



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI SCIENZE UMANISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE DI LINGUA INGLESE
XXII CICLO

Titolo tesi: "TERROR AND MENACE" NELL'OPERA DI HAROLD PINTER

Tutor:
prof. ssa Rosa Maria Colombo

Supervisor:
prof. Riccardo Duranti

Coordinatore: prof. Giorgio Mariani

Anno Accademico 2008/09

Candidato: Elisa Faiulo

Indice

Introduzione	5
I. L'origine della minaccia: l'identità e la condizione umana	10
I. 1 L'estraneità	11
I. 2 La diversità	21
I. 3 Il gioco dei ruoli	29
I. 4 Altri “luoghi” di identità, altri nuovi orizzonti	37
I. 5 Il declino dell'esistenza umana	43
II. Il gioco del potere	49
II. 1 Il dominio dell'altro: la caccia all'uomo	50
II. 2 La lotta per la posizione sociale	62
II. 3 Il dominio nei legami familiari	71
II. 4 Il potere politico	79
III. La crisi della parola	90
III. 1 Il linguaggio come strumento di difesa	
III. 1. 1 La protezione del sé	91
III. 1. 2 La difesa dalla presenza dell'altro	98
III. 1. 3 Le tecniche di prevaricazione	99
III. 1. 4 La non verbalità	103
III. 2 Il linguaggio come arma per sferrare un attacco	
III. 2. 1 Il non verbale sferzante	105
III. 2. 2 L'attacco per il dominio sull'altro	109
III. 2. 3 L'attacco verbale in difesa della propria intimità	116
III. 3 La verità: dall'occultamento alla manipolazione	
III. 3. 1 L'ambiguità simulatrice	121
III. 3. 2 La tragica menzogna	126

III. 3. 3 La manipolazione distruttrice	131
III. 4 L'annientamento della parola	
III. 4. 1 La perdita delle facoltà sensoriale	135
III. 4. 2 La metafora della gola	142
III. 5 Vuoto e distruzione	
III. 5. 1 L'insensata ricerca della parola esatta	145
III. 5. 2 La presenza-assenza affettivo-esistenziale	148
III. 5. 3 La perdita umana	151
IV. Il luogo della minaccia	155
IV. 1 Per una definizione del “territorio”: il contrasto <i>dentro/fuori</i>	
IV. 1. 1 Lo spazio interno ed esterno in relazione all'io-altro	156
IV. 1. 2 L'entrata in scena della “forma” della stanza	165
IV. 1. 3 L'interattività della scena-festa	170
IV. 1. 4 La lotta per il possesso della stanza	173
IV. 1. 5 Lo sguardo esterno...	175
IV. 1. 6 La personificazione	177
IV. 1. 7 Il frazionamento	178
IV. 1. 8 La variante dello scambio dei ruoli nel rapporto <i>dentro/fuori</i>	180
IV. 2 Una stanza in movimento	183
IV. 2. 1 L'esperimento della presenza femminile	186
IV. 2. 2 La gestione del luogo familiare	188
IV. 2. 3 L'esperienza cinematografica	190
IV. 2. 4 La sparizione dell'immagine della stanza	192
IV. 2. 5 Un ultimo ritorno: lo schema archetipo di <i>Old Times</i>	194
IV. 2. 6 La riduzione al grado zero di <i>Betrayal</i>	197
IV. 3 Il vuoto dell'esistenza umana	
IV. 3. 1 L'interiorizzazione dello spazio	198
IV. 3. 2 Nel ghiaccio della “Terra di Nessuno”	201
IV. 3. 3 L'isolamento angosciante del paesaggio metropolitano	206

IV. 4 La scena-mondo: una discesa nell'Ade	208
IV. 4. 1 L'esperienza della prigionia	210
IV. 4. 2 <i>Party Time</i> : un'immagine infernale	214
IV. 4. 3 Caos e oscurità	215
IV. 5 Lo spazio dell'aldilà: il tunnel dell'esistenza umana	217
V. Il paradosso del tempo	221
V. 1 La fuga dal passato ossessivo	222
V. 2 Cambiamento <i>versus</i> autoconservazione: la guerra dei tempi “imperfetti”	231
V. 3 Il tempo che scorre	240
V. 4 Annullamento della storia e cancellazione della memoria	257
Conclusione e prospettive	266
Bibliografia	269

Introduzione

Il termine *Comedy of Menace* viene utilizzato per la prima volta dal critico drammaturgico Irving Wardle per definire le opere di Harold Pinter e anche quelle di David Compton, Nigel Dennis e N. F. Simpson. Wardle prende in prestito il termine dal sottotitolo di un'opera di Compton, *The Lunatic View: A Comedy of Menace*, quando pubblica un articolo sulla rivista *Encore* nel 1958 riguardo le commedie di Compton e quelle di Pinter. Il sottotitolo *Comedy of Menace* non è altro che un gioco di parole di *Comedy of Manners* in cui quest'ultima parola sta per *menace*, pronunciata con accento anglo-giudaico.

Merritt, citando l'articolo di Wardle, sottolinea che “he first applies this label to Pinter’s work ... describ[ing] Pinter as one of “several playwrights who have been tentatively lumped together as the “non-naturalists” or “abstractionists”¹. L'articolo “*Comedy of Menace*”, continua Merritt, “centers on *The Birthday Party* because it is the only play of Pinter’s that Wardle had seen [and reviewed] at the time, yet he speculates on the basis of ‘descriptions of [Pinter’s] other plays, *The Room* and *The Dumb Waiter*, [that Pinter] is a writer dogged by one image—the womb”². Mentioning the acknowledged ‘literary influences’ on Pinter’s work – ‘Beckett, Kafka and American gangster films’ – Wardle argues that ‘*The Birthday Party* exemplifies the type of comic menace which gave rise to this article.’”³

Come osserva ancora Merritt, in “*Comedy of Menace*” Wardle sulla base dell'analisi di *The Birthday Party* e delle altre due commedie, propone che “comedy enables the committed agents and victims of destruction to come on and off duty; to joke about the situation while oiling a revolver; to display absurd or endearing features behind their masks of implacable resolution; to meet ... in paper hats for a game of blind man’s buff”; sostiene che “menace” nelle commedie di Pinter “stands for something more substantial: destiny”, e che il destino, “handled in this way—not as an austere exercise in classicism, but as an incurable disease which one forgets about most of the time and whose lethal reminders may take the form of a joke – is an apt dramatic motif for an age of conditioned behaviour in which orthodox man is a willing collaborator in his own destruction”⁴.

Ma proprio due anni più tardi, Wardle ritratta quanto aveva dichiarato in precedenza nella recensione dal titolo *The Caretaker*: “on the strength of *The Birthday Party*, I rashly

¹Susan Hollis Merritt, *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*, Durham and London, Duke University Press, 1995, p. 28

²*Ibidem*, p. 33

³*Ibidem*, p. 225-226

⁴Irving Wardle, *Comedy of Menace*, “Encore”, V, 1958, p. 33 e rist. in *The Encore Reader. A Chronicle of the New Drama*, London, Methuen, p. 91

applied the phrase ‘comedy of menace’ to Pinter’s writing. I now take it back.”⁵

Ma dopo la ritrattazione di Wardle, Pinter stesso ha dichiarato più volte di cosa trattassero le sue commedie. Nel dicembre del 1971, nell’intervista di Mel Gussow, riferendosi a *Old Times* dice: “After *The Homecoming* I couldn’t any longer stay in the room with this bunch of people who opened doors and came in and went out. *Landscape and Silence* are in a very different form. There isn’t any menace at all”. Poi quando Gussow gli chiede di spiegare il suo punto di vista sulla minaccia aggiunge: “when I said that I was tired of menace, I was using a word that I didn’t coin. I never thought of menace myself. It was called ‘comedy of menace’ quite a long time ago [1958]. I never stuck categories on myself, or on any of us [playwrights]. But if what I understand the word menace to mean is certain elements that I have employed in the past in the shape of a particular play, then I don’t think it’s worthy of much more exploration.”⁶

Nonostante la ritrattazione di Wardle e le successive precisazioni di Pinter, le denominazioni di *Comedy of Menace* o *Comedies of Menaces* continuavano a comparire, a partire dagli ultimi anni ’50, su annunci, articoli, saggi critici, riviste, per descrivere le prime commedie di Pinter, ma anche qualcuna delle ultime. Merritt mette in evidenza l’uso di questa formula o di categorie simili per definire le opere di Pinter da parte di alcuni critici. Gussow, per esempio, dopo la *Conversazione* con Pinter, dice Merritt, “Though he echoes Wardle’s concept, Gussow seems to avoid using *comedy of menace* when reviewing the CSC Repertory Theatre’s 1988 production of *The Birthday Party*. While still emphasizing Pinter’s ‘terrors’ and the ‘shiver beneath the laughter’, Gussow describe la commedia come “a play of intrigue, with an underlying motif of betrayal” e B. F. Dukore definisce l’opera “a comedy (of menace or otherwise)”⁷.

La formula di *teatro della minaccia*⁸, insieme alle altre di teatro dell’*assurdo*, della *memoria* o dell’*ambiguità*, che si sono succedute negli anni per definire la sua scrittura, dunque, sono labili, precarie e soprattutto parziali.

La minaccia è un *leitmotiv*, quasi un ritornello nell’opera pinteriana, dagli esordi poetici e teatrali, alla maturità scenica e cinematografica: le sceneggiature, infatti, sono un’ottima cartina di tornasole per le scelte stilistiche e tematiche di Pinter che risentono dell’influenza teatrale e viceversa, fino agli ultimi anni di esperienza teatrale e poetica.

Il *leitmotiv*, tema musicale, è in genere costituito da una breve melodia ma può anche essere un accordo o semplicemente una figura ritmica. L’uso di diversi *leitmotiv* legati ai

⁵S. H. Merritt, *There’s Music*, 130, in *Pinter in Play*, pp. 225-26

⁶Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, London, Nick Hern Books, 1994, pp. 18, 24

⁷S. H. Merritt, *Pinter in Play*, op. cit., p. 10

⁸Si veda anche la relazione con la formula di *Teatro della crudeltà* coniata da Antonin Artaud in *Le théâtre et son double*, Gallimard, Folio, 1964, p. 131

diversi personaggi aiuta ad amalgamare un lavoro in un tutt'uno coerente e facilita il compositore nel raccontare una storia senza l'uso di parole. In musica come in letteratura lo scopo è sempre quello di dare unità all'opera. Un esempio viene dato da James Joyce che utilizza questa tecnica nell'*Ulysses* nel capitolo delle Sirene e anche nel *Portrait of the Artist as a Young Man*: l'utilizzo del tema della Vergine Maria, poi del mito greco di Dedalo e di altri temi ricorrenti servono a dare unità al romanzo a mano a mano che il carattere di Stefano matura. L'altro esempio è Samuel Beckett, *trait d'union* tra James Joyce e Harold Pinter, molto influenzato dal primo – discepolo, per certi versi – e maestro del secondo, il quale usa moltissimo le ripetizioni, e utilizza le “voci” come strumenti musicali. Ma non solo, è lo stesso Pinter a scoprire Joyce tra i tanti scrittori nella Public Library di Hackney.⁹

Nell'opera di Pinter il *leitmotiv* della minaccia a volte emerge con prepotenza, il caso delle prime commedie, altre volte il timbro sfuma, perde d'intensità e il suono si affievolisce, altre rimane in penombra, di sottofondo o ammutolendosi del tutto, diventando impercettibile: è il caso delle commedie in cui prevalgono altri temi come l'amore o la memoria, per poi riaffiorare con maggiore slancio e intensità, come in una sinfonia, ma comunque pur sempre presente anche se a tratti con una continuità ciclica che non ritorna mai su se stessa, ma apporta sempre qualcosa di nuovo e di originale. Da qui la caratteristica dinamica di un flusso in continuo movimento nelle sue opere, che imita e riflette il flusso della vita.

Spesso si cela dietro metafore o simboli, come la metafora del gioco o il simbolo della stanza, altre volte è essa stessa ad assumere significato metaforico, la minaccia in termini di lotta. Così mutano nell'opera pinteriana i termini di paragone *tenor* e *vehicle*¹⁰ e il ground metaforico a seconda della peculiarità dell'opera in questione: le sue valenze metaforiche, i *vehicles*, infatti, assumono significati diversi, nelle commedie. I temi, dunque, e i motivi ricorrenti si intrecciano in un grappolo di metafore ossessive, secondo la terminologia di Charles Mauron.¹¹ In questo senso le opere potrebbero essere considerate come un'unica grande fabula in cui i capitoli di una medesima storia sono raccontati più volte da prospettive diverse,¹² come accade nei racconti di tradizione orale. A questo proposito afferma Harold Bloom: “I testi non hanno un significato se non in rapporto ad altri testi... Un singolo testo contiene solo una parte del suo significato; di per sé non è che

⁹ Harold Pinter, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, London, Faber & Faber, 2005, p. 61

¹⁰ Per ulteriori approfondimenti sulla struttura della metafora si veda: Cristina Cacciari (a cura di), *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, ed. Raffaello Cortina, Milano, 1991, Eva Feder Kittay, *Metaphor. Its Cognitive Force and Linguistic Structure*, Clarendon, Oxford, 1987, George Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

¹¹ Charles Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica*, Milano, 1966.

¹² Dario Calimani, *Radici sepolte: il teatro di Harold Pinter*, Firenze, L.S. Olschki, 1985, pp. 15-16

la sineddoche di un insieme più grande che comprende altri testi.”¹³ Da questo punto di vista, per l’uso frequente di metafore e motivi ricorrenti, per la forte potenza dell’esuberante visualità, il teatro di Pinter potrebbe rimandare al teatro simbolista di fine Ottocento, quello francese di Maurice Maeterlinck. Nella sua opera *L'intruse* (1892) i personaggi sono avvolti da un’aura di mistero, presentano un comportamento caratterizzato dalla paura che si svela per mezzo di un linguaggio esitante, balbettante, e spesso attraverso il silenzio, usato come elemento drammatico.

Sicuramente, Pinter risente dell’influenza del simbolo e del mistero che va da Maeterlinck a Rimbaud, da E. A. Poe fino ad arrivare, in forme mediate, a E. Hemingway, l’autore preferito da Pinter, e che ispirerà tanto teatro contemporaneo.

