistenziale traluce in una forma al contempo di astrazione e concretezza, evanescente e paradossalmente fisica entro cui lo spettatore dei suoi lavori si trova avvolto. Il senso di estraneità, la crisi dell'identità, l'indecidibilità tra falso e vero trovano sempre riscontro in ambienti e situazioni che apparentemente si fondano sul quotidiano, salvo far scivolare impercettibilmente quella quotidianità in un clima fantasmatico che sfiora un metafisico senza trascendenza, ma che si sospende in una immanenza che si fa anche 'imminenza' e pone i personaggi di fronte alla minaccia di qualcosa di indefinibile che potrebbe accadere in ogni momento, lasciandoli sull'orlo

[1] D. Calimani, *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter*, Hoschki, Firenze, 1985, p. 12, n. 3.
[2] Ivi, p. 12, n. 5.

di un «baratro che sta sotto le chiacchiere di tutti i giorni e spinge ad entrare nelle stanze chiuse dell'oppressione» (come recita la motivazione del Nobel che gli fu assegnato nel 2005 e che, già molto malato, non poté ritirare).

In questo senso il mondo dello scrittore inglese si sottrae a ogni connotazione di carattere religioso ma assume una dimensione intrinsecamente politica, dacché sono sempre i rapporti di potere, e le loro metafore, che vengono agiti. Lui stesso ci dice (pur avendo ricevuto la confermazione ebraica a tredici anni) di non possedere nessuna convinzione religiosa e di non aver quasi mai messo piede in una sinagoga: «da bambino ho avuto una reazione piuttosto violenta contro la religione». Andò ci fa ascoltare un intervento pubblico di Pinter in cui ricorda l'assassinio ai piedi dell'altare dell'arcivescovo Romero a El Salvador: «Ora la gente che lo ha ucciso si dice credente in Dio, erano cattolici, andavano in chiesa, ma ritenevano l'arcivescovo Romero un traditore del loro Dio e così lo uccisero, perché parlava liberamente e parlava di fatti sociali», in tal modo denunciando come una concezione religiosa possa farsi anche strumento di potere e di crimine.

4. Silenzio

«A un certo punto della cerimonia tutte le porte erano lasciate aperte e c'era un silenzio assoluto: un bicchiere di vino era messo sul tavolo e all'Angelo della Morte era permesso di entrare e bere il vino e poi andarsene. Allora si sarebbe stati a posto almeno per quella notte». Sempre parlando alla camera, Pinter ricorda così come da bambino prendendo parte al rituale ebraico del Capodanno gli resta impressa nella mente questa cerimonia. La porta aperta, l'attesa, la minaccia, il silenzio, la tensione rispetto a un mistero che resta sospeso: sembrerebbe una scena che racchiude molti degli elementi che caratterizzano il teatro di Pinter. E sempre l'elemento del silenzio emerge da una ulteriore epifania connessa all'inizio del suo scrivere, dell'impulso alla scrittura.[3] Da ragazzo decise di andare a casa dell'amico Henry Wolf dal momento che non aveva denaro per telefonargli. L'amico non era in casa e i genitori lo invitarono ad attenderlo perché non avrebbe tardato a rientrare,

[3] Nel documentario Pinter rievoca anche un innamoramento adolescenziale che contribuì a farlo diventare scrittore. Un amore non corrisposto che innescò in lui sofferenza e disperazione. «Ero profondamente geloso e questo ha portato alla scrittura: ero febbricitante e giovane. In un certo senso lo scrivere è venuto fuori dal fatto di essere rifiutato in amore».

gli offrirono una tazza di tè, allora Pinter chiese della carta per scrivere e una penna, e cominciò a comporre una poesia mentre improvvisamente il silenzio cadde sulla stanza e i genitori dell'amico restarono fermi a guardarlo «con compiacimento e con orgoglio. Sapevano cosa stavo facendo, potevano vedere che stavo scrivendo una poesia e avevano assoluto rispetto per questa attività e il fatto che io fossi un poeta dava loro grande piacere». Possiamo immaginare questa scena come una sorta di *mise en abyme* dell'atto creativo, dal momento che così come ce la descrive Pinter sembra per l'appunto essere la scena di un suo *play*: due anziani in una stanza che osservano un estraneo venuto da fuori intento a un lavoro da cui emana un misterioso fascino, il formarsi di una lingua poetica. A questo punto del documentario Andò opera un taglio di sonoro e monta una lenta panoramica su uno scaffale dove sono posti alcuni testi pinteriani e si ferma sulla copertina di *The Caretaker,* mentre lo scrittore confessa tutto il suo amore sfrenato, selvaggio, appassionato per la *lingua,* per la risonanza enigmatica delle parole, per il loro articolarsi in linguaggio, un 'movimento' creativo che lo inebria e lo ubriaca. Qui accade come se Pinter ci mettesse a parte del *senso* profondo delle sue ipnotiche tessiture verbali, ce ne disvelasse le scaturigini, che risiedono in una sorta di oscuro, inesplicabile, talvolta pericoloso e doloroso *godimento* della lingua e dei suoi *effetti* di piacere e di potere, ma anche di abbandono e di dolore. Non a caso Pinter qui dichiara la sua ammirazione per l'ebbrezza neoromantica e sibillina di un poeta come Dylan Thomas e ancora una volta ci fa entrare nel suo 'laboratorio mentale', rintracciandone le origini: «Le parole sembravano precipitarsi fuori dalla mia mente».

In quelle sue prime prove poetiche c'è forse come una *sinopia* della sua scrittura drammaturgica. Lui stesso precisa che il *senso* di quel versificare tende a nullificarsi, a racchiudersi in una enigmatica inestricabilità, a sfociare in puro suono. A conferma e suggello di come la scrittura pinteriana trovi radice in una sorta di antinomia tra un 'precipizio' vertiginoso della parola e la sospensione in una 'epifania del silenzio', Andò ci mostra a questo punto lo scrittore seduto sulla panchina della sua infanzia, intento a leggere di fronte alla camera una sua poesia della maturità *It's here* (1990), dedicata alla compagna del suo ultimo tratto di vita, Antonia Fraser: «Cosa è stato quel suono? Mi volto nella stanza tremante. Cosa è stato quel rumore nell'oscurità? Cosa è questo fascio di luce in cui ci lascia? Cos'è questa posa che abbiamo assunto per voltarci e poi voltarci ancora? Cosa abbiamo sentito? È stato il nostro respiro la prima volta che ci siamo incontrati... ascolta, è qui». Così l'attonito

voltarsi verso l'enigma di un suono e l'ascoltare l'eco lontana sempre presente del primo incontro, del primo respiro insieme, di un impulso desiderante, di una pulsione di amore e disordine e dolore precoce, trova ancora risonanza nell'"essere qui ed ora' di quella poesia. E in quelle parole resta come immota e fissata un'immagine epitomica del mondo di Pinter: il 'vuoto' di una stanza, l'irrompere improvviso di qualcosa di estraneo che proviene dall'ipostasi di un rimosso, di un passato, di un 'esterno' invisibile, di una identità indefinita, di un passato negato e desiderato. Il rapporto tra parola e silenzio, lo iato che si crea nella loro sospensione e alternanza, e anche l'addensarsi in uno spazio circoscritto di un'aura di irrealtà dove le parole 'cadono' nel silenzio di spazi 'qualsiasi' fluttuando come relitti, sono elementi che accomunano la drammaturgia pinteriana a quella di Samuel Beckett.

Nel suo discorso scritto nel 2005 per il Nobel Pinter rifletteva che «non vi è una rigida distinzione tra ciò che è reale e ciò che è irreale, tra ciò che è vero e ciò che è falso. Una cosa non è necessariamente vera o falsa, essa può essere vera e falsa insieme». Si pensa a questa frase quando nel documentario ascoltiamo Pinter ricordare il primo incontro con Beckett avvenuto a notte fonda in un caffè di Parigi. L'incontro ebbe qualcosa di irreale: a Pinter stanco ed eccitato per quell'incontro venne una indigestione e improvvisamente, come in un sogno, Beckett si dileguò ("pensai forse è un sogno, non l'ho mai incontrato"). Pinter restò da solo in silenzio, ma dopo una mezz'ora Beckett ritornò con una piccola borsa da cui trasse del bicarbonato di sodio dicendo: «Sono dovuto andare dall'altra parte di Parigi per trovarlo». Una scena che pinterianamente, e beckettianamente, unisce irrealtà, humor e prosaicità.

5. Tradimenti

L'ambiguità dello statuto di realtà, la forma della finzione che riflette come in uno specchio distorto la verità del fatto, il gioco di doppi che si rifrange nel rapporto rovesciato di attrazione-repulsione, dominio-asservimento, e in cui l'immagine dell'alterità si proietta in desiderio frustrato, in assenza di comunicazione, nella malattia della solitudine e infine nello scacco del tradimento. Ecco alcune linee tematiche che dal teatro pinteriano si ripercuotono nelle sceneggiature da lui scritte (anzitutto per Joseph Losey) e dove le fonti letterarie (da R. Maugham a L.P. Hartley, da F.S. Fitzgerald a J. Fowles, da F. Uhlman a M. Alwood, da I. McEwan a P. Mortimer) vengono filtrate attraverso un particolare trattamento della temporalità, una scansione dialo-

gica tortuosa e sovente da impianti metanarrativi che si dispongono (come nel caso di *The French Lieutenant's Woman*, 1981 di Karel Reisz oppure di *The Last Tycoon*, 1976, di Elia Kazan) in dispositivi metafilmici. Ma è il gioco di rovesciamenti progressivi, di sottili simmetrie del caso, di revulsioni temporali, di ricostruzioni 'a ritroso' della memoria, nonché di 'incroci' dell'atto del tradimento, a ricorrere nelle tessiture cinematografiche di Pinter. Per *The Servant* (1963) di Losey il rovesciamento del ruolo servo-padrone si rifrange in un incastro di specchi in cui l'*intrusione* del 'riflesso' femminile è il 'reagente' che permette ai ruoli di invertirsi e di mettere progressivamente e perversamente in scacco tanto il rapporto di classe quanto la rimossa attrazione-repulsione, che rivela un fondo sadomasochistico, tra i due soggetti maschili, il ricco giovane londinese e il mellifluo servitore, il cui zelo si rovescia a poco a poco in crudeltà.

Nel film Losey, in totale sintonia con una sceneggiatura cesellata alla perfezione da Pinter, predispone una struttura obliqua e barocca nell'ossessività degli avvolgenti movimenti di macchina che corrispondono alle tortuosità ambigue che si innescano negli spazi chiusi e morbosamente soffocanti degli ambienti, i quali diventano riflesso filmico perfetto dei mondi drammaturgici di Pinter, entro cui il romanzo di R. Maugham viene come assorbito. Se in *The Servant* viene agito una sorta di 'gioco di ruolo' permeato di crudeltà ma anche pregno di una lucida valenza politica e il tema del tradimento (dei ruoli, della fiducia, dei rapporti di potere) si gioca in uno spazio ambiguo che assorbe in sé il concetto di 'rappresentazione', fornendo così un sottile sottotesto meta-rappresentativo, in un film come *The French Lieutenant's Woman* di Reisz, Pinter opera sul romanzo di Fowles una radicale revulsione meta-narrativa e meta-cinematografica e lo fa attraverso la *mise en abyme* dello stesso film cui lo spettatore assiste. Qui i rapporti passato-presente, virtuale-attuale, finzionale-reale passano all'interno di un film nel film: il melodramma neoromantico di epoca vittoriana, la storia di 'amour fou' di un amore impossibile, in cui la figura dell''intruso' si riflette in un fantasma che funge da specchio-spettro, a sua volta viene vertiginosamente raddoppiata dalla storia dell'amore clandestino tra l'attore (Jeremy Irons) e l'attrice (Meryl Streep) che interpretano i due personaggi principali sul set del film in costume di cui vediamo lo svolgersi. Si alternano così passato e presente, innestando una 'finzione nella finzione' e mescolando ambiguamente i due piani filmici, in un intricarsi parallelo di tempi e avvenimenti che si corrispondono per analogia, a partire dalle figure del tradimento.

«Mi accorgo che nei miei lavori si presentano varie forme di tradimento: tradimento dell'amicizia, tradimenti di famiglia e così via», riflette Pinter nella lunga conversazione filmata da Andò, che su questa riflessione innesta una sequenza di *The French Lieutenant's Woman.* Si tratta della telefonata di Anna con Mike (la coppia che vive l'amore clandestino sul set del film), alla presenza del marito di lei. In modo sottile e asciutto il breve dialogo scritto da Pinter si basa sulla *doppia intenzione*. Mentre lei finge di accettare un innocuo invito a cena a lei e al marito da parte di Mike, questi continua a ripeterle «a proposito, ti amo... ti ho detto che ti amo...» cui lei risponde con un laconico: «Bene. Verremmo con piacere». Quando Pinter riprende il racconto ritorna ancora su un significativo episodio della sua adolescenza: quella volta in cui diciassettenne uscì con la ragazza del suo migliore amico. Da questo 'tradimento' di una amicizia scaturisce un senso di colpa che scivola in una situazione kafkiana (forse Kafka ha influito su Pinter almeno quanto Beckett, Proust o Dostoevskij). Vale la pena riportare qui le parole dello scrittore, dal momento che risuonano come un concentrato delle sue atmosfere, dove spesso una colpa indefinibile si accompagna a un vissuto di solitudine e a un 'non-detto' inesplicabile che si deposita in gesti silenziosi o in improvvise violenze fisiche e torture psicologiche: «Quando rividi i miei amici due di loro mi vennero a cercare, come in Kafka... non quello che avevo tradito, ma altri due. Mi dissero di andare con loro a fare una passeggiata. Non sapevo dove stessimo andando. Siamo saliti su un autobus, quando siamo scesi abbiamo camminato fino a giungere all'interno di un parco... molto solitario... mi hanno portato lì e se ne sono andati, senza dire una parola... ed io sono rimasto solo nel bel mezzo di questo parco. È stata una forma di punizione incredibile perché non c'erano le sbarre della prigione... semplicemente il parco, ma io non mi ero mai sentito così solo in tutta la mia vita... Quello fu il mio giorno di punizione per avere tradito uno dei miei più cari amici».

Durante il racconto, in uno dei momenti più suggestivi del film, trascorrono in bianconero gli scorci di un parco autunnale, la camera si muove lungo i tronchi contorti degli alberi, si inoltra nell'intreccio di rami secchi, dei viottoli cosparsi di foglie secche fino a far riassumere colore alle immagini. Come in una soggettiva ci sentiamo dalla parte del Pinter ragazzo lasciato solo in una silente espiazione della colpa, non dissimile dal Josef K. nel finale del *Processo.* Del resto nel 1993 Pinter scrisse per David Jones la sceneggiatura di un film ispirato al testo kafkiano, *The Trial*, interpretato da quel Kyle MacLachlan che ha incarnato per David Lynch uno dei personaggi

più intrisi di 'kafkismo': l'agente Dale Cooper in *Twin Peaks*. E ancora forse non è un caso se proprio lo stesso David Jones fu il regista nel 1983 della trasposizione cinematografica di *Betrayal* (1978), testo in cui una forma prettamente filmica, il 'flashback', innerva tutta la struttura che 'riavvolge' all'indietro, anno dopo anno, l'arco temporale del susseguirsi di innamoramenti e tradimenti incrociati intorno a una stessa donna, Emma.

6. Enigmi

Un nucleo *enigmatico* insiste al fondo dell'opera di Pinter. Da un lato la sua colloquialità corsiva, una dialogicità secca, talvolta brutale, un uso apparentemente naturalistico della lingua, asciutto ed essenziale attribuiscono alla scena pinteriana un senso molto concreto e quotidiano, ma quanto più ciò si dispone come un *dato di fatto* che espone sotto una luce cruda le situazioni e il peso specifico delle parole, tanto più si addensa, negli interstizi del linguaggio e delle azioni, qualcosa di indecifrabile, un riverbero invisibile che permea le relazioni, per cui dall'altro lato è come se una nebbia calasse a poco a poco su ciò cui assistiamo, creando la tensione di un mistero celato dalle parole, come se echeggiasse in esse qualcosa di nascosto: parole inaudibili *sotto le parole*.

Nel documentario il critico Alistair Macaulay sottolinea come in ciò risieda una antinomia riconoscimento-misconoscimento, intimità-estraneità. In Pinter la soggettività è come assediata da una continua minaccia di scissione. Si potrebbe dire, seguendo il dettato della psicoanalisi lacaniana, che l'intimità del soggetto è abitata dall'*estimità*, cioè da un'esteriorità opaca che eccede ogni tentativo di padronanza e di trasparenza. Nell'estimità, nel dinamismo elastico delle pulsioni risiede la causa delle scissioni nel soggetto che scatenano 'a precipizio' le tensioni tra i personaggi nei lavori pinteriani. In tal senso c'è sempre in Pinter il nodo di un enigma da sciogliere, si disseminano indizi e false piste, si procede verso una soluzione del mistero, come in un thriller, in un giallo alla Agatha Christie, per poi trovarsi di fronte a una sorta di *empasse* che rende irrisolvibile quel mistero. Da giovane, nelle sue esperienze di attore, Pinter ricorda di aver recitato in teatro i lavori della Christie e ammette che forse qualcosa di quell'esperienza è rimasto nel suo *sentire* il mistero, l'agguato, la minaccia di un imprecisato pericolo. Significativamente Pinter collega questo 'sentire l'enigma' alle sue esperienze di palcoscenico, e comprendiamo come ciò si sia trasferito nella sua abilità straordinaria nel costruire congegni scenici intorno a qualcosa che potremmo

definire 'enigma dell'imminenza'. Qualcosa è *sul punto* di accadere, le tensioni si accumulano fino ad avvertire, e materializzare, l'*intrusione* dell'assolutamente *estraneo.* Pinter lo esplicita e lo implica insieme, nel ricostruire il ricordo dell'esperienza del palcoscenico, mentre, come contrappunto, Andò monta una lunga sequenza, carica di tensione e di senso di minaccia, da *The Birthday Party* in cui lo scrittore interpreta il ruolo di Nat : «Una cosa che mi ricordo bene di quando ero attore era la sensazione sul palcoscenico, di una porta... una porta chiusa che sta per aprirsi. Finché non si apre e non si sa cosa c'è dietro. Qualche volta si apre e nessuno entra. Qualche volta si apre e qualcuno ci mette un sacco di tempo a entrare... qualche volta si apre e qualcuno si precipita dentro. Qualche volta non si apre affatto, rimane chiusa ed uno aspetta che si apra. Poi si spengono le luci».

La semplice dinamica dell'entrata in scena dal retropalco diventa nelle parole di Pinter una parabola metaforica dell'entrata in scena del mistero, o meglio dell'*attesa* frustrata di quell'entrata in scena. Diventa un apologo sulla 'soglia dell'enigma'. Il tema dell'enigma e quello della minaccia hanno a che fare nei lavori di Pinter con una intrinseca valenza *politica* della sua scrittura: il nodo enigmatico e il senso di minaccia rispecchiano anche l'enigma dei rapporti di potere e la minaccia della sopraffazione, dell'asservimento dell'altro, del più debole. L'elemento politico sottende il modo in cui nelle relazioni interpersonali si insinua una lotta di potere. Ciò viene da Pinter elaborato in uno dei suoi ultimi testi, *Ashes to Ashes* (1996), e trasposto in un 'corpo a corpo' tra un uomo e una donna il cui rapporto resta oscuro, ma da cui emerge una relazione carnefice-vittima che si ripercuote in un passato rimosso dalla memoria della donna, ferita traumatica che rimanda agli orrori di conflitti, carneficine, stermini che hanno insanguinato la storia recente e che continuano ancora oggi a ripresentarsi con il loro volto mostruoso e spietato. Nel documentario Andò inserisce una scena di questo testo in cui l'immagine atroce e straziante di bambini strappati dalle braccia delle loro madri per essere portati al macello viene rievocata dalla donna. Una immagine che non può non rimandare alle atrocità perpetrate in Bosnia o in Ucraina o in Palestina e che diventa emblematica dell'implicita denuncia da parte di Pinter contro tutte le violazioni dei diritti umani, contro ogni crimine di guerra. Mentre scorrono nel documentario le potenti foto di Salgado da *La main de l'homme,* che restituiscono la brutalità dei lavori forzati e delle condizioni di schiavitù e sfruttamento dell'uomo sull'uomo, ascoltiamo Pinter riferirsi all'immagine di una fabbrica che è alla radice dell'ispirazione

per *Ashes to Ashes*: «Intendo una vecchissima fabbrica, una freddissima fabbrica, una umidissima fabbrica nella quale lavoravano molte persone appena vestite. In altre parole, una specie di fabbrica di schiavi, di cui c'è ancora abbondanza in tutti quei paesi nel mondo, su cui il potere occidentale basa il suo potere economico [...] questa era un'immagine di lavoratori che ho portato con me per molto, molti anni, venuta poi fuori prepotentemente e penso abbia dato il via alla mia immaginazione, e ha permesso alla commedia di prendere vita».

Anche qui, ci ammonisce Pinter, si tratta di una forma di 'tradimento' che risiede nel nucleo inestricabile ed enigmatico del potere 'senza volto'. Un potere esercitato da coloro che lo scrittore definisce i 'padroni dell'esistenza'. Che manovrano e gestiscono all'ombra dell'impunità le vite di tutti noi, dell'intera società, che si nascondono talvolta dietro il volto ipocrita e disumano del benefattore, dell'esportatore di democrazia, del dispensatore di benessere e progresso. Risulta impietosa e radicale la critica che Pinter fa al sistema capitalistico denunciandone la falsità. Lo dice esplicitamente parlando alla camera: «Ciò che fanno è esclusivamente per il loro bene e ha lo scopo di preservare il loro potere e di raccogliere i frutti di quel potere, di rimanere al potere e di fare quanti più soldi possibili». Dopo aver criticato aspramente la posizione di dominio degli Stati Uniti come esempio di ipocrisia del potere, Pinter prosegue parlando della 'guerra sporca' in Nicaragua, ma anche dell'idea comunista tradita dal cristallizzarsi di strutture burocratiche e delle gerarchie oligarchiche in Unione Sovietica che è sfociata in una sorta di 'eutanasia' dell'idea comunitaria e di fratellanza che esprimeva l'utopia comunista, fino ad enunciare una significativa ammirazione per Cuba come unico luogo dove quell'idea nel XX secolo sia sopravvissuta. Pinter arriva a concludere: «Penso che questo sia il secolo più selvaggio, più violento in assoluto». Durante l'articolato discorso in cui Pinter esplicita il suo impegno politico (che si spinse fino a una dura presa di posizione, pur essendo lui ebreo, contro lo stato di Israele per la sua occupazione coloniale della Palestina), trascorre nel documentario una specie di sintesi visiva, con immagini di archivio, del 'secolo breve', dal 1945 al sogno americano. Ascoltando le sue parole si comprende come i suoi lavori siano altrettante allegorie dell'oppressione e contengano una intrinseca valenza politica racchiusa in uno sguardo doloroso sulla condizione umana. Appare impressionante come la visione di questo ritratto filmato da Andò, rivisto oggi a distanza di venticinque anni, risulti di una bruciante e folgorante attualità, oltre a penetrare nelle pieghe più na-

scoste e segrete della creatività di uno dei più intensi e inquietanti scrittori della nostra contemporaneità. Basterebbe, oggi in un momento in cui la parola 'pace' assume un peso specifico così urgente, la scelta di chiudere questo emozionante ritratto/autoritratto con la lettura dalla viva voce di Pinter di un brano di *Party Time* (1991): «Lascia che ti dica una cosa: vogliamo la pace. Se riusciremo ad averla. Vogliamo la pace, riusciremo ad averla? Ma vogliamo che quella pace sia a tenuta stagna... senza perdite né correnti, a tenuta stagna, stretta come un tamburo. Questa è la pace che vogliamo, è questa la pace che avremo. Una pace a tenuta stagna, così».

Una breve panoramica si sposta nel buio della stanza (che è stata la 'scena' emblematicamente pinteriana di molti momenti del documentario), dalla parete fino alla finestra attraverso cui, nel trascolorare dell'imbrunire, vediamo di fronte altre finestre. Ancora il silenzio di una soglia, che suggella così l'enigma della condizione umana.

GLI ARTISTI ITALIANI E HAROLD PINTER

IL MIO AMICO HAROLD PINTER

Una conversazione con Roberto Andò a cura di Roberto D'Avascio

Quando hai incontrato per la prima volta Harold Pinter?