Ma un punto di partenza per capire l’opera pinteriana è la propria esperienza personale: egli come autore nasce come poeta anche se nello stesso tempo esordisce come attore e soltanto successivamente – è del 1957 la prima commedia, *The Room* – si dedica alla creazione di opere teatrali e cinematografiche. Pinter mescola i diversi generi, facendoli interagire in un processo osmotico – molto simile a quello descritto da Maria in *Moonlight* quando definisce le qualità versatili di Ralph sul campo da football – dando origine ad una soluzione ibrida, i cui elementi spesso sono impossibili da scindere e da decifrare.

Di conseguenza, la minaccia non è un fattore esterno, decorativo, legato allo stile, quindi di contorno, o scenografico come l’atmosfera, anche se certamente contribuisce come elemento a suggerire la minaccia, né soltanto una questione di etichetta che costringe alla gabbia le prime commedie. Forse fino a adesso si è tentato di identificarla con i suoi mezzi di espressione, con alcuni dei suoi elementi, l’atmosfera, appunto, l’ambiente, la scena, i personaggi, oppure associandola a fattori emotivi come la paura, avviando un processo metonimico riduttivo che confonde e identifica la parte con il tutto.

Per questo è necessario chiedersi cosa significhi veramente la minaccia in Pinter e scoprire cosa c’è alla radice di quella punta dell’iceberg che emerge dai testi della sua opera, dando nuova luce e nuova vita all’opera pinteriana, come ricorda l’immagine dello specchio, coniata dallo scrittore in occasione del discorso al Nobel per la letteratura nel 2005: “when we look into a mirror we think the image that confronts us is accurate. But move a millimetre and the image changes. We are actually looking at a never-ending range of reflections. But sometimes a writer has to smash the mirror – for it is on the other side of that mirror that the truth stares at us”¹⁴. O per dirla alla Beckett bisogna “perforare la superficie”, “a breaking down and multiplication of tissue”¹⁵ e indagare su quello che si

¹³Harold Bloom, *La Kabbalà e la tradizione critica*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 108

¹⁴Harold Pinter, *Nobel Lecture. Art, Truth & Politics*, The Nobel Foundation, Børssalen, Stoccolma, 7 dicembre 2005

¹⁵Samuel Beckett, *Lettera a Axel Kaun, 1937* in Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, Éditions de Minuit, 1997, p. 85

nasconde dietro di essa. Anche se si tratta di un lavoro pericoloso che richiede responsabilità perché come ammonisce Oscar Wilde, “All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril.”¹⁶ La parola chiave che accomuna le valenze metaforiche è *crisi* e con essa gli aspetti dicotomici e conflittuali: separazione e unione, lotta, cambiamento e autoconservazione, ordine e disordine.

Pinter descrive la parabola della crisi dell'esistenza umana, di un destino crudele che incombe sull'uomo attraverso questo originale *leitmotiv* composto da metafore concatenate, che si dipanano per tutta l'opera pinteriana. L'esistenza dell'uomo e, di conseguenza, anche la sua crisi, si snoda attraverso le coordinate ontologiche dello spazio e del tempo e si realizza attraverso lo strumento dell'espressione linguistica: l'identità della condizione umana, la conflittualità in termini di dominio e prevaricazione, l'espressione di esse in uno spazio (scena-mondo) e in un tempo sono le caratteristiche rilevanti enucleate che danno volto alla minaccia e costituiscono i cinque capitoli di questa tesi.

Pertanto, la ricerca avrà come scopo quello di esplorare il *leitmotiv* della minaccia, seguendo l'avventuroso percorso delle fasi della vita dell'autore e il suo metodo esplorativo e, infine, di indagare sul senso ultimo di essa attraverso lo strumento dell'interpretazione testuale.

¹⁶Oscar Wilde, *The Preface in The Picture of Dorian Gray*, Oxford University Press, 2008, p. 1

CAPITOLO PRIMO

L'ORIGINE DELLA MINACCIA: L'IDENTITÀ E LA CONDIZIONE UMANA

“La vita di ognuno di noi è sempre minacciata e incerta. Viviamo nella repressione e fingiamo di vivere nella libertà.”

Harold Pinter

I. 1 L'estraneità

Negli esordi poetici di Pinter appare già *in nuce* il suo rapporto col mondo, tra l'io e il mondo, tra l'io e l'altro. Si delinea un rapporto conflittuale, di contrasto, in crisi. Sia il mondo che l'altro rappresentano spesso una forza imprevedibile, e per questo spaventosa, esterna, maligna e minacciosa, che, si intromette, infastidisce, tortura, opprime e alla fine annienta l'io che cerca in tutti i modi di resistere e di lottare per sopravvivere.

Questa forza viene, in parte, rappresentata attraverso uno degli espedienti narrativi della fabula dell'opera pinteriana, *l'intruso*. L'altro viene percepito dall'io come, appunto, estraneo rispetto alla propria identità.

Le prime poesie mettono in evidenza proprio questo aspetto della produzione pinteriana. *School Life* del 1948 segna l'incipit di Pinter autore. Questo poemetto composto da cinque strofe riporta alcuni frammenti di ricordi della vita scolastica, primo nucleo di interazione con l'altro. L'io poetico ricorda e descrive nei dettagli alcuni compagni: Kedge, il venditore ambulante, – antenato del venditore di fiammiferi di *A Slight Ache* – poi “the Shakespearean tragedians”, gli scherzi di Godfrey. Tra i ricordi nella terza strofa compare “A new one,” proprio come se comparisse sulla scena, un compagno, appunto, nuovo arrivato. La reazione del poeta al suo arrivo è di paura e pericolo, di minaccia, come suggeriscono le due strofe:

A new one. Who is he?
Cold glasses, aloof stare.
What is he like?
Dangerous. The word
went round the clubs.
It is really like a castle
Descending the stairs dark.

They stand in the doorway.
Oh, for God's sake.
Get out. Get out.
The corridor coldness. In the library
we meet. (VV, 115-116, ll. 26-37)

Il desiderio di identificazione dello sconosciuto è messo in evidenza dalle due domande incalzanti, la cui risposta definisce immediatamente il tipo di rapporto di estraneità con l'altro: pericoloso, appunto. Si diffonde la notizia dell'arrivo inatteso, epifanico, dell'estraneo. La paura che suscita l'evento produce come reazione l'espulsione: l'io si ritrae, prende le distanze e cerca di difendere il suo rifugio gridando disperatamente “Get out. Get out”. Il timore dell'inconoscibile e la volontà di tenerlo a distanza appare più volte nel corso di tutte le opere a partire da *The Room* in cui Rose teme la presenza dei “foreigners”. E al desiderio di nuove conoscenze si oppone la paura che lo frena e lo

inibisce. Si innesca la logica della contrapposizione. Di conseguenza, il contrasto si riflette nel rapporto interno dell'aula/esterno del corridoio e dell'uscio, uno degli assi portanti della drammaturgia pinteriana.

Inoltre, la connotazione degli spazi differenti riflette la connotazione riferita allo "straniero", ulteriormente contrastante: si passa dal calore del radiatore dello spazio interno (seconda strofa) al freddo del corridoio che porta all'uscio e al buio delle scale così come la stessa sensazione di freddezza è espressa per descrivere il nuovo arrivato che viene messo sotto osservazione "cold glasses, aloof stare". In questo verso si trovano *in nuce* motivi e espedienti che Pinter svilupperà nelle opere successive: il motivo degli occhiali che sarà ripreso in *The Birthday Party*, la percezione dell'altro e dello spazio attraverso le sensazioni di freddo e la loro conoscenza attraverso gli organi sensoriali della vista.

Gli epiteti, che si associano nei versi seguenti, esprimono distanza e freddezza *aloof* e *cold*. Quest'ultimo contrasta con *heat*, il calore del radiatore dentro la scuola, della strofa precedente, ma continua la sensazione di *coldness* nella strofa successiva, "cold glasses" e "The corridor coldness." Il contrasto caldo/freddo esprime contemporaneamente la crisi dell'io e il contrasto tra sé e il mondo e il senso di minaccia che ne deriva.

Per definire meglio la situazione descritta, Pinter ricorre alla similitudine del castello, simile a quello di Kafka, e all'immagine della discesa dei gradini, attraverso un movimento dall'alto verso il basso, che corrisponde a una gamma di gradazione di colori, dal chiaro allo scuro, dalla luce al buio. Questo tipo di associazione buio-spazio sotterraneo-minaccia-estraneità verrà ripreso in *The Room*, ma anche in *The Basement*, dove il luogo in relazione con l'identità è metafora della minaccia.

A sua volta, il castello, contrasta con i "clubs" altri luoghi dell'identità, in questo caso, dell'io poetico e con "the library", entrambi luoghi d'incontro, messi in relazione tra loro dalla posizione, in rima, nel verso. Si passa, dunque, dalla solitudine, che potrebbe prospettare il castello, alla compagnia del gruppo dei clubs.

Ma il castello, oltre a quello kafkiano, potrebbe rimandare a quello autobiografico di Pinter. Nel 1939, insieme ad altri ragazzi, Pinter viene evacuato per lo scoppio della guerra e, ancora bambino, prova il senso dell'allontanamento e dell'esilio, "I went to a Castle in Cornwall with twenty-four other boys. It had marvellous grounds. And it was on the sea. It looked out on the English channel."¹⁷ Alla paura della guerra e delle sue conseguenze immediate si associa, per un ebreo, la violenza della politica razzista di Hitler. Non c'è dubbio che entrambi questi fattori hanno acuito nello scrittore il senso di insicurezza, di paura e di minaccia portando l'io all'isolamento e a una maggiore presa di coscienza della propria diversità. Lo conferma Martin Esslin che "this existential fear is never just a

¹⁷Intervista, *Two People in a Room* in *Talk of the Town*, *New Yorker*, 25 February 1967, p. 35

philosophical abstraction. It is, ultimately, based on the experience of a Jewish boy in the East End of London, of a Jew in the Europe of Hitler.”¹⁸

Ma la paura e il senso di precarietà individuale si mescola, per un ebreo, con l’esperienza storico-collettiva fatta di discriminazioni e persecuzioni, di un gruppo di persone ghettizzate.¹⁹ Il riferimento ai “clubs” della poesia potrebbe essere autobiografico e suggerire l’idea del gruppo che tende ad isolarsi per diversità razziale. Il gruppo di amici ebrei di cui faceva parte Pinter a partire dal periodo della sua giovinezza.²⁰

Di conseguenza, si delinea un ulteriore contrasto tra isolamento e condivisione dello spazio, ma non solo, a sua volta, il gruppo si isola ulteriormente dal resto del mondo. In *School Life*, dunque, ci sono tutte le premesse per i successivi sviluppi tematici e anche di genere. Sembra, infatti, che ci sia della drammaticità nella poesia, quasi una messinscena di un dialogo. La performatività è data anche dal carattere percettivo dei protagonisti. Il poeta non si limita soltanto a una semplice descrizione passiva, ma i protagonisti-personaggi sono attivi, un espediente necessario per suggerire il senso dell’estraneità. Le strofe proseguono per immagini, quindi per associazioni di idee.

Il senso della minaccia, che attinge alla componente autobiografica ed è personificato dallo straniero-intruso, è percepito attraverso sensazioni contrastanti, irrazionali, in grado di sconvolgere la propria identità, attraverso delle parole-chiave, che arginano un percorso guidato verso la conoscenza. È l’irrazionalità delle emozioni e delle sensazioni che domina negli esordi di Pinter, come avverrà in *The Room*; soltanto in seguito egli tenterà di riflettere su questa forza misteriosa dalla quale, comunque, ne emerge sempre un io lacerato.

E sono proprio gli effetti sinestesici, che permettono di percepire il senso di minaccia, a collegare la prima poesia, *School Life*, con la prima esperienza drammaturgica, *The Room*. Il dramma, scritto nel 1957, ancora materia informe, rappresenta il cuore della drammaturgia pinteriana.

Allo stesso modo dell’io poetico di *School Life*, la minaccia viene presagita da Rose, la protagonista di *The Room* attraverso le sensazioni. La crisi caldo/freddo è ancor meglio definita, assume contorni spaziali ben delineati nella prima commedia. Il freddo costringe Rose a coprirsi col cardigan. “It’s very cold out, I can tell you. It’s murder”²¹, e ha appena pronunciato una frase ambigualmente anticipatrice del tragico finale, “Still the room keeps warm. It’s better than the basement, anyway.” Nella rappresentazione teatrale anche l’azione riflette lo stato di agitazione di Rose, espresso attraverso la cinestesia del va e

¹⁸ Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, London, Methuen, 1982, p. 27

¹⁹ D. Calimani, *Radici sepolte*, op. cit., p. 10-11

²⁰ Michael Billington, *Life and Work of Harold Pinter*, Faber & Faber, 1996

²¹ Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays 1*, London, Faber & Faber, 1996, p. 85

vieni, e contrasta con l'idea di calma e serenità che la protagonista ha della stanza. Il pensiero che sotto i suoi piedi ci sia qualcuno e soprattutto sconosciuto la sconvolge, si interroga su chi potrebbe essere e, alla fine, conclude "I've never seen them, or heard of them" (Vol.1, 89).

La battuta di Rose è l'ulteriore prova che la conoscenza avviene attraverso gli organi sensoriali della vista e dell'udito: è un'esperienza delle emozioni e dei sensi. L'essere cartesiano del *cogito ergo sum* diventa in Beckett *video ergo sum*, vedo, immagino, dunque sono, in Pinter si trasforma in *provo emozioni, dunque sono, dunque faccio*.

Al contrasto caldo-interno/ freddo-esterno si associa quello di buio-esterno/luce-interno. "(...) It'll be dark in a minute as well, soon". E poi, "It gets dark now." Rose si mette il cardigan, a mo' di protezione come se avvertisse la sensazione che qualcosa sta per accadere. Poi ripete "But it's cold. It's really cold today, chilly. I'll have you some nice cocoa on for when you get back". E rivolgendosi a Bert, "It's quiet. Be coming on for dark. There's no one about." (Vol. 1, 87-88). In queste battute si mescolano le sensazioni psicosomatiche che demarcano e definiscono i confini tra dentro e fuori e tra pericolo e sicurezza, secondo la filosofia di Rose e dei personaggi pinteriani in genere: "I'm quite happy where I am. (...) And we're not bothered. And nobody bothers us." (Vol. 1, 85)

Al pericolo rappresentato da tutto quello che sta fuori si accompagna la minaccia di espropriazione. Rose afferma che non vi sono stanze libere nel palazzo, ma i Sands insistono: "The man in the basement said there was one. One room. Number seven he said". È proprio la stanza di Rose, ed ella si affretta a precisare: "This room is occupied". (Vol. 1, 102)

Con *The Room* si rafforza il rapporto fra stanza e crisi d'identità. Il luogo acquista maggiore concretezza e l'attenzione si concentra sul timore di ciò che sta fuori della stanza, nuovamente, all'inizio, attraverso le sensazioni. Rose chiede ai signori Sands, che vengono dall'esterno: "What's it like out?", e quelli rispondono: "It's very dark out", "No darker than in" (Vol. 1, 97). E Mrs Sands, parlando del tempo, ripete l'anticipazione della scena finale: "It's murder out" (Vol. 1, 95). L'insistenza degli aggettivi "dark" e "cold", usati per evocare l'atmosfera di mistero è dimostrata dalla loro ripetizione. In tutta la commedia la parola "dark" viene ripetuta tredici volte e sempre in relazione con l'esterno e gli estranei che vengono da fuori; e la parola "cold", invece, viene ripetuta per nove volte ed è concentrata soprattutto nella scena iniziale.

Negli esordi teatrali, come nella poesia, la conoscenza, prima che concettuale, avviene sul piano cognitivo, è soprattutto un'esperienza cognitiva: stabilire un legame, una relazione, un *rapport*. La prima conoscenza avviene quindi attraverso gli organi sensoriali. Etimologicamente la parola sapere, che deriva dal verbo latino *sapio*, significa anche

sapore. Quindi la conoscenza è associata al gusto, ha un certo “sapore” e suscita l’emozione, la sorpresa e la meraviglia della scoperta; ma trattandosi del gusto, esso può produrre sensazioni contrastanti, gradevoli e anche sgradevoli. Molto spesso, infatti, l’identità dell’altro, della diversità, la presenza o l’esistenza di qualcosa o di qualcuno che non si conosce perché appunto diverso, crea sconcerto: è misterioso e per questo suscita paura e sorpresa; è in questo senso che Waldenfels²² parla di *pathos* dell’estraneo.

In una seconda fase, Rose cerca di carpire a chi entra piccoli brandelli di conoscenza sulla realtà da cui è esclusa: a Mr Kidd chiede se ai piani di sotto è umido, se c’è qualcuno che abita di sopra e quanti piani ha l’edificio; ai Sands Rose chiede informazioni sul seminterrato. E quando questi preannunciano, come dei messaggeri, la presenza misteriosa di qualcuno nel seminterrato, si scatenano tutti i suoi sospetti attraverso una serie di domande inquietanti. Nella scena seguente, che prepara l’ingresso in scena di Riley, Rose interroga Mr Kidd: in poche battute la domanda “Who is (...)?” contenente il pronome indefinito viene ripetuta per sette volte. Mentre il verbo “to know” in forma affermativa è ripetuto per ben ventuno volte e in quella negativa, undici; e il verbo “to see” sedici volte, verbi e sintagmi, quindi, legati alla conoscenza. La tensione, scrive A. E. Quigley è proprio fra “il desiderio di essere lasciati in pace e il desiderio di saperne di più su ciò da cui si vuol essere lasciati in pace.”²³ Ne risulta una personalità limitata, poiché esclusa da una vita pienamente vissuta. Se si scava più a fondo, l’io emerge diviso e combattuto tra il principio di autoconservazione, di autodifesa del sé e il cambiamento possibile dato dall’imprevisto della nuova conoscenza. Su queste due coordinate ontologiche si dipaneranno alcuni drammi successivi che si baseranno proprio su questo contrasto.

Concettualmente, l’estraneità è legata all’identità dell’uomo e alla sua esistenza in quanto *ontos* appunto, filosofico o antropologico. Fin dall’antichità questo concetto era espresso presso i greci con il termine ξένοσ/ ξένη che designa l’estraneo/ l’estranea, ma significa anche ospite. Quindi nell’ospite che viene da fuori si incarna l’estraneo.

Il latino – e con esso la maggior parte delle altre lingue – invece amplifica il campo semantico. Non c’è solo un’affinità linguistica tra *hostis* e *hospes* che stanno per estraneo/a e – come *hôte* in francese e *ospite* in italiano – per colui che viene ospitato e colui che ospita, ma il significato di *hostis* si estende sino a designare il nemico o l’avversario. In questo modo l’estraneo diventa un potenziale nemico. Nella parola latina *hostis* inoltre, è presente anche il significato della provenienza dell’estraneo, la radice *-ost-* indica la direzione dell’Est, come nel tedesco *Österreich*, l’Austria il regno dell’Est. Dunque,

²²Bernhard Waldenfels, *Estraneità, ospitalità e ostilità*, in *Fenomenologia dell’estraneità*, Napoli, Valium, 2002 e in *Estraniamento della modernità. Percorsi fenomenologici di confine*, Città aperta, 2005.

²³August E. Quigley, *The Pinter Problem*, Princeton, Princeton University Press, 1975, p. 77, in traduzione in D. Calimani, *Radici sepolte*, op. cit. p. 47

l'estraneo, il potenziale nemico proviene dall'Oriente; da qui si profilano le opposizioni e gli ulteriori contrasti tra nemico/amico, Occidente/Oriente, ostilità/ospitalità.

Forse è da questo che deriva in alcune culture l'uso di vedere l'altro come "forestiero" e non come "straniero", cioè come colui che viene da fuori, si pone di più l'attenzione non sulla conoscenza, ma sulla provenienza, sullo spazio: lo dice la parola stessa, forestiero deriva dal latino *foris* "fuori" e dal provenzale *forestier*, persona che non è nativa del luogo in cui si trova, né ha in esso stabile residenza, ma è venuta da altra città o da altra nazione per trattenervisi per un tempo più o meno breve, o come turista. "Straniero", invece, deriva dal latino *extraneus* "estraneo" che per definizione vuol dire diverso dal solito o dal comune, dal normale, molto singolare, si riferisce a persona, che ha un carattere, un modo di pensare e di sentire e in genere un comportamento diverso da quello della maggior parte degli uomini, mette in evidenza una valenza psicologica e una connotazione ostile, di avversità e di rifiuto che suggerisce un senso di esclusione dell'altro.

L'estraneo vive nel presente dell'esperienza, è una presenza non gradita perché misterioso e associato in qualche modo con una forza maligna, cattiva, pericolosa, esterna alla propria – è il caso di Rose, l'eroina di *The Room* che si sente minacciata da una forza esterna. Per questo la reazione più immediata è la repulsione, il rifiuto e il conseguente allontanamento, è una presenza che provoca sorpresa – è inaspettata – e sconcerto nello stesso tempo. Da qui la concezione dell'estraneo come mancanza, come qualcosa che non è ancora comprensibile o accessibile.

Nell'esperienza quotidiana, l'estraneo produce un effetto, appunto, di sottrazione, si sottrae all'uso comune, viene da lontano e si ritira nella lontananza, nella misura in cui è "un'assenza corporea" come il passato e il futuro. Egli, dunque, è associato a un'immagine negativa. Si trova in una fase di passaggio, sulla porta o sulla soglia, – come nel caso del nuovo arrivato nella poesia *School Life* – su una linea di demarcazione, che limita il proprio da ciò che non è. Il suo rifiuto, in quanto non ospitato, derivato dal disprezzo dell'ospite, trasforma l'estraneo in nemico. Ostilità vuol dire di più che mancata comprensione o mancato riconoscimento. Ostilità sta per ospitalità negata. A questo proposito, viene in mente l'ospitalità negata a Spooner quando si presenta a casa di Hirst in *No Man's Land*. Foster non gradisce affatto la presenza del nuovo arrivato e lo definisce "our host".²⁴

Un'ulteriore minaccia dall'esterno è rappresentata da Riley, il negro cieco che si dice inviato dal padre di Rose per riportarla a casa. Il pericolo differito e annunciato con tante reticenze dai vari visitatori raggiunge un climax nella scena finale che sembra avverare

²⁴Harold Pinter, *No Man's Land*, London, Faber & Faber, 1991, p. 26

alcune prolessi della scena iniziale del monologo di apertura di Rose. Anche in questa scena, come nelle precedenti, la conoscenza è dapprima sensoriale. Il mistero dato dalla paura di esporsi o di rivelarsi si chiude nel buio, come rimanda il verso di *School Life*, altra connotazione della forza esterna. Il colore della sua pelle, la sua identità, si fonde con il buio che circonda il pianerottolo e il seminterrato; è uno straniero senza volto e, per giunta, non può nemmeno vedere. Il suo essere è immerso nel buio, in quanto cieco. Riley rappresenta l'inconoscibile associato al buio con un doppio sguardo che delinea la sua identità portatrice di minaccia: viene dal buio, dal basso del tenebroso seminterrato e brancola nel buio per la sua cecità: non viene visto, né vede. Si instaura un rapporto tra identità-minaccia-buio e si delinea un movimento alto-luce e basso-buio, come nella scena del castello in *School Life*.

La ricerca dell'equilibrio interno della stanza, che ispira sicurezza nella mente e nella psiche di Rose, mette in evidenza la vulnerabilità dovuta alla fragilità dei rapporti umani e della vita, in cui l'uomo è sempre in bilico come i funamboli attenti a non sbagliare mossa per non cadere giù nel vuoto. Ma l'equilibrio è assicurato soltanto mediante un atto di violenza: l'abbattimento di Riley da parte di Bert, il marito di Rose. Quest'ultima paga l'annullamento del cieco Riley con un'emblematica improvvisa cecità. Essa riflette il buio in cui è immerso Riley e, proiettandosi su Rose a livello inconscio, è il risultato di un transfert tra "anime gemelle", come lo definisce Dukore,²⁵ in un rapporto in cui alla forza di repulsione si alterna quella di attrazione.

L'improvvisa cecità di Rose alla fine è il rifiuto di *vedere* il proprio senso di colpa, accecata dall'errore, l'*hybris*, rafforzandone la rimozione già attuata metaforicamente con la soppressione di Riley, il negro attraverso il quale il senso di colpa già rimosso – cieco e proveniente dal seminterrato – aveva tentato di affiorare. La cecità in questa commedia è metafora di una negazione e insieme somatizzazione del desiderio inconscio di punizione determinato dal senso di colpa, un altro elemento di minaccia dell'identità.

Pinter utilizza effetti psicosomatici anche sul pubblico attraverso una serie di contrasti: caldo/freddo, luce/buio, tutti riguardanti sensazioni per suggerire l'atmosfera misteriosa incerta di minaccia dell'inconoscibile che tenta di conoscere attraverso le emozioni, gli indicatori non verbali i segnali di uno stato d'animo e di intuire quale valore riveste un evento senza lasciarsi guidare dai propri schemi di attribuzione di significato, attraverso un'intelligenza emotiva. La sinestesia, dunque, prevale negli esordi, permette di concentrare sensazioni diverse, come accade negli esordi della poesia di Dylan Thomas.

I sentimenti e le emozioni emergono sotto forma di parole come gli atomi che si legano o si scindono per formare le molecole di un processo osmotico tra contenuto e forma,

²⁵Bernard F. Dukore, *Harold Pinter*, London and Basingstoke, Macmillan, 1982, p. 30

attraverso l'immediatezza sensoria. Pinter definisce questo movimento durante il processo di creazione dell'opera: "I have mixed feelings about words... Moving among them, sorting them out, watching them appear on the page, from this I derive a considerable pleasure".²⁶

All'esperienza sensoriale delle prime scene, in *The Room* si accompagna anche un altro modo per giungere alla conoscenza dell'estraneo che mette in crisi l'identità. Si tratta del problema della denominazione dei personaggi, che diventa metafora della crisi d'identità che dilania l'io. In diverse commedie assume spesso la funzione di schermo protettivo, per nascondere, depistare o rifiutare particolari indizi che fanno luce sulla profonda realtà dell'identità.

Nell'ultima scena, si avvia il processo di disidentificazione, come lo definisce Dario Calimani²⁷, o il "gioco dei nomi", dove la forza esterna, Riley, tenta di strappare Rose al suo rifugio, di riportarla alle sue radici, o quanto meno a una sua realtà precedente. Un bandolo per lo scioglimento della matassa è dato da quel nome, Sal, con cui Riley improvvisamente si rivolge a Rose: "Come home, Sal". Assume, dunque, un particolare significato l'invito di Riley a Rose a tornare alla casa che ha abbandonato: "Your father wants you to come home (...) Come home, Sal" (Vol. 1, 108).

Il monito di Riley a Rose è che ritorni a essere Sal, che ritorni a casa, che riassuma l'antica identità; è un attacco alla sua identità attuale, genuina o meno che sia. Riley, l'intruso e estraneo a Rose, proietta la sua estraneità su Rose, facendola sentire estranea a se stessa. Come i Sands, che hanno minacciato la sicurezza psicologica e l'identità di Rose, proprio mettendo in forse il suo diritto a occupare la stanza, convinti che essa sia libera, così anche Riley mette in crisi le certezze di Rose.

L'ambiguità del testo pinteriano fa sì che si possa credere o meno alla verità delle parole pronunciate da Riley; in un caso o nell'altro, dunque, Riley potrà apparire come il riaffiorare di un'identità rifiutata, inaccettabile e per questo repressa o come la pulsione che tenta e incrina un'identità attuale. La risposta di Rose: "Don't call me that", dimostra il rifiuto, come pure l'ulteriore prova di identificazione di Riley che tenta di cogliere i tratti fisici di Rose, toccandola, "Don't touch me", gesto che ripete di riflesso Rose, ma quando ormai è troppo tardi. E la soppressione – forse soltanto simbolica – di Riley da parte di Bert è l'icastica negazione di un pericolo – un senso di colpa o un desiderio represso – che minaccia l'equilibrio interno alla stanza e che è riflesso di quello interiore. La stanza, allora, non è solo campo di battaglia o oggetto di contesa, ma, in quest'ultima scena, diventa metafora dell'identità individuale, la cui minaccia è percepita dapprima attraverso

²⁶Harold Pinter, *Writing for the Theatre in Various Voices*, op. cit., p. 23

²⁷D. Calimani, *Radici sepolte*, op. cit., p. 56

le sensazioni e poi gli organi sensoriali di udito, vista e infine tatto. Fra stanza e crisi d'identità, dunque, vi è uno stretto legame, che si può individuare considerando il rapporto di estraneità. I drammi di Pinter scoprono la natura bifronte dell'estraneità, dovuta alla prospettiva da cui ci si pone: è estraneo chi è dentro, poiché *si sente* tale – isolato, minacciato, diverso –, ed è estraneo chi entra, poiché tale è sentito da chi lo accoglie come altro da sé. L'insanabile dissidio vede l'io confrontarsi con se stesso in un rapporto di alterità.