Il primo incontro è avvenuto nel 1997. Avevo invitato Pinter a Palermo per il Festival sul Novecento, che all'epoca dirigevo. Harold aveva manifestato il desiderio di portare in scena *Ashes to Ashes*, con la sua regia. Fummo molto entusiasti della proposta e riuscimmo a realizzare la produzione. Il nostro primo incontro avvenne quando andai a prenderlo all'aeroporto. Appena arrivato, senza avere ancora recuperato i bagagli, Alessandra Serra mi disse che era urgente una bottiglia di whisky o di vino. E noi, in modo alquanto avventuroso, riuscimmo a procurarcela. Ma poi in autostrada trovammo un traffico infernale, causa il rientro domenicale, e decidemmo di fermarci a mangiare sulla costa, abbastanza presto perché erano le 19.00, un orario improponibile per cenare in un ristorante siciliano. La conversazione, nonostante ci conoscessimo appena, fu subito travolgente. Io stavo per realizzare il mio primo film, *Il manoscritto del Principe*, e lui si appassionò subito al progetto. Pinter era stato un grande lettore di Tomasi di Lampedusa. Cominciò anche a consigliarmi degli attori inglesi, provando a immaginare chi potesse interpretare Tomasi di Lampedusa, anche se io ancora non avevo lavorato al cast. Da poco tempo era uscito al cinema un film bellissimo di Claude Sautet, *Nelly e Mr. Arnaud*, e Pinter mi suggerì di interpellare Michel Serrault. Ed effettivamente Serrault fu poi il primo attore che chiamai per quella parte, ma accadde una cosa imprevista. Se al nostro primo

incontro Serrault si rivelò fisicamente perfetto per la parte, al successivo, nonostante fosse ancora più entusiasta, si presentò con il naso rotto. Durante le riprese di un film, aveva sbattuto sul vetro di una finestra, e il suo profilo si era completamente modificato, sembrava un boxeur. Non voleva operarsi, per cui mi disse che avrebbe recitato col naso rotto. A malincuore, decisi che non era il caso, e optai per un altro grande attore pinteriano, Michel Bouquet. Ecco, direi che sin dalla sera del nostro primo incontro è nata una grande amicizia. Da quel momento, su sua richiesta, pranzammo quasi ogni giorno insieme. Per un intero mese avemmo modo di entrare gradualmente in confidenza, parlando dei più svariati argomenti, e soprattutto di politica.

Come ha interagito Pinter col Festival? Che esperienze ha fatto con te in Sicilia?

Ricordo che andavamo a cenare alla trattoria Hotel Patria, che ora non c'è più, situata in un bellissimo cortile delabrè, sembrava di essere a Cartagena, un luogo fascinoso e cadente, molto *fané*. Un giorno, durante la cena, si avvicinò Pina Bausch. Mi alzai per salutarla e lei mi chiese di presentarla a Harold Pinter. Lui fu molto gentile con lei, e le disse parole di grande apprezzamento sul suo lavoro, e lei, lusingata, mi chiese di portare Harold a vedere la prima di *Danzon*, lo spettacolo che di lì a poco avrebbe debuttato nell'ambito del mio festival. Pinter fu così ospite, insieme a me, del palco reale del Teatro Massimo di Palermo. Il teatro era pienissimo di spettatori, anche molto giovani. Nello spettacolo Pina danzava e nel finale ci fu un'enorme ovazione da parte del pubblico. Pinter si guardava intorno, era molto stupito dalle tante chiamate del pubblico. Mi guardò e disse: «Stanno applaudendo come scimmie». Rimasi un poco interdetto. Mi chiese di andare a salutare Pina Bausch, che aprì radiosa il camerino per farci entrare. Pinter le disse: «Bellissimo quel documentario sui pesci che si vede a un certo punto». E non disse altro. Lei non fece una piega, sorrise con quel suo sorriso bellissimo ed enigmatico e poi andammo via. Racconto questo episodio perchè a volte i grandi artisti si rivelano incompatibili tra loro. Basti pensare all'episodio in cui si incontrarono Joyce e Proust, che fu un vero fallimento. E lo stesso fallimento non poteva evitarsi tra la profetessa di una dimensione teatrale non verbale e il grande drammaturgo, erede di un teatro di parola. Due concezioni inconciliabili. Ho vissuto tanti episodi divertenti e gustosi con Harold in quel periodo ed alla fine, prima di partire, mi chiese di fare un film sulla sua vita. Io ne fui entusiasta, era un modo per mostrargli la mia gratitudine. Gli dissi che ci avrei provato ed effettivamente l'anno dopo girai a Londra il film su di lui, un suo ritratto.

Come era andata la produzione dello spettacolo di Pinter a Palermo?

Lo spettacolo, che aveva le interpretazioni di Adriana Asti e Jerzy Stuhr, andò benissimo. A margine dello spettacolo ci fu anche un incontro molto partecipato, anche da tanti attori, curato da Gianfranco Capitta e Roberto Canziani in cui Pinter fece un discorso memorabile e molto bello. Fu un mese molto intenso con Pinter.

Il vostro rapporto personale, da quel momento, è andato avanti per molti anni?

Fino alla fine. Andai a Londra a trovarlo in varie occasioni. Ricordo che nel 2003 stavo lavorando al mio film *Sotto falso nome*, che all'inizio doveva essere girato in inglese. Gli chiesi di leggere la sceneggiatura. Disse che gli era piaciuta molto, e mi suggerì di mettere a fuoco meglio la carta d'identità dello scrittore protagonista. Aveva colto un aspetto importante perché era un film sul tema della scrittura e della paternità della scrittura. Si trattava di uno scrittore ebreo e cosmopolita interpretato da Daniel Auteuil. Mi fece molto piacere ricevere i suoi consigli. Questo episodio lo metto spesso in rapporto a un altro momento in cui sono stato in crisi per una sceneggiatura e mi ero rivolto a Claude Sautet, considerato allora il "medico" delle sceneggiature. Persino Fellini era solito rivolgersi a lui. Mi consigliai con Claude per la sceneggiatura de *Il manoscritto del Principe*. Era nata anche con lui una grande amicizia e mi scrisse una lettera bellissima, che fu per me il viatico per fare quel film. Disse che la sceneggiatura non andava toccata, ma che forse nel film c'erano troppi personaggi.

Nel 1998 hai realizzato il tuo Ritratto di Harold Pinter*, portando il film alla Mostra del cinema di Venezia. Come è stato accolto?*

Pinter non venne a Venezia, ma il film fu accolto benissimo e con grande curiosità. Era il film di inaugurazione della sezione "Finestra sulle immagini", curata da Fabio Ferzetti e Carla Cattanei, dedicata a un cinema che contaminasse finzione e documentario. Il film fu molto ben accolto e Pinter si disse molto contento del film. Si spese con grande generosità durante le riprese, e il film resta una testimonianza unica del suo profilo umano e artistico.

Non solo. Ci sono anche pochi documenti che riportano sue interviste video. Sorprende come e quanto lui si sia concesso rispetto al tuo ritratto in video, alla tua inquadratura, alla luce del fatto che fosse una persona molto schiva.

Credo che ciò sia dovuto al fatto che era nata un'amicizia fraterna. Cartier-Bresson diceva che il ritratto fotografico lo si fa in due: chi è oggetto

del ritratto ma anche chi ne è l'autore. È una relazione. Questa complicità è fondamentale. Mi è capitato di sperimentarla tutte le volte che ho realizzato un documentario di questo tipo, e proprio in questi giorni sto lavorando a un film-ritratto di Ferdinando Scianna. Mi era già successo con Francesco Rosi e con Bob Wilson, artisti amati, con cui c'era un'amicizia che faceva sì che si realizzasse quella complicità necessaria. Anche Rosi mi chiese di fare un documentario su di lui, come era accaduto con Pinter che si era completamente, e con fiducia, lasciato andare, concedendomi anche le sue confidenze, suggerendomi i luoghi dove girare, come quando mi portò davanti alla casa dove era nato, o nella piccola piazza dove c'era ancora la panchina in cui aveva l'abitudine di incontrarsi con i suoi amici. Nel film Pinter mi parlò delle letture che faceva, dei film che vedeva. Mi raccontò che non aveva neanche i soldi per prendere l'autobus. Insomma, si era creato tra noi uno spazio di intimità che è il presupposto per questo tipo di lavoro.

Perché il tuo racconto inizia in auto, partendo dalla periferia di Hackney?

Perché è lì che cominciammo a dialogare, è lì che Harold iniziò a parlarmi della sua giovinezza e ho subito fatto accendere le telecamere. Pinter è stato molto attivo durante le riprese. Abbiamo anche simulato il viaggio in autobus che faceva, a volte senza biglietto, perché non se lo poteva permettere. L'autobus che dalla periferia lo portava in centro.

Che Londra ti ha mostrato Pinter? Forse una Londra diversa da quella che tu già conoscevi, a partire dalla periferia di Hackney?

Sono stato a Londra con lui una decina di giorni. E si è dimostrato una volta di più che la grande letteratura contiene una sorta di mappa segreta dei luoghi. Nel film ho fatto un giro di Londra seguendo le pagine dei suoi testi più importanti: per quanto Pinter sia uno scrittore degli spazi chiusi, le sue descrizioni delle strade della città sono fedelissime alla realtà, come quelle di Dickens. Abbiamo fatto questo giro con Michael Billington, il grande critico teatrale del *Guardian* che era amico di Pinter. Ci siamo fermati sulle singole pagine, sui singoli brani, verificando l'attendibilità delle descrizioni delle strade. Anche se quelle descrizioni dei luoghi sembrano oscure e poetiche, sono in realtà attendibili e offrono una lettura metaforica di quello spazio reale. La letteratura, per quanto possa stravolgere i luoghi, riesce sempre a restituirne la verità profonda o nascosta. Mi ha molto colpito la sua voglia di raccontare gli anni della sua formazione. Quando eravamo a Palermo gli

avevo detto che, dal mio punto di vista di siciliano, la sua scrittura era una forma poetica per raccontare la reticenza. Tutti considerano la reticenza un disvalore, ma in realtà è anche un valore letterario, una chiave che nel caso di Pinter esprime quello che noi definiamo il "non detto". Nel caso della società siciliana si tratta della cosiddetta omertà, anche se la questione del silenzio siciliano è molto più complessa di come appare. Abbiamo parlato molto di questo tema e lui diceva di vedere i suoi personaggi come dei mafiosi dal punto di vista del rapporto tra quello che dicono e quello che omettono di dire. Si riferiva ad alcuni dei personaggi dei suoi drammi più famosi, come *Il compleanno*. E lui ha interpretato quei personaggi proprio così. Raccontavo questo episodio a Umberto Orsini quando abbiamo messo in scena *Vecchi tempi*. Umberto aveva difficoltà all'inizio a entrare in questo codice e io, attraverso le parole di Pinter, gli spiegavo che doveva guardare l'interlocutore senza fargli capire cosa pensasse. E nel recitare la battuta doveva essere reticente e allusivo, come lo era l'attore Pinter. Prima ho citato la sua battuta sulla carta d'identità perché in tutte le sue opere lui ha sempre nascosto la carta d'identità dei suoi personaggi. Noi non sappiamo chi è Rose nel dramma *The Room* e non capiamo niente della sua biografia perché Pinter rende questa carta d'identità sbiadita, sfocata, e la fa emergere solo a tratti. Tutti i suoi personaggi hanno una carta d'identità sfigurata. Questa caratteristica rispetto all'identità è un modo di affrontare la biografia illeggibile del personaggio dopo Auschwitz. È un suo segno distintivo.

Hai detto che la Londra che Pinter racconta è trasfigurata, ma allo stesso tempo molto reale. Tuttavia, nel film Pinter cita la mappa londinese come un labirinto da una parte, e come un deserto dall'altra. Che sensazioni hai avuto rispetto a questa suggestioni?

Penso che il labirinto sia proprio il frutto della sua trasfigurazione. Le sue sono città in cui i suoi personaggi si perdono. Sono città in cui si perdono anche gli spettatori e gli attori. Come se si entrasse in una nebbia. Poi c'è il tema della solitudine. Anche nel film Pinter ha marcato un profondo senso di solitudine rispetto a certi momenti chiave della sua vita. La solitudine da bambino quando i genitori lo lasciarono, mentre a Londra cadevano le bombe, con altri bambini in un castello in Cornovaglia; o la solitudine di chi si è poi allontanato dalla tradizione ebraica della famiglia; o ancora la solitudine rispetto a certi amici. Questo deserto credo abbia a che fare con questo senso di solitudine. Nel film c'è una scena in cui lo si vede passeggiare

in un parco. Ce lo portai perché mi aveva raccontato di un episodio terribile legato al tradimento di un suo amico carissimo. Aveva avuto un flirt con la fidanzata di questo suo amico, e questi per punirlo lo aveva portato in un parco con due amici del loro giro più stretto, e poi, quando era calata la sera, lo avevano lasciato solo. Alla fine Pinter non solo si era sentito colpevole ma addirittura non era riuscito a trovare la strada per uscire dal parco.

All'inizio del documentario tu insegui molto Pinter per le strade, poi nella seconda parte stringi molto su di lui il primo piano, in alcuni momenti molto stretto sul suo viso. Perché hai scelto questo tipo di inquadratura?

Ad un certo punto delle riprese del film ci vedevamo ogni giorno nel suo studio e abbiamo fatto tante sedute, caratterizzate dal rievocare i momenti chiave della sua vita: quando era attore nelle compagnie di giro e interpretava il sicario nei drammi di Shakespeare, la solitudine provata da bambino durante la guerra quando venne mandato in Cornovaglia e percepì il senso della perdita della sua famiglia. Durante queste conversazioni ho sentito il bisogno di stringere la lente su di lui; man mano che il discorso diventava più intimo è stata inevitabile un'inquadratura strettissima. È successo, per esempio, quando lui ha deciso di offrirmi una battuta di *Party Time*, mimandola e recitandola.

Quel brano è molto poetico e toccante, pur attaccando frontalmente il modello sociale e culturale occidentale.

Penso molto a cosa direbbe oggi Harold rispetto a quello che sta succedendo nel mondo, a Trump, alla politica sempre più retriva degli Stati Uniti. Una volta Pinter venne in Italia a ritirare il Premio Fiesole e mi chiese di raggiungerlo. Voleva che lo accompagnassi per proiettare lì il mio film-ritratto. Erano i giorni che precedevano l'11 settembre 2001. Il giorno precedente, il 10 settembre, ricevette la laurea honoris causa dall'università di Firenze e fece un violento discorso contro gli Stati Uniti e Tony Blair. L'indomani, ci ritrovammo al mattino nella sala della prima colazione e lo trovai che guardava in televisione le immagini dell'attentato alle Torri Gemelle. Era completamente ammutolito. E sconvolto. Mi disse solo: "Da oggi il mondo è cambiato". In quel momento, mi sembrò che stesse valutando le parole che aveva pronunziato il giorno prima, parole durissime nei confronti dello spirito americano, come ingiuste o inopportune. Non so esattamente cosa pensasse in quel momento, anche perché quelle critiche ebbe modo di riba-

dirle varie volte in seguito, e sempre con la medesima vis polemica. Però in quel momento mi sembrò di leggere sul suo volto un turbamento profondo. Sembrava attonito, smarrito.

Dopo quest'ora di documentario che hai prodotto, un tempo molto concentrato, hai ricavato un'immagine diversa del Pinter che avevi studiato e che poi avevi conosciuto a Palermo l'anno prima?

Non posso dire che il Pinter approfondito a Londra fosse lo stesso di quello che avevo conosciuto, per un mese, a Palermo. Ma la tempra umana, la levatura morale era la stessa. In Italia ho cominciato a intuire il carattere della persona che poi a Londra si è pienamente rivelata, offrendomi anche i suoi lati più sentimentali, intimi. Durante il lungo periodo delle riprese è nata una fratellanza, che lo ha spinto a rivelarmi delle cose importanti. C'è stato un momento in cui mi portò una poesia, che poi lesse davanti alla macchina da presa, dedicata alla moglie Antonia. Non dobbiamo dimenticare che Pinter a quell'epoca finiva spesso sui tabloid, con gossip e falsità riferite alla sua vita privata. In Italia la sua lite con Luchino Visconti aveva contribuito a creare la leggenda di un carattere intrattabile. Io invece scoprii in lui qualcosa di indefinitamente fragile, colsi un uomo in ascolto, che amava il confronto. Nel film Pinter sembra desideroso di mostrare anche il suo lato misterioso. Ad un certo punto, mi raccontò del capodanno ebraico ed è un racconto molto significativo perché lui lo leggeva come la legittimazione rituale di un silenzio che non giudica, di attesa. Si è molto discusso delle sue indicazioni di pause nei testi. Quando vide il mio spettacolo da *La stanza* e *Anniversario*, Harold ne rimase molto contento perché nella sua esperienza precedente aveva percepito in molte regie dei suoi testi le pause declinate in modo eccessivo o molto accademico, come se i registi italiani ne fossero intimoriti, mentre per lui le pause avevano il valore di un silenzio, un intervallo di tempo che detta un ritmo musicale tra le parole e le azioni. Poi quando la mia versione di *Vecchi Tempi*, che era stata proprio la materia del contendere con Visconti, ne fu davvero molto contento. E ricordo che alla fine dello spettacolo, al Piccolo Teatro, mi abbracciò commosso e il giorno dopo convocò una conferenza stampa in cui dichiarò tutta l'ammirazione per questa messinscena, e disse anche che non avrebbe più scritto per il teatro, si sarebbe dedicato solo alla poesia e allo champagne. Così disse. Ricordo che una volta feci incontrare Harold con Francesco Rosi, in occasione di uno spettacolo di De Monticelli con l'interpretazione di Paolo Bonacelli. Dopo lo

spettacolo, al bar ci fu un dialogo bellissimo, caratterizzato dall'ammirazione reciproca e dal riconoscimento di una forza morale.

Perché hai chiuso il documentario su una stanza, il suo studio, che lentamente viene avvolta dal buia. Perché questa scelta per concludere il ritratto di Pinter?

Credo che in certe situazioni il nero serva a creare una dissolvenza che lascia spazio al pensiero, alla scia di emozioni che ti lasciano le parole che hai sentito. D'altronde, la sua poetica è fatta di lacune, e sono le stesse lacune che ci sono nella vita di ogni persona, lacune che spesso non sono risarcibili o ricostruibili. Pinter racconta di quando gli attori lo molestavano per capire come interpretare i suoi personaggi, chiedendogli continuamente a cosa far risalire certe azioni. Lui diceva, con una risposta che è divenuta celebre: «just do it». Ricordo che Marina Confalone, assillata da certe zone oscure del personaggio, mi chiamava di notte per discuterne e per propormi delle letture del personaggio. Una notte mi disse che aveva capito che forse Rose, la protagonista de *La stanza*, era già morta. E io le dissi di comportarsi come se fosse vero. Il nero è congeniale a questa drammaturgia delle lacune. Ne rispetta il senso intangibile.

Nel tuo film Pinter ha citato prima James Joyce e, verso la fine, Dylan Thomas. C'è una traiettoria nel suo tipo di scrittura tra questi due grandi narratori del Novecento?

Credo che siano due autori molto importanti per lui, da cui discende il Pinter poeta. Non dobbiamo mai dimenticarci che lui nasce come poeta sperimentatore del linguaggio, come Dylan Thomas. E poi dall'altra parte c'è il flusso joyciano: la rottura di uno schema riconducibile al rapporto tra causa e effetto, il monologo insorgere caotico dei frammenti di una personalità, il celebre flusso interiore. Thomas e Joyce sono due scrittori che hanno avuto su di lui un'enorme influenza. Thomas gli ha dato il coraggio della sperimentazione della lingua, Joyce è stato il modello della rottura dell'io, anche lui poeta della lacuna. Il terzo che aggiungerei è Beckett, che è stato anche il suo amico-maestro.

Riguardo al cinema, invece, Pinter cita la sua esperienza del cineclub, e poi due grandi maestri come Sergej Ėjzenštejn e Luis Buñuel, che possono segnare quasi un percorso tra chi fonda l'idea moderna di montaggio e chi sperimenta coi sogni, forse decostruendo una certa idea di montaggio più tradizionale.

Pinter cita quei due registi perché da giovane vedeva soprattutto i loro film. Lui amava molto parlare di cinema. Buñuel è stato per lui un'apparizio-

ne straordinaria. Come lo è stato in teatro Thomas Bernhard, che considerava l'autore più geniale tra i contemporanei. Ad ogni modo, Pinter vedeva di tutto, era più eclettico di quanto si potesse pensare. Una volta mi propose una sua sceneggiatura inedita, che aveva scritto per Steve McQueen, tratta da *Vecchi tempi*, ma mi sembrò irrealizzabile, un documento molto interessante del Pinter sperimentatore. Penso che le sue cose migliori siano state *Il servo*, *Messaggero d'amore* di Losey, e la *Recherche*. Di quest'ultima sceneggiatura abbiamo parlato tantissime volte. Mentre io ho avuto l'impulso a leggere Proust da ragazzo, Pinter lo lesse da adulto per farne una sceneggiatura per Losey. In quell'occasione scoprì un'opera immensa. Peccato che la sua bellissima versione per il cinema sia rimasta irrealizzata. Un giorno mi chiamò per dirmi che una sua allieva ne aveva fatto un adattamento per il National Theatre. Ma qualche giorno dopo mi disse che era rimasto deluso da quella messinscena, e aggiunse che «il vero adattamento teatrale di quel testo era ancora da fare». Tempo dopo, in risposta a una sollecitazione di Luca Ronconi, gli proposi di fare per il Piccolo Teatro una versione della *Recherche* di Proust ricavata dal testo di Pinter. Ronconi inizialmente si mostrò entusiasta dall'idea, ma poi valutammo il costo fuori dall'ordinario della produzione, con un numero di attori esorbitante, e non se ne fece niente. Tuttavia, scoprii in quell'occasione che anche Ronconi si era appassionato, come linguaggio, più alla versione di Pinter che a quella di Suso Cecchi D'Amico, pur bellissima.

Vorrei chiederti del tuo teatro pinteriano, delle tue messinscene da opere di Pinter. Che spettacoli hai realizzato?

Ho realizzato innanzitutto *La stanza* e *Anniversario*, che ho messo in scena in un unico spettacolo nel 2001. Era Pinter che li aveva abbinati a Londra all'Almeida Theatre. Lo vidi lì e decisi che lo avrei realizzato in Italia, cosa che feci con una bellissima distribuzione: Valerio Binasco, Lorenza Indovina, Paolo Graziosi, Toni Bertorelli, Marina Confalone e Giuseppe Battiston. Abbiamo prodotto poi anche una seconda versione, in cui Binasco fu sostituito da Antonio Manzini, lo scrittore, all'epoca ancora attore. Poi, anni dopo, ho messo in scena *Old Times*, con Greta Scacchi, Umberto Orsi e Valentina Sperlì.

La tua versione si distaccava da quella inglese di Pinter?

Se ne distaccava molto. Gli allestimenti inglesi sono molto interessanti per la recitazione degli attori e per l'elettricità speciale che si scatena tra il

palco e il pubblico. A Londra il pubblico ride durante le commedie di Pinter. In Italia, invece, c'è un timore reverenziale, vi si assiste in una sorta di solenne rispetto. Ma gli spettacoli inglesi mi lasciarono insoddisfatto rispetto alla costruzione dello spazio. Generalmente sono più sciatti. Con Gianni Carluccio abbiamo costruito una scena più articolata, e ambigua. Un'altra accortezza sta nel fatto di adattare la traduzione alla recitazione degli attori: per esempio, Marina Confalone interpretava Rose in *La stanza* non dissimulando le sue origini napoletane, per cui la parola riusciva subito ad ambientarsi, e non risultava mai astratta.

Come ha giudicato Pinter questo tuo primo "doppio" spettacolo sulla sua opera?

Pinter intervenne a Radio 3 per un commento dopo la "prima" e, intervistato, disse che era uno degli spettacoli più belli che avesse mai visto. Bontà sua.

Quando, invece, hai portato in scena nel 2003 Vecchi tempi*, opera che aveva portato alla polemica e allo scandalo tra Pinter e Visconti, sei diventato il primo regista a avere nuovamente i diritti per quell'opera.*

Ho sempre amato quel testo perché lì c'è qualcosa di proustiano, il tema della memoria e quello del cinema come luogo della memoria, luogo in cui le nostre identità si perdono e si trovano, una specie di regesto della nostra vita. L'incontro dei personaggi della pièce avviene in un cinema mentre si proietta il film *Il fuggiasco*. Non si capisce niente, ci sono tre versioni diverse dello stesso fatto, tutto è confuso. Un giorno, parlando di questo testo, Pinter mi disse «se vuoi farlo a teatro, ti do i diritti». Subito dopo mi raccontò compiaciuto l'episodio clamoroso con Visconti: lui piombò a Roma durante le repliche della versione di Visconti, già malato, e lo affrontò a viso aperto. Era l'ultimo spettacolo di Visconti e provocò una sorta di pellegrinaggio perché tutti andavano a salutarlo, come per un congedo dal grande Maestro. Visconti, per lo spettacolo, aveva svuotato la platea del Teatro Argentina e vi aveva messo un ring. Era una regia molto innovativa, ma Pinter me ne parlò come di uno spettacolo che tradiva le ambiguità del testo. Gli sembrò un obbrobrio, un tradimento del suo vessillo, quello dell'ambiguità. Pinter non sopportava gli spettacoli a tesi. Tanto era chiaro quando parlava della politica imperialista degli Stati Uniti, quanto riteneva cruciale che nelle opere l'artista rimanesse fedele a un tono non predicatorio, non ideologico. Ebbe molto fastidio della lettura di Visconti e convocò una conferenza stampa nel

foyer dell'Argentina, alla quale intervenne lo stesso regista. Pinter gli buttò addosso delle monetine, dicendogli «la prossima volta scelga un autore morto», e ritirò i diritti dell'opera. Questi diritti non sono stati più dati da quel 1973, fin quando non li concesse a me nel 2003.

Nella tua messinscena in che direzione scenica sei andato per rendere nuovamente quell'ambiguità dell'opera di Pinter?

Il mio tentativo è stato di andare nella direzione più congeniale all'opera di Pinter, che era anche la mia. Per me *Vecchi tempi* è un testo in cui deve prevalere lo smarrimento, il testo è una mappa che serve per smarrirsi, non per ritrovarsi. Ho realizzato un allestimento che aveva anche delle immagini cinematografiche. A Pinter piacque moltissimo.