La duplice prospettiva da cui si può contemplare la crisi d'identità si manifesta con maggiore evidenza in *The Birthday Party*, scritto nel 1957, originariamente intitolato *The Party*, debutta nel teatro londinese del Lyric Theatre, Hammersmith, nel maggio del 1958.

In questo dramma, la minaccia non è suggerita dalla sfera sensoriale e il rapporto interno/esterno è soltanto semplice motivo di discussione sulle condizioni atmosferiche. Meg, dapprima chiede a Petey se fuori è buio e quest'ultimo risponde negativamente. Poi subito dopo è Stanley a informarsi sulle condizioni del tempo, se fa caldo o freddo. In ogni caso, sono del tutto assenti le associazioni sinestesiche del tipo di *The Room*.

Si delinea, invece, con pennellate più marcate la crisi d'identità dei personaggi. Il turbamento dell'io si estrinseca oltre che nella regressione a uno stadio infantile di Stanley – lo si vede marciare attorno a un tavolo suonando un tamburo – ma anche attraverso la tensione tra la realtà dell'essere e le sue aspirazioni. La sua identità è legata al mitico concerto, sospeso tra sogno e realtà e la frustrazione dell'impossibilità di essere ciò che si desidera lo porta a sentirsi menomato, inetto, incapace di affermarsi nella società e lo riporta allo stato primordiale infantile.

La crisi ha inizio con la negazione del suo compleanno, quindi il ricordo della nascita, "This isn't my birthday, Meg" (Vol. 1, 30). Ma è proprio durante il rituale della festa che Goldberg e McCann, gli agenti esterni, ormai espedienti della fabula pinteriana, avviano il processo di decostruzione e cambiamento dell'identità di Stanley, sempre attraverso il gioco dei nomi. Dapprima è McCann che irrita Stanley chiamandolo "sir", "Why do you call me sir?" (...) "Listen. Don't call me sir" (Vol. 1, 35). Poi, si alterna Goldberg che mette in crisi la percezione del sé, attraverso la metafora degli occhiali, togliendoglieli "What can you see without your glasses?" e Stanley risponde: "Anything" (Vol. 1, 43), ma non riesce a *vedere*, e ad accorgersene dell'errore e del suo cambiamento, "I suppose I have changed, but I'm still the same man that I always was" (Vol. 1, 34). Da qui si avvia il processo di metamorfosi della crisi dell'io che lo porterà al tracollo della scena finale, un ritorno allo stadio primordiale: l'essere inerme, un ritorno alle origini, al suo compleanno. Inoltre, la crisi dell'io si manifesta, a sua volta, anche attraverso l'incertezza che circonda i nomi dei personaggi, in particolare quelli venuti dall'esterno. Come nel caso di Rose/Sal,

Pinter allude spesso nel corso della sua produzione drammatica, a nomi supplementari che denotano identità trascorse dei personaggi e alterità presenti. Goldberg ricorda come la madre e anche la moglie lo chiamassero “Simey” (Vol. 1, 37, 53), benché ora si faccia chiamare Nat. Simey è per lui un nome a cui è legato il ricordo della madre, ma forse anche quello di un’identità e di un passato diversi, idealizzati, da non insozzare con la meschina realtà del presente, al punto che quando McCann gli si rivolge con quel nome Goldberg protesta: “What – did – you – call – me? (...) Don’t call me that!” e afferrando McCann alla gola gli grida: “NEVER CALL ME THAT!” (Vol. 1, 70). È la stessa reazione che ha Rose in *The Room*, lo stesso rifiuto di sentirsi chiamare con un nome che identifica un passato diverso. Ma non basta: nel ricordare le parole del padre in punto di morte, Goldberg dice: “My father said to me, Benny, Benny, he said, come here” (Vol. 1, 72). In *A View of the Party*, la rivisitazione poetica della commedia, Nat Goldberg è presentato come colui che “arrived/ with a smile on every face” (VV, 148, ll. 21-22). Sembra che la personalità di Goldberg sia tanto sfaccettata quanti sono i nomi che gli vengono assegnati, o che egli stesso si assegna.

Anche McCann ha più nomi: a volte Dermot, a volte Seamus. Ed è interessante notare come anche in questo caso sia Goldberg a usare nomi diversi per riferirsi a una stessa persona. A Stanley gli rimprovera: “Webber! Why did you change your name?” (Vol. 1, 44). Egli proietta all’esterno il proprio sdoppiamento fra passato e presente o, come dicono Baker e Tabachnick, il “conflitto fra assimilazione e affermazione della propria ebraicità”.²⁸ Sostenere allora che il ricorso a nomi doppi, o tripli, si propone semplicemente di confondere, come sostiene Arlene Sykes,²⁹ significa soltanto considerare un effetto limitato solo a un livello superficiale della contraddizione.

In *The Birthday Party* Pinter fa un passo in avanti sull’esplorazione del fenomeno dell’estraneità e ne sperimenta la duplicità dei punti di vista, appena accennata in *The Room*. Dagli effetti sinestesici iniziali passa alla metafora del pericolo del cambiamento d’identità che s’intensifica e raddoppia con la presenza di più estranei contemporaneamente, i quali mettono in forse l’io, e nello stesso tempo manifestano anch’essi un io scisso, straniato tra le radici di un passato e il presente, tra il sogno e la realtà, un io che risulterà senza dubbio diverso.

²⁸William Baker, Stephen E. Tabachnick, *Harold Pinter*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1973, p. 54, in traduzione in D. Calimani, *Radici sepolte*, op. cit.

²⁹Arlene Sykes, *Harold Pinter*, St. Lucia, University of Queensland Press, 1970, p. 93

I. 2 La diversità

Un altro tratto che minaccia l'identità e mette in crisi l'io è la diversità. La presenza dell'altro estraneo e al momento non riconoscibile impone la distinzione da sé. Solo l'altro con la sua differenza, consente di scorgere il profilo della propria identità sullo sfondo oscuro della differenza dell'altro.

Dall'identità individuale ed esistenziale si passa a quella collettiva e sociale. La diversità rappresenta questo momento di passaggio e di crisi. A questo proposito, in uno scritto, Pinter espone il suo singolare punto di vista riguardo al significato di minaccia sociale. In *A Note on Shakespeare*, scritto nel 1950, Pinter descrive il suo grande maestro e a un certo punto dice:

“He belongs, of course, ultimately, to a secret society, a conspiracy, of which there is only one member: himself. In that sense, and in a number of others too, he is a malefactor; a lunatic; a deserter, a conscientious objector; a guttersnipe; a social menace and an Anti-Christ.” (VV, 6)

Da qui emerge la doppia prospettiva: la minaccia del sé, ossia “la società” di cui egli è il solo membro, se stesso e il suo comportamento, dato dalla diversità nell'accettare le norme, come l'obiettore di coscienza – dal chiaro riferimento autobiografico, Pinter lo è stato, passando per due tribunali e rischiando persino la prigione – e, l'uscire dal coro, il rifiuto di far parte di un quadro facilmente riconoscibile di modelli e valori sociali diventa minaccia per la società composta dagli altri membri. Quest'ultima lo considera un pericolo e per questo dev'essere espulso e eliminato. Ancora una volta si delinea il rapporto io-altri e crea fratture su un livello ancora più ampio.

In uno sketch del 1959, *Request Stop*, emerge l'estraneità in relazione con la diversità. Ma non solo, alla diversità individuale si affianca quella sociale dell'emarginazione, anch'essa motivo di disturbo e minaccia. La donna alla fermata dell'autobus per porre rimedio al proprio isolamento aggancia il primo che capita e lo apostrofa con accuse insensate e discriminanti, culminanti in: “Anyone can tell you are a foreigner. I was born just around the corner. (...) Born just round the corner. Born and bred. These people from the country haven't the faintest idea of how to behave. Peruvians.”³⁰ La condivisione di alcuni codici comportamentali espressi da un gruppo porta all'esclusione di chi non li condivide e alla conseguente emarginazione. Il parossismo è l'intolleranza di questa mancata condivisione che porta fino a episodi di violenza.

Ma l'opera che più rappresenta questa fase è *The Caretaker*, commedia in tre atti, che debutta all'Arts Theatre di Londra nell'aprile del 1960. In questo dramma Pinter esplora un'altra dimensione dell'identità, conseguenza diretta, dell'estraneità.

³⁰Harold Pinter, *Harold Pinter, Plays 2*, London, Faber & Faber, 1996, pp. 232-233

Il dramma rappresenta il punto culminante dell'identità dell'individuo che assume carattere sociale. Già in *The Room* con Riley e il riferimento all'origine ebraica della madre di Mr Kidd e in *The Birthday Party* con Goldberg, di chiara origine ebraica e McCann di origine irlandese, Pinter ha introdotto con un qualche accenno le loro differenze razziali e religiose. In *The Caretaker* le differenze vengono accentuate ancora di più, sono personificate in Davies e Aston e creano antagonismi: in questa commedia la differenza sociale diventa metafora della minaccia. Come in *The Birthday Party* vi è la duplice prospettiva d'estraneità, così in *The Caretaker* vi è la duplice prospettiva della diversità rappresentata da Davies e da Aston.

All'inizio Davies racconta in una litania di storie i maltrattamenti subiti. Ricorda il pericolo che ha corso: "If you hadn't come out and stopped that Scotch git I'd be inside the hospital now. I'd have cracked my head on that pavement if he'd have handed" (Vol. 2, 8). Un'altra esperienza di rifiuto da parte della società è la strana storia che racconta di maltrattamenti subiti ad opera di un monaco: "Them bastards at the monastery let me down again" (Vol. 2, 11). Ma non riesce a celare il violento rancore verso chi lo ha maltrattato, o il fiero razzismo contro *i negri* dell'appartamento e del negozio a fianco, chiede per due volte ad Aston: "How many more Blacks you got around here then?" (Vol. 2, 12). Dunque, è percepito come un diverso dagli altri e a sua volta percepisce la diversità e discrimina egli stesso, in un rapporto di reciprocità dei parametri, del "sensus communis" della percezione umana.

Queste storie gli hanno insegnato a sospettare del mondo e a emarginarlo nell'isolamento. È sospettoso, si informa sui vicini di casa e sugli abitanti. Poi, rimasto solo in casa incomincia ad agitarsi: entra ed esce dalla porta, controlla se c'è qualcuno fuori, poi rientra. E la sua paura giunge ad un climax quando nel secondo atto Mick gli fa lo scherzo del blackout e lo spaventa con i rumori dell'aspirapolvere, suscitando l'ilarità del pubblico, "I was just doing some spring cleaning" (Vol. 2, 43).

Il paragone con l'espressione artistica che propone Paolo Bertinetti dà una descrizione esauriente di questa situazione: "L'atmosfera dei drammi di Pinter è paragonabile a certi quadri iperrealisti, in cui tutti gli elementi, che vi appaiono sono la riproduzione accurata di particolari reali, ma al tempo stesso sono immersi in una dimensione al di fuori del reale, immobilizzati nella loro essenza e nel reciproco isolamento".³¹

Davies è un barbone, un diverso, uno *schlemiel*³² ebraico, un io in fuga da sé e dagli altri: è permaloso, attaccabrighe e prepotente appena può, ma pur sempre un debole per collocazione sociale. Sino a quel momento ha sempre girovagato per il mondo, ma

³¹Paolo Bertinetti, *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 184-203

³²D. Calimani, *Radici sepolte*, op. cit., p. 71

desideroso di trovare una dimora fissa: “I can’t go on like this. Can’t get from one place to another. And I’ll have to be moving about, you see, try to get fixed up.” (Vol. 2, 14).

Ancora una volta l’io è scisso tra il desiderio di movimento e quello di staticità, di sicurezza di una dimora fissa. Questo contrasto viene espresso attraverso la metafora delle scarpe, che ritorna ossessiva per tutto il dramma: esse rappresentano la volontà di andare via, ma nello stesso tempo la loro assenza diventa motivo per restare: è come una forza gravitazionale che lo trattiene e la loro inadeguatezza, poiché non calzano ai piedi di Davies, riflette la sua inadeguatezza alle leggi della società.

Un altro indizio che suggerisce la sua situazione precaria, di instabilità è l’assenza dei suoi effetti personali. Davies arriva senza bagaglio; Aston glielo va a prendere dal luogo dov’era stato l’ultima volta, ma Davies si accorge che quella valigia non è la sua, è stata scambiata. Ma non solo, sembra quasi un’eco dell’incertezza dell’identificazione e del suo venir meno.

Infatti, anche il riconoscimento dell’identità di Davies è inadeguato. Per ottenere un lavoro, far parte della società ed essere funzionale si ha bisogno di un documento di riconoscimento che attesti la propria identità. L’identità è legata al reperimento dei documenti, il motivo principale del suo movimento. Anche questa metafora diventa ossessiva per tutto il dramma, “They prove who I am! I can’t move without them papers. (...) I’m stuck without them.” (Vol. 2, 18)

Davies, dunque, per rispondere alla minaccia dell’annullamento sociale della sua identità, se ne inventa un’altra a seconda delle occasioni, producendo un effetto di mistero e ambiguità sulla sua persona. Dice ad Aston di aver cambiato nome e che si chiamava “Jenkins. Bernard Jenkins”, subito dopo afferma che il suo nome prima di cambiarlo è “Davies. Mac Davies.” Anche la sua origine è incerta: è titubante quando Aston gli chiede se “Mac Davies” è di origine gallese. Nel secondo atto, maschera la sua identità presentandosi a Mick col nome di “Jenkins”. L’arrivo di Mick, lo turba ancora di più, Davies spaventato cerca di eludere la sua identità. Mick cerca di smascherarlo facendo riferimento alla somiglianza a diverse persone, come Stanley che ricordava di aver già visto Goldberg, un *déjà vu*, attraverso la similitudine, che lo estrania ulteriormente, fino a giungere alla domanda “You a foreigner?” (Vol. 2, 31). E, infine, si finge esperto decoratore di stanze.

La diversità raggiunge un climax quando Aston propone a Davies di fare da custode della casa. La personificazione di un altro ruolo, oltre ad essere un esempio di metateatralità, lascia perplesso Davies che si sente ulteriormente diviso tra la sua vita di outsider e il tentativo di accettazione sociale, l’offerta di un lavoro, “Oh, I don’t know about that.” (Vol. 2, 41). Ma è ancora l’assenza o l’incertezza di un riferimento identitario

a prevalere: Mick è diffidente e insiste, continuando a chiedergli le referenze “Can you give me any references?” (Vol. 2, 49). Anche qui il gioco dei nomi è un espediente efficace per esprimere non solo la crisi di identità individuale e la personalità contraddittoria di Davies, ma anche la diversità sociale, portatrice di minaccia.