Il paradosso della tua nuova versione dell'opera è stata che c'era di nuovo l'interpretazione di Umberto Orsini.

La mia audacia fu di riproporre lo stesso attore, un grandissimo attore, ma in una chiave completamente diversa, perché ne avevo fatto uno spettacolo della memoria. Umberto era già in là con l'età, e interpretò meravigliosamente un uomo che cerca di ricordare quei fatti e a Pinter piacque questa scelta, anche se io rischiai molto. Ero terribilmente spaventato quando Pinter venne a sedersi accanto a me alla prima del Piccolo, per vedere lo spettacolo. Ma le due versioni, la mia e quella di Visconti, erano completamente diverse. Umberto Orsini mi ha raccontato che Adriana Asti recitava nuda e che si incipriava il pube. Credo che questo aspetto provocatorio, e il fatto che si lasciasse poco spazio all'immaginazione, avesse dato molto fastidio a Pinter.

Dal 1997 al 2003 hai concentrato molto del tuo lavoro artistico su una cifra pinteriana, da quando inserisci Pinter nel cartellone del Festival del Novecento di Palermo, diventando suo amico, arrivando a filmare la sua storia nel tuo documentario e mettendo in scena a teatro alcuni suoi capolavori. In quegli anni Harold Pinter è stata la tua ossessione artistica? C'è ancora oggi, dopo oltre vent'anni, nella tua ispirazione artistica un'eco di Pinter?

Credo che ci sarà sempre perché per me Pinter è un autore chiave. Pinteriano è un aggettivo che significa qualcosa di molto preciso, quasi paradigmatico. Riguarda la sfera delle relazioni umane, anche delle relazioni tra uomo e donna. Si tratta di un autore che mi accompagnerà sempre.

Hai nostalgia di quel rapporto profondo e personale che hai avuto con Pinter fino alla sua morte nel 2008? Che dramma di Pinter oggi metteresti in scena?

Ho fatto, in passato, un tentativo di mettere in un unico spettacolo tutti i suoi sketch, i suoi testi brevi. Sarebbe stato uno spettacolo che avrebbe sottolineato sia il Pinter umoristico che quello poetico. Gliene avevo anche parlato allora. Oggi ricomincerei da lì, da questo lampi pinteriani, montati in un'unica messinscena. Lui stesso definiva "lampi" alcuni suoi testi brevissimi e di formato inusuale, come *Press Conference*, che dura un quarto d'ora. Mi manca molto Harold. Da un certo momento in poi è stato per me un punto di riferimento imprescindibile.

COME HO TRADITO *L'AMANTE*
di Elena Bucci

Portare in scena un testo di Harold Pinter, dare voce e corpo alle sue parole, mi ha regalato la compagnia di una creatura geniale che dalla nebbia e dal buio dove cercava la verità mi ha fatto un cenno, mi ha consolato senza consolarmi, mi ha posto domande fondamentali senza chiedere risposte, ma incoraggiandomi, sempre, a interrogarmi e a interrogare il reale intorno a me.

> Nel 1958 scrissi ciò che segue: "Non vi è una rigida distinzione tra ciò che è reale e ciò che è irreale, tra ciò che è vero e ciò che è falso. Una cosa non è necessariamente vera o falsa; essa può essere vera e falsa insieme". Credo che ancora oggi queste asserzioni abbiano senso e si applichino all'esplorazione della realtà attraverso l'arte. Perciò come scrittore rimango loro fedele, ma come cittadino non posso farlo. Come cittadino devo chiedere: che cosa è vero? Che cosa è falso? La verità drammaturgica è sempre elusiva. Anche se non si trova mai completamente, la sua ricerca è compulsiva. La sua ricerca è chiaramente ciò che guida gli sforzi. La sua ricerca è il compito che si ha. Più spesso che non si pensi si inciampa al buio nella verità, urtandole contro o soltanto intravedendo un'immagine o una figura che sembra corrispondere alla verità, spesso senza comprendere di averlo fatto. Ma la verità effettiva è che non c'è mai una sola verità da trovare nell'arte drammatica. Ce ne sono molte. Reciprocamente queste verità si sfidano, si ritraggono, si riflettono, si ignorano, si fanno dispetti, sono cieche. A

> volte si sente di avere tra le mani la verità del momento, poi essa scivola dalle dita ed è perduta.[1]

Il testo per il quale sono stata regista e attrice, curando anche scenografia, costumi e scelta delle musiche, è *L'amante*, realizzato con la collaborazione di Marco Sgrosso e prodotto dalla nostra compagnia, Le belle bandiere, e il Centro Teatrale Bresciano, che da anni sostiene il nostro percorso artistico. La trama può essere detta in due parole: un marito e una moglie vivono con apparente libertà l'intrusione dell'amante di lei, che, in un gioco sospeso tra finzione e realtà, è il marito stesso. Il testo invece possiede una profondità magmatica che si rivela a contatto con le voci e i corpi degli interpreti, resiste al tempo che passa, fa esplodere le convenzioni e moltiplica i punti di vista. Si respira l'empatia di Pinter verso gli esseri umani e il mondo che lo circonda, così riservata, rispettosa, umile, così incondizionata e delicata da dover ricorrere al riparo della solitudine e all'arte – scrittura, regia, recitazione, cinema, teatro – per esprimersi.

Nonostante la disarmante chiarezza delle sue dichiarazioni di intenti, la figura di Pinter risulta mutevole e cangiante, sempre un passo avanti ai tempi, inafferrabile, come quella verità che non smette mai di cercare.

Nonostante affermi che non tutto il suo teatro è politico, mi pare che la sua ricerca esprima una visione politica tra le più rivoluzionarie, sia quando scorre sotterranea ne *L'amante*, sia quando morde come ne *Il linguaggio della montagna* o *Il bicchiere della staffa*.

> Quando guardiamo dentro a uno specchio noi pensiamo che l'immagine di fronte a noi sia fedele. Ma muoviamoci di un millimetro e l'immagine cambia. Noi stiamo in effetti assistendo a un infinito gioco di specchi. Ma a volte uno scrittore deve rompere lo specchio – perché è dall'altra parte di quello specchio che la verità ci fissa. Io credo che nonostante gli enormi ostacoli che esistono, la risoluta, costante, tenace determinazione intellettuale di definire, come cittadini, la reale verità delle nostre vite e delle nostre società è un compito decisivo che incombe su noi tutti. Esso infatti è vincolante. Se una tale determinazione non si incarna nella nostra visione politica, non avremo nessuna speranza di ripristinare ciò che per noi è così prossimo ad essere perduto – la dignità dell'uomo.[2]

[1] "Arte, verità e politica - Discorso tenuto in occasione del premio Nobel per la letteratura 2005" in Harold Pinter, *Chiaro di luna e altri testi teatrali*, traduzione e cura Alessandra Serra, Torino, Einaudi, 2006, p.153.

[2] Ibidem, p. 166.

Arriva poi una salutare scossa dal Pinter che difende i diritti umani a fianco di Amnesty International, in ascolto di sé stesso in relazione all'umanità e alla sua storia, in allarme contro i rigurgiti nazisti e totalitari, violento se necessario, pur deprecando la violenza, testimone inesorabile di torture e soprusi. Dice senza dirlo: vedi come siamo ciechi? Sordi? Pazzi? Violenti? Noi che ci sentiamo comprensivi, colti, pacifisti, sinceri, buoni, inclusivi, aperti, noi conniventi, noi paurosi di perdere i nostri privilegi. Vedi come siamo? Come è facile cadere?

Sia di fronte alla realtà, sia quando crea, annota quello appare ai suoi occhi prima ancora di comprenderne il senso e il meccanismo, prima di permettersi di avere qualsiasi opinione. Mi pare anzi che lui ritenga ogni opinione detestabile in quanto rassicurante, «un cuscino sul quale poggiare la testa nel sonno». Lascia che noto e ignoto scorrano accanto.

Per questo a volte, prima di essere detta e vissuta in scena, la sua scrittura può sembrare assurda e misteriosa, proprio come è assurda e misteriosa, piena di deviazioni, follie, false partenze, bugie, invenzioni, la vita, se solo ci si ferma ad osservarla senza cercare di codificarla. Nel corso delle prove si accendono le piccole luci nel buio che aprono la strada a tutte le possibili interpretazioni che testimoniano della vitalità dell'opera.

> Mi viene in mente un'immagine, o un paio di frasi, e tutto parte di lì. Comincio sempre dall'inizio. Da anni.[3]
>
> *Quando una commedia è finita, se la fa leggere?*
> Me la leggo da solo, ad alta voce. Così so se si può recitare. Provo i vari personaggi, li faccio muovere. Interpreto tutte le parti. Faccio anche il pubblico. Qualche volta rido mentre scrivo[4]
>
> Ero in un taxi, di notte, tornavo da qualche parte, e d'improvviso mi è venuta in mente una battuta, poche parole. Non avevo niente per scrivere. Le ho buttate giù appena arrivato a casa. Non ricordo esattamente quali fossero, ma era l'inizio della commedia, anche se non sapevo ancora chi le pronunciava. Come lei sa, io non mi baso su alcun sistema, né su alcuna teoria. Forse ci sono più io di quanto non pensi. Ora lo so.[5]

[3] Mel Gussow, *Conversazioni con Pinter*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 44.
[4] Ibidem, pp. 41-42.
[5] Ibidem, p. 44.

> So che i personaggi sono una parte della mia vita. Prima non li conoscevo, ma adesso li conosco (...) sarebbe sbagliato dire che ho scritto sulla base di ricordi personali.[6]

> Quando si va in scena non ci sono certezze (...) Hai a disposizione tutto un apparato accuratamente predisposto, ma i trabocchetti e gli abissi in cui può accaderti di scivolare sono infiniti. È davvero un'avventura, e affrontarla è un'autentica prodezza.[7]

> Il teatro è essenzialmente esplorazione. Neanche il vecchio Sofocle sapeva quel che sarebbe successo dopo. Doveva aprirsi la strada in un territorio sconosciuto. Al tempo stesso, il teatro ha sempre avuto una funzione critica.[8]

Quanto è generoso e limpido quando ci fa partecipi del processo del suo lavoro! Quanto divertente, rigoroso, vero! Ci restituisce lo sgomento con il quale porta la sua opera sotto i riflettori del mondo, il suo scoramento verso le incomprensioni e le critiche legate all'estemporaneità e al capriccio, ma anche il clima caldo e complice del lavoro con gli amici, delle discussioni davanti ad un bicchiere. Ci porta nelle sale dei teatri, negli studi, in casa, dove condivide la sua ricerca alla luce di un fuoco. E poi di nuovo si avventura da solo nel buio della creazione e ci restituisce la possibilità di essere ancora bambini, ricchi di possibilità, o vecchi, ricchi di esperienza. Ci vediamo vivere, pupazzi fragili e testardi nell'inseguire la felicità dove non è.

> Ci dicono che siamo persone felici, che apparteniamo ad una società perfetta, che tutto va bene. Ci dicono che il nostro è un paese libero, che viviamo in una democrazia (...) E noi pensiamo: deve essere vero.[9]

> Mi sono reso conto che viviamo sommersi da una coltre di bugie, una coltre che, disgraziatamente, per indifferenza o per paura, non facciamo nulla per sollevare.[10]

Ecco la grande menzogna del mondo ricco e fortunato che Pinter mette in luce. E ci sveglia. Ecco la bugia nella quale vivono Richard e Sarah ne *L'a-*

[6] Ibidem, p. 47.
[7] Ibidem, p. 71.
[8] Ibidem, p. 103.
[9] Ibidem, p. 72.
[10] Ibidem, p.73.

mante. Torno al tempo delle prove e del debutto: 18 novembre 2009, Teatro Santa Chiara Mina Mezzadri, Brescia.

Ricordare attraverso foto, registrazioni, musiche, video, appunti, copioni è una straziante operazione emotiva che cerco di agghindare con qualche pretesa di scientifica oggettività. Anche se nulla può restituire l'esperienza dal vivo sono grata alla tecnologia che mi ha permesso di realizzare, conservare e duplicare foto e video, anche se la fiducia nei documenti digitali e nella loro eternità ha generato una disastrosa disattenzione verso il cartaceo, dalle locandine alle foto, ai copioni, agli appunti, alla quale cerco di rimediare con un progetto dedicato, *Archivio vivo*, che si trasforma in racconto delle arti dal vivo da parte degli artisti. Allo stesso tempo accetto come l'onda del tempo possa lasciare, a volte a caso, solo dei relitti. Apprezzo ancora di più le asciutte opere di Pinter, relitti.

> Il mio è uno strano tipo di memoria. In genere mi guardo indietro e vedo una sorta di nebbia, nella quale si profila qualcosa di indistinto, qualcosa che devo sforzarmi di ricordare. Riportarlo alla luce è un atto di volontà.[11]

Sapevo che non si poteva toccare nemmeno una parola dei suoi testi, affidati alle maledette e benedette agenzie che tutelano i diritti di opere e autori. Niente tagli, niente modifiche. Ero bloccata da quella prescrizione. Non capivo che era una richiesta di ascolto. Vi prego, provate a sentire suonare la verità come io l'ho sentita e poi si vedrà. Era un tentativo di difendere la precisione e il rigore della sua scrittura, la sua visione tanto chiara quanto misteriosa, di preservare l'essenza e il ricordo di memorabili esperienze di messa in scena dal vivo dalla loro inevitabile distruzione, dalla trasformazione che deriva anche dalle più devote interpretazioni. Era una lotta contro la morte.

In realtà lui stesso testimonia di quanto fosse invece interessato alle diverse interpretazioni e visioni delle sue opere, sempre in dialogo con le intelligenze e le creazioni altrui, pronto a collaborare senza sovrastare. Così, pur nel massimo rispetto, per mettere in scena *L'amante* facendolo anche mio, ho pensato di poterlo tradire.

La prima cosa che ho percepito alla lettura è stata la forza di una scrittura visionaria che, pur essendo nata per risuonare ad alta voce, poteva esistere quasi senza di noi, come se portasse in sé il suo spazio mutevole, il suo tempo

[11] Ibidem, p. 46.

scorrevole, i fantasmi viventi di quei personaggi, che Pinter afferma di vedere nascere al di là di se stesso. Così come racconta lo stesso Pirandello e testimoniano tanti drammaturghi che si nutrono di esperienza viva sulla scena.

Così ho immaginato uno spazio definito, ma aperto, dove il tempo potesse scivolare liberamente avanti e indietro e dove le diverse anime, i ricordi e le speranze dei personaggi potessero esprimersi.

> È uno strano momento, il momento della creazione di personaggi che fino a quel momento non avevano alcuna esistenza. Ciò che segue è irregolare, incerto, perfino allucinatorio, sebbene a volte possa essere una valanga inarrestabile. La posizione dell'autore è singolare. In un certo senso non è gradito ai personaggi. I personaggi gli fanno resistenza, non è facile vivere con loro, sono impossibili da definire. A loro di certo non ci si può imporre. In una certa misura si gioca con loro un gioco che non ha fine, gatto e topo, mosca cieca, nascondino. Ma alla fine ci si trova tra le mani persone di carne e sangue, persone con una propria volontà e sensibilità individuale, assemblate con dei componenti che non si possono cambiare, manipolare o distorcere.[12]

Anche in questo allestimento la scelta degli elementi di scena segue un'antica abitudine ereditata dal nostro maestro Leo de Berardinis che ci porta a frugare prima di tutto nei magazzini e nelle case, in cerca di quegli oggetti pieni di memoria che passano come vecchi amici da uno spettacolo all'altro, in un vortice di variabili combinatorie che li trasforma. Di volta in volta qualche elemento si aggiunge a questa folla di oggetti che a volte, come in questo caso, erano già lì, pronti ad essere messi in scena.

Una pedana, ereditata dallo Spazio della Memoria di Leo, ritaglia all'interno del palco lo spazio di una casa e lo spazio di un fuori, un quadrato che evoca mille quadrati tutti uguali costruiti intorno, dotati di tutto quello che serve, i mobili, i tavoli, la chaise longue, il divano, le poltrone, il giardino, la malvarosa, ma chiusi come isole o prigioni.

Dal vecchio cinema di mio padre, pioniere dei cineforum nel secolo scorso, arrivano due poltrone in similpelle dalla foggia anni Sessanta ricoperte da due pezze argentee che possiedo da anni. Non le fabbricano più. Valgono poco, ma cambiano sotto la luce come nessun'imitazione cinese riesce a fare: diventano notturne o diurne, rifugio e luogo di tortura. Sono il simbolo del salotto, ideale riposo casalingo, tempio degli amuleti di famiglia. Il tavolino

[12] Harold Pinter, "Arte, verità e politica", cit., pp. 154-155.

è recuperato da un esilarante allestimento di un testo di Nestroy di e con Claudio Morganti. È brutto, massiccio, violento, incoerente, simbolo di tanti inutili mobili incoerenti stipati nelle case. Un vaso di fiori evoca la bellezza. E poi ci sono bicchieri di cristallo per scandire il rito, incantevoli contenitori del fiume di alcool che annebbierà i contorni della delusione domestica. I bongo che hanno popolato le nostre adolescenze di sogni rivoluzionari, spuntano da dietro una poltrona per essere suonati dall'amante.

E ora? Come potevamo fare risuonare le voci dei personaggi senza che il nostro corpo, con tutte le sue particolarità e la sua storia, invadesse la scena? Come farci raccontare da loro, solo da loro, tutte le insidie, le meraviglie, i desideri della loro vita, tutti i trabocchetti del testo e delle molte verità da esso sollecitate? Come osare aggiungere la nostra visione a quella di Pinter, come tradirlo senza tradirlo? Non potendo tagliare o cambiare le parole, ho pensato di moltiplicarle.

Nei primi giorni di prova, con la complicità di un musicista e tecnico ho potuto seguire la prima ispirazione, imparando da Pinter: ho realizzato una registrazione di qualità di tutto il testo, comprese le didascalie, quasi fosse allo stesso tempo una fresca prima lettura a tavolino, un debutto, una trasmissione radiofonica. Le musiche e i suoni che avevo immaginato parevano funzionare. Era la prima volta che tentavo un simile esperimento: un debutto senza pubblico e senza prove per evocare la presenza dell'autore e dei suoi personaggi.

Poi ci sedemmo in platea ad ascoltare e a guardare la scena piena di fantasmi.

Ci siamo sentiti nella stanza di Pinter mentre lui scriveva e ripeteva le battute ad alta voce, mentre prendevano vita i personaggi.

Le sue parole erano tutte lì, niente tagli, niente modifiche. Quel testo registrato, moltiplicato e sovrapposto al testo dal vivo, creava un corto circuito temporale ed emotivo tra l'autore e noi, tra il suo tempo e il nostro.

Nella casa diventata teatro, nel teatro diventato casa, si rivelava il gioco dietro il quale si nascondeva il pianto da bimbi di Richard e Sarah.

Riporto dal copione di lavoro una didascalia dei movimenti che accompagnano la registrazione della didascalia di Pinter.

> *Musica.*
> *Entrano gli attori, di spalle sul fondo, Si girano lentamente uno verso l'altro, si guardano. Sarah ha due teli bianchi tra le mani. Parte la registrazione delle loro voci che si alternano e si sovrappongono.*[13]

[13] Copione di lavoro per *L'amante* di H. Pinter, Archivio Le belle bandiere.

L'amante di H. Pinter
Estate. Una villetta nei pressi di Windsor.
La scena è composta da due zone. Il soggiorno e un piccolo ingresso sono a destra, la comune è su fondoscena, in centro. La camera da letto e il balcone sono a sinistra, posti su un praticabile, per raggiungerli si deve salire una piccola rampa di scale. La cucina è in quinta, a destra. Un tavolo coperto da un lungo drappo di velluto è posto contro la parete sinistra del soggiorno, centroscena. Nell'ingresso c'è un armadio. L'arredamento è comodo e di buon gusto.
Sarah sta svuotando i posacenere e spolverando il soggiorno. È mattina. Richard entra nella camera da letto dal bagno che si trova in quinta, a sinistra. Richard va a prendere la sua cartella nell'armadio dell'ingresso, si avvicina a Sarah e le dà un bacio sulla guancia. La guarda per un attimo, le sorride. Lei gli sorride.[14]

Richard avanza alla sinistra della pedana con i bongo e li posa alla fine del corridoio, arretrando fa il nodo alla cravatta, dal fondo prende le scarpe di Sarah e le porta vicino alla poltrona destra sulla pedana, sistema la cravatta. Sarah guarda Richard andarsene, apre le braccia con i due teli bianchi tra le mani, sale sulla pedana dal centro e li posa uno sulla poltrona di destra e uno su quella di sinistra, inarca la schiena al centro di profilo. Va all'angolo destro pedana ripetendo il testo della didascalia, poi va all'angolo sinistro inarcando la schiena di spalle, mentre Richard appoggia le scarpe a terra, vicino a una poltrona.
Da lontano si sente una canzone dei Rolling Stones.
Sarah fa dei piccoli salti, come in un gioco infantile, dall'angolo sinistro alla poltrona destra e prende un fazzoletto come se spolverasse. Quando arriva Richard, va verso di lui e gli porge la guancia per un bacio.
Richard va verso l'appendiabiti, si mette la giacca, prende la valigia ed entra dal centro sulla pedana, poi bacia Sarah sulla guancia.[15]

Chi sono Sarah e Richard? Chi siamo? Chi erano? Quante coppie avevano avuto quel sogno? Una casa perfetta dove ci si potesse bastare in due, in attesa dei figli, chiudendo tutto fuori. Bevendo whisky.

Una casa in un mondo nuovo dove la morte non esiste più. Passato, presente e futuro si confondono nello scorrere di giorni tutti uguali. E i desideri? E le speranze?

Il maestro di luce Maurizio Viani disegna, con una manciata di proiettori, un sole che si trasforma in luna per scandire giorno e notte e linee di luce

[14] Harold Pinter, *Teatro*, vol. II, Torino, Einaudi, 2005, p. 7.
[15] Copione di lavoro per *L'amante* di H. Pinter, cit..

per le serrande, dà forma e colori al dentro, disegnato dalla pedana, e al fuori, il bordo tutto intorno al quadrato, luogo nel quale solo il marito può muoversi. Crea rifrazioni di luce del paesaggio nei personaggi e delle emozioni dei personaggi nel paesaggio casa.

Fuori dalla pedana ci sono il mondo, la luce, il lavoro, i negozi, le auto, le strade.

Dentro c'è penombra, silenzio, solitudine, ticchettio di orologi, il tempo, il tempo, il tempo.

Sarah indossa un abito bianco da eterna sposa, e nella prima scena tiene sulle braccia nude due teli bianchi come una vestale della casa. L'abito che indossa per l'amante è invece cangiante, dal fucsia al verde. Cosa sorregge Sarah nella sua lunga solitudine incosciente che molti pensano sia la felicità?

Richard indossa un completo con camicia e cravatta, ha una valigetta, un cappello. È l'uomo che porta il denaro a casa. Quando è l'amante, sfodera una camicia colorata, un gilet, un cappello eccentrico.

Che cosa sorregge Richard nel suo continuo sforzo di credersi utile, mentre sopporta inconcludenti riunioni, vuoto, insoddisfazione, traffico, saluti, ipocrisie, finzioni?

Tra marito, moglie e amante, esiste una sola persona che varca la soglia di casa: il lattaio, che forse un giorno o l'altro potrebbe diventare davvero un amante.

È forse il 1962. Fuori dalla casa ci sono i Beatles, i Rolling Stones, c'è un mondo che cambia velocemente, che si emancipa, che sogna la libertà dalle tradizioni e dalle convenzioni, ma Richard e Sarah colgono soltanto una parte del mutamento, quella che li trasforma in perfetti consumatori del capitalismo.

Ogni oggetto li rassicura con la sua abitudinaria presenza fino al punto che non ne vedono il deperimento.

Lei esegue i passi di una vita da brava bambina, che diventa una brava moglie, che diventa una perfetta bugiarda che architetta fantasie per sopravvivere ad una vita insostenibile.

Lui si presta volentieri, purché sia pronta la cena la sera e siano rispettati tutti i riti della vita coniugale. Gli piace l'idea che sua moglie all'occorrenza sia anche una comprensiva, trasgressiva, sorprendente, traditrice. Ma non hanno spalle abbastanza forti per avere doppie e triple vite reali e così, le inventano. O sono troppo sinceri per accettare una vita di menzogna?

La casa, il loro rifugio, il loro castello, li assedia. Le loro bugie li assediano. Suoni e musiche sono il segno di qualcosa che passa lontano e sfugge, come il tempo.

Come sussurra Fanny Ardant ne *La signora della porta accanto* di Truffaut, sopravvissuta a un tentativo di suicidio, anche loro pensano forse: «Ma dove andranno tutte quelle macchine?». Con la stessa malinconia ascoltano il rumore di moto e radio lontane. Dove andranno? Cosa diranno? E a chi? Dove si nasconde la vita che ci manca?

Le famose pause, intorno alle quali si scatenavano fantasiose teorie per le quali Pinter, insofferente di ogni retorica, si infuriava, sono venute da sole.

> Oh no! Questa storia delle pause e dei silenzi! Non ne posso più. (...) La pausa è tale in ragione di quello che è appena successo nella mente e nelle budella dei personaggi. Le pause derivano dal testo. Non sono convenienze, o costrizioni formali, ma parte del corpo dell'azione. Voglio dire semplicemente che se recitano come si deve si accorgeranno che una pausa – o quel che diavolo è – è inevitabile. E allo stesso modo, un silenzio vuol dire che è successo qualcosa che impedisce a tutti di parlare per un po' di tempo – finché non si saranno ripresi da quello che è accaduto prima del silenzio.[16]

Nelle pause abbiamo sentito esplodere frustrazioni, paure, sogni, di Richard e Sarah, del lattaio, di tanti altri che da lontano facevano loro eco.

Ad ogni prova, ad ogni replica, la prima registrazione ci restituisce la freschezza della prima lettura, sposta tempo e spazio, rinnova l'emozione, ci fa stupire per quanto la nostra scena disattenda la didascalia, evoca una ripetizione infinita, mentre il sentimento del tempo diventa sempre più fluido e libero dalla materia.

> Sono sempre più consapevole di come la vita sia fatta di una sorta di eterno presente. Avverto sempre più che il passato non è passato, non è mai stato passato. È presente. Il futuro sarà la stessa cosa. Non finirà mai. Portiamo con noi ogni nostra situazione fino alla fine.[17]

> Quando scrivo non so come andranno le cose, ma so che hanno una provenienza. Non si tratta solo del presente, comunque. E tutto si rapporta al tempo. In effetti è innegabile che il problema del tempo, con tutti i suoi riverberi e i suoi possibili significati, mi assorbe sempre di più.[18]

[16] Mel Gussow, *op. cit*., p. 32.
[17] Ibidem, p. 34.
[18] Ibidem, p. 35.

Anche tra le pareti del teatro, proprio lì dove abbiamo tradito *L'amante*, il tempo passa e soffia tra le regole, le età, i patti, inverte i ruoli, la donna diventa da "grassa vacca" a "magra e puntuta", il marito da tollerante a furioso, l'amante pensoso e pentito.

Alla fine, quando la sotterranea rivoluzione mossa da Sarah fa conflagrare tutti i personaggi gli uni negli altri, si potrebbe pensare ad una sorta di liberazione dai ruoli, dalle regole, ad una clamorosa apertura di porte e cancelli, a una nuova messinscena familiare basata sull'improvvisazione durante la quale si potrebbe anche scivolare in qualche verità, in qualche scatto autentico di ribellione, d'amore, di gelosia, di paura dell'abbandono.

In questo punto misterioso nel quale finzione e realtà, teatro e vita, verità e bugia diventano una sola cosa, anche Richard e Sarah fondono corpi e voci danzando al suono della desolata improvvisazione di Keith Jarrett, *Köln Concert*, che fa sognare una trasformazione planetaria delle relazioni, senza più necessità di ruoli.

> SARAH Sono in trappola. Che dirà mio marito? Ma sta aspettando. Mi aspetta. E io non posso uscire. Sono in trappola. Lei non ha nessun diritto di trattare una donna sposata in questo modo. Pensi, pensi, pensi a quello che fa. Lei è molto sfacciato. Davvero. Davvero sfacciato.
> Ma mio marito capirà. Mio marito capisce.
> Venga qui. Venga qui giù. Le voglio dire una cosa. Pensi al mio matrimonio. A mio marito che mi adora. Venga qui vicino che le parlo all'orecchio. Glielo dico all'orecchio. È l'ora dei sussurri.
> È un po' tardi per il tè. Ma a me va bene lo stesso. Come sei dolce. Non ero mai stata con te dopo il tramonto. Mio marito ha una riunione che finirà molto tardi. Sei diverso. Cos'è questo strano completo, e questa cravatta? Di solito non ti vesti così.
> Togliti la giacca. Mmmm? Vuoi che mi cambi anch'io? Vuoi che mi metta i miei soliti vestiti? Mi cambierò per te, tesoro. Vuoi? Ti farebbe piacere?
> RICHARD Sì. Cambiati, cambiati. Cambiati il vestito, mia adorabile puttana.[19]

Si aprono le fessure che fanno intravedere la verità nel gioco di specchi della quotidianità e delle abitudini e la tenerezza di Pinter diventa la mia: sono Richard e sono Sarah, sono tante persone intraviste anche solo per un attimo, tante vite strette in me, sono vittima e carnefice, traditrice e tradita, amante e

[19] Harold Pinter, *Teatro*, vol. II, cit., pp. 32-33.

amata. Vedo tutti noi, chiusi in una serie di ruoli talmente gravosi e complicati che a volte soccombiamo. Nella nostra danza di occupazioni passiamo da una distrazione all'altra e nelle pause, a volte, riusciamo a vedere il deserto, la devastazione delle relazioni e del paesaggio ai quali siamo abituati al punto da non notarli più. Pinter ci sveglia sempre, anche quando si diverte a scrivere una tragicommedia su una donna e un uomo che mettono in scena un tradimento tanto più vero, quanto più finto. Pinter si rivela politico anche in questo, perché è dalla forza degli individui che deriva la forza della storia e, prima o poi, dal coraggio di essere soli quello di riuscire ad essere insieme.

In questi momenti di pericolosa follia planetaria dove si risvegliano demoni che minacciano libertà e democrazia, di fronte alla globalizzazione e al conformismo che intaccano la preziosa varietà dei linguaggi, delle culture, delle visioni, della natura stessa, Pinter mi restituisce la fiducia nel potere di conciliazione e denuncia delle parole e dell'arte, mentre mi pongo dolorose domande senza risposte: serve ancora l'arte? E dove va? Nei luoghi dove si pensa dovrebbe essere o si nasconde? Sarò capace di trovarla?

E il nostro mondo culturale e artistico, con il suo bagaglio di tradizione, arti e saperi, riesce a comunicare? Quanti lo possono comprendere?

Quando riusciremo a mettere in comunicazione arti e saperi, miscelando e rispettando le differenze, per cercare insieme, in ogni campo, ben sapendo che non la troveremo, l'inafferrabile verità?

Nonostante queste pressanti domande siano evocate in me proprio dalla nitida restituzione del mondo che ci offre Pinter, immagino che lui non avrebbe affatto risposto lasciando invece spazio, con sapienza e umorismo, alla voce degli spiriti e delle ombre delle quali sono popolate tutte le sue opere. Gli interrogativi non si risolvono, ma continuano a scuoterci nel profondo perché ognuno sia spinto a sviluppare il suo particolare talento nel cercare ciò che suona autentico, perché si osi compiere la magia che fa dell'arte il luogo nel quale vivi e morti, esseri reali e immaginari, possono camminare insieme verso quella verità nella quale 'si inciampa nel buio'.

> In *Terra di nessuno* Hirst, il personaggio che interpretavo, ha una tirata sull'album delle fotografie. Gliela accenno: "Potrei anche farti vedere il mio album di fotografie. Potresti trovarci una faccia che ti ricordi la tua, che ti ricordi quello che eri. O facce di altri, nell'ombra, o profili di guance, o mascelle, o nuche, o occhi neri sotto i cappelli, che potrebbero ricordarti persone che conoscevi in passato e che credevi morte da un pezzo, ma dalle quali puoi ancora ricevere un'occhiata in tralice, se sei in grado di affrontarne il

fantasma. Accetta l'amore di un fantasma. C'è in loro, imprigionata, tanta emozione. Inchinati a questa emozione. Certo non servirà a liberarli, ma chi può dire che non gli arrechi sollievo? Chissà che non si rianimino, nelle loro catene e nelle loro urne di vetro. Pensi forse che sia crudele rianimarli mentre sono immobili, prigionieri? No, no. In loro è profondissimo il desiderio di rispondere al tuo sguardo, al tuo tocco, e quando gli sorridi la loro gioia non ha limiti. Per questo ti dico, offri ai morti quello che vorresti fosse offerto a te in quella che tu chiami vita".[20]

Le sarebbe piaciuto conoscere Joyce?
Oh sì. Non dimentichi che ho diretto il suo unico lavoro teatrale, *Esuli* (...) Mi sarebbe piaciuto che Joyce lo vedesse: credo che ne sarebbe stato contento. Mi sarebbe piaciuto bere un bicchiere con lui, e con Proust. Niente da fare, purtroppo.[21]

[20] Mel Gussow, *op. cit*., pp. 82-83.
[21] Ibidem, p. 100.

LA LINGUA E GLI ATTORI: *TRADIMENTI* DI PINTER

Una conversazione con Andrea Renzi a cura di Roberto D'Avascio

Perché hai scelto di mettere in scena Tradimenti *di Harold Pinter?*

Ho messo in scena *Tradimenti* nel novembre del 2009 su richiesta degli attori per la compagnia per la quale ho lavorato, Nicoletta Braschi, Enrico Ianniello e Tony Laudadio. Loro si sentivano attratti dalla sfida di affrontare i personaggi di quest'opera. Essendo più un attore che un regista, mi è capitato spesso di realizzare delle regie che sono soprattutto di supporto e conduzione del lavoro degli interpreti. Il mio approccio è stato di questo tipo.

Chi, tra questi tre attori, aveva avuto la prima intuizione di lavorare su questo testo di Pinter?

È stato Enrico Ianniello. Loro avevano già recitato insieme in *Il metodo Grönholm* di Jordi Galceràn e volevano continuare la loro collaborazione. Mi sono reso conto che effettivamente potevano aderire ai personaggi di Pinter, mentre non avevo previsto le enormi difficoltà degli attori nell'affrontare il repertorio di Pinter. Quei ruoli erano difficili. La richiesta drammaturgica dell'autore nei confronti dell'attore è enorme perché non si risolve minimente in una capacità di gestione di un solo registro, ma richiede contemporaneamente precisione e musicalità, senso della relazione e lavoro sul sottotesto, padronanza del tempo e rapporto con la battuta, capacità di lavorare moltissimo sul "qui ed ora" insieme al partner. Credo che in *Tradimenti* il grande tema sia il tempo. Il plot teatrale è noto e indagato: un triangolo amoroso.

L'invenzione di Pinter è di svolgere questo tema a ritroso nel tempo, mettendo in luce non solo il tradimento amoroso, personale, interpersonale, relazionale o dell'identità, ma soprattutto il tradimento che operano il tempo e la memoria. Rimane nelle mani degli attori la gestione del tempo non nel senso della battuta o delle aspettative dello spettatore, ma in termini di densità di certi specifici momenti relazionali. Quest'elemento è fortissimo in tanti piccoli passaggi del testo. L'amicizia tra i due uomini che si confessano reciprocamente è tutta nella consistenza di quel momento, determinata dalla qualità di presenza che l'attore riesce a sostenere. Questo è l'aspetto che, lavorando sul testo, testimonia l'importanza dell'esperienza di Pinter da attore, di cui si parla poco. Durante le prove abbiamo subito capito che dietro la sua scrittura c'è una conoscenza personale, profonda, diretta e concreta dell'esperienza della scena. La qualità della scrittura innerva la scena.

Che valore ha avuto per te questa scrittura drammaturgica?

Quello che mi ha sempre colpito di Pinter è la sua capacità di muovere un'energia misteriosa all'interno delle sue pièce, una forza che uno spettatore sembra di poter afferrare, ma che sfugge e va oltre una dimensione banalmente realistica. Da spettatore sono stato fortemente segnato da *Il calapranzi* messo in scena da Carlo Cecchi, Alfonso Santagata e Claudio Morganti, che riuscivano a rendere personale, sporca e viva la lingua di Pinter, ma ricordo anche molte altre opere di Pinter, tutte molto belle, ancora con Carlo Cecchi. *Il calapranzi* è davvero un gioiello teatrale, che ruota attorno ad un mistero che non viene mai svelato, ma che produce una forte tensione.

Hai parlato di mistero, del lavoro dell'attore e della densità scenica dei corpi, tutti elementi che scaturiscono da testi composti essenzialmente di parole e con poche didascalie. Che lingua compone Pinter in Tradimenti*, infarcendola di continui inganni, lapsus, incomprensioni?*

Vorrei raccontare un momento iniziale delle prove che mi ha lasciato un po' di rimpianto. Durante le prime letture ho chiesto di utilizzare l'inglese: c'era una musicalità che in traduzione si perdeva, nonostante la bella traduzione di Alessandra Serra. Pur non essendo un esperto della lingua inglese, ho sentito una prima mancanza. Abbiamo poi confrontato il testo anche con l'inglese del film tratto dal testo. Aveva un peso il significante, su cui era stato fatto un grande lavoro. Avevamo fatto un esperimento che non avemmo il coraggio di portare fino in fondo, utilizzando la lingua di Pinter e even-

tualmente inserendo dei sottotitoli. Avendo io frequentato anche opere di Beckett, avendo messo in scena *Giorni felici*, e sapendo che Pinter mandava i suoi testi a Beckett, comprendo bene che c'è stato un approfondito lavoro sul suono e sulla ritmica. I tre personaggi di *Tradimenti* adoperano, inoltre, una lingua tipica dell'alta borghesia londinese, che emana anche solo nominando un indirizzo. Pinter ha sottolineato la realtà metropolitana in cui sono calati questi personaggi (gallerista, editore e agente), che determina un idioma specifico e un sistema di relazioni attraversato da un certo cinismo.

Dove vi ha portato questo esperimento con la lingua inglese? Che suggestioni ha prodotto, anche se poi avete recitato in traduzione italiana?

Questa riflessione mi ha portato ad un secondo momento dell'esperimento sulla lingua, quando abbiamo provato a recitare con accento siciliano. C'era un allusività delle battute che rimandava ad alcune suggestioni della lingua siciliana: allusività, minaccia, rispetto. Questo tipo di esperimento è stato portato fino in fondo, per esempio, da Cauteruccio che ha tradotto in calabrese *L'ultimo nastro di Krapp* di Beckett. In realtà, ho capito che la traduzione di uno scrittore come Pinter è difficilissima e delicatissima. Ho mancato di coraggio come regista perché l'interpretazione deve nutrirsi della lingua. Ronconi non ha mai fatto Pinter forse proprio per questo: Pinter non è un drammaturgo per grandi registi, ma al servizio degli attori. *Tradimenti* è un diamante, con tutte le sue sfaccettature, che gira davanti agli occhi degli spettatori, mentre il tempo diventa il vero protagonista dell'opera. Non bisogna dimenticare che in quegli anni Pinter si stava dedicando a Proust.

Nel tuo spettacolo la scena era sostanzialmente vuota, mentre alle spalle degli attori c'erano delle videoproiezioni, molto colorate. Che scena avevi costruito?

Il testo non ha né unità di tempo né di luogo, quindi non avevo dei riferimenti precisi sull'ambiente. Desideravo creare una scena essenziale, ma avevo anche la necessità di contestualizzare i luoghi di ogni singola scena: il bar, il ristorante, lo studio, l'appartamento degli amanti, fino alla casa dove tutto comincia. Ho pensato a una riproduzione fotografica di questi ambienti, con una grande velocità nei cambi di scena. Per questo ho usato delle proiezioni. Mi piaceva anche l'idea di riprodurre una scena iper-realista, evitando la classica riproduzione degli ambienti da teatro borghese. L'ambiente si raccontava in un certo realismo, ma non fino in fondo. Questa suggestione, passata a Lino Fiorito, è diventata un universo pittorico, pieno di collage e di sfasature delle

proporzioni. Abbiamo fatto un lavoro di tipo cinematografico: c'era un lungo piano sequenza di arrivo a Torcello, nella stanza d'albergo, mentre in altre scene c'era una carrellata o uno zoom lentissimo. Alcuni ambienti avevano due pareti, anche perché Pinter immagina quasi ogni scena in una stanza, in un ambiente chiuso. Queste pareti ad angolo non erano percepite come schermi, ma come elementi strutturali della scena. Attraverso le proiezioni, la scena aveva in filigrana un rapporto con i movimenti base della macchina da presa. Per l'uso dei colori, con Lino Fiorito, che firmava anche i costumi, siamo rimasti fedeli agli anni in cui è ambientata la rappresentazione, tra il 1968 e il 1977. Il tema del tradimento attraversa il sogno degli ideali giovanili dei protagonisti.

La drammaturgia di Pinter si articola in scena a ritroso dal 1977 al 1968. Pinter ha scritto in quegli anni che la memoria lavora proprio andando indietro nel tempo e il teatro deve riuscire a raccontarla. Che rapporto c'è tra memoria e teatro?

Pinter utilizza questo dispositivo drammaturgico portando gli spettatori dentro un rebus. Il testo è composto di vari livelli e l'attenzione dello spettatore è sollecitata a ricostruire l'insieme, la sequenza temporale esatta degli avvenimenti. Il lavoro mnemonico dello spettatore è sollecitato in diretta.

Pinter ha anche scritto che la memoria è un trucco.

Credo che Pinter volesse intendere che la memoria è un trucco nella misura in cui ogni personaggio ha la sua narrazione, che dipende dalla sua memoria. Ognuno dei tre personaggi si racconta la *sua storia*, con diverse sfumature, e a volte fatti e luoghi non coincidono. È chiaro che in questa drammaturgia non c'è mai un'unica verità.

Le recensioni del tempo raccontano una regia essenziale e minima, molto rispettosa del testo e senza effetti. Che tipo di regia hai adottato rispetto a questo testo?

Siamo di fronte a un testo che può funzionare nella sua completezza solo se funzionano bene gli attori. La mia lettura registica è stata fatta insieme agli attori e soprattutto per gli attori. Ho cercato di accompagnare la recitazione. Pinter parlava molto del suo rapporto con gli attori e di come spiegava i suoi testi a chi doveva recitarli. Se per il regista *Tradimenti* è un testo sul tema del tempo, l'opera fatta di più livelli deve saper coinvolgere gli spettatori da punti di vista diversi: chi si gode la trama, chi si identifica nella donna che tradisce o nel marito che asseconda la vicenda del tradi-

mento per un decennio. Pinter ha definito l'opera una "commedia", mentre la critica italiana si è sempre avvicinata all'opera con grande drammaticità. Per rendere questa dimensione col pubblico e questo tono da commedia, il regista deve aiutare l'accordatura dell'ensemble, lavorare ad un affiatamento. Una regia essenziale è quella al servizio dell'autore, del testo e degli attori. Una regia essenziale non è assolutamente un limite. Mi piace, come spettatore, anche il regista/creatore, ma preferisco il regista/interprete che affianca il lavoro degli attori.

Hai parlato molto del rapporto tra regista e attori. Perché tu non hai recitato nello spettacolo, scegliendo di dirigere tre attori?

Credo che mi sarei trovato in difficoltà sovrapponendo la regia alla mia interpretazione di un personaggio. Il testo chiede tantissimo agli attori. La prima scena di *Tradimenti* è spesso usato da giovani attori come provino, ma credo che sia una scena difficilissima perché l'attore deve avere tutta la consapevolezza della storia, ma anche la freschezza della scena d'apertura. Non a caso le opere di Pinter sono state interpretate spesso da grandi attori del teatro inglese.

Come si sono relazionati con i loro personaggi i tuoi attori Braschi, Ianniello e Laudadio? Come hanno affrontato la difficoltà di questo testo?

Hanno affrontato il testo e i loro personaggi studiando e facendo ricorso a tutto ciò che potevano utilizzare per la resa di ogni singola scena, nei suoi dettagli e nei suoi piccoli gesti, ma determinanti. Ricordo la scena del passaggio delle chiavi: apparentemente facile, ma che abbiamo dovuto provare tante volte per trovare la soluzione scenica più giusta. Gli attori sentono la pressione di una drammaturgia che apre loro enormi possibilità, il lavoro tra una parola e l'altra e il lavoro sui silenzi che si spalanca davanti agli attori è vasto e sempre da approfondire durante il qui ed ora della performance. È un testo che può dare grande piacere all'interprete. Dall'altra parte, Pinter ha bisogno di una forza interpretativa che si distenda dalla tecnica dell'attore al sottotesto, dalla capacità umoristica alla capacità di variazione nel relazionarsi. Rispondendo all'accusa di freddezza dei suoi personaggi, Pinter ne ha difeso l'umanità, affermando che le emozioni sono fortemente trattenute ma presentissime, come l'esperimento con la lingua siciliana e il comportamento siciliano ci hanno fatto percepire con chiarezza.

I personaggi di Pinter si inseriscono in un preciso contesto britannico per esprimere questa emotività trattenuta. Anche la linea comica di Pinter è più evidente in un tradizione teatrale che spesso gli italiani, esponenti del teatro o critici teatrali, non riescono a cogliere fino in fondo?

Noi abbiamo colto questa linea comica e credo che sia anche arrivata al pubblico, anche grazia alla coppia maschile di attori, Enrico Ianniello e Tony Laudadio. Nel testo c'è una comicità particolare, un "umorismo", che loro hanno sempre coltivato fin dai loro esordi. Ricordo il loro primo spettacolo in coppia, *La farsaccia*, che era nella scia del teatro di Leo de Berardinis, con il recupero di una comicità fortemente popolare. Con loro avevo già lavorato, molto positivamente, per la messinscena di *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* di Tom Stoppard, in cui tutto si depositava nel mondo del teatro, creando un canale di comunicazione più facile col pubblico.

Coma veniva fuori, dal vostro spettacolo, la dimensione del potere, tanto presente nel teatro di Pinter e esplicitamente rappresentata nella sua ultima produzione drammaturgica?

Il nostro spettacolo non apriva una riflessione in questa direzione, anche perché è in altri testi che Pinter si occupa di questo tema. Tuttavia, emerge il potere della parola, e il potere di sapere senza dire, di saper giocare a carte coperte.

Monologo*, che hai messo in scena per il nostro convegno al Teatro Mercadante, è un testo brevissimo e intensissimo di Pinter. Un solo personaggio che parla a una sedia. Che cosa ti ha colpito di quest'opera?*

L'ho scelto per misurarmi con un intervento diretto, piuttosto che teorico. È un testo che ha delle risonanze con *Tradimenti*: il mio personaggio sta parlando ad un amico e tra loro c'è stata una donna, a cui sono entrambi legati, ma che resta abbastanza indefinita. Dopo quella regia, ho voluto misurarmi io stesso con le ambiguità di Pinter nella messinscena di amore e amicizia. Ho pensato alle difficoltà dei miei attori di *Tradimenti* mettendo in scena *Monologo*. Ho avuto la sensazione che lavorando troppo secondo le regole di Stanislavskij, e concentrandosi esageratamente sul sottotesto e sulla personalizzazione, il personaggio rischiava di banalizzarsi. Allo stesso tempo andava evitato il rischio della freddezza: la gradazione del calore deve essere esatta musicalmente. Ma se dovessi tornare ad affrontare Pinter, la prima questione sarebbe la traduzione, il suono che devono avere le battute, la carne di cui è fatta la parola.

Quale testo di Pinter metteresti oggi in scena?

Mi piace molto *Party Time*, la migliore tra le sue opere più politiche. Un testo che non si fa afferrare facilmente, ma che racconta bene la nostra contemporaneità, rivelandosi toccante e misteriosa, con un grande equilibrio tra il primo Pinter, che agita una forza misteriosa ed inquieta che attraversa l'azione, e il suo desiderio di intervento politico. Un testo ancora molto attuale in questa dimensione di impegno politico che mette in discussione la richiesta di consolazione che a volte il pubblico cerca a teatro.

DENTRO LA SCRITTURA SCENICA DI PINTER: *TRADIMENTI*

Una conversazione con Michele Sinisi a cura di Roberto D'Avascio

Perché ti sei occupato di Pinter in questi ultimi anni, portando in scena Tradimenti*, in un'epoca recente che ha dedicato poca attenzione a questo drammaturgo?*

Il mio incontro con Pinter, e in particolare con *Tradimenti*, si inserisce in un lavoro di riscrittura e adattamento di classici. Il mio gruppo teatrale, legato alla produzione di Elsinore, mi aveva chiesto di lavorare su un testo già pronto e chiuso, anche se io avevo loro ribadito che avrei comunque fatto il mio solito lavoro di emancipazione dalla materia testuale. Anche quando ci confrontiamo con un testo già pronto, credo debba esserci un distacco a partire da un'azione o un personaggio. Durante le tournée di *Miseria e nobiltà* e poi quella di *Promessi sposi*, abbiamo letto molti nuovi testi e abbiamo riscoperto *Tradimenti* di Pinter, ritenendolo molto utile anche come esercizio attoriale. Dopo qualche tempo Rossella Lepore, la direttrice di Elsinore, mi ha chiamato per propormi di mettere in scena proprio quel testo.

Come hai lavorato su un testo come Tradimenti*?*

Poiché si trattava di un testo che non avrei potuto modificare in nessun punto, rispetto ai soliti rimaneggiamenti di altri testi classici, ho deciso di esasperare ulteriormente questa situazione dell'intoccabilità del testo: non solo il testo è stato rispettato, anche nelle pause in maniera quasi matematica, come lo stesso Pinter suggerisce nel testo, ma ho deciso di mettere in scena anche la pausa, nel senso materico del termine. Ad un certo punto si alza

il tabellone, che fa da scenografia, e c'è la scritta "pausa". L'idea era quella di mettere in scena letteralmente anche le didascalie, scena per scena. Abbiamo fatto un lavoro per il quale non solo il testo è stato rispettato, ma messo in scena come opera. Il tabellone luminoso, che abbiamo costruito pensando a certi *world clock* da galleria d'arte contemporanea, riflette questa impostazione: infatti, Emma dirige una galleria d'arte contemporanea e quell'opera rimanda ad un'opera dei tanti vernissage a cui partecipa, mentre i personaggi di Robert editore e Jerry agente letterario sembrano mettere in scena in quel tabellone con delle scritte un foglio che potrebbe rappresentare quella stessa opera d'arte concettuale e intoccabile che è *Tradimenti*.