Nel ruolo dell'intruso, Davies lotta per una posizione, per un'esistenza meno precaria, per sopravvivere in un mondo che lo rifiuta e lo emargina, poiché inutile. È significativo il suo grido disperato che ritorna per due volte nella commedia “Yes, but what about me? What... what you got to say about my position?” (Vol. 2, 51, 59) e il finale che annuncia l'espulsione di Davies, non solo dalla casa ma anche dalla scena, è segnato di nuovo dalla stessa battuta: “What about me?” (Vol. 2, 72).

Pinter affronta il tema dell'emarginazione sociale anche in altri drammi, mettendo in scena, appunto, un prigioniero appena uscito dalle carceri, Walter, in *Night School*, che lotta per riavere la sua stanza e riacquistare la sua posizione nella società e nella vita e un reietto, Albert, in cerca di nuove esperienze e allontanato da tutti perché legato a una madre troppo ossessiva in *A Night Out*.

In *The Caretaker* il diverso non è soltanto Davies. L'altra faccia della medaglia è Aston, anche egli un emarginato. Dolce e remissivo è stato ricoverato in una clinica psichiatrica, dove l'hanno curato con l'elettroshock. Una parte della sua diversità è stata annientata: non può più usare pienamente il cervello in tutte le sue funzioni e pateticamente si compiace delle sue attitudini al lavoro manuale. Si allontana dal mondo e si isola nel sogno di portare a termine la costruzione della capanna, rifugio dalle insidie del mondo. È un primo tentativo di annientamento della diversità. Un accenno a questo tipo di diversità si è avuto con la madre di Stanley; dall'interrogatorio di Goldberg emerge che la madre, “old mum”, era stata ricoverata in un ospedale psichiatrico, in un “sanatorium” (Vol. 1, 43), appunto. Tutto l'opposto è, invece, il fratello Mick; egli è il normale: aggressivo, prepotente e duro. A differenza di *The Birthday Party* qui Pinter introduce un elemento innovativo, i legami familiari e come possono essere messi in pericolo, minacciati e esplora il rapporto tra essi e la diversità, un archetipo cristallino di conflittualità pinteriana.³³ In questo dramma, Pinter sembra metterci davanti a due soluzioni per rispondere alla minaccia del diverso: l'espulsione e l'inevitabile fuga, personificata da Davies e il tentativo di annientamento personificato da Aston. Due personaggi simili per la loro diversità rispetto alla normalità di Mick, ma nello stesso tempo differenti nel loro essere diversi.

La diversità di Aston diventa sistema e assume carattere violentemente grottesco in *The Hothouse*, il cui manoscritto risale al 1958, mentre l'opera viene pubblicata soltanto nel 1980. Sono gli anni in cui l'antipsichiatria inglese avanza, si organizza e comincia a

³³Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, Garzanti, 2005, p. 52

diventare pratica nelle istituzioni pubbliche. È proprio nel 1960 che Ronald Laing pubblica per la prima volta il suo *Io diviso*. Pinter non rimane certo indifferente. In questo dramma, dunque, la minaccia incombe sui malati mentali. Qui la metafora dell'allontanamento e dell'espulsione della scena teatrale diventa espulsione dalla "scena" della vita, l'annientamento. Il processo di distruzione di questa casa di cura presenta già dei sintomi. Uno è l'assenza di identificazione dei pazienti, il "gioco dei nomi" portato all'estremo, i quali vengono identificati con una sequenza di numeri. La loro diversità viene del tutto negata e occultata, non si vedranno mai comparire in scena. Il paziente "6457" potrebbe essere chiunque, essi non hanno un volto, restano nell'anonimità; ma non solo, Roote sbaglia i numeri e ritorna l'espedito del gioco, non più dei nomi, ma dei numeri. Il dramma assume, quindi, carattere sociale e universale.

Si assiste, dunque, al graduale processo di alienazione dell'uomo, alla riduzione della sua soggettività, ormai considerato un oggetto, privo di qualunque referente che indichi la sua persona. Roote, il responsabile della struttura, segue un protocollo secondo il quale il personale ha rapporti molto violenti; gli ospiti maschili vengono uccisi e le ospiti femminili partoriscono. Il sistema, poi, provvede alla sostituzione dei pazienti e anche del personale che è stato eliminato, come i pezzi di ricambio di questa grande macchina dell'istituzione.

Una metafora dell'annientamento della personalità, che anticipa la fine, è la follia dell'elettroshock a cui è sottoposto Lamb, lo stesso di quello a cui è stato sottoposto Aston e la madre di Stanley. Lamb, il cui nome è simbolo del sacrificio, è la vittima sacrificale, la cavia appena arrivata, frutto di una sostituzione. Egli viene sottoposto a domande incalzanti e imbarazzanti, alle quali non è necessario nemmeno rispondere, né si ascoltano le risposte. Da qui emerge la non curanza della persona di Lamb e l'inizio del suo declino.

Da questa scena Pinter trae lo sketch *The Applicant*, quasi per immortalare questa immagine. La violenza e la minaccia di morte sono state istituzionalizzate, attraverso l'abuso e la negazione al diritto alla vita. Ma all'improvviso il giorno di Natale diventa il giorno della riscossa per tutti. Lasciati in temporanea libertà massacrano la direzione medica. Nonostante la rivolta, il nuovo assetto che si instaura non promette nessuna umanità.

La minaccia non è più nell'atmosfera come in *The Room*, né espressa attraverso le sensazioni. Qui, essa è visibile e palpabile nella realtà e nella gestualità della scena in tutta la sua prepotenza e crudeltà. Agli espedienti metaforici di *The Caretaker* si aggiungono gli effetti metonimici, alienanti di *The Hothouse*.

Ma Pinter va oltre, la diversità diventa motivo di discriminazione e di eliminazione definitiva, portando gruppi di individui alla morte. È il caso delle ultime commedie

Mountain Language, Ashes to Ashes, The New World Order che sembrano un ulteriore sviluppo dei tratti espressi in *The Hothouse*. Elementi e indizi, infatti, dimostrano come la clamorosa svolta politica degli anni Ottanta non nasca dal nulla, ma da sensibilità e contraddizioni già forti, anche se non del tutto esplicitate nei primi lavori di Pinter. *The Hothouse* viene pubblicata dopo vent'anni dalla stesura. Pinter mette da parte il manoscritto perché ritenuto insoddisfacente o forse perché in quel periodo la battaglia civile contro i manicomi era ormai stata vinta e i suoi valori assodati. Così quando nel '79 lo riprende in mano non apporta nessuna modifica: "Ho trovato che era molto spiritoso. Quello che voglio sottolineare è che quando l'ho scritto era un lavoro di fantasia, ora invece è diventato molto più pertinente. La realtà dei fatti l'ha sorpassato".³⁴

E la pertinenza appare chiara proprio nell'ultima produzione pinteriana. Non c'è più posto per la fantasia, la realtà dei fatti la ingoia e la distrugge. Pinter sfonda la scena: dal chiuso della calda *serra* passa alla scena mondiale. Dalla diversità in un certo senso immaginata a quella reale. Il processo di annientamento è realtà di morte. *Mountain Language* è nato nell'85, subito dopo il viaggio in Turchia con Arthur Miller. Ma soltanto dopo tre anni con l'aiuto della moglie Lady Antonia Fraser riesce a portarlo a termine. In quest'opera il motivo di discriminazione e di eliminazione dei personaggi è la loro diversità linguistica, viene impedito di parlare la loro lingua d'origine. L'elemento di minaccia è, dunque, la loro diversità culturale. La lingua è quella parlata dai prigionieri e dai parenti che attendono notizie. Questi ultimi hanno la possibilità di visitarli, fuori dal carcere in un paese imprecisato – da qui l'universalità dell'opera – ma comunque totalitario.³⁵ Qui è la lingua stessa l'elemento di discriminazione e di appartenenza tra persecutori e perseguitati. Nella prima scena all'interno del parlatorio, una vecchia donna incontra il figlio, gli porta del pane senza riuscire a nascondere il proprio idioma montanaro.

GUARD

Forbidden! Forbidden forbidden forbidden! Jesus
Christ! (*TO PRISONER*) Does she understand what I'm saying?

PRISONER

No.

GUARD

Doesn't she?
He bends over her.
Don't you?
She stares up at him.

PRISONER

³⁴*Ibidem*, p. 123

³⁵Per la minaccia del totalitarismo e del potere si veda il Capitolo Secondo

She's old she doesn't understand.³⁶

Questa prima scena si riflette nell'ultima quando si ritorna di nuovo nel parlatorio. Ma con la variante che è stata abolita la disposizione che vietava l'uso di lingue diverse da quella ufficiale. Il figlio può ora interloquire liberamente con la madre. Ma questa sembra non sentire più: la lingua della montagna è morta, l'annientamento è avvenuto. Quest'opera rappresenta la distruzione della diversità, in questo caso, linguistico-culturale. Dapprima si procede con l'eliminazione dell'identificazione. Se in *The Caretaker*, in *The Birthday Party* e in *The Room* si avvia il processo di disidentificazione con il cambio dei nomi, e ancora in *The Hothouse* i nomi vengono trasformati in numeri, adesso in *Mountain Language* non esistono più, si passa all'anonimato più totale, tranne l'accento al nome di Sarah, che diventa motivo di ulteriori insulti. Si sa soltanto che la scena si svolge in una prigione, ci sono delle guardie, dei prigionieri e dei visitatori. La loro identificazione è dimostrata soltanto dalla loro posizione, dal ruolo e da un rapporto di parentela, non si sa niente sulla loro persona. L'annullamento, la negazione e la proibizione ad avere un'identità è considerarli oggetti da eliminare, da negare loro l'esistenza a causa della loro diversità. Parlare una lingua di minoranza è motivo di espulsione dalla società e dal mondo e persino di morte e uccisione. Ecco che la finzione e la fantasia di *The Hothouse* diventa realtà e assume carattere universale. L'opera, allora, si rivolge a tutti i parlanti di lingue minoritarie messi in pericolo e minacciati di morte per la loro diversità, ma rappresenta anche la minaccia che incombe sulla lingua stessa. Viene da pensare alle minoranze linguistiche del mondo, siano esse curde, a cui Pinter si ispira in questo dramma, o a tutte quelle che in passato hanno faticato e che ancora oggi faticano a sopravvivere, messe in pericolo dall'intolleranza delle istituzioni.

In *Mountain Language* non si sa se i prigionieri verranno eliminati. La morte fisica incombente invece si trova in *The New World Order* del 1991 e in *Ashes to Ashes* del 1996. Anche in questi drammi il motivo è la diversità: religiosa nel primo e etnico-razziale nel secondo. In *The New World Order*, un uomo tutto bendato e seduto viene interrogato da due aguzzini che lo insultano con le peggiori volgarità, lo deridono e lo minacciano e gli preannunciano un immediato, oscuro e terrificante destino. Il motivo è la discriminazione religiosa, come si deduce dalle domande di Lionel uno dei due aguzzini:

LIONEL

Who is this cunt anyway? What is he, some kind of peasant – or a lecturer in theology?

DES

He's a lecturer in fucking peasant theology.

³⁶Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays 4*, London, Faber & Faber, 1993, pp. 259-260

LIONEL

Is he? What about his wife?

DES

Women don't have theological inclinations. (Vol. 4, 273)

Ancora una volta l'identità della vittima non è specificata, è annientata, anonima e senza nome. La sua identità si costruisce con il pronome personale, si parla di lui e di un accenno alla moglie in terza persona, e con gli epiteti volgari. Non ha nemmeno diritto di parola, non scambia nessuna battuta con gli aguzzini, come succede invece in *Mountain Language*. La sua persecuzione è dovuta molto probabilmente al suo essere un "lecturer in theology".

Quanto alla moglie, si sostiene che le donne non hanno tendenze religiose. Dalla battuta di Des emerge il pregiudizio, basato sul sillogismo della parte per il tutto: si costruisce un pensiero e si consolida la credenza in esso, basandolo sulla logica dell'estensione di un caso a tutti i casi, attraverso la generalizzazione. Si tratta del processo mentale metonimico della sostituzione della parte con il tutto. Esso dà origine, quindi, alla metonimia del pregiudizio, basato sul sillogismo dalle false premesse, che costringe l'uomo all'alienazione come in *The Hothouse*.

Ashes to Ashes, invece, rappresenta l'orrore dell'eliminazione di un'intera razza umana. Lo sterminio degli ebrei e i campi di concentramento. I particolari emergono dal racconto dei ricordi di Rebecca, la protagonista, come se fosse il racconto di una sopravvissuta. Tra i ricordi emerge quello della vista di uomini che vengono portati lungo la spiaggia e quello incessante delle madri a cui le viene strappato il figlio, che porta all'immedesimazione finale di Rebecca.

REBECCA

I walked out into the frozen city. Even the mud was frozen. And the snow was a funny colour. It wasn't white. Well, it was white but there were other colours in it. It was as if there were veins running through it. And it wasn't smooth, as snow is, as snow should be. It was bumpy. And when I got to the railway station I saw the train. Other people were there.

Pause

And my best friend, the man I had given my heart to, the man I knew was the man for me the moment we met, my dear, my most precious companion, I watched him walk down the platform and tear all the babies from the arms of their screaming mothers. (Vol. 4, 419)

Ma quanto più i particolari hanno i contorni sfumati e labili del ricordo, tanto più incidono nella carne viva di Rebecca, come nella sensibilità di chi legge o assiste alla rappresentazione.

La diversità, fino all'exasperazione dell'intolleranza, giunge al suo più alto culmine quello del genocidio di massa più orrendo della storia, la distruzione totale dell'uomo. Dalla

diversità individuale a quella sociale, e poi dal sociale al politico, dall'espulsione dalla scena all'eliminazione definitiva: il minimo comune denominatore è sempre la minaccia e Pinter esplora le sue varietà con un'ampiezza di variazioni in ogni sua opera, attraverso efficaci espedienti retorici.