Come funzionava questa scenografia rispetto all'azione della scena?

Dopo le prime tre scene, in cui questo tabellone/opera d'arte è alle spalle degli attori e fa da sfondo, la scena si apre e l'opera detona: non potendo toccare il testo, si doveva vedere cosa ci fosse dentro l'opera, quali ingranaggi. Da qui, tanto l'inserimento della testa di alce quasi lynchiana, quanto il brasato inglese che diventava un pollo bruciato con la fiamma ossidrica. Nella seconda scena Robert, che incontra Jerry in pubblico, dice che alza le mani sulla moglie solo perché quelle mani gli prudono, non per gelosia. Questa scena l'ho resa oltre le parole, con le immagini e con un'azione che portasse al parossismo quella battuta. Questo prendere a calci la moglie avviene dietro l'opera/tabellone, proprio perché Pinter non l'ha scritta, ma è possibile rintracciare questa azione dietro il testo. Questa è stata lo logica del lavoro sull'"opera" di Pinter per mettere in scena la sua "opera" teatrale.

La tua messinscena è giocata molto sulla dimensione visiva, ma nel testo è molto forte la parola. La lingua di Pinter è estremamente esatta ma anche piena di lapsus, incomprensioni o inganni, addirittura ambigua. Che lingua utilizza Pinter per la scena?

Le parole dell'autore si portano dentro delle esperienze, delle idee e delle suggestioni che a volte sono anche inconsapevoli. E l'opera fa il suo lavoro mettendo in relazione questo universo del testo con l'inconscio collettivo degli spettatori. Parto dal nucleo di un testo per ricostruirlo scenicamente come un prisma, con tante facce, ognuna delle quali può incontrare un certo background di ognuno degli spettatori. Il pubblico lentamente comincia a vedere in quel tinello il proprio tinello, in quella casa segreta degli appuntamenti la propria. Lo spettatore si connette così con lo spettacolo, ed è questo il motivo per cui non costruisco

completamente la rifinitura dell'apparato scenico, per lasciare la possibilità allo spettatore di creare questa connessione e chiudere il cerchio della comprensione attraverso la sua immaginazione. La dimensione prismatica della scena permette allo spettatore di personalizzare la storia che sta vivendo a teatro.

Peter Brook, infatti, sosteneva che la scena va resa libera da orpelli perché è l'immaginazione dello spettatore che non deve essere arredata. Forse per questo motivo la scena dello spettacolo è così essenziale. Il tabellone luminoso è certamente didascalico, ma le parole che ne escono fuori fanno anche pensare a un cruciverba, quindi a certi enigmi. E poi il tabellone si abbatte e si rialza. È una scenografia essenziale, ma soprattutto instabile?

L'instabilità scenografica si crea quando la nostra curiosità, quasi argonautica, ci porta a vedere cosa c'è oltre il conosciuto, cosa è possibile scoprire dentro l'opera. La destrutturazione scenica va in questa direzione. Questa cosa accade, per esempio, nella scena del ristorante italiano a Londra tra Robert e Jarry, che diventa un'allucinazione in cui Robert diventa un alce selvaggia. Quando si chiude questa scena, si torna indietro nella storia ma anche dal punto di vista scenico, perché si rientra nell'opera. Tuttavia, poiché non si può tornare indietro nel gioco teatrale col pubblico, ho pensato di montare la scena successiva, in cui Emma è incinta del marito e sta cucinando del brasato, con un pollo che sembra un embrione che cala dall'alto e lei lo brucia con la fiamma. Le battute sono pronunciate, ma il livello drammatico è restituito dalla materia che viene bruciata. Poi l'ultima scena dello spettacolo, che cronologicamente è la prima, è un fermo immagine di otto minuti con la musica e delle luci. Lo spettacolo si chiude con la "recitazione", come si era aperto. È un azzeramento estetico: il significante esprime il significato, significa senza volontà. Lo spettacolo restituisce semplicemente quello che accade sulla scena.

La drammaturgia di Pinter in quest'opera è costruita a ritroso e l'estetica deve necessariamente seguirla. Come hai reso questa complessità?

Credo che la modalità drammaturgica di *Tradimenti*, della fine degli anni Sessanta, è qualcosa che ormai abbiamo digerito. La destrutturazione del tempo di Pinter era partita dal cinema, dal video e dalla televisione e con Pinter era arrivata a teatro. Oggi siamo oltre. L'andare avanti e indietro nel tempo appartiene all'esigenza umana di vivere delle esperienze in maniera tanto più profonda quanto più sembra complicarsi il gioco temporale. Anche se sembra un paradosso, la scomodità della fruizione drammatica si accomoda dal punto vista emoti-

vo. Il teatro sa rendere questa complessità e ci fa sentire vivi. Quando Pinter alla fine degli anni Sessanta ha destrutturato la dimensione temporale ha posto gli spettatori davanti a qualcosa che ricorda le reazioni del pubblico, decenni prima, alla vista di *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello. Ancora oggi il teatro è un'arte che permette questo tipo di esperienze condivise col pubblico.

Pinter propone con quest'opera l'esperienza del tradimento, ma forse non parla solo di quello legato alla coppia, ma anche al tradimento della fiducia, dell'altro o della memoria. Sembra quasi che la realtà diventi impalpabile e sfuggente. Racconta anche questo il tuo spettacolo?

Credo che il teatro sia una ludoteca per adulti, in cui costantemente si debbano tradire le aspettative del pubblico, che prova piacere nell'essere costantemente contraddetto, a patto di trovare scenicamente il giusto equilibrio.

Il teatro di Pinter discute e mette in scena molto spesso il potere o questioni di potere e di violenza. Dove hai posto la rappresentazioni delle contraddizioni del potere nella tua messinscena?

Il potere in *Tradimenti* è innanzitutto nelle relazioni tra moglie e marito, ma anche tra i due amici maschi e tra lei e il suo amante. In un primo piano di lettura c'è sicuramente il potere del marito Robert che picchia la moglie, o dell'amico Jerry che si prende gioco di Robert, scopandosi la moglie Emma. Tuttavia, mi interessava molto che uscisse fuori il potere della stessa Emma, che riesce a gestire e controllare entrambi i maschi. Per questo c'è una scena in cui lei, a petto nudo e con una fascia colorata sul braccio, diventa selvaggia, quasi tribale, per esempio, nello scagliare un bicchiere contro Jerry. Volevo far emergere anche il potere femminile di comandare e decidere. Lei è il perno della relazione a tre.

Gli elementi delle relazioni di potere sono giocati su risvolti drammatici dell'esistenza, come l'amore, il tradimento, le delusioni o la violenza, ma nella scrittura di Pinter c'è anche la comicità. Nel tuo spettacolo sottolinei certi momenti di questo tipo?

Noi italiani molto spesso dimentichiamo che *Tradimenti* è una commedia, in cui i caratteri sono leggermente esasperati, pensa ai cattivi interpretati dal Vittorio Gassmann della commedia all'italiana al cinema. La risata appartiene all'esperienza percettiva del dramma, viene in soccorso e compensa l'aspetto tragico dell'esistenza. La risata è una risposta ad un'esperienza negativa: la carnevalizzazione di Bachtin. Abbiamo un bisogno continuo del ribaltamento:

il re deve diventare un pupazzo di cui poter ridere. Questo succede anche nel teatro di Eduardo, che è quasi un trattato di antropologia: dopo la guerra ci ha raccontato il dramma dell'evoluzione della famiglia nel suo tinello, come in *Napoli milionaria!*, ma ci sono incredibili momenti di ilarità.

Restando sul versante della tragedia, tu metti in scena un duro atto di violenza di Robert nei confronti di Emma, anche se questa scena non è presente nel testo di Pinter. Cosa rispondi a chi contesta questa scelta come una violenza gratuita?

Ho fatto questa scelta. Pinter ha scritto il testo alla fine degli anni Sessanta: da quel momento fino ad oggi il nostro modo di fruire le parole è entrato in conflitto con la produzione di immagini. Oggi si parla di dispositivi scenici. L'*hic et nunc* del teatro dovrebbe spingerci a vedere quell'incontro ogni sera a teatro non in termini museali, ma come uno specchio del presente. Le forme devono accompagnare la narrazione di un testo scritto più di cinquant'anni fa. Inoltre, la battuta da cui si ricava la violenza fa ridere ad una prima lettura – Robert la picchierebbe solo perché gli prudono le mani – perché lo spettatore non ha il tempo per mettere a fuoco una violenza così attuale oggi. Quella scena non racconta esplicitamente la violenza del marito, quanto piuttosto quello che c'è dietro l'opera: la proiezione scenica della sua voglia di picchiarla. È vero che le messinscene inglesi non mostrano questa violenza, ma Robert la picchia nel suo immaginario, che noi trasmettiamo per gioco al pubblico.

Una delle scene più belle dello spettacolo è la scena finale con una musica ininterrotta di otto minuti. C'è la sensazione che nel finale la scena riesca a sciogliersi, superando terribili sottotesti e continue ambiguità per mostrare corpi più liberi. Come hai concepito questo finale, tanto acclamato dal pubblico?

Nel finale c'è di fatto una festa fatta in casa. Dopo i calci, la testa di alce, il pollo bruciato, i bicchieri lanciati, si chiude con l'inizio della loro storia. Praticamente lo spettacolo si sposta in platea. Il pubblico reagisce in tanti modi: chi comincia a muoversi, chi si guarda intorno, chi va via pensando che sia tutto finito. Il pubblico partecipa alla festa con Emma e Jerry, che si ritrovano nella stanza di lei in cui accade l'inizio della loro storia di tradimento. In quegli otto ininterrotti minuti di musica anni Settanta/Ottanta non succede più nulla. C'è solo nostalgia, utilizzando la musica di Madonna, degli A-ha e dei Duran Duran.

Perché, secondo te, ci sono così tante allusione al poeta Yeats in questo testo?

Yeats è stato il poeta del mistero e del mito, che ha raccontato il selvaggio quando la società borghese è esplosa all'inizio del Novecento. La vita non si può ingabbiare in una forma. L'uomo ha un lato oscuro che va rappresentato. Il corpo nudo di Emma è questa sollecitazione istintiva di Yeats.

INSEGNARE TEATRO CON HAROLD PINTER

Una conversazione con Monica Nappo a cura di Roberto D'Avascio

Da diversi anni stai insegnando a giovani attori, e nella tua didattica stai molto utilizzando l'opera di Harold Pinter. Come si insegna il teatro attraverso Pinter?

Nella mia didattica uso in particolare due opere di Pinter. Il primo è *Party Time*, che utilizzo maggiormente, mentre l'altro è *Tradimenti*. Ho scelto questi testi per due motivi molto precisi. Innanzitutto, perché sono dei testi teatrali divisi in scene, ognuna con una sua logica, e spesso affido ad ogni studente una scena. In secondo luogo, perché in tutto il suo teatro ci sono dei temi ricorrenti, fondamentali per imparare a recitare: i rapporti tra le persone, i sottotesti, i rapporti di classe. Questi elementi sono presenti in tutte le culture, ma in quella inglese, come in quella indiana, ci sono delle ossessioni, come quella delle classi sociali. Pinter, che nella sua vita ha attraversato vari e differenti strati sociali, in questo senso è sfacciatamente chiaro sul sistema delle classi in Inghilterra, parlandone in quasi tutte le sue opere. Da questo punto di vista, *Party Time* riesce a restituire non solo uno spaccato sociale e politico, ma anche dei rapporti tra uomini e donne, una lotta interna e ricorrente nei suoi lavori. Insegnare il teatro con l'uso di queste opere di Pinter significa insegnare agli attori cosa sono le relazioni tra due personaggi e cos'è il sottotesto nel quale spesso si manifesta la violenza sociale, ma anche una tensione erotica.

Hai parlato di relazioni tra i personaggi, di classi sociali e di sottotesto. Perché quest'ultimo è così importante nel teatro di Pinter? Il sottotesto, inoltre, è anche una dimensione drammaturgica fortemente caratterizzante il teatro inglese?

Questo discorso parte dalla particolarità della struttura grammaticale della lingua inglese nella quale si può dire la stessa frase per esprimere un concetto di formalità, un senso di gentilezza o semplicemente violenza nei rapporti e nelle gerarchie sociali. L'inglese è una lingua di per sé molto ambigua, ricca di moltissimi sottotesti. La violenza molto spesso è insita in tanti testi inglesi, ma non è diretta, è espressa dentro la forma grammaticale. Pinter è sempre molto diretto in quello che vuole dire, e anche molto raffinato, ma la forma grammaticale inglese di espressione non è mai diretta, anche se può sembrarlo. Si manifesta come generica, se non imprecisa, quindi è necessario conoscere bene quella lingua e quel costume per capire la battuta di un personaggio. Pinter è un maestro in questo modo di usare la lingua.

La drammaturgia di Pinter è piena di sottotesti in conseguenza di questo tipo di lingua?

Da questo punto di visto è molto più interessante la drammaturgia meno politica di Pinter perché ci sono molti più sottotesti. Paradossalmente, questa per me è la dimensione più politica del suo lavoro. *Il linguaggio della montagna* ha una facciata chiaramente più politica, però è anche un testo più bidimensionale rispetto a *Party Time*, che sembra superficialmente non metaforico, ma che invece è pieno di sottotesti e sfaccettature.

Reputi, dunque, più interessante l'opera di Pinter che va dagli anni '60 alla fine degli anni '80?

Sì, perché si tratta di un periodo della produzione teatrale di Pinter in cui la politica era molto mescolata alle storie. Non c'era mai un dire "ecco, vedete, questo è la violenza dell'imperialismo americano, mentre questa è la violenza di un regime". In questa prima produzione Pinter parla chiaramente di violenza e di regime, ma con l'ironia e meno piattezza e bidimensionalità, come avverrà poi nelle produzioni politiche degli anni '90 e precedenti il premio Nobel, dopo il quale smetterà di scrivere per il teatro, dedicandosi alla poesia. Dunque, l'ultima sua produzione, più chiaramente politica, è meno interessante, forse più chiara nel messaggio ma meno forte.

Come reagiscono i tuoi studenti/attori italiani ad un insegnamento del teatro a partire da testi costruiti con una lingua piena di sottotesti?

Per prima cosa si meravigliano che Pinter sia allo stesso tempo così divertente e così violento. In Italia sono arrivate queste sue lunghe pause in

cui tutto è sospeso e non si capisce bene cosa sta accadendo. Pinter, invece, diceva che se la pausa non funziona andava eliminata. Per lui la pausa era importante perché preannunciava qualcosa e creava tensione, ma se quella tensione non riusciva ad essere vissuta diventava scenicamente un punto morto. Le pause in Pinter non sono solo verbali, ma riguardano la tensione fisica. Pinter è sempre molto fisico, soprattutto nel fare emergere la violenza corporea negli scontri individuali o la violenza sessuale nell'attrazione e repulsione tra i personaggi. In molte scene dei suoi drammi si parla di sesso, tradimento, noia di coppia, scopate. In Italia non ci si aspetta che ci sia tutto questo in un autore che ormai è considerato un classico.

Che tipo di novità o sperimentazione ha rappresentato la specificità del linguaggio teatrale di Pinter, a partire dagli anni '60?

C'era già stato un teatro molto politico, penso a *Ricorda con rabbia* di John Osborne, alla drammaturgia di Arnold Wesker, a *Saved* di Edward Bond. Pinter si è smarcato, rispetto a questa tradizione di teatro politico, dalla classica distanza britannica tra *working class plays* e i drammi per la upper class. Pinter è nato povero, ha cominciato a fare l'attore, imparando una lingua senza accenti, e poi ha risalito la scala sociale, confondendosi e sembrando anche una persona della upper class. In Inghilterra si capisce subito la provenienza sociale dal modo di parlare. *Saved* di Bond era stato scritto esattamente per la working class nella denuncia delle condizione delle classi povere. Pinter fa uno slalom rispetto a queste tradizioni perché riesce a parlare e a far parlare diverse estrazioni sociali, come in *Party Time* dove può uscir fuori, in un certo contesto di classe come il club in cui si svolge la vicenda, anche una lingua che non è chiaramente upper class. La cosa più interessante di Pinter è che lui, venendo da una classe sociale bassa ed essendo risalito nella gerarchia sociale, quando parlava di classe sociale sapeva benissimo di cosa stesse parlando. In molti lavori è stato capace di attraversare in maniera obliqua il mondo classista dell'Inghilterra.

La lingua inglese di Pinter ha avuto anche una specificità stilistica e formale, nel suo essere stretta, precisa, sintetica e in qualche modo esplosiva rispetto alle lunghe tirate dei personaggi di Osborne?

Partirei dal fatto che Pinter era un attore. Questa cosa è determinante perché nella sua testa sempre immaginava come le cose sarebbero state dette. Parlo di uno scrittore di teatro che ha terminato la sua carriera scrivendo poesie, un forma ancora più coincisa della battuta teatrale. Alcune poesie sono brevissime, Pinter arriva all'estremo di quella che può essere la forma della

comunicazione. In moltissimi suoi lavori si contaminano slang ed inglese standard. Da questo punto di vista, *Party Time* è interessantissimo perché ci sono personaggi che vorrebbero far parte del club, pur non provenendo da un origine upper class, e il loro modo di parlare è pieno di strafalcioni; e ci sono personaggi che da subito parlano con un *entitlement* che sentono di avere, la cognizione di se stessi e di ciò che rappresentano, producendo un tipo di battute con lo humour tipico delle persone ricche. Pinter aveva questo doppio occhio nel suo sguardo, che era passato dalla sua povertà di partenza al matrimonio con quella nobildonna che era Antonia Frazer, ricchissimo membro della upper class. Pinter, nella sua scalata sociale, poteva raccontare la crudeltà della working class che era molto diversa da quella dei ricchi.

In questo contesto drammaturgico in cui la lingua è fondamentale ed è così strutturata, che ruolo giocano i suoi personaggi in scena?

I personaggi sono legati alla lingua e dipendono dalle situazioni drammaturgiche. Ci sono dei drammi di Pinter smaccatamente working class come *Il calapranzi*, in cui i due personaggi non vengono da famiglie ricche, mentre in *Tradimenti* i personaggi vivono dei momenti di sincerità che sono intervallati da altri di tipica etichetta sociale o leggerezza sociale, che Pinter utilizzava per i ceti più abbienti. Il personaggio nasce, dunque, sempre da una situazione e non esce mai dalla sua classe sociale. Questa tipologia di personaggi determina la dimensione politica di Pinter, che sa far parlare il suo personaggio dentro una determinata classe. *Homecoming*, che non rappresenta una classe sociale abbiente, mostra comunque la cattiveria e le frustrazione di un nucleo familiare di ceto più basso che sembra volersi vendicare verso il figlio che è diventato più acculturato mentre la cattiveria espressa in *Tradimenti* è quella di chi ha molto più denaro, di chi si può permettere di mantenere una casa in affitto solo per il rapporto con l'amante. Pinter circoscrive sempre il personaggio nella gabbia sociale in cui è nato.

Hai trascorso una parte della tua vita in Inghilterra, ma non ha mai messo in scena Pinter. Lo hai molto studiato e visto rappresentato a Londra. Che tradizione di messinscena c'è in Inghilterra rispetto all'opera di Pinter?

Un modo di mettere in scena abbastanza tradizionale, anche a causa di Pinter che era così preciso nella descrizione dei suoi setting. Le regie inglesi preferiscono, piuttosto, sbizzarrirsi con le regie di Shakespeare, che sentono forse più distante. Per gli inglesi, tuttavia, il teatro di Pinter non è contemporaneo, è un classico, mentre in Italia è considerato un autore contempo-

raneo. È stato un autore molto scomodo, poi ha avuto successo ed è tornato ad essere scomodo con un teatro più direttamente politico. In Inghilterra è ancora molto rappresentato, soprattutto la prima produzione: *Party Time* è certamente meno rappresentato di un'opera come *Il calapranzi*, dove prevale comunque una dimensione scenica più legata al mistero, a una maggiore tensione, alla working class dei personaggi. Un testo più sospeso, laddove *Party Time* può sembrare fastidioso, proprio perché è ancora schifosamente vero.

Perché l'opera di Pinter in Inghilterra è ormai tradizione, mentre da noi è teatro contemporaneo? In Italia la sua opera è ancora da scoprire, a causa di un nostro ritardo o per le difficoltà ad adattare i suoi testi?

C'è sicuramente un dato culturale, per esempio, nella percezione di certo humour britannico. Certe battute possono essere molto divertenti, ma a noi non fanno ridere. Le battute più divertenti degli adattamenti italiani erano quelle che parlavano di sesso, un linguaggio più universale, mentre quando si ride della relazioni familiari è più difficile, perché la cellula familiare inglese è molto diversa da quella italiana.

Cosa hai trovato di particolarmente interessante in Party Time *nella dimensione didattica? È anche un tuo testo di riferimento?*

Quello che più mi interessa della costruzione drammaturgica di *Party Time* è la sua segmentazione, è come entrare in una festa nella quale il drammaturgo ha una telecamera nascosta che attraversa le varie scene. Il lavoro degli attori in quest'opera è molto importante, perché devono sempre essere presenti e sapere quando il momento dell'attenzione cade su di loro, dando il massimo in quelle poche battute, mantenendo una fortissima concentrazione in quel momento e continuando a tenerla alta come sottofondo quando un'altra coppia o tripletta di personaggi gli subentra nella battuta. Si tratta di un esercizio teatrale fondamentale: per l'attore non si tratta solo di mantenere la propria responsabilità della scena, ma anche quella di essere sfondo per favorire gli altri colleghi che stanno recitando. Si tratta di un esercizio che dovrebbe dare la giusta misura della responsabilità della scena agli attori.

Questo lavoro con gli attori rispetto al testo, ai personaggi e al loro equilibrio in scena porta, quando funziona, ad una grande resa espressiva?

Certo, c'è in questo caso un grande godimento da parte dell'attore per il fatto di partecipare ad un grande gioco collettivo, in cui il ritmo è la cosa più importante.

In Party Time*, ma potremmo forse dire in tutte le sue opere, una parola chiave della sua drammaturgia è "potere". Come racconta Pinter il potere? E che potere ha il suo teatro rispetto a quello che mette in scena?*

Pinter ci ha messo tempo ad essere accolto e giudicato positivamente. La prima messinscena di *Birthday Party* andò malissimo, c'era pochissima gente in sala e l'opera fu stroncata. Dopo vent'anni, quando c'era stato un anniversario di quella rappresentazione, e lui era ormai famoso in tutto il mondo, un suo assistente vide Pinter preoccupatissimo dietro le quinte prima dello spettacolo. Lo confortò dicendogli "lo spettacolo è sempre andato bene", e lui rispose "e non lo è più"? Per me si tratta di una cosa bellissima da pensare perché spiega come un vero scrittore si faceva continuamente domande per capire se le sue opere continuassero a parlare al pubblico. Se le sue denuncie rispetto al potere fossero ancora valide. Credo che questo atteggiamento spieghi anche perché poi è diventato un autore più direttamente politico, per attaccare più fortemente il potere. Non a caso il suo ultimo testo, ancora inedito, racconta una telefonata del presidente degli Stati Uniti che lancia per errore una bomba, che arriva sulla Francia perché il presidente fa confusione sulla mappa geografica. Si tratta di un soliloquio non completato, fatto di telefonate deliranti. Questo presidente oggi ricorda Trump. Pinter ha anche messo in scena il potere che potevano avere le donne verso agli uomini. I suoi personaggi femminili sono spesso delle creature resilienti, tuttavia capaci anche di manipolare. Anche il sesso nei suoi testi è una forma di manipolazione e di potere. Il sottotesto della parola potere è manipolazione: tra uomo e donna, tra classi sociali, tra due amici, tra giovani e anziani, tra ricchi e poveri. Il potere a volte è rappresentato in maniera immaginifica, in altre comica.

Vorrei affrontare meglio il tema del suo sottotesto comico, molto dissacrante, che nella tradizione inglese è già fortemente presente nel teatro elisabettiano. Come riusciva Pinter a far ridere, anche nelle tragedie che raccontava?

Questa è una connotazione della cultura tipicamente britannica. Pinter è splendidamente in questa tradizione, aveva questa qualità. Il distacco emotivo, e quindi comico, che mette in scena il teatro inglese, e quindi Pinter, è una forma di difesa, una tecnica. Alcune verità vanno raccontate con una risata, tenendo distante l'emotività. Far ridere per dire la verità, che sarebbe altrimenti un pugno nello stomaco. Ridere rende più ricettivi.

Molta critica ha identificato la tipica poetica pinteriana in uno spazio protetto rovinato da un agente esterno pericoloso che irrompe nella scena creando il caos. Ma quello spazio chiuso e protetto non è già esso stesso un luogo nero e perturbante che apre le sue porte alle paure del pubblico?

Credo che Pinter abbia sempre voluto dire che se anche si cerca di piazzare le telecamere all'esterno è necessario sistemarle soprattutto all'interno, dentro casa. Pinter ha comunicato dall'interno, a partire da temi e relazione che conosceva molto bene. La sua scalata sociale è stata fondamentale in questa comprensione: per esempio, ha mostrato l'orrore di chi non ha soldi, tutta la violenza dell'ignoranza, la manipolazione, la brutalità del rapporto tra i sessi, la solitudine sociale, l'incomunicabilità e il pericolo.

La scrittura drammaturgica di Pinter presenta una grande semplicità, di battuta come di didascalia. Fa paura questa semplicità? Si tratta di una semplicità che potremmo definire, citando Sarah Kane, "in-yer-face"?

La sua semplicità è dire le cose esattamente per quelle che sono. E questo fa molta paura. Non dimentichiamo che quando è uscito *Blasted* nel 1995, Sarah Kane è stata totalmente massacrata e Pinter la difese. Pinter la capì perché lei parlava il linguaggio del futuro. Pinter, da grande artista, seppe riconoscere il linguaggio che sarebbe venuto dopo di lui. Tuttavia, mentre il mondo di Pinter è compatto nella misura in cui ci sono delle classi sociali che lo tengono insieme, quello di Kane è ormai scoppiato a causa di bombe. La sopravvivenza in Pinter è data da alcune rigide regole sociali, in Kane tutto questo non c'è più e la sopravvivenza è al grado zero dell'ordinamento sociale. Questo è il passo dopo Pinter. Se in lui c'erano dei codici, questi in Kane si sono disintegrati dopo un'esplosione, *blasted* appunto.

Cosa ha appreso Sarah Kane da Harold Pinter?

Una secchezza estrema dei dialoghi, anche se questa caratteristica è tipica della lingua inglese. La concisione, che è ricchezza della lingua e presenza del sottotesto. Questa lingua è capace di ipnotizzare lo spettatore. Pinter e Kane hanno condiviso il fascino della violenza, e anche l'idea di usare la violenza in scena non per fare del male, ma come promemoria. E poi per esorcizzarla. Avevano un disperato bisogno di ricordarci quanto è a volte inevitabile sopraffare l'altro, ma di come sarebbe bello non farlo.

Che opera di Pinter metteresti in scena?

Le due opere di Pinter che mi hanno da sempre molto colpito sono *Birthday Party* e *Homecoming* perché credo che riescano a raccontare bene la natura umana, un certa tossicità. C'è sempre un personaggio al centro come vittima, ma rappresentato anche come un canale per mostrare la violenza e la disumanità degli altri. Questi personaggi sono delle offerte, ed è interessante vedere i meccanismi di sopravvivenza che mettono in atto.

LA DEMISTIFICAZIONE DEL POTERE IN *PINTER PARTY*

Una conversazione con Lino Musella a cura di Roberto D'Avascio

Oggi, e nell'ultimo decennio, potremmo dire che Pinter non sia stato un autore molto rappresentato in Italia. Perché tu hai invece scelto, in questo momento della tua carriera e in questa fase storica del teatro, di portare in scena la drammaturgia di Harold Pinter?

Il mio spettacolo *Pinter Party* è nato da un'esigenza, un impulso creativo che si è stratificato, che mi ha abitato dentro per molto tempo. Ho notato che il motore di un lavoro è spesso legato a ciò che negli anni si sedimenta: in *L'ammore nun'è ammore* (2016) sono partito da trenta sonetti di Shakespeare che Dario Jacobelli, amico e poeta scomparso nel 2013, ha tradotto in napoletano nel corso di dieci anni (due o tre sonetti l'anno); *Tavola tavola chiodo chiodo* nel 2020, e l'idea di lavorare sui carteggi di Eduardo De Filippo, è nata durante la pandemia, da riflessioni sulla funzione del teatro stesso e dal ricordo di un libro che avevo letto quindici anni prima: *Eduardo dietro le quinte* di Maria Procino. Con *Pinter Party* è successo qualcosa di simile. L'intuizione teatrale è spesso più inconscia che ragionata. Tre brevi atti unici dell'autore mi avevano profondamente turbato durante i miei anni di formazione, tra il 1996 e il 2000. Anni in cui avevo certamente meno resistenze e velleità intellettuali. Allora Harold Pinter era ancora vivo, ma io lo consideravo già un classico, come Pirandello, Eduardo, Molière o Shakespeare. Era un autore che mi proiettava verso un linguaggio contemporaneo, mostrandomi ulteriori e specifiche tipologie di battute teatrali, con altri

ritmi, altri temi e nuove forme. La scrittura di Pinter, quando avevo diciotto anni è stata la scoperta di una dimensione contemporanea che mi sembrava congiungere il teatro al cinema.

È molto interessante questo riferimento al rapporto tra la scrittura di Harold Pinter e quella cinematografica.

Pinter ha scritto sceneggiature straordinarie e ha inserito elementi cinematografici nel suo teatro. È stato un vero ponte tra i due linguaggi. Studiarlo come autore mi ha aperto gli occhi sulla realtà contemporanea e, come allievo attore, mi ha rivelato la possibilità di una recitazione "cinematografica", attraverso una drammaturgia che il mio sguardo di allora considerava più lontana da Molière e più vicina a Eduardo. Per puro caso, inoltre, la mia prima esperienza audiovisiva è stata all'interno di uno spettacolo, per la rassegna *Pinter House*, organizzata da Gianfranco Capitta e Roberto Canziani presso il CSS di Udine nel 2009, un anno dopo la morte di Pinter. Ho interpretato Nicolas ne *Il bicchiere della staffa* per la regia di Virginio Liberti e Annalisa Bianco, e in quella versione erano presenti gli spettatori e la vittima, mentre il mio personaggio era solo in video.

Nel programma di sala di Pinter Party *accenni ad un rapporto che senti tra Eduardo e Pinter. Che tipo di legame?*

Studiare ed indagare l'arte di Eduardo mi ha portato nel passato per affrontare il mio presente. Di Eduardo mi interessava la sua intenzione politica, che ho sempre percepito nelle sue opere, e che ho scoperto lo muoveva anche come impresario e cittadino. Ho cercato di mettere in luce attraverso *Tavola tavola chiodo chiodo* la necessità civile che lo faceva agire. I grandi autori ci scuotono: e l'entrare in contatto con la loro lucidità, il loro impegno, la loro passione e dedizione fanno risuonare in noi gli stessi tormenti che li hanno afflitti, se sappiamo o vogliamo ascoltarli. Non è stato un caso, forse, se al mio esame di ammissione alla Scuola di Teatro Paolo Grassi ho presentato un lavoro su Harold Pinter. Ho studiato e amato molto le sue opere, ma sono stato attratto soprattutto dal mistero contenuto nei tre testi brevi messi in scena in *Pinter Party*, tre schegge taglienti della sua produzione teatrale. Grazie a *Il bicchiere della staffa*, *Il linguaggio della montagna* e *Party Time*, a vent'anni mi sono chiesto cosa fossero le dittature, in particolare quelle sudamericane. Il desiderio di mettere in scena il Pinter Politico è precedente al mio interesse per l'Eduardo Civile. Non è un autore che mi ha portato all'altro, sono piuttosto due fonti che si sono incro-

ciate nella stessa ricerca di senso, che hanno cercato risposte possibili e generato domande, che sono cresciute insieme parallelamente.

Una connessione tra Eduardo e Pinter, che emerge anche dalle tue parole, è l'impegno civile e il sentire la propria presenza politica nella società. Anche i tuoi recenti lavori su Eduardo e Pinter hanno una forte esposizione politica. Cosa pensi di questa tua dimensione politica sulla scena?

La cosa più politica che posso fare da teatrante è essere sincero, è cercare di far parlare quello che ho dentro. *Tavola tavola chiodo chiodo* e *Pinter Party* sono lavori che rispondevano a qualcosa che cercavo, e Pinter in particolare è stato in grado di far emergere sensazioni di impotenza e di ingiustizia provate in questo periodo storico (sensazioni simili a quelle provate da ragazzo negli anni Novanta, durante la guerra dei Balcani). Tuttavia, non penso che a teatro si debbano ostentare specifici generi o ideologie politiche, ma si debba di volta in volta cercare una sincera corrispondenza tra la propria realtà e le opere che si sceglie di portare in scena. Ho studiato e amato diversi movimenti di teatro politico, ma nella mia esperienza mi sento oltre quella storia, perché il teatro politico non esiste più. In *Pinter Party*, mischiando diverse forme, ho giocato a tradire Pinter utilizzando, ad esempio, l'elemento didascalico: cioè, innestando nel suo teatro uno strumento Brechtiano. Infatti, mentre Brecht esponeva apertamente le posizioni messe in campo e a cosa si riferisse un suo testo, per Pinter il teatro, soprattutto quello politico, deve essere elusivo. Può evocare ma non dichiarare mai un contesto preciso. Tuttavia, non ho potuto fare a meno di considerare il discorso fatto in occasione del Premio Nobel una sorta di ulteriore drammaturgia. Come se quel discorso fosse l'ultimo tassello della sua opera, che contraddicendo le sue intenzioni elusive, la completa. Il discorso al Nobel di Harord Pinter non è per niente inafferrabile; denuncia chiaramente facendo nomi, cognomi e indirizzi di politici, stati e governi responsabili degli orrori del mondo. Questa contrapposizione produce un corto circuito che ho provato a trasformare in scena. Durante lo spettacolo, ad esempio, viene proiettato un video che mostra un esercito di donne curde combattenti. Vent'anni fa, con il mio amico regista e reporter Matteo Delbò, ci confrontavamo su *Il linguaggio della montagna*, testo che denuncia (sempre in modo elusivo ovviamente) proprio la condizione del popolo Curdo. La prima didascalia del testo è: «Una fila di donne». Al centro di questo testo c'è la sofferenza di un popolo a cui viene vietato di

parlare il suo linguaggio, cioè viene vietata la sua stessa esistenza. C'è tutto il dolore e la resistenza di un popolo in quella schiera di donne. Matteo Delbò aveva filmato tre anni fa un esercito di donne nel Kurdistan iracheno. Nel video formano proprio una fila. Pinter, in questo corto circuito scaturito da *Il linguaggio della montagna* messo in scena oggi, profetizza una forma di resistenza armata e femminile. È un autore in grado di sentire tutta la sofferenza degli oppressi e di esprimere tutta la sua vicinanza alle vittime, e contemporaneamente di raccogliere e descrivere in modo magistrale proprio i carnefici, che nei suoi testi hanno molto spazio e fantasia d'espressione, tant'è che si divertono un mondo.

Nel tuo spettacolo i tre testi che hai scelto e messo in scena sono Il bicchiere della staffa *(1984),* Il linguaggio della montagna *(1988) e* Party Time *(1991). La critica ha segnato questa fase di Pinter nel passaggio da una drammaturgia legata alla stanza, alla minaccia e all'oscurità ad una più dichiaratamente politica, raccontando di violenza in America Latina e di questione curda. Cosa hai visto in questi tre testi e nel loro legarsi in successione in scena?*

Ho recuperato dei vecchi appunti e i volumi di Pinter su cui avevo studiato da ragazzo. Ho sempre immaginato una messinscena molto semplice nella quale nei primi due testi i carnefici si stanno preparando per andare a una festa, quella del terzo testo. Questa preparazione, dai primi due testi, deflagra nel terzo, *Party Time*. Ho seguito questo schema, ma con differenti identità di colore per ogni segmento. Pinter nel discorso al Nobel ci invita a guardare oltre: «Quando guardiamo in uno specchio pensiamo che l'immagine che riflette sia accurata, ma se ci muoviamo l'immagine cambia costantemente. Noi osserviamo solo una gamma infinita di riflessi. Ogni tanto uno scrittore deve rompere lo specchio, perchè è dall'altra parte di questo specchio che la realtà ci osserva». Per me le immagine documentaristiche in contrapposizione all'evocazione teatrale avevano questo compito.

A cosa ti riferivi quando parlavi di un colore per ognuno dei tre testi?

Nei primi due testi ci sono vere e proprie torture e differenti gradazioni di chiari e scuri. Ne *Il bicchiere della staffa* Nicolas, il carnefice, indossa un completo bianco immacolato, mentre Victor, la vittima, è vestito di nero. *Il linguaggio della montagna* mostra le guardie in camicia bianca e le donne in

abiti scuri. Questa scelta cromatica esalta in modo più evidente i successivi colori del party.

Nel terzo passaggio, Party Time*, i colori sono sconvolgenti nella dimensione cromatica. Dopo penombra e oscurità arrivano in scena colori fortissimi, che accompagnano personaggi vestiti da supereroi. Perché questa scelta così originale?*

I personaggi di *Party Time* sono mascherati con gli abiti coloratissimi dei supereroi americani. È una libertà che mi sono concesso, ma in fondo non è un grande tradimento. Il vero tradimento è probabilmente l'aver accostato tre opere, seppur brevi e consonanti, nella stessa drammaturgia. Li ho sempre voluti mettere insieme e l'ho fatto, pur sapendo che forse l'autore non avrebbe approvato. Per Pinter uno spettacolo potrebbe durare anche solo venti minuti, se il testo ha quella lunghezza. Pensando a persone che si divertono a un party ho quindi immaginato una festa in maschera. Nel discorso al Nobel, Pinter ci dice ancora: «io credo che gli Stati Uniti d'America sono, senza dubbio, il più grande spettacolo del momento». I Supereroi sono un grande spettacolo e rappresentano le forze del bene universale. Pensavo che questi costumi potessero solo divertire, invece hanno contribuito a distruggere il mio immaginario infantile. Quei supereroi sono diventati orrendi come i protagonisti del party, ugualmente convinti di fare il bene della nazione e del mondo. Questo perché i miti americani sono radicati dentro di noi e perciò pericolosi. Siamo cresciuti con il loro falso esempio, ammirando Superman che vola sui grattacieli, nel cielo, nello spazio e fin sulla luna, per raddrizzare l'asta della bandiera americana, quella bandiera che da bambini ci sembrava la più bella del mondo.

In questo gioco dei colori l'arrivo dei personaggi del potere, in maschera, porta delle tonalità cromatiche fortissime con un richiamo ad un'epica del bene. Si arriva, finalmente, alla festa ma alla vista degli spettatori sembrano i colori dell'orrore, dello spavento, del brivido.

Alle feste si va anche mascherati. La scelta dei supereroi americani mi ha permesso di aderire ancora una volta al Discorso al Nobel e di farlo attraverso un gioco teatrale. Pinter si interroga sulla verità e sulla menzogna, in teatro e nella realtà. Chiede a sé stesso e a noi tutti come cittadini: che cosa è vero? Che cosa è falso? I supereroi sono la trasposizione scenica del governo degli Stati Uniti d'America, responsabile di azioni orribili e reiterate, mascherate da opere del bene contro il male.

In scena vediamo sullo sfondo uno spazio che oscilla tra l'essere un ascensore, una cassettiera, un montacarichi o un forno. Che ruolo svolge la scenografia essenziale che hai costruito?

Sono partito da *Il calapranzi*, che ho interpretato come un totem del potere. I testi di Harold Pinter sono naturalistici e le didascalie indicano precisamente la scena: porta, tavolo, soggiorno, disposti in una certa maniera in modo tale da capire anche la disposizione dei personaggi rispetto allo spazio. In questi tre testi, invece, Pinter non dà indicazioni, se non per accenni. Per esempio «il muro di una prigione» oppure «una fila di donne». Non ci sono vere descrizioni e questo ti chiede e ti permette di immaginare di più. Il calapranzi è un elemento scenotecnico che dà il titolo al testo *Il calapranzi*, e attraverso quest'oggetto comune e misterioso si realizza il senso dell'opera stessa, descrivendo la relazione occulta e verticale con il potere. Il calapranzi è un struttura scenografica e reale che diventa altro, come la ringhiera in *Questi Fantasmi* di Eduardo. Una soluzione scenografica che assolve una funzione drammaturgica. In *Pinter Party* ho immaginato uno spazio vuoto e il calapranzi come Totem sul fondo, al centro della scena.

La drammaturgia di Pinter, attraverso poche parole, una scenografia essenziale e testi sostanzialmente brevi e concentrati, racconta comunque scene di estrema violenza, anche se questa è percepita ma non è mostrata direttamente agli spettatori. Quanto è stato difficile far arrivare al pubblico di oggi il tema della violenza che Pinter propone in testi così ambigui e scivolosi?

Mi sono occupato di far arrivare questa violenza. Di passare al pubblico quello che sentivamo durante le prove. Le lacrime sgorgate già alle prime letture. E il tenersi stretti per un sentire comune. Pinter ha la capacità di farti vedere tutto questo attraverso le parole: di farti fare l'esperienza di una crudeltà insostenibile. La sua violenza è cinematografica.

TESTIMONIANZE

A MESSAGE FROM PINTER'S LONDON
by Michael Billington

Hello, my name is Michael Billington and I'm sorry that I cannot be with you in Naples for the Pinter conference. But I trust it will be a great success and I'm happy to send a brief message. At this state I don't think there is much need for me to dwell on the qualities that made Pinter a great writer and that have ensured his work is constantly revived. You all know that he helped to banish the idea of the omniscient dramatist who knows everything about the life of his characters beyond the confines of the play. It's also a fact, because Pinter himself told us so, that his plays are engendered by a word, an image, or a recollected experience. Pinter's ability to create dramatic poetry out of demotic speech is again widely recognized.

When I wrote a biography of Pinter in 1996, I stressed his capacity to show how we alleviate the fears and the anxieties of the present to the memory, possibly fictional, of a past happiness. But looking in my book for the first time in ages, I was struck by something I wrote in the final chapter. Pinter has, I said, forged a direct connection between the private and public faces of power. He has shown that the lies and evasions we deploy in domestic lives are mirrored by the even more monstrous corruption of language in public life. Pinter made that the theme of his Nobel lecture *Art, Truth and Politics*, where he listed some of the lies told by politicians, from the justification for the invasion of Iraq to President Reagan's description of

Nicaragua under the Sandinistas as a «totalitarian dungeon». Pinter's ability to see a connection between the domestic and the public lie is arguably his greatest legacy.

Pinter understood that private lives and public postures are both mired in lies and deception. And if he were alive today, I suspect he would be appalled to see his worst fears are confirmed. In Britain we live in a society where lies are part of the daily currency of politics. The Brexit Campaign was based on a whole series of falsehoods, and in Boris Johnson we have a Prime Minister – assumed he is still in office by the time the conference happens – who can not open his mouth without telling a lie. Only the other day he declared that the crime rate in Britain has declined by 14%, when it has actually increased by 14%. If I stress this aspect of Pinter's work it is because I see it as crucial.

In the past it was a tendency to praise what were seen as his personal plays, like *The Caretaker* and *The Homecoming*, and to be more skeptical about the overtly political plays, such as *Mountain Language* and *One for the Road*. That division now seems artificial, and I would leave you with the thought that there is an imaginative unity and moral coherence in Pinter's work. And he would agree with Dostoevskij, one of his favourite writers, when the character in *The Brothers Karamazov* says: «The one who lies to himself and believes his own lies comes to a point where he can distinguish no truth either within himself or around him, and thus enters into a state of disrespect towards himself and others». My very best wishes – and that is not a lie – for a happy and productive conference!

L'INATTENDIBILITÀ DEL PASSATO

di Paolo Bertinetti

Tutti sappiamo bene che Beckett è stato un punto di riferimento per Harold Pinter e che un aspetto importante del linguaggio o, meglio, del dialogo pinteriano ripropone quella caratteristica della non consequenzialità, in certi casi dell'illogicità nel susseguirsi delle battute, che è un tratto cruciale del teatro beckettiano.

È pur vero, tuttavia, che Pinter scoprì il Beckett narratore prima di conoscere il Beckett autore teatrale. Aveva letto infatti alcuni frammenti di *Watt*, l'ultimo romanzo beckettiano scritto in inglese, che era stato pubblicato su una rivista irlandese di poesia. Affascinato dall'originalità di quella prosa, aveva cercato di trovare in biblioteca – dato che quasi sicuramente nelle librerie londinesi non ce n'erano – altri romanzi di Beckett. L'unico che trovò, così è stato raccontato, si trovava nella biblioteca del comune londinese di Bermondsey (ma in una sua dichiarazione Pinter parla della biblioteca di Battersea): il libro era *Murphy*, il romanzo pubblicato da Routledge nel 1938.

Pinter lo prese – correva l'anno 1950 – e non lo restituì mai; e, se non erro, quando andai a trovare Pinter nel 2004, un paio di anni dopo che la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Torino gli aveva conferito la laurea honoris causa, il libro si trovava su uno degli scaffali che c'erano nel suo studio. Uno dei maggiori critici teatrale inglesi, Michael Billington, sostiene che nel lavoro d'esordio di Pinter, l'atto unico *La stanza*, c'è un'eco del ro-

manzo di Beckett (la sedia a dondolo di Rose rimanderebbe alla sedia a dondolo di Murphy). È una tesi poco convincente, nonostante non ci sia dubbio che Pinter si sia accostato con ammirato interesse alla prosa di Beckett prima di conoscerne i lavori teatrali.

A questo proposito c'è un'altra testimonianza interessante, una lettera del 1955 scritta da Harold Pinter all'amico Mick Goldstein, reperibile online sul sito della British Library. In questa missiva Pinter parla con entusiasmo dei primi due volumi della trilogia di Beckett, *Molloy* e *Malone muore*. Egli racconta, inoltre, che la libreria Zwemmer, per errore, gli aveva procurato l'edizione originale francese di *Molloy* invece di quella di *Godot*. Quindi non l'ha ancora letto, precisa, ma è certo che *Godot* sia un ottimo lavoro teatrale, stando a quanto dice Kenneth Tynan nella sua recensione della prima londinese di *Godot* del 7 agosto 1955. Va sottolineato che questa testimonianza rappresenta un'ulteriore conferma del fatto che l'ammirazione di Pinter per Beckett nasce dal suo apprezzamento per l'opera narrativa – fermo restando che altrettanto grande fu poi quello per la produzione teatrale. Il rapporto tra i due si mantenne in seguito molto rispettoso e amichevole. Sappiamo, infatti, che Pinter inviava a Beckett i dattiloscritti delle sue opere prima di affidarli alla compagnia che poi li avrebbe messi in scena. A proposito di *Tradimenti* (mi sia consentito l'inciso) c'è un'interessante lettera a Pinter da parte di Beckett, colpito favorevolmente dai successivi alzarsi del sipario che riportano all'indietro il tempo dell'azione.

Oltre agli elementi legati al linguaggio, vi è un ulteriore aspetto, a mio avviso, presente sia nei drammi di Pinter che in quelli di Beckett, in particolare nei primi due, *Godot* e *Finale di partita*. Da dove vengono i due clochards, Didi e Gogo, qual è stata la loro vita precedente, che cosa li ha indotti a fare la scelta del vagabondaggio? Qual è il passato di Hamm e dei suoi genitori ficcati nei due bidoni di spazzatura, qual è quello dell'inquieto servitore Clov? Che cosa è accaduto loro, qual è la loro storia, come sono finiti tutti e quattro in quella specie di bunker? Non lo sappiamo, non ci viene raccontato e non è rilevante. Conta soltanto ciò che viene detto e agito in scena.

La stessa cosa avviene nei drammi di Pinter (con l'eccezione che conferma la regola del monologo di Aston nel *Custode*). Il passato è ignoto. E deve restare ignoto. E quando un personaggio accenna al suo passato, ciò che dice non corrisponde alla verità, non è l'informazione che tradizionalmente nella forma teatrale serve a fornire allo spettatore le notizie su ciò che prima è accaduto. Anche per Pinter, come in quei due primi drammi di Beckett, conta soltanto ciò che viene detto e agito in scena.

A tale proposito spesso viene citata la spiegazione che Pinter ha dato di questo aspetto centrale del suo teatro, in particolare di quello della prima lunga fase della sua produzione drammatica. Se si immagina di salire su un autobus – come spiegava Pinter - e di ascoltare la conversazione tra due passeggeri, non si conosce nulla della loro storia personale, ma gli si presta un'attenzione che termina con la discesa dall'autobus. Ad ogni modo ci si è fatta un'idea di loro e della loro realtà, in base a ciò che si è recepito dalla conversazione. Pinter sosteneva che anche nei suoi lavori teatrali (fermo restando che ciò che dicono i personaggi non è una chiacchierata, ma riguarda un momento importante della loro vita) ciò che conta è quanto detto tra l'alzarsi e il calare del sipario. Il resto (ciò che c'era prima) non ha importanza.

In che rapporto sta allora la caratteristica dell'assenza del passato o della inaffidabilità di ciò che viene detto a proposito del proprio passato, con quei testi, a partire da *Vecchi tempi*, in cui è centrale la dimensione della memoria? Qualche critico, forte nell'analisi del testo ma debole nell'attenzione ai fatti, ha sostenuto che la spinta ad occuparsi della dimensione della memoria venne a Pinter dal suo lungo lavoro per la sceneggiatura della *Recherce* di Proust, il film che il regista Joseph Losey intendeva fare e che non fece mai. Losey chiese a Pinter di lavorare sul testo di Proust nel febbraio del 1972. *Vecchi tempi* era andato in scena nel mese di giugno dell'anno prima; questo dato non lascia dubbi sul fatto che l'interesse di Pinter per il tema della memoria precede il lavoro di sceneggiatura della *Recherche.*

Vecchi tempi, per la verità, è il testo di Pinter che meno mi ha convinto, ma ciò non conta. È importante, invece, che poco dopo l'inizio della pièce compaia una battuta che suona un po' goffamente come una specie di esplicito promemoria tematico. Uno dei personaggi, l'enigmatica Anna, afferma: «There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place».[1]

Il ricordo di ciò che non è stato dà luogo a un passato reinventato. Sta di fatto che poi, nel corso degli anni, in molti dei lavori successivi, si pensi so-

[1] Harold Pinter, *Old Times*, in Harold Pinter, *Plays Four*, London, Faber and Faber, 1991, pp. 27-28. «Ci sono delle cose che uno ricorda anche se magari non sono mai accadute. Io ricordo delle cose che magari non sono mai accadute, ma nel momento che le ricordo, esistono» (mia traduzione).

prattutto a *Terra di nessuno*, la dimensione della memoria, della sua fallacia e della sua inattendibilità ha un rilievo centrale.