I. 3 Il gioco dei ruoli

L'estraneità, oltre alla distinzione da sé, la diversità, impone il confronto. Questo è dato dall'incontro con l'altro e determina la ricerca continua di definizione dell'identità dell'io e dell'altro, attraverso un rispecchiamento, una mimesi, poiché come sostiene Edmond Jabès “lo straniero ti permette di essere te stesso, facendo di te uno straniero”.³⁷ Solo attraverso il confronto con la differenza dell'altro si scorge il profilo della propria identità. Ma il contatto è devastante. Il motto “Conosci te stesso” inciso sul santuario apollineo di Delfi che Socrate e Platone hanno trasmesso alla filosofia europea, si aggiorna in “conosci l'altro”, in modo che conoscere l'altro senza ridurlo a sé possa arrivare a conoscere meglio se stessi.

“Je est un autre”³⁸ dice Rimbaud – uno degli scrittori preferiti di Pinter, tra i simbolisti, che legge in biblioteca – nella lettera al prof. Georges Izambard. Essi sono opposti, ma sono legati tra loro in questa unione ossimorica, che accostando concetti contrari, produce un effetto straniante. Il poeta scrive: “C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense.”. La forma medio-passiva spiega il rapporto io-altro: prevede l'azione dell'altro che si riflette su chi la compie, in questo caso sull'io. Si tratta, appunto, di vedere con lo sguardo dell'altro e di essere visti attraverso il suo sguardo, in uno “dérèglement de *tout les sens*”, per conoscere l'inconoscibile e “arriver à l'inconnu”. “Non si può vedere soltanto ciò che si crede di conoscere”.³⁹ Come sostiene Pinter, certamente gran parte di tutto quello che si può conoscere resta sconosciuto, ma quest'ultimo non rende meno conoscibile quello che si può conoscere in determinate occasioni.

Nel 1951 Pinter scrive una poesia *Others of you* dove esplora il concetto dello sguardo dell'altro e dell'alterità attraverso la metafora del cannocchiale, “spyglass”, appunto. Si tratta di un io che si moltiplica attraverso il *régard* del cannocchiale sugli oggetti che osserva, come il fenomeno di diffrazione, quasi a segnare un'estensione di sé, un io sineddochico, “Of any the home I am,/ Of many the home I make” (VV, 130, ll. 9-10).

³⁷Edmond Jabès, *Il libro dell'ospitalità*, trad. di Antonio Prete, Milano, Cortina, 1991, p. 96

³⁸Arthur Rimbaud, *Opere*, testo a fronte, Feltrinelli, 1998, *Lettera al prof. Georges Izambard*, 13 maggio 1871, pp. 332-334

³⁹B. Waldenfels, *Estraneità, ospitalità e ostilità*, op. cit.

Questa poesia pone le basi per l'espedito dello sdoppiamento nella drammaturgia pinteriana. Infatti, Mick-Aston in *The Caretaker* e Goldberg-McCann in *The Birthday Party* rappresentano lo sdoppiamento. Segue il "doppio" e lo scambio dei ruoli nelle opere successive.

Ad ogni modo, la trasformazione dà origine all'illusione. Ci s'illude di essere qualcun altro, nella reciprocità del rapporto uomo-visitatore. E se avviene in maniera scioccante provoca la paralisi. Si passa così da una paralisi all'altra, da un'illusione all'altra. Come sostiene Pinter: "For if the intention of the visitor is to strip the man of his delusion, and if this is successful, he may then clothe the man in one of his own, on the principle that delusions are adjustable and can be worn by anybody. You can wear mine. I can wear yours. All you have to do is give me time for a fitting." (VV, 17-18). Quest'essere rappresentato nel sembiante di qualcun altro Pinter lo esprime con la metafora dello spogliarsi e del vestirsi, come se fosse un doppio travestimento, quello della parte del personaggio e quello della proiezione della propria illusione sull'altro e implica una dualità, un'alterità da ridurre di cui il sembiante è la maschera significativa che viene strappata al momento della verità.

Pinter sostiene che con questa formula alchemica di osmosi avverrà qualcosa di diverso, di insolito, sulla scena. Porterà ad un climax, ad un punto culminante catartico, che definisce, di liberazione dalla prigione della propria "stanza" mentale, quando il visitatore entra per farci abitare le sue illusioni e di liberazione dal proprio spazio ristretto del corporeo, quando viene spogliato delle illusioni. È questa appunto la "paralisi", non intesa soltanto nel significato comune di immobilità, ma anche in quello etimologico del termine; dal greco παράλυσις, vuol dire distacco, allentamento, tra mente e corpo, simulando appunto la malattia cerebrale che per alterazione dei centri nervosi, le parti del corpo perdono in tutto o in parte la sensibilità o il moto.

The Lover, scritto nel 1962, messo in onda televisiva nel marzo del '63, con il gioco della coppia piccolo-borghese che finge di essere "altra", è incentrato su un rapporto di identità sdoppiata e sfalsata. Sarah e Richard si sdoppiano per tradirsi, cambiando nome, Richard diventa Max. La coppia, per sfuggire alla minaccia della noia e alla monotonia quotidiana del loro rapporto, finge di avere una relazione con un amante e si traveste. Le loro azioni sono sfalsate come le loro battute che seguono un ritmo ripetitivo e speculare. Quando Richard al mattino va al lavoro sa che Sarah nel pomeriggio si incontrerà con l'amante: si scoprirà con un colpo di scena che è Richard stesso nei panni del galante visitatore. Allo stesso modo Sarah si traveste da prostituta supersexy per inscenare questo finto adulterio. Vengono in mente i due figli di *Moonlight*, alienati dal padre morente, quando non riappendendo il telefono alla madre che tenta di convocarli, giocano nella

stanzetta a interpretare qualcun altro, si divertono ad essere quello che non sono, molto probabilmente la loro è una strategia di sopravvivenza.

Il gioco continua in *The Collection*, scritto e messo in onda televisiva nel 1961, è il primo dramma per televisione di Pinter e segna l'inizio della sperimentazione dei nuovi mezzi degli anni Sessanta. Come in *The Lover*, in questo dramma predomina l'invenzione di una storia basata su un presunto adulterio. Domina l'ambiguità e il gioco dei sessi. Si tratta di due coppie, una di omosessuali, Bill e Harry e l'altra di eterosessuali, Stella e James. La possibilità che sia successo qualcosa tra Bill e Stella durante il soggiorno a Leeds per le sfilate di moda lascia i personaggi con la coscienza amara di una lacerazione. Bill e James vengono messi uno di fronte all'altro nella scena dello specchio. Entrambi rivali e vittime dell'immaginazione di Stella sono speculari e si guardano allo specchio; ma quest'ultimo riflette l'immagine di sé deformata dalla propria percezione, è metafora dell'ambiguità, dice Bill: "Well, you only see yourself in the mirror, don't you? (...) They're deceptive" (Vol. 2, 134). Il solo pensiero di un possibile adulterio sconvolge di più del fatto realmente accaduto e scatena istinti fino a minacciare con il coltello e apre diversi interessi nel quadrilatero esistenziale delle combinazioni relazionali.

Un tentativo di scambio dei ruoli sembra aver luogo in *Tea Party*, scritto nel 1964 e messo in onda televisiva nel '65. Disson, il protagonista, sul punto di dare sfogo al pensiero che lo tormenta si ritrae e propone a Willy, il cognato, un'alleanza, offrendogli l'incarico di lavoro. È il primo tentativo di chi nel momento in cui avverte l'insidia che lo minaccia cerca di difendersene non scacciandola, ma coinvolgendola a far parte di sé e dell'interno. In questo modo si tenta di annullare il pericolo interiorizzandolo eliminando la connotazione di estraneità, in una sorta di atto di cannibalismo. Ma Disson è il più debole ed è destinato a soccombere: i disturbi agli occhi che accusa all'inizio si accentuano sempre di più, smette di parlare e non sente, fino alla totale paralisi. E la cecità è l'incipit del racconto breve omonimo da cui è tratto il dramma, scritto nel 1963. Nella storia Pinter concentra l'attenzione sulla malattia agli occhi di Disson. Infatti, lo sketch si apre con la frase "My eyes are worse."⁴⁰ che viene ripetuta. Pinter mette, poi, in secondo piano i rapporti con gli altri membri della famiglia, presentandoli in funzione della "visione" del protagonista.

Nel dramma, Willy, invece, rimane padrone del campo e delle donne, mentre Disson resta chiuso nel suo territorio e nell'isolamento. È questo il più significativo tentativo di sopravvivenza, non riuscito, attraverso il coinvolgimento della specularità dello scambio dei ruoli che Pinter abbia messo in scena e che si conclude con un fallimento. Il momento del riconoscimento del suo tracollo è segnato, appunto, dall'immagine dello specchio, che

⁴⁰Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays 3*, London, Methuen, 1976, p. 243

ritorna anche qui. Durante la festa la madre di Disson nota uno specchio che prima non c'era, "I knew I hadn't seen it." (Vol. 3, 138), metafora del cambiamento d'identità e anticipo della delusione finale.

In *A Slight Ache* – primo radiodramma della produzione pinteriana, scritto nel 1958 e mandato in onda dalla BBC nel luglio del '59 – la crisi imminente è annunciata dal rifiuto di un nome che ha segnato altri momenti della propria vita, un nome che forse ricorda l'infanzia e la voce dei genitori: "Oh, Weddie. Beddie-Weddie...". Sono vezzeggiativi e diminutivi affettuosi con una forte carica emotiva in grado di evocare i ricordi, un po' come le *intermittenze* della memoria di Proust. A questo richiamo infantile di Flora, che ricorda il ritorno allo stadio infantile di Stanley, Edward risponde con l'ormai classico: "Do not call me that!" (Vol. 1, 162). Ma non solo, la presenza del venditore di fiammiferi mette in forse la funzione coniugale di Edward. Quindi, la variante qui è il ruolo e contribuisce ad accelerare il processo di illusione di essere qualcun altro. C'è infatti uno scarto netto tra realtà interiore e realtà esteriore, dato molto probabilmente dall'illusione. Il primo sintomo è l'accecamento della mosca che riflette e anticipa gli occhi di Edward iniettati di sangue, metafora del cambiamento d'identità e della sconfitta finale.

All'origine dell'illusione vi è l'alterazione della percezione e quel leggero malessere agli occhi da cui è affetto Edward produce impressioni perturbanti e spiacevoli. A partire dal sensorio della vista si ha quindi un'alterazione della percezione. Si crea una duplicità già nello sguardo, che è il rovescio della scena del mondo e che può distorcersi, come in un labirinto di specchi o nell'aura, il fenomeno neurologico dell'alterazione della vista, connessa alla rifrazione e diffusione della luce, una sorta di sfavillío, comune ad artisti come il pittore De Chirico. L'arte visuale della modernità è un'arte che sfida l'occhio con l'oscurità e l'ambiguità dell'immagine, cercando la tensione tra i sensi, in particolare, tra la vista e l'udito, per liberare lo sguardo dal regime scopico e dalla sua egemonia sociale e ritrovare la propria mobilità. E Pinter libera l'immaginazione e lo sguardo, facilitato dal mezzo radiofonico,⁴¹ che utilizza per la prima volta in *A Slight Ache*. L'alterazione della percezione produce un deterioramento della persona e dei rapporti umani nel climax discendente di *Tea Party*.

La crisi d'identità di Edward si riflette all'esterno nella proiezione del suo sdoppiamento sulla realtà circostante, che gli appare in continuo mutamento. Edward coglie la diversità del venditore di fiammiferi: "You look quite different without a head – I mean without a hat – I mean without a headcovering, of any kind. In fact, every time I have seen you you have looked quite different to the time before" (Vol. 1, 181). La qualità del mutamento fa sì che la realtà presenti sempre aspetti complementari.

⁴¹Rudolf Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto*, Editori Riuniti, 2003

Edward, una volta rimpiazzato dal vecchio venditore di fiammiferi, al quale nel frattempo Flora, ha dato un'altra identità, chiamandolo "Barnabas", vede in lui la giovinezza e in sé la vecchiaia: "You look younger. You look extraordinarily... youthful (...). I was number one sprinter at Howells... when a stripling... no more than a stripling... liked... men twice my strength...when a stripling... like yourself" (Vol. 1, 183). Edward, e con lui Pinter, in gioventù era "sprinter at Howells", e il vecchio, ora scambiatisi i ruoli, sono complemento reciproco di una medesima realtà destinata, però, a rimanere diversa e divisa. Su questo punto è d'accordo anche la lettura ritualistica di K. H. Burkman, che vede nel venditore di fiammiferi un doppio di Edward.⁴²

Un tentativo di coinvolgimento dell'estraneo, questa volta riuscito, si verifica anche in *The Homecoming*. Scritto nel 1964, debutta a Londra all'Aldwych Theatre nel 1965. Ruth, la nuora americana viene accolta per la prima volta dalla famiglia del marito come una prostituta ed è un elemento destabilizzante dell'equilibrio della casa. Le due "colpe" non sembrano essere collegate. Lenny, uno dei fratelli, cerca prima di affascinarla e sedurla con messaggi ambigui, ma quando Ruth dimostra di saper aggirare le contorte dislocazioni metaforiche del discorso di Lenny, questi si ritrae e l'accusa di intrusione. Lenny è sorpreso e non all'altezza della situazione, quando Ruth risponde con provocazioni trasparenti e dirette: "You're joking. *Pause*. You're in love, anyway, with another man. You've had secret liaison with another man. His family didn't even know. Then you come here without a word of warning and start to make trouble" (Vol. 3, 50-51). Lenny stenta a capire e vuole delle conferme: "What are you doing, making me some kind of proposal?" e ancora si chiede: "What was that supposed to be, some kind of proposal?". Max, invece, il capofamiglia, è molto più esplicito di Lenny e definisce Ruth sin da subito e rivolgendosi al figlio Teddy dice: "Who asked you to bring tarts in here? (...) Who asked you to bring dirty tarts into this house?" (Vol. 3, 57). Anche l'atteggiamento di Max sembra ingiustificato e non avere motivi fondati per accusare la moglie di Teddy di comportamento immorale.

Ma la considerazione che la famiglia ha di Ruth subisce una svolta, proprio quando Ruth dimostra di essere veramente o di saper fingere di essere ciò di cui gli altri l'accusano di essere. La sua reazione è inaspettata: si lascia baciare da Lenny e abbracciare da Joey, l'altro fratello. Ruth non è più un'intrusa e Max le fa la proposta concreta affinché possa restare con loro e provvedere al mantenimento della famiglia prostituendosi. L'altro ruolo che ha assunto Ruth le permetterà di sopravvivere, a differenza di Disson, e la porterà a scegliere di non partire. L'intruso adesso è Teddy che non ha intenzione di inserirsi nella

⁴²Katherine H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Columbus, Ohio State University Press, 1971, p. 49

famiglia. Ruth, invece, è stata accettata e ne fa parte a pieno titolo. Fra marito e moglie è avvenuta un'inversione di ruoli: Teddy, membro della famiglia, adesso se ne va da estraneo; Ruth, che era arrivata da intrusa, adesso è parte della famiglia. A suggellare lo scambio dei ruoli è l'ultima battuta di Ruth mentre si rivolge al marito che sta per partire: "Don't become a stranger" (Vol. 3, 96). Il ruolo della madre che ormai non c'è più viene rimpiazzato da Ruth, attraverso la sostituzione, come in *A Slight Ache* il venditore di fiammiferi sostituisce Edward. Sembra quasi che Ruth accettando le regole della famiglia risponda a un principio di adattamento per far fronte alla minaccia di estinzione simile a quello darwiniano dell'evoluzione della specie: una soluzione alla continuazione del principio di autoconservazione e all'istinto di sopravvivenza. A questo proposito viene in mente la commedia di Molière basata sul travestimento, *Le médecin, malgré lui*, in cui Sganarelle si improvvisa medico per tentare di sfuggire alla fame e alle lamentele della moglie che lo accusa di essere un buono a nulla, cercando un riscatto.

Questa inversione di ruoli, legata anche al simbolo della stanza, anticipata in *The Homecoming* si trova esplicitato in maniera simile in *The Basement*. Lo scambio dei ruoli appena abbozzato in *The Dumb Waiter*, con Gus che da killer diventa vittima nella scena finale, viene elaborato e sviluppato ancora di più in quest'opera.

Scritto nel 1963, ma pubblicato nel 1966 e messo in onda in televisione nel '67, è tratto da un racconto breve, *Kullus*, pubblicato nel 1949 e poi ritrasformato in originale televisivo dalla sceneggiatura di *The Compartment*, risente notevolmente dell'essere stato scritto nello stesso periodo di *The Servant* e di *The Homecoming*. Il maggiore interesse della commedia sta nel fatto che estende l'attenzione di Pinter nei confronti della frammentata e minacciata natura dell'esperienza e al di là dei personaggi, fino a comprendere anche lo sfondo fisico.

La situazione di *The Basement* è molto simile a quella di *The Servant*: due vecchi amici si contendono il possesso della casa e della ragazza e alla fine si trovano nella stessa situazione iniziale, uno nella casa calda, l'altro fuori sotto la pioggia, che chiede di entrare insieme alla ragazza, secondo una struttura circolare, ma con i ruoli di entrambi rovesciati. Con questa struttura drammaturgica, Pinter sembra rifarsi a una pratica teatrale antichissima. Per Peter Brook il lavoro dell'attore sarebbe vano se egli non potesse condividere, al di là della barriera linguistica o culturale, i suoni e i movimenti del proprio corpo con gli spettatori, rendendoli parte di un evento che loro stessi contribuiscono a creare. Su questa immediata condivisione il teatro ha costruito la propria realtà e la propria giustificazione. Il teatro, infatti, costituisce una somma di espressioni artistiche e, in questo senso, può essere considerato una delle più interessanti espressioni del desiderio di integrare e rappresentare nell'insieme dei suoi vari aspetti, l'esperienza umana. Non si

deve più parlare di “meri” movimenti, ma sempre di atti. Un atto, infatti, è qualcosa che ha un’origine e un fine, qualcosa che spalanca un mondo di affetti, di credenze e valori, nonché di condotte. Il movimento, in quanto atto, può essere definito una “messa in scena” di se stessi.

La corporeità, dunque, nel suo insieme di emozioni e azioni, risulta intrinsecamente espressiva. La recente scoperta dei neuroni a specchio⁴³, poi, ha dato una base biologica, un fondamento scientifico, a ciò che da sempre è praticato in teatro sin dalle tragedie greche. Al pari delle azioni, anche le emozioni risultano immediatamente condivise, attraverso l’attivazione di specifici circuiti-specchio: la percezione del dolore o del disgusto attivano le stesse aree della corteccia cerebrale che sono coinvolte quando siamo noi a provare dolore e disgusto. Il sistema dei neuroni a specchio permette, dunque, di empatizzare, di provare le stesse cose, ma fa ancora di più perché permette, allo stesso tempo, di immaginare intenzioni, aspettative e motivazioni altrui senza ricorrere ad alcun tipo di ragionamento, basandosi unicamente sulle proprie competenze motorie. Si attua un “sistema di risonanza” alla base dell’esperienza di una “scena condivisa”. Essa trova posto dapprima al di fuori del controllo cosciente e solo in un secondo momento diventa cosciente.⁴⁴

Sembra che Pinter si ispiri a questa pratica per la sceneggiatura di *The Servant* e per le altre commedie di questo periodo. Nella riduzione cinematografica oltre al rapporto di specularità tra due uomini, centrale nella commedia di *The Basement*, Pinter ci aggiunge anche l’orrore della dissoluzione della personalità di *Tea Party*, quasi ad incrinare e mettere in dubbio la simmetria costruita che esiste nella specularità.

I due protagonisti della sceneggiatura pinteriana, Tony e Barrett, spesso si incontrano in scene di gioco, in particolare la scena in cui giocano a palla del tutto assente nel racconto originale di Robin Maugham. La specularità è suggellata anche da un’altra scena, di invenzione pinteriana. Barrett si guarda allo specchio, immagine ormai ricorrente, e indossa i vestiti di Tony nella sua camera da letto e guarda la sua immagine metamorfizzata che riflette quella di Tony: sembra la messa in scena della metafora pinteriana del vestirsi.

Ma nel gioco, in qualsiasi gioco, la specularità, l’inversione dei ruoli è eternamente instabile, continuamente contraddetta, sempre “rimessa in gioco”, appunto. A proposito di *The Servant*, G. Cremonini e G. De Marinis osservano che l’instabilità che il gioco produce “non permette ordini d’arrivo e dichiarazioni di vittoria”, poiché la dissoluzione della

⁴³Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni a specchio*, Cortina, 2006

⁴⁴Sull’argomento di veda: Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, 2005

personalità non avviene “per ribaltamenti e per stacchi, ma in un unico contraddittorio processo di trasmutazione”.⁴⁵ Infatti Barrett non diventerà mai padrone perché lo è già fin dall’inizio e allo stesso modo Tony non sarà mai il servo, è già servo del suo titolo nobiliare. Il gioco non tende a una risoluzione, ma solo a sostituire al soggetto la regola. Quello di Tony e di Barrett diventa un gioco senza fine, eternamente ripreso e impossibile da abbandonare finché tiene in vita i personaggi sulla scena, come un finale di partita beckettiano. Ed è proprio durante una pausa del gioco a palla che Barrett afferma la sua identità “I’m a gentleman’s gentleman. And you’re no bloody gentleman!”. E subito dopo nega il suo essere “servo”, “Servant! I’m nobody’s servant...”.⁴⁶ Così, più che un rapporto di classe servo-padrone si tratta di un rapporto in cui i due protagonisti sono l’uno il “doppio” dell’altro. Il loro rapporto è ambiguo, è caratterizzato dalla progressiva deformazione reciproca che in modo quasi casuale impone continui slittamenti, fino a creare un “doppio” volutamente imperfetto, che si basa sulla fragilità e sulla paura, quindi minacciato dal pericolo⁴⁷.

Pinter costruisce sempre le sue commedie su degli assi di simmetria. L’immagine corrispondente visiva della duplicità è *The Dwarfs*, trasmesso per radio il 2 dicembre 1960 e rappresentato all’Arts Theatre il 18 settembre 1963. Ispirato all’omonimo romanzo, in cui compare un quarto personaggio, Virginia, si basa sul periodo giovanile trascorso ad Hackney.

Nel dramma, l’immagine del “doppio” è concretamente visibile anche nelle sue dimensioni. A differenza di *The Servant* entra in scena un altro personaggio Len che potrebbe rappresentare il loro alter ego. Ha chiamato Pete e Mark per osservarli da vicino, “They don’t stop work until the job in hand is finished, one way or another” (...) “We’re going to keep a very close eye on you two” (Vol. 2, 90). Quando gli amici abbandonano per sempre Len, il lavoro iniziale è terminato e possono andare via. I nani possono essere più magri o come Len più bassi della norma; come Len possono essere poco o per niente dotati; brutte creature deformi che come Len sono “doppie”, false e traditrici. Infatti, di riflesso Len ingannevolmente distrugge l’amicizia con Pete e Mark.

A differenza di *The Servant* in cui i due personaggi si scambiano e si trasformano, in *The Dwarfs* salta il legame che li tiene uniti e si separano a causa della forza di repulsione. I rapporti si trasformano come le pareti della stanza, come l’immagine riflessa nello specchio che porta a chiedersi, come Pete: “What’s my face like?” (Vol. 2, 90).

Anch’esso riflette il rapporto ingannevole tra Len e Mark: “Look at your face in this

⁴⁵Giorgio Cremonini, Gualtiero De Marinis, *Joseph Losey*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.

⁴⁶Harold Pinter, *Collected Screenplays 1*, London, Faber & Faber, 2000, pp. 74-78

⁴⁷Maria Teresa Carbone, *I luoghi della memoria: Harold Pinter sceneggiatore per il cinema di Losey*, Bari, Dedalo, 1986.

mirror. Look. It's a farce.” (Vol. 2, 91) è il monito di Len.

Negli anni Sessanta, Pinter, influenzato anche dai nuovi mezzi espressivi e soprattutto da Beckett, esplora lo scambio dei ruoli tra i personaggi, trattando anche del tema dell'amore, come altra caratteristica della crisi d'identità e dei rapporti umani, che provoca, comunque, sempre sofferenza, attraverso, questa volta, l'immagine classica dello specchio, ma rinnovata e adattata alle insidie che si riflettono nella vita quotidiana e che minacciano l'esistenza umana.

I. 4 Altri “luoghi” di identità, altri nuovi orizzonti

Dopo aver esplorato l'estraneità, la diversità e lo scambio dei ruoli, Pinter nelle sue opere sembra cercare altri luoghi di espressione dell'identità, presentando un'ulteriore sfaccettatura dell'identità in crisi e minacciata. Negli anni '70 pubblica alcuni testi che presentano i personaggi in una fase intermedia tra la vita e la morte, a segnare quasi il tratto discendente della parabola della vita.

Molto probabilmente questa fase calante, è stata influenzata, in parte, dalle vicende legate alla vita familiare di Pinter: la separazione dalla moglie Vivienne Merchant nella metà degli anni '70, dalla quale Pinter ottiene il divorzio soltanto nel 1980, anno del matrimonio con Lady Antonia Fraser. Successivamente, la morte di Vivienne nel 1982, e poi la morte della madre, lo turbano ulteriormente, facendolo vivere tra sensi di colpa, amarezza e felicità. E in parte questa fase è dovuta alla sua instancabile voglia di esplorare nuovi territori.

Con i drammi *No Man's Land*, *Family Voices*, *A Kind of Alaska*, Pinter introduce un'altra dimensione: la sospensione tra la vita e la morte. La minaccia della morte incombe, ma è contrastata dalla vita, che ancora persiste; questa fase prepara l'ultima quella della morte dei personaggi e la fine della vita dell'autore, la chiusura della stanza dell'esistenza umana.

No Man's Land, pubblicato nel 1974 e rappresentato a Londra, all'Old Vic, Waterloo, nell'aprile del '75, apre i nuovi orizzonti pinteriani. In questo dramma emerge subito l'ansia per la lotta per la vita, come se il vento della morte alitasse sui personaggi in maniera sempre più prossima. Il clochard Spooner, il moderno Davies, assomiglia alle vecchine di *Les Petites Vieilles* di Baudelaire, ai margini perché inutili nella società delle metropoli, Londra come Parigi, sempre più industrializzate e utilitaristiche; eppure Spooner è al centro del palcoscenico. Da estraneo entra nella casa di Hirst, presentandosi come un vecchio amico. Sono opposti non solo nell'abbigliamento, ma anche nel percorso

delle rispettive vite messe a confronto sul terreno azzerato e desertico dei labirinti della memoria. La sfida intellettuale si gioca sul campo di battaglia della memoria che guizza vacillante, con l'illusione di poterla manipolare, facendo sembrare, i due, dapprima del tutto estranei: le identità scivolano mutevoli, attraverso il classico espediente del gioco dei nomi; Hirst si rivolge a Spooner in tono confidenziale, chiamandolo per nome, Charles, (molto probabilmente il nome di Spooner) (55), dopo che Foster lo ha presentato a Briggs come "Mr Friend" (24). Ma Hirst si rivolge anche a Briggs chiamandolo dapprima, Denson (55) e poi Albert, (molto probabilmente il nome di Foster) (71). Eppure, i due protagonisti sembrano avere dei ricordi in comune che la memoria fa riaffiorare, da non considerarli completamente estranei. L'immagine chiave del dramma è l'album di fotografie che ritorna spesso nella commedia. Un'immagine simile viene anticipata nei primi due versi della poesia *Book of Mirrors*, pubblicata nel 1951, in cui il libro rappresenta la paralisi e la decadenza: "My book is crammed with the dead/ Youths of years." (VV, 128, ll. 1-2). L'espediente della fotografia Pinter lo ha già utilizzato in *Night School*, come strumento di ricerca e di prova di veridicità dell'identità di Sally, l'inquilina sospetta. In *No Man's Land*, invece, lo strumento fotografico svolge funzioni inverse.

L'album di fotografie è il referente, il "tenor", dell'impotenza di Hirst, della sua precaria condizione di aristocratico letterato alle soglie della morte, prigioniero della stanza e dei ricordi che si presentano nel sogno come un vuoto minaccioso. L'album, dunque, racchiude una testimonianza del passato, certamente incontestabile, ma nello stesso tempo riflette un'immagine fissa, incapace di animarsi sulla scena paralizzata e diventa paradossalmente documento di una "presenza assente".⁴⁸

Roland Barthes sostiene lo statuto paradossale delle fotografie: l'inconfutabile verità delle cose fotografate è certificato certo del loro "essere stati", e, dunque, non "essere più". È in questo modo che Barthes parla di follia della fotografia poiché trasmette con violenza d'impatto "l'assenza dell'oggetto" e, nello stesso tempo, il fatto che "quell'oggetto è effettivamente esistito, è la dove io lo vedo". Quel che avviene è una forma di allucinazione: "La Fotografia diventa allora per me un *medium* bizzarro, una nuova forma di allucinazione: falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo: (...) l'immagine folle, *velata* di reale".⁴⁹ Pertanto, la fotografia determina la morte dell'oggetto che vorrebbe imprigionare in un'eternità impossibile, dislocando chi la guarda, a causa della verosimiglianza con l'originale, in una dimensione illusoria, folle e vuota, frustrando e negando l'identità; dislocazione, che esibisce la separazione abissale tra la vita e la rappresentazione, straniante, ma che permette ai personaggi pinteriani di vivere sulla scena.