Può sembrare curioso parlare di questo aspetto del teatro di Pinter in occasione della messinscena di un testo come *Tradimenti*. E tuttavia mi sembra di poter dire che anche qui il il passato è mal ricordato (o travisato) nel presente. L'idea geniale di Pinter è quella di presentarci la storia di un tradimento attraverso una serie di scene che vanno a ritroso nel tempo. Noi veniamo a sapere *dopo* come erano andate le cose di cui i personaggi avevano parlato *prima*. Certe cose, anche importantissime, non erano state dette; altre erano state ricordate in modo poco attendibile.

Partiamo dalla scena prima, quella che si svolge nel 1977, due anni dopo che i due amanti, Jerry ed Emma, moglie di Robert, si sono lasciati. In questa occasione (primavera del 1977) Emma dice a Jerry di avere rivelato al marito, soltanto la sera prima, che loro due erano stati amanti: glielo ha detto nel corso della conversazione che sancisce la loro decisione di separarsi. Robert l'aveva tradita per anni, aggiunge Emma, ma lei non lo sapeva. E non ne sapeva nulla neppure Jerry, perché Robert, suo grande amico, non glielo aveva mai detto. Nella Scena Seconda, che avviene poco dopo, Jerry, confuso e imbarazzato, convoca Robert per parlare con lui dell'incontro con Emma e scopre che Robert sapeva della relazione non dalla sera prima, ma da quattro anni. Quindi nei due anni in cui Jerry ed Emma erano ancora stati amanti, Robert sapeva; ma non aveva detto nulla a Jerry, così come non gli aveva mai detto di tradire la moglie.

Qui non è in gioco direttamente la dimensione "falsa" del passato. Se non, tuttavia, per un punto importante. Perché Emma riferisce all'ex-amante di avere detto al marito della loro relazione soltanto allora, il giorno prima, mentre invece la rivelazione risale a quattro anni prima? Le circostanze in cui ciò avvenne le veniamo a conoscere nella Scena Quinta, quando marito e moglie, quattro anni prima, erano a Venezia ed era arrivata una lettera di Jerry che aveva consentito a Robert la scoperta del tradimento. I conti tornano: Robert ha detto a Jerry con esattezza quando aveva saputo della loro relazione. Perché allora Emma ha mentito? Non gli aveva detto nulla probabilmente perché per due anni le era stato più facile continuare ad essere l'amante di Jerry se lui non sapeva che il marito sapeva (e in questa luce assume un significato preciso il senso e in particolare il finale della Scena Quarta, quando i tre sono insieme nella casa di Emma e Robert). Ma perché in occasione del loro incontro, nella Scena Prima, Emma ha mentito? Perché

agli occhi di Jerry non vuole apparire come una moglie che per anni aveva avuto una relazione con l'amante a dispetto del fatto che il marito sapeva? Perché vuole dare un'immagine di sé di amante clandestina, coerente con quella che aveva dato per tutto il periodo finale della loro relazione? Forse, se pensiamo a come il personaggio pinteriano spesso travisi il passato a favore di ciò che vuole sembrare di essere nel presente, la spiegazione è questa.

La Scena Quinta è interessante anche per un altro aspetto. All'inizio Emma e Robert, che sono in albergo a Venezia, dicono che il giorno seguente andranno a Torcello. Nella scena successiva, che si svolge poco tempo dopo, nell'estate del 1973, nell'appartamento affittato dai due amanti, Emma dice a Jerry che non sono andati a Torcello (forse a causa di uno sciopero). Lo spettatore più attento forse può ricordare che nella Scena Seconda, quindi quattro anni dopo, nel 1977, Jerry aveva detto a Robert: «You went over to Torcello in the dawn, alone. And read Yeats».[2] E dovrebbe davvero essere andata così, perché nella Scena Settima, che anch'essa si svolge nell'estate del 1973, Robert racconta a Jerry di essere andato a Torcello da solo, all'alba, di esserci rimasto per ore e di avere letto Yeats. Quattro anni dopo (e torniamo quindi alla Scena Seconda) Jerry ricorda bene, con esattezza, ciò che Robert gli aveva raccontato. Ma il punto è un altro: era vero ciò che Robert aveva detto? Era davvero andato da solo a Torcello restando per ore sull'isola? Emma dice semplicemente che non ci sono andati. Lui invece dice di esserci andato, da solo, restando via quasi tutto il giorno; e se questa è la verità, perché lei non dice niente a questo proposito? Perché la cosa non ha interesse rispetto al loro rapporto di amanti? Oppure non dice niente perché non c'è niente da dire, in quanto non è vero che Robert è andato a Torcello? Quello che viene detto da lui di ciò che è accaduto in passato è la verità? Oppure, come avviene per altri personaggi pinteriani, il fatto è che Robert vuole dare un'immagine di sé che non corrisponda al suo essere soltanto un editore preoccupato del successo, cioè delle vendite dei libri degli scrittori che pubblica, ma un'immagine che corrisponda a quella di un raffinato uomo di cultura, un delicato amante della poesia. A Torcello, dice, «I sat on the grass

[2] Harol Pinter, *Betrayal*, in Harold Pinter, *Plays Four*, London, Faber&Faber, 1991, p.193. In seguito si citerà soltanto il numero di pagina nel testo, sempre da questa edizione. «Sei andato a Torcello da solo, all'alba. A leggere Yeats». Harold Pinter, *Tradimenti*, in Harold Pinter, *Teatro* (traduzione di Alessandra Serra), Torino, Einaudi, 2015, Volume secondo, p.187. In seguito si indicherà in nota soltanto il numero di pagina, sempre da questa edizione.

and read Yeats» (p. 251).[3] Se pensiamo che quanto ha detto Emma, e cioè che non sono andati a Torcello, corrisponde alla verità, allora non siamo di fronte a un ricordo travisato, bensì a un'invenzione, o comunque a un travisamento, del passato.

Prima di concludere vorrei richiamare l'attenzione sulla Scena Sesta, dove troviamo uno scambio di battute che invece porta acqua al mulino della fallacia della memoria. Nelle ultime battute della scena Jerry ricorda di quando aveva preso in braccio Charlotte, la bimba di Emma: «I lifted her high up, high up, and then down and up» (p. 240).[4] Poi aggiunge che si trovavano tutti nella cucina di Emma. Ma lei lo corregge: «It was your kitchen, actually» (p. 241).[5] Jerry ricordava l'episodio, ma non ricordava dove si era verificato. La cosa interessante, però, è che nella Scena Prima, quindi, per così dire, nel presente, anni dopo, quando l'episodio viene ricordato da Emma, di nuovo Jerry dice che erano nella cucina di lei e di nuovo Emma lo corregge: «It was in your kitchen» (p. 170).[6] Quattro anni prima non ricordava con esattezza dove l'episodio fosse avvenuto ed Emma lo aveva corretto. Quattro anni dopo ricordava bene il suo ricordo 'sbagliato'. Per lui l'episodio era accaduto nella casa di Emma e Robert, non nella sua. La memoria, come sappiamo, è fallace. E tuttavia, in questo caso, la correzione di Emma risulta efficace: alla fine della Scena Prima, Jerry torna ancora una volta sull'episodio e dice: "In my kitchen" (p. 179).[7] Per quanto azzardato, non è illegittimo pensare che in questo caso possa essere fallace la memoria di Emma: l'episodio era effettivamente avvenuto nella sua cucina, non in quella di Jerry che, nelle ultime battute della Scena Prima, quando ormai la loro relazione è finita, si è fatto convincere dalla correzione di Emma.

Siamo in territorio pinteriano. L'unica certezza è che non c'è nulla di certo su quanto viene detto a proposito di ciò che è accaduto in passato, su ciò che non si è verificato in scena, perché è la scena l'unico luogo di verità.

[3] «Mi sono seduto sull'erba e ho letto Yeats» (p. 209).
[4] «L'ho fatta volare su e giù, su e giù e poi di nuovo su» (p. 205).
[5] «Veramente è successo nella vostra cucina» (p. 206).
[6] «No, nella vostra cucina» (p. 177).
[7] «Nella mia cucina» (p. 181).

MEMORIE PER I NOVANT'ANNI DI PINTER
di Alessandra Serra

Tornare a Napoli per me è come ricongiungermi con il mio cuore. Mi sento subito a casa, nonostante il traffico, il rumore, oppure grazie proprio a questi. Il taxi, "senza tassametro", ha fatto tutto il lungomare per portarci a Piazza Carità dove avevamo prenotato un B&B, nei pressi di via Toledo. Non ho rimproverato il tassista che ci aveva prese, me e la mia amica, per due turiste ignare perché così ho potuto vedere il mare, le isole e tutto golfo, la mia seconda patria.

Parlo al plurale perché con me è venuta anche Gabriella Baldissera che ha tradotto un saggio tratto dal testo *Sincerity and Other Words* (1994) di Donald Meltzer e che presenta una concezione fenomenologica della "sincerità" attraverso l'analisi di tre commedie di Pinter: *I nani*, *Il compleanno* e *Il ritorno a casa*. Un'analisi sistematica e dettagliata che sostiene la differenziazione tra insincerità e non sincerità nelle relazioni umane. Pinter si era inquietato e indignato non poco per il saggio di Meltzer, tanto da intentare una causa contro di lui, poiché Pinter detestava gli psicoanalisti, gli psichiatri, i simboli, le associazioni e le interpretazioni che secondo lui non avevano niente a che fare con il suo lavoro.

Il convegno dedicato ai novant'anni di Pinter (tenuto con due anni di ritardo per via del Covid) si è aperto con un bellissimo videomessaggio di Michael Billington che, oltre a essere amico di Pinter, ha anche scritto una biografia e un libro-intervista, oltre a centinaia di recensioni. È stato poi molto interessante ascoltare il discorso di Mark Taylor-Batty *Allegories of despair: Harold Pinter's early drama*, e le prestigiose performance di Andrea Renzi

in *Monologo* e Cristina Donadio in *Amore e guerra secondo Pinter/Cassavetes*. Maria Laudando ha presieduto il panel *Teatro e potere: la scrittura dentro la scena*, durante il quale Roberto D'Avascio ha parlato in modo stimolante dei *Neri perturbanti, gli spazi inquieti di Pinter*.

Margaret Rose che ha affrontato i testi di Pinter dal punto di vista didattico, aggiungendo una ulteriore sfumatura sulle opere del grande drammaturgo inglese. Roberto Andò, direttore del Teatro Mercadante, ha fatto un ritratto approfondito dell'autore, che ha frequentato e conosciuto bene. Alla sua esposizione è seguita la proiezione del film *Ritratto di Harold Pinter*, introdotto da Antonio Borrelli e Francesco Cotticelli. Lo stesso Roberto Andò, con mia grande sorpresa e soddisfazione, ha elogiato il mio lavoro e mi ha ringraziato per le tante attività fatte insieme e l'intimità che si è stabilita tra lui e Pinter grazie al mio contributo. Rodolfo di Giammarco, recensore di moltissime opere di Pinter in Italia, ha dato la sua accorata testimonianza definendomi "il suo Virgilio" per un indimenticabile pomeriggio a Londra da me favorito affinché potesse realizzare la sua intervista esclusiva. Sono, dunque, rimasta lusingata e senza parole per la gratitudine rivolta a me sia da Roberto che da Rodolfo.

La sera abbiamo assistito a *Tradimenti*, la commedia di Pinter "in apparenza" più frivola e, pertanto, la più rappresentata. La regia di Sinisi, pur essendo fedele al testo, mi ha lasciato un po' perplessa sulle scelte. In una scena, ad esempio, il marito prende sua moglie ripetutamente a calci nella pancia. Nessuna didascalia di Pinter include questa violenza eccessiva che, ne sono certa, Pinter non avrebbe approvato. In tutta la sua vita egli ha manifestato la propria condanna di tutte le forme di violenza, soprattutto quelle contro le donne, contro gli emarginati e i dissidenti.

Pinter, come tutti sanno, ha ricevuto il premio Nobel nel 2005, il premio Europa nel 2006, la Legione d'Onore in Francia nel 2002 e potrei ancora continuare, per non parlare delle Lauree Honoris Causa. Tuttavia, non tutti sanno che la Regina Elisabetta II, nel lontano 1966, gli offrì il *Knighting*, il Cavalierato, ovvero il titolo di Sir, che lui rifiutò prontamente dicendo: «Non so cosa farmene». Nel 2002 però ha accettato, a fatica, il titolo di *Companion of Honour*, Compagno d'Onore. A proposito del Nobel, ricordo che ogni anno lo chiamavo il 10 di ottobre per fargli gli auguri di compleanno e gli dicevo «vedrai che questo sarà l'anno del Nobel» e lui mi mandava a quel paese; nel 2005 è stato lui a chiamare me il 10 ottobre per dirmi «stavolta ci hai azzeccato!». Abbiamo riso, ma poi mi sono commossa e un po' anche lui.

Purtroppo, nel 2005 era già malato e non poté recarsi a Stoccolma per la cerimonia (che dura quasi una settimana) per ricevere l'ambito premio. Il suo editore ed io andammo al suo posto. Pinter intervenne in videoconferenza, seduto su una sedia a rotelle dall'ospedale in cui era ricoverato a Londra, e pronunciò un magnifico discorso davanti a una platea che lo applaudì per più di cinque minuti. Pinter mi aveva inviato preventivamente lo scritto e io lo avevo già tradotto per Einaudi, che voleva pubblicarlo appena possibile.

Come ho avuto modo di affermare tante volte, tradurre teatro, quindi dialoghi e monologhi, è come comporre la musica. Le battute devono avere una buona modulazione, non ci devono essere stonature né cacofonie. A costo di rigirare la frase finché non è convincente, senza cambiare il senso del testo, appoggiando e curando anche la recitazione a favore degli attori. Ogni lingua ha la propria musica e bisogna saperne leggere lo spartito. Oltre a eseguire molte revisioni della stesura, alla fine rileggo, mi registro e mi riascolto per controllare il ritmo ed eventuali stonature. La traduzione risulta armonica quanto più i testi sono compiuti. In questo Pinter è stato un maestro perché la sua carriera artistica è iniziata come attore, quindi conosceva bene il palcoscenico, le sue difficoltà e i cosiddetti trucchi del mestiere.

Ho lavorato con lui per quasi trent'anni, traducendo commedie e discorsi. Sono stata sua aiuto regista nel 1997 quando abbiamo messo in scena *Ceneri alle Ceneri* con Adriana Asti e Jerzy Stuhr. In quell'occasione io ricoprivo tre funzioni: traduttrice del testo, interprete per gli attori che non parlavano inglese e aiuto regista. Abbiamo provato quasi un mese a Londra e poi anche a Palermo al Teatro Biondo dove abbiamo debuttato. A Palermo passavamo tutto il giorno insieme, a mezzogiorno ci incontravamo in un bar a metà tra i nostri alberghi, mangiavamo sempre in Vucciria ghiotti di specialità siciliane. Poi provavamo tutto il pomeriggio la commedia e la sera accoglievamo qualche invito, quando non riuscivamo con astuzia a evitare le cene e andare in un ristorante tranquillo a chiacchierare toccando tutti gli argomenti possibili senza riuscire a smettere.

Un secondo debutto lo abbiamo fatto al teatro Carignano di Torino e poi la Rai di Torino ha ripreso la commedia in studio con la stessa regia riadattata per la televisione. Sono riuscita, con il permesso di Luigi Pagano (straordinario direttore del carcere di San Vittore a Milano) a portare la commedia *Ceneri alle Ceneri* nel penitenziario con quei due grandi attori. I detenuti erano estasiati.

Trent'anni, o quasi, sono tanti e le cose da raccontare sarebbero troppe. Mi fermo, quindi, con un po' di quella melanconia che mi assale pensando alla sua assenza.

MI PIACEREBBE PRENDERE UN BICCHIERE CON PROUST
di Rodolfo di Giammarco

Pinter l'ho amato come un uomo sa amare un uomo e dal 1992, già da solo, ho fatto qualche passo. Ho pubblicato, appunto in quell'anno, per la prima volta in Italia, un volume di Pinter, *Dialoghi e Monologhi*, opera che qualche tempo dopo ha avuto una doviziosa edizione con Einaudi; ma ho fatto in modo di pubblicare anche le sue *Poesie*, sempre nel 1992. Ho curato io *Dialoghi e Monologhi*, mentre è stato Roberto Sanesi a curare il libro di poesie, un volume che ho voluto molto fortemente che fosse pubblicato. Questo mi ha introdotto a lui in qualche modo, questa "editorialità" della sua parola. Adesso farò un misto di annotazioni mie e quelle che mi sono care, attraverso tre volumi, che sono quello di Michael Billington (Pinter ci ha messo quattro anni a incontrare Billington, quindi c'è una certa prossimità e fedeltà) quello di Mel Gussow, *Conversazioni con Pinter* (per lui ci ha messo vent'anni) e poi quello di Roberto Canziani e Gianfranco Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere.* Queste tre fonti conversative mi sono state utili e mi sono ancora utili.

Io ho affrontato Pinter nel 1993 per la prima volta a Roma: avveniva che c'era un premio – il premio *Tevere* – lui era lì, poi dopo si è spostato al teatro Quirino dove Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice gli hanno fatto un omaggio con un breve estratto da *Tradimenti.* Ma lui parlava ed io ero davanti a lui a prendere nota come giornalista fuori di sé, perché incontravo finalmente lui. La prima frase che io ho appuntato è questa: «Mi piacerebbe prendere un bicchiere con Proust e chiedergli cosa ne pensa della mia sceneggiatura del

1973, ispirata a *La Recherce*». Lui, quando voleva avere un sentimento con le persone, parlava sempre di un "bicchiere". Quando sono stato a casa sua, nel suo studio, mi ha offerto un vino, ovviamente, bianco. Poi parlava di Beckett, certo, subito, perché metteva là delle cartoline, prima di parlare di se stesso, e quindi Beckett con i suoi silenzi, imparagonabili con i suoi. Poi Osborne, la rivolta attuata decenni prima, lo segue ma non con la stessa rabbia: «Io concepisco tutto in maniera più fredda» – diceva – «c'è quasi un'intesa a distanza tra me e David Mamet». Ma pensate un po'! Chi gli aveva mandato Mamet? *Glengarry Glen Ross* perché lui la correggesse, perché a lui non piaceva come era venuto a Mamet. Lui gli disse: «Questo è un capolavoro, lascialo così» e gliel'ha fatto programmare al National Theatre.

Pinter faceva un po' così, creava intorno a se un piccolo orizzonte; ci teneva a dare un po' di possibilità identificativa. Quindi diceva che sì, da giovane certamente c'erano dei contenuti già un po' politici, ma magari, non proprio direttamente e allora ammetteva che ce n'erano assolutamente in opere come *Il Compleanno*, *Il Calapranzi*, o *La Serra.* Poi diceva quanto era stato impossibile per lui ignorare il potere e la società e quindi, naturalmente, *Il bicchiere della staffa*. Poi però era subentrata l'influenza del tempo, della memoria, e si autocitava per *Moonlight,* finché c'era anche, perché no, la riflessione sulla morte. Tutto questo poi si spostava, perché altrimenti pareva una specie di salotto delle Muse e a lui non interessava parlare o dei colleghi o di se stesso. Voleva parlare della gente davanti a lui. Lui diceva: «Io vado d'accordo con la gente che viene a teatro, è umana, io sono umano». Nessun discorso, nessun dialogo con i mass media: «Io scrivo per quelli che sono circa il 90-95% dei cittadini, che sono privi di potere, questi sono i miei interlocutori».

Questo è stato il primo incontro, naturalmente c'erano molte altre cose. E poi vado a casa sua. Alessandra Serra mi accompagna, lei grande traduttrice, e mi fa proprio, veramente, da annunciatrice, da compagna, da tutto. È stata il mio Virgilio a casa di Pinter. Lui aveva i suoi sessantanove anni, noi andiamo in questa viuzza residenziale di Notting Hill. Io entro: un'ampia scrivania d'epoca, divani, poltrone a dondolo, librerie a muro. Mi guardo attorno. Da anni lui buttava giù le stesure dei suoi testi, esattamente in quello spazio. È un'emozione! Me ne esco subito, non dico quello che ho scritto. Poi che succede? Dove va a parare? Si parla per un attimo di gruppi familiari nel suo teatro e lui dice: «Non c'è nessun dubbio su quale sia ormai la posizione di influenza nella microsocietà della famiglia: il potere ce l'ha la donna e ce l'ha per due motivi molto precisi, l'intelligenza e il sesso». Lui, quindi, era un anti-macho e ovviamente

subito tutto questo ci portava a non parlar bene dell'America e lui non poteva sentire parlare della NATO, lui aveva orrore per quello che poteva accadere in una certa Europa, per certi interventi, ed è stato molto coerente con questo. Andava avanti e si riferiva poi ad *Anniversario* (*Anniversario è il* nostro titolo, *Celebration* in inglese) che, appunto, stava varando in quel momento, insieme al suo primo testo *La Stanza,* esattamente il binomio che avrebbe poi utilizzato con la sua messa in scena Roberto Andò. E la riteneva una farsa selvaggia e io prendevo nota di cose molto raffinate, ma piene di argomenti sull'arroganza, su quello che era l'inaccettabilità di certi ruoli, di certi ceti.

Lui, attraverso questo ristorante chic, cercava di colpire, ferire, mettere una bomba sotto una certa borghesia agiata e lo faceva; però parlava di sé in termini di "farsa" ed era convinto che la violenza ormai fosse esattamente tra noi, sempre. Una violenza fisica – lui in fondo aveva sentito quelle donne turche, un tempo, e proprio grazie alle torture che gli venivano raccontate aveva poi scritto *Il bicchiere della staffa* – e poi parlava della «violenza delle parole» ed era anche attratto da questa possibilità. Era esattamente il suo assillo: la disumanità, la sopraffazione, era per lui qualcosa per cui si doveva combattere; l'intellettuale doveva combattere. «L'intellettuale» mi diceva «non ha armi pari al sistema, non può fare altro che rendere pubbliche le ingiustizie, ma la lotta è totalmente dispari». E parlava male della BBC – per il Kosovo – parlava male di tutti i giornali, salvo l'*Independent*; mi diceva delle atrocità che lui si segnava dovunque, ma le atrocità anche civili, si è soffermato sul disastro di Paddington – quello vicino Londra dove morirono trenta persone e ce ne furono quattrocento ferite – e lui diceva: «Ecco cosa è successo, per risparmiare, non dare sicurezza al sistema ferroviario, ecco che cosa è successo, perché c'era la privatizzazione delle ferrovie in Gran Bretagna».

Questo lo portava anche a condividere le sorti del pensiero di Sarah Kane. Lui parlò, intervenne anche ai funerali e disse che «Sarah era energica, era piena di rifiuto per questa società; lei se ne è andata via perché rifiutava esattamente tutti noi, tutto il sistema e basta, e coraggiosamente». Pinter è sempre stato, in qualche modo, in trincea. «Io sono stato anche più burbero di adesso» mi diceva, «ora sono leggermente più sicuro di me, per cui, in qualche maniera posso anche sorridere delle devastazioni che vedo compiere e che combatto» – ovviamente ce l'aveva con Tony Blair, neanche a dire – e qualsiasi Labour Party lo faceva a fette, proprio. La sua felicità era Antonia Fraser, la moglie, compagna; lei storica, lui autore, e si leggevano a vicenda tutto. Quando ha sottolineato, non in senso quotidiano o di piccola convivenza, ma in senso alto

di certe possibilità, mi ha ricordato che, in fondo, un grande come Michael Billington, che l'ha dipinto in questo volumone pieno di cose, chiude l'ultimo capitolo, *Memory Man*, dicendo: «Pinter è un uomo di complessità infinite e di contraddizioni abbondanti, ma la prima cosa, quale che sia la tristezza, il dolore della sua vita privata – per esempio per il fallimento del primo matrimonio; per esempio per l'estraneazione dell'unico suo figlio – e quale sia il suo scontento dannatissimo politico» glielo ammetteva in questo libro, «dal '75 è stato l'amore per Antonia Fraser a cambiargli totalmente la vita, a dargli un senso» e lui, Billington, citava una poesia del 1990 intitolata *It is here*, che inizia solo chiedendosi "che suono è questo" e alla fine dice qualcosa come «è un respiro, un alito, un soffio, che noi abbiamo conosciuto insieme, ascolta, è qui».

Quando un ritratto, pieno di cultura, pieno di quelle oggettività di cui è ricco questo convegno di cui ringrazio Roberto D'Avascio, però si sofferma su questo, mi fa pensare che non è un caso: nasce nel 1958 Daniel, il figlio, l'unico, di Pinter avuto da Vivien Merchant. Nasce quando lui la lascia ufficialmente – poi chissà le cose come sono andate – nel '75 per unirsi a quella che era la sua attuale moglie, Antonia Fraser. Ha diciassette anni quel figlio; praticamente è andato a vivere sempre da solo ed è rimasto sempre a Fens, che è questa regione ex paludosa nel Lincolnshire, sopra Cambridge, lontana da lui. Lui ammette che nel 1993 hanno deciso tutti e due, padre e figlio, di non vedersi più. C'è *Moonlight* che nel 1993, guarda caso, ha quel vecchio che sta per morire e che dice la battuta «dove sono?» e si sta riferendo ai figli che non ci sono.