⁴⁸Alessandra Marzola, *Sospensioni di senso in scena: Harold Pinter e Tom Stoppard*, Longo, 1989, p. 156

⁴⁹Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 115

Alla vista delle fotografie Hirst è stupito e anche sfidato dal vuoto e dalla morte: “There’s a gap in me. I can’t fill it. There’s a flood running through me. I can’t plug it. They’re blotting me out. Who is doing it? I’m suffocating. It’s a muff. A muff, perfumed. Someone is doing me to death” (36).

Inoltre, l’evocazione di Hirst dell’album – compare in diverse occasioni, quattro volte, nel dramma, ma non appare mai in scena – che rammenta dettagli sparsi, infrange l’ovvietà e, attraverso la dislocazione nello spazio e nel tempo, pone in risalto la follia. È il tipo di sguardo che, secondo Barthes, rinuncia all’indagine scrupolosa della cosa riprodotta e, proprio come accade a Hirst, “non dire niente, chiudere gli occhi, lasciare che il particolare risalga alla coscienza affettiva”.⁵⁰ L’album, dunque, ritorna puntuale, evocando i “cari fantasmi” della memoria, che compaiono come in una pantomima e segnano l’approssimarsi dell’ora della fine. Viene in mente il racconto di E. A. Poe, *The Mask of the Red Death* (1842), ballo in maschera tra evocazioni di deliri spettrali, sogno e realtà, gioco tra vita e morte, scandito da pesanti e monotoni rintocchi.

HIRST

My true friends look out at me from my album. I had my world. I have it. Don’t think now that it’s gone I’ll choose to sneer at it, to cast doubt on it, to wonder if it properly existed. No. We’re talking of my youth, which can never leave me. No. It existed. It was solid, the people in it were solid, while... transformed by light, while being sensitive... to all the changing light.
(35)

Le fotografie rappresentano una memoria non attivabile, paralizzata; esse sono il correlativo oggettivo della memoria di Hirst: rappresentano un passato statico, congelato e silenzioso, “icy and silent” (22, 86) che, come sostiene Thomas Adler, “even Proust’s involuntary memory cannot animate”.⁵¹ I volti rimodellati e modificati dal tempo, i flashback autentici e le illusioni che non si sono mai realizzate, finte reviviscenze, morti ancora vicini, vivi ormai lontani sono un repertorio di fantasmi, di coloro che un tempo attraversarono la vita, e che adesso sono fissati, come in un fermo immagine “in their chains, in their glass jars” (68). La solidità dell’immagine, che rammenta a Hirst soltanto la sua esistenza, senza riuscire a definirla e per riflesso, non riesce a definire quella di Spooner, è una minaccia e una sfida alla terra di nessuno, all’accettazione del nulla e della morte. C’è una forza, forse quella del destino, che necessita la presenza di quei ricordi anche se inafferrabile; è qualcosa che impedisce l’azione e fa abbandonare Hirst allo stupore e all’illusione di quel brivido dell’emozione alla vista di quei fantasmi del passato che ritornano a vivere sulla scena, diventati, per un attimo, immortali.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 56

⁵¹ Thomas P. Adler, *Pinter/Proust/Pinter*, in Steven Gale, *Harold Pinter. Critical Approaches*, London, Associated University Presses, 1986, p. 131

HIRST

Allow the love of the good ghost. They possess all that emotion...trapped. Bow to it. (...) You think it cruel...to quicken them, when they are fixed, imprisoned? No...no. Deeply, deeply, they wish to respond to your touch, to your look, and when you smile, their joy...is unbounded. And so I say to you, tender the dead, as you would yourself be tendered, now, in what you would describe as your life. (67-68)

Hirst proietta la sua illusione di movimento e di vitalità sulle immagini delle fotografie, facendole vivere in morte, attraverso l'evocazione del fantasma: è alienato, frustrato, alcolizzato⁵². Non gli resta che pronunciare il *requiem* finale che anticipa in vita, la sua, di morte. La relazione tra Hirst e le immagini fotografiche è rappresentata da un chiasmo, in cui vita e morte si intersecano nel limbo di questa terra di nessuno: la "vita" di un oggetto morto in relazione con la morte anticipata della vita di Hirst.

Il compito di Spooner è quello di salvare Hirst dal destino allucinatorio della riproduzione. Cerca di identificare i nomi, i volti, di riempire il vuoto di Hirst, di disincantare dallo stupore, di rendere fluide quelle immagini, conferendo loro dinamicità, di farle convivere con la società che neutralizza la provocazione della cosa riprodotta. Ma, la scelta di Hirst, influenzata anche dai custodi dello *status quo* della sua persona, Briggs e Foster, sapientemente inseriti nella fotografia della scena teatrale, rende vani i tentativi di Spooner, che si offre persino come segretario e segna definitivamente la sua vita, consegnandolo al destino di senzاتetto.

La nuova dimensione di sospensione tra la vita e la morte è descritta in una poesia *I know the place* che Pinter scrive nel 1975, l'anno dopo la pubblicazione di *No Man's Land*. In questa breve poesia di sei versi la vita è in relazione con la morte attraverso la metafora dello spazio, come se stessero una di fronte all'altra:

I know the place.
It is true.
Everything we do
Corrects the space
Between death and me
And you. (VV, 160, ll. 1-6)

E tutto quello che viene fatto modifica e "corregge" lo spazio tra l'"io", il "tu" e la "morte". In questo luogo da *Terra di nessuno* lo spazio⁵³ diventa fluido, non vengono specificati i confini, è indeterminato, non ha più i contorni della stanza chiusa, che ha incominciato a cambiare forma già in *The Dwarfs*. Il presagio di qualcosa di astratto impone anche delle dimensioni astratte e indecifrabili. Anche il pronome personale di seconda persona, che coinvolge direttamente il lettore, si rivolge a tutti e non a un

⁵²Per la crudezza della realtà rappresentata, per l'alienazione e il problema dell'alcol alcune immagini del dramma potrebbero essere accostate a quelle de *L'assommoir* di Émile Zola

⁵³Dello spazio e come esso contribuisca a creare il senso di minaccia se ne parlerà in maniera più dettagliata nel Capitolo Quarto.

destinatario, in particolare, suggerendo un senso di ampiezza e sconfinamento, quasi a preparare quello di *Moonlight*. Ma questo spazio ha comunque dei punti d'arrivo: la morte che può avvicinarsi e allontanarsi nella vita di ognuno attraverso il movimento del gioco dell'azione.

La minaccia di una forza esterna, che evoca la morte, è rappresentata nel brevissimo sketch *Problem*, scritto nel 1976. Nascono dei sospetti allo squillo del telefono. Quando il protagonista alza la cornetta, dall'altra parte non risponde nessuno. Pensa che ci sia qualche problema alla linea telefonica. Stacca il telefono. Dopo un poco, riaggancia e il telefono squilla di nuovo. Mistero e paura. Lascia la biblioteca, nel cuore della notte, e va in una cabina telefonica, compone il numero del suo appartamento: è occupato. Infine, giunge alla conclusione che "Someone is trying to do me in" (VV, 101). In questo sketch, Pinter concentra il problema dell'impossibilità a comunicare attraverso il mezzo telefonico e la paura e il mistero, dovuti alla persecuzione – si tratta di *stalking* – e quanto possano avere effetti pericolosi e devastanti, quasi mortali sull'uomo, causando un'estrema sofferenza.

L'immagine evocata dello spettro di un fantasma che minaccia la vita dei personaggi si trova anche in *Family Voices*, di chiara influenza beckettiana, pubblicato nel 1980 e messo in onda radiofonica nel gennaio dell'81. Anche in questo radiodramma non c'è nessun riferimento ai nomi dei personaggi, in cui il mezzo espressivo comporta la presenza soltanto di voci. Per questo le parole e i suoni hanno un forte potere immaginativo.

L'opera tratta della corrispondenza tra una madre e un figlio, nel vano tentativo di entrambi di ottenere una risposta. È come se le lettere che si indirizzano non venissero lette o non fossero mai arrivate a destinazione. Ma il nodo principale di questo testo è quando la madre annuncia al figlio la malattia del padre e poi la morte.

La madre rispolvera momenti dolci del passato, chiama in causa il marito morto e i comportamenti contraddittori del figlio in famiglia. Prodigia di raccomandazioni al ragazzo, alimenta via via il proprio rancore fino a minacciare la vendetta di una punizione per l'assenza e il silenzio del figlio che le sembrano colpevoli. L'atteggiamento del figlio è simile a quello dei due fratelli in *Moonlight*: alienati cambiano identità e al telefono e dicono di essere qualcun altro. Si sottraggono, come il figlio in *Family Voices*, al richiamo al dovere di figli.

La madre lo fa sentire in colpa e questa si riflette di conseguenza nella voce del padre che vuole farlo ritornare. L'uomo, richiamato misteriosamente in vita, si fa sentire solo alla fine del testo, quando la madre lo ha già maledetto e gli rinfaccia spietatamente un passato torbido. Il figlio, ormai assoggettato alle regole della nuova casa, sente da lontano o forse immagina di sentire, come gli stessi radioascoltatori, la voce del padre che si spegne,

introdotta come *Voice 3*, fra lamenti e imprecazioni, mentre rimpiange cose da dire e che non verranno mai dette. La voce del padre ritorna ossessionante e minacciosa simile a quella beckettiana di *Company*.

Rifiutando il nucleo familiare e il passato, il figlio in particolare rifiuta il padre, “corpses him”, per usare il verbo di Samuel Beckett. Ma la voce del padre risuona nella mente del figlio come quella della madre, come per proiezione, la voce del figlio che prega per la morte risuona nelle orecchie del padre, “It is you who have prayed for my death, from time immemorial” (Vol. 4, 145). Con quest’ultima battuta il dramma acquisisce un significato mitico, come sostiene Dukore⁵⁴, suggerendo, in un certo senso, l’immortalità dello spirito del padre, “But I am not dead” (Vol. 4, 146). Paradossalmente, scrive dalla tomba, dando l’estremo saluto al figlio, in quanto fisicamente morto, ma le sue parole continuano a riecheggiare anche fuori dalla scena.

A Kind of Alaska, debutto al National Theatre nel 1982, esplora altri luoghi – non a caso questo dramma insieme a *Family Voices* e *Victoria Station* fanno parte della trilogia intitolata appunto *Other Places* – che mettono in crisi e quindi minacciano l’identità; si tratta della sospensione dell’attività cerebrale dovuta ad una malattia: l’encefalite letargica. Il dottore spiega così il risveglio:

HORNBY

You do see that, I’m sure. You were an extremely intelligent young girl. All opinions confirm this. Your mind has not been damaged. It was merely suspended, it took up a temporary habitation... in a kind of Alaska. But it was not entirely static, was it? You ventured into quite remote... utterly foreign territories. You kept on the move. And I charted your itinerary. Or did my best to do so. I have never let you go. (Vol. 4, 184)

La sospensione in quella terra di nessuno, in quell’*altrove* come dice Oliver Sacks nella sua opera, *Risvegli*, da cui è stato tratto il film nel 1991, non ha prodotto però una perdita di coscienza; Deborah, la protagonista del dramma di Pinter, come Rose R., sembrano consapevoli di quello che succede intorno; non hanno perso l’affetto che le lega ai loro familiari, ma sono rimaste assortite e immerse in uno stato impossibile a immaginarsi.

È davanti a un vuoto incolmabile che si trova Deborah al momento del risveglio dalla malattia del sonno. Si assiste quindi non al declino e alla passività mentale e psicologica come in *Tea Party*, ma alla passività della coscienza che non ricorda la giovinezza e compie un salto, dall’adolescenza direttamente all’anzianità. L’abilità di Pinter consiste nel condensare il vuoto e contrarre il tempo che intercorre tra la data della malattia del sonno e il risveglio, dai cinquanta anni dell’originale di Sacks, ai ventinove. Pinter esprime chiaramente le tensioni tra una coscienza di una bambina di dieci anni e la maturità biologica, tra la reazione della ragazza al suo corpo ormai invecchiato e il nuovo mondo e i

⁵⁴B. F. Dukore, *Harold Pinter*, op. cit., p. 120

suoi sforzi, suo malgrado, di conciliare e di affrontare la situazione. Viene in mente la battuta di Miranda, piena di meraviglia e stupore, alla vista di Ferdinando: “Oh brave new world/ that have such people in it”⁵⁵, dopo il risveglio dal sonno.

L'azione più ovvia, dopo il risveglio, è lo specchiarsi. Lo specchio riflette l'immagine deformata di Deborah, conferendole un'identità doppia e, per diffrazione, scissa tra presente e passato. La sospensione tra vita e morte ha degli effetti devastanti di sofferenza sulla persona, come accade in *No Man's Land*, che non concepisce il cambiamento e precipita nel vuoto esistenziale della fine ultima. Pinter, dunque, in questi ultimi drammi si interroga sulla vitalità e sul senso della vita dell'uomo nella società.

I. 5 Il declino dell'esistenza umana

La crisi d'identità porta, infine, all'ultima fase di esplorazione: la minaccia della morte e il destino dell'esistenza dell'uomo.

Il dramma che più rappresenta questa fase e che continua quella precedente è *Moonlight*, pubblicato nel 1993, debutta all'Almeida Theatre nello stesso anno. A sostegno del tema espresso in questo dramma sovengono le due sceneggiature scritte da Pinter negli anni Novanta, *The Comfort of Strangers*, tratto dal romanzo di Ian MacEwan e *The Dreaming Child*, tratto dal racconto di Karen Blixen. La minaccia, poi, della morte personale a causa della malattia viene affrontata nelle ultime poesie.

Tra citazioni da *The Birthday Party* e situazioni da *The Dumb Waiter* e altri echi da situazioni tratte da altri drammi, come *Family Voices* e *No Man's Land*, in *Moonlight* Pinter squarcia il velo dell'intrusione più minacciosa crudele e definitiva: la morte. In un'intervista apparsa su *Time Out* il 1° settembre 1993, Pinter commenta in questo modo la creazione di questo dramma:

Se ci guardiamo attorno, l'aria che respiriamo, il mondo in cui viviamo è carico di morte