Voglio solo dire che sono riuscito a vederlo tre volte, protagonista di sue drammaturgie: una volta ne *La Collezione*, dove naturalmente faceva l'anziano signore omosessuale; l'ho visto ne *Il Bicchiere della staffa*, dov'era il perfido Nicolas; e l'ho visto alla fine, quando ha reso omaggio nel 2006, per il centenario della nascita, a Beckett, suo amico con cui si scambiava molti testi, davanti a me e ottantacinque persone – eravamo ottantasei di conto – nella sala superiore del Royal Court Theatre, ogni sera, solo dodici sere e basta e io sono riuscito ad esserci e lui era lì, con la carrozzina, con un motore, perché già non aveva una buona mobilità, ma la sua possibilità di rifare *Il Nastro di Krapp* è – credetemi – l'emozione più grande che io abbia mai avuto in tutta la vita.

PINTER E LA SCRITTURA VERTICALE

di Manlio Santanelli

Il mio contributo scientifico su Pinter ha una motivazione piuttosto fragile, dal momento che non sono uno studioso di teatro, non ne faccio oggetto di riflessioni sistematiche, non lo insegno: la mia professione è quella del drammaturgo. Ma se sono stato tirato in causa in tale occasione, ritengo che ciò sia dipeso dal fatto (alquanto marginale) che spesso e da più parti il mio nome è stato associato a quello del grande autore inglese.

Ciò premesso, non mi sottraggo al dovere-piacere di ragionare, ancorché per sommi capi, sui punti in cui la mia drammaturgia può essere avvicinata a quella di Harold Pinter, fino ad apparirne tangente.

Il primo punto di tangenza, sempre a mio avviso, riguarda l'uso della chiave ironica nella composizione delle trame e nella caratterizzazione dei personaggi. Tuttavia, anche in questo caso mi corre l'obbligo di operare un distinguo: se a un'analisi frettolosa la mia ironia può venire definita «pinteriana», sono costretto a precisare che ogni autore ha la sua personale fisionomia letteraria e per essa si distingue dagli altri. Quanto a me, mi è gradito dichiarare che la mia ironia proviene da lontano, ed è il risultato di un 'matrimonio morganatico' tra la tradizione napoletana e le varie letture sulle quali poggia la mia formazione culturale. A tal proposito mi riferisco alle opere di Rabelais, Cervantes, Sterne, Dickens, Calvino, Cortàzar, Mrożek e Vittorio Imbriani in modo speciale.

Il secondo punto di tangenza risiede nella parentela che intercorre tra gli inizi di molte opere teatrali di Pinter e quelli di altrettante opere che por-

tano la mia firma. Anche io come lui sono solito partire da una situazione del tutto rassicurante, per poi deviare verso sviluppi imprevedibili, spesso aberranti, paradossali.

Il terzo punto di tangenza può venire individuato nell'esiguo numero di personaggi presenti nelle opere di Pinter come nelle mie. Ma in questo caso occorre allargare il discorso al teatro del secondo Novecento.

È indiscusso che in questo lasso di tempo si registra un fenomeno particolare: scompaiono, o si riducono a pochi esempi, le compagnie con numerosi attori (che rimangono, e non sempre, appannaggio dei teatri stabili), per lasciare il posto ad organici di non più di quattro o cinque ruoli. A queste si affiancano con crescente successo le cooperative, anch'esse composte da pochi elementi.

Di pari passo procede la drammaturgia coeva. È difficile, se non impossibile, stabilire se la contrazione degli organici abbia condizionato la drammaturgia, o viceversa. Si è più vicini alla verità se si sostiene che i due fenomeni si sono influenzati a vicenda.

Ma questo non è né il luogo né il momento opportuno per simili riflessioni. Conta, piuttosto, rilevare che una drammaturgia destinata a compagnie con pochi ruoli si ritrova svincolata dall'obbligo di una scrittura 'orizzontale', vale a dire destinata a dar vita a numerosi personaggi, e può adottare una scrittura 'verticale', ossia una scrittura in grado di scendere a esplorare le pieghe più profonde dei caratteri in esame.

A tale drammaturgia forniscono un valido sostegno le scienze applicate all'uomo, come la psicanalisi e l'antropologia culturale, discipline che vigoreggiano in più settori della conoscenza, e dunque anche in quello della teoria e della pratica teatrale.

IL CALAPRANZI, UN'IPOTESI DI ALLESTIMENTO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI

di Stefano de Stefano

La particolarità della mia docenza presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove insegno "Storia dello spettacolo contemporaneo" e "Storia della scenografia", è data dall'audience degli studenti che approfondiscono le materie sul piano teorico per poi essere pronti a vedere l'oggetto del loro studio materializzarsi in progetti teatrali, cinematografici, installativi e performativi. Ciò tende in larga misura anche a orientare, correggere e indirizzare il lavoro di noi docenti teorici che, pur con esperienze formative maturate nelle facoltà umanistiche, dobbiamo leggermente virare su questa specificità, peraltro molto stimolante, proprio perché in grado di tenere insieme le due matrici.

Non a caso, più che aggiungere ulteriori spunti teorici (e ce ne sarebbero ancora tanti su Pinter), ci è piaciuto provare anche a restituire alcune riflessioni attraverso l'esperienza concreta della messinscena del *Calapranzi*, lo spettacolo dell'autore inglese che ho amato di più. Dal Corso di Cinematografia a quello di Illuminotecnica col professor Cesare Accetta, da quello di Fotografia a quello di Processi e tecniche dello spettacolo virtuale, diverse discipline si sono intrecciate per dar vita a questa esperienza. Un testo, quello del 1957, che debuttò all'Hampestead Theatre di Londra il 21 gennaio 1960, molto conosciuto, anche grazie alla fortuna rappresentativa cresciuta negli anni precedenti a questo progetto e che mi aveva portato più volte, come critico del *Corriere del Mezzogiorno*, a vederne varie versioni, come

ad esempio quella di Renato Carpentieri messa in scena alla Sala Ferrari tra la fine degli anni '90 e l'inizio degli anni 2000 qui a Napoli. Allestimento al quale se ne possono aggiungere anche altri, come un *Calapranzi* al femminile, dove i personaggi si sdoppiano nella loro versione binaria, senza poi considerare ovviamente le tante edizioni televisive: penso a quella meravigliosa della tv di un tempo in bianco e nero, ma densa di riferimenti, di spunti e soprattutto di qualità attoriali come nel caso dell'edizione del 1967 con Gianrico Tedeschi e Aroldo Tieri.

Poi abbiamo scoperto anche un'altra cosa che, devo confessare, ho appreso attraverso le ricerche e le curiosità del collega Tonino di Ronza, il professore di Scenografia che poi ha materialmente messo in piedi il progetto teatrale: una interessantissima versione cinematografica diretta nel 1987 da Robert Altman, il quale propose a un'importante catena televisiva che oggi la fa da padrone, ma che allora si segnalò per il coraggio di fare cinema per la televisione, una tendenza negli anni '80 non così diffusa come negli ultimi tempi. Com'è noto, oggi si fanno soprattutto film per la televisione e, qualche volta, il lavoro fatto per la tv va anche al cinema con ruoli produttivi che si sono nettamente invertiti. Netflix, Amazon Prime, Sky, Bbc e qui in Italia anche la Rai, dominano il mercato. Ma allora era l'inverso, l'ABC era una delle grandi produttrici di serie americane, che seppe proporre un film ad Altman, intitolato *Basement - The Dumb Waiter*, che chiaramente riprendeva il titolo originale del *Calapranzi* in lingua inglese, puntando però molto su "Basement", ovvero il sottoscala, luogo oscuro, nascosto, sotterraneo in cui si svolge di fatto la vicenda. Altman, con una grande intuizione registica, chiama John Travolta, che all'epoca, ben prima di lavorare con Quentin Tarantino nell'iconico *Pulp fiction*, era famoso soprattutto per aver interpretato film molto popolari e di cassetta come *Saturday Night Fever*, *Grease* e *Staying Alive* segnalandosi come attore e soprattutto come ballerino. Lo stesso Travolta, sentendo parlare di televisione, non fu subito catturato dall'idea. L'inziale riottosità si sciolse quando gli fu detto che avrebbe lavorato sì per la televisione, ma che a dirigerlo sarebbe stato un maestro come Altman e che avrebbe lavorato al fianco di Tom Conti, grande attore italo-scozzese che in molti conoscevano per averlo visto in altri film, senza però saperne il nome. Un progetto che andò a buon fine con questa versione cinematografica dalla quale il professor Di Ronza ha poi preso gran parte dell'ispirazione per il suo allestimento.

Ma perché soffermarci in particolare su questo passaggio? Perché in fondo *Il Calapranzi*, come poi accade spesso con le opere di Pinter, dà nume-

rose indicazioni. In particolare, rispetto allo svolgimento della trama, questo testo, soprattutto nel finale, lascia spiragli aperti a più possibili soluzioni. Quindi esiti plurali non assoluti, non univoci, un po' come diceva anche il drammaturgo Manlio Santanelli, parlando dello scrivere come occasione per farsi delle domande e non per dare delle risposte. In qualche modo è quello che vediamo concretamente applicato nella pratica pinteriana. L'esito del *Calapranzi* diventa così la cartina tornasole per capire quale sia la scelta di regia e in che direzione voglia andare. Non a caso abbiamo studiato un po' tutti i finali che, come è noto, vedono nell'ultima scena la presenza della pistola. Quella famosa pistola che Ben, il più volitivo, intransigente e cattivo dei due killer della coppia, interpretato da Agostino Chiummariello, alla fine di tutto il ragionamento che faceva a Gas (qui Marcello Romolo) cita perentorio: «Dovrai aspettare che io prenda la pistola, poi vedremo come si svolgerà la situazione», dando delle indicazioni come se lui fosse il protagonista di questa azione omicida. In realtà succede il contrario, cioè lui diventa l'oggetto di questa attenzione da parte del compagno "di ventura" e evidentemente – qui non c'è certezza ed è qui la grandezza di Pinter – c'è tutto lo spazio lasciato alle tante possibili interpretazioni, per le quali non c'è più la sicurezza che sia Ben a sparare a Gas. Su questo interstizio assolutamente liminale e aperto a molteplici letture, ecco quindi svelarsi un mondo di scelte soggettive.

Nella maggioranza dei casi, devo dire, si tende ad attenersi abbastanza al dettato pinteriano e, per esempio, sia nel caso della versione televisiva di Aroldo Tieri che in altre versioni teatrali, la pistola esce fuori, la si vede e poi subito buio e sipario chiuso. Ma allora quali sono state le possibili variabili che i registi si sono concessi in questo caso per la scena finale? Nel caso di Altman si vola decisamente oltre, perché lui fa cinema e non va dimenticato. Ma fare un film su un testo schiettamente teatrale è sempre una scommessa e diventa anche una sollecitazione per quel tradimento – come indicava Iolanda Plescia – presente in tutta la parte iniziale in cui Travolta (Ben) è in automobile. A seguire, nel film si trova una sequenza della macchina che va sulla strada e si avvicina all'edificio in cui si svolgerà la vicenda. Quindi c'è un esterno, che Pinter non prevede. Un esterno ben preciso, delineato con una chiara scelta di luce: c'è il sole, c'è una velocità di attraversamento e c'è la facciata dell'edificio, cosa che ovviamente nella versione teatrale non abbiamo mai visto. Noi conosciamo soltanto questo "elevator", cioè il calapranzi del titolo, questo ascensore dei ristoranti o degli alberghi che porta le vivande

da un piano all'altro, ma di più non sappiamo. Una cosa, quindi, che non solo apre a una lettura dialettica fra il dentro e il fuori, che sviluppa un altro elemento che, nel caso di Altman, ci annuncia un dopo: il colpo di pistola parte e lo sentiamo nitido, forte, ma non vediamo Gas crollare a terra, bensì vediamo Ben che esce dall'edificio con gli occhiali da sole, c'è luce piena; quindi, lui sicuramente è vivo perché è lui che ha sparato. Entra in automobile e lo vediamo andare via mentre, e questo è un elemento molto interessante in cui Altman va ben oltre Pinter, arriva contemporaneamente un furgone delle pulizie, i cui addetti ricordano molto il "pulitore" Winston Wolf interpretato da Harvey Keitel nel già citato *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino. Keitel nel film culto del regista italoamericano entra infatti in scena tutte le volte che bisogna sistemare i disastri che i killer hanno creato: pulire il sangue e le macchie, eliminando la sporcizia e i diversi residui dell'azione criminale. Wolf interviene e sistema tutto.

Ben prima di Tarantino, dunque, Altman immagina una situazione del genere. Arriva un camion delle pulizie arancione, quindi anche molto vistoso, e gli occupanti escono in tuta con scope, mazze, secchi e altro, e vanno nell'edificio. Il film si chiude proprio su questo. Si va quindi a pulire. A pulire che cosa? È il pubblico a deciderlo. Ma, tornando ovviamente a quella che è stata la realizzazione fatta in Accademia, non si è andato così oltre perché c'è il limite imposto dal teatro, ma sono state fatte alcune scelte probabilmente figlie di quella visione e di quell'approfondimento. La prima è che la scena finale della pistola avviene con Ben che la tira fuori mentre Gas è nascosto nelle quinte. Forse lo avrà intravisto qualcuno seduto molto lateralmente rispetto al palcoscenico, ma questo è un dato al di fuori della volontà di costruzione dello spettacolo e che non restituisce immediatamente la certezza che questa pistola venga usata contro Gas. Un fatto che un po' avvicina questa esperienza a quella altmaniana. Dall'altra parte, però, c'è una scelta di fondo proprio nella costruzione dello spettacolo che è assolutamente multimediale, necessità dovuta all'interazione di più scuole all'interno dell'Accademia. Lo spettacolo, comunque, è andato in scena anche dopo le repliche nel teatro Niccolini ed è stato in stagione a Galleria Toledo, con una visibilità esterna che mi sembra significativa, visto che in altri paesi accade regolarmente che un allestimento realizzato da studenti delle università di teatro sia poi ospite di sale aperte al pubblico. In Inghilterra, per esempio, si fanno tesi di laurea di gruppo su un progetto di spettacolo che viene affidato a una compagnia professionistica o a un

teatro, diventando così materia della visione. Cosa che fortunatamente sta cominciando ad avvenire anche qui in Italia.

Tornando al discorso sul multimediale, tutto lo spettacolo è velato, chiuso in un box in cui una velina di tulle sigilla completamente la scena. Scelta dovuta al fatto che il tulle funziona perfettamente come schermo di proiezione. Non potendo fare riprese in diretta, il cinema diventa lo strumento della narrazione altra che non viene legata all'interno, come avviene quasi sempre in tutti gli allestimenti del *Calapranzi*. Cioè, abbiamo solo i due protagonisti che dialogano fra di loro, si parlano addosso, si rimbeccano, leggono il giornale, mangiano, nella claustrofobia più totale. Il paradosso è questo: il velo di tulle, che dovrebbe essere l'elemento claustrofobico, in realtà diventa l'apertura sullo spazio esterno perché su questo velo in più modi, in più riprese, vengono ritagliate sagome di diverse forme sulle quali avvengono le proiezioni. Queste ultime, e qui ritorna il discorso sulla scelta cinematografica, sono tratte da film americani degli anni '40 e '50, riprese in funzione di quella che è la proiezione anche un po' fantastica di ciò che probabilmente accadeva fuori da questa sorta di "cage", gabbia chiusa in cui si svolge l'azione. Si tratta di *Behind Lock Doors* (*Oltre le porte chiuse a chiave*) del 1948 di Budd Boetticher che fu poi tradotto in italiano con *Il Gorilla umano*. Poi *Detour* di Edgar G. Ulmer che fu tradotto con *Deviazione per l'inferno*, un thriller del 1945 con Tom Neal e Ann Savage. E infine *He walked by night* del 1948 di Alfred L. Werker, più qualche altro filmato girato direttamente dai ragazzi per creare atmosfera.

Tutto ciò per dire che l'apertura alla "violazione" di un testo, non solo è possibile, ma addirittura in certi casi necessaria. Tengo a sottolineare questo aspetto perché lo stesso Pinter conobbe perfettamente la versione di Altman, e l'amò molto. Fu infatti il primo a compiacersi del fatto che qualcun altro, e non lui, si fosse "sporcato le mani" nel decidere cosa fosse avvenuto prima e cosa dopo nella sua storia. Proprio l'autore dice: «Io ve la lascio, voi lavorate con la fantasia, con la mente, con la testa, per quello che riguarda il pubblico, raccontando esattamente quello che potrebbe essere successo». Tutto ciò diventa poi una lezione più in generale per confermare che uno spettacolo riesce ad avere una sua definizione, una sua concretezza, una sua ragion d'essere, un suo senso, grazie soprattutto alla visione che può andare decisamente oltre il testo e che ci rimanda anche a una possibile similitudine, rilevata peraltro anche da alcune domande qui poste dal pubblico. Mi riferisco al chiaro rapporto tra Pinter e Beckett in un parallelo fra i protagonisti del *Calapranzi* (1957), Ben/Gas e Vladimir/Estragon di *Aspettando*

Godot (1948-49), a partire dalla loro stessa immobilità e incertezza finale. Un dato già rilevato nella recensione che scrissi per lo spettacolo in cui sottolineavo questo nesso forte con Beckett, con un intervallo temporale di 7-8 anni. D'altra parte, la lezione di *Aspettando Godot* è talmente grande da non poter lasciare insensibile chi si è mosso in un solco, definito per comodità il "Teatro dell'Assurdo", da cui nasce il "Neoteatro dell'assurdo" di Pinter.

La differenza tra i due è che le attese che di fatto non hanno una soluzione chiara, nitida, trovano in Beckett una collocazione in uno spazio che gli inglesi definiscano con una parola meravigliosa e difficilmente traducibile, "Nowhere" – "Non Luogo". Termine perfetto per indicare l'essenza di un posto astratto, metafisico, in cui possono esserci elementi (un albero, un cespuglio, una roccia) mai intesi come segni descrittivi o naturalistici. Tanto è vero che in *Aspettando Godot* la soluzione scenica cambia sempre. Luca De Filippo, per esempio, ne fece una bellissima versione con il cugino Mario Scarpetta (presentata nel 2001 al Festival di Città Spettacolo a Benevento) immaginandola su un piano inclinato, simbolo di una precarietà dell'esistere che non era soltanto partorita dalle parole, ma era nella difficoltà a trovare una dimensione di stabilità fisica su un piano obliquo che rappresentava in maniera asettica una specie di scacchiera in bianco e nero. Oppure Francesco Saponaro il quale, qui al Mercadante qualche anno fa, concepì una scena nella quale c'era tutta una serie di 'concrets', ovvero di blocchi di cemento sporchi, rotti, frammentari, che dalla scena invadevano la platea.

Da questo punto di vista Pinter è molto più rigido, sceglie il suo "basement". Grosso modo siamo nel sottoscala: c'è il letto, il tavolo dove i personaggi mangiano, la sedia e il celebre elemento del titolo che sale e che scende. In questo senso, siamo facilitati nell'entrare nella dimensione giusta ma nell'esito sussiste la differenza: se in Beckett l'esito è totalmente aperto, in Pinter può assumere un risvolto molto drammatico, oserei dire tragico, che nel 1952 è lo specchio degli anni che dividono i due testi. Con Beckett eravamo nell'immediato dopoguerra, con la tragedia assoluta dalla quale l'autore irlandese emerge con i suoi testi, intrisi di follia e assurdità. Mentre Pinter scrive nel 1957 dopo la guerra di Corea e nei primi anni di quella del Vietnam. E sappiamo tutti quanto Pinter sia sempre stato preoccupato dal rischio di un'escalation verso nuovi conflitti mondiali.

APPENDICE
Lettera di Harold Pinter a Paolo Bertinetti

Portstewart, Mon.

Dear Mick,

Thanks for your second letter on 'Godot'. I still have not read it, and shan't, I don't think, until Zwemmers have got it. So I can't go into it, although ~~xii~~ I have digested all that you, and others, have said. But what do you mean by Beckett hanging ' such a brilliant thing on an old worn out coat hanger' ? I don't follow that. That it is a play, and a good play, I can have no doubt. Tynan said, as you might have read -' It appeals to a definition of drama much more fundamental than any in the books. A play, it asserts and proves, is basically a means of spending two hours in the dark without being bored..... It forced me to re-examine the rules which have hitherto governed the drama, and having done so, to pronounce them not elastic enough.' That seems very sensible to me, and I believe it to be the case. I don't yet know it, but from all I've heard, I'm convinced it's a play all right. But I can't answer your questions until I read it. Did you by any chance see Hobson's article on Beckett in the Sunday Times last week ? He talks about Watt, the first time surely it's been mentioned in England, apart from by us, of course. Interesting but not entirely satisfactory are his comments. Says Beckett is the profoundest of living humourists, as exampled by Watt and Godot. Talks of Watt as wildly comic, and quotes the bit about the pot. All very well, but Watt isn't as funny as all that, nor is Beckett as funny as all that, without being 'funny' he wouldn't be Beckett, but he is not a 'humourist'. Obviously Hobson has not read The End, nor Malone, nor Molloy. In fact, I don't think he's read Watt either. Well, I have read Malone and Molloy. I was sent Molloy in French instead of Godot, which she is reading, and last week received Molloy in English from Zwemmers. Incidentally, you said nothing of my lengthy presentation to you of Malone. You might have done so, in my opinion. Apart from anything else, it took me a fucking long time to type out.

Possibly you might yourself have procured Molloy by now. I have read it and anything I say about it can only be words. It is a work of dread and confusion, and I am branded by it. The searcher and the sought, the found and the lost. The chain. Molloy and Moran, more M's. And Youdi. ' I went into the house, and wrote, It is ~~raining~~ midnight. The rain is beating on the windows. It was not midnight. It was not raining.'

I am changed by Molloy.

Love,

Harold

IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli L'Orientale
prodotto nel mese di settembre 2025

Il volume prova a rintracciare l'eredità che hanno lasciato la figura e l'opera di Pinter, artista poliedrico e premio Nobel nel 2005, a partire dallo stato dell'arte dello spettacolo, della critica e del dibattito pubblico. Sviluppando istanze provenienti da più voci, i contributi raccolti testimoniano una vitalità ancora fortemente attuale e sentita rispetto a un drammaturgo, ma anche regista e attore, che ha cambiato il modo di scrivere e di pensare il teatro, ponendosi tra i riformatori più complessi della scena teatrale della seconda metà del Novecento. Per tale motivo, i contributi presentati sono suddivisi in modo da raggruppare da un lato gli studi analitici e dall'altro una serie di testimonianze provenienti da personalità che, a vario titolo e in diverse forme, hanno avvicinato l'universo pinteriano. L'intento è quello di fotografare Pinter per come è recepito oggi, riconoscendo le tracce vive della sua opera, ancora poco studiata e rappresentata nella nostra contemporaneità.

Roberto D'Avascio insegna Letteratura Inglese presso l'Università di Napoli L'Orientale e Storia dello Spettacolo Teatrale e Musicale presso l'Università di Salerno. Ha pubblicato numerosi saggi su riviste e volumi, la monografia *La scena crudele. Performance dell'eccesso nel teatro di John Ford* (Liguori, 2011) e ha curato i volumi *Porgendo uno specchio alla natura. Note sul teatro elisabettiano* (Dante&Decartes, 2021) e *I'm much fucking angrier than you think: il teatro di Sarah Kane vent'anni dopo* (Unior Press, 2022). È membro del Consiglio di Amministrazione del Teatro Nazionale di Napoli-Teatro Mercadante, per il quale dirige la rivista *Perseo, la sfida del teatro* e ha curato diversi convegni (Sarah Kane 2019, Harold Pinter 2022, Macbeth 2024).

Bianca Del Villano insegna Lingua e Linguistica Inglese presso L'Università di Napoli L'Orientale. I suoi interessi scientifici muovono da metodologie e modelli analitici sviluppati nel solco della Stilistica e della Linguistica letteraria; della Pragmatica Testuale e della Linguistica storica. Gli ambiti di applicazione privilegiati riguardano testi drammaturgici del periodo *early modern* e testi estetici contemporanei in lingua inglese (letteratura, teatro, cinema, serie TV). Tra le monografie recenti, *Using the Devil with Courtesy. Shakespeare and the Language of (Im)politeness* (Peter Lang, 2018) e *La parola e la cura. Il discorso medico nel Seicento inglese* (Editoriale Scientifica, 2023). Dal 2018 dirige il Centro Argo. Centro di Ricerca Interuniversitario di Argomentazione, Pragmatica e Stilistica.

Annamaria Sapienza insegna Discipline dello Spettacolo all'Università di Salerno e Storia del Teatro presso la Scuola di Recitazione del Teatro Nazionale di Napoli. È membro del comitato di esperti della Fondazione "Eduardo De Filippo" e codirettrice della rubrica di studi teatrali "Rifrazioni". I suoi campi di indagine riguardano prevalentemente il teatro contemporaneo, il teatro napoletano, il teatro sociale e di comunità, ambiti nei quali ha prodotto numerose pubblicazioni tra le quali *Il padrone del vapore. Teatro a Napoli ai tempi di Achille Lauro* (Liguori, 2015), *Testimoni di una umanità ai margini* («Sinestesie», 2021), *"BROS" di Romeo Castellucci* («Acting Archives Review», 2022).

ISBN 978-88-6719-336-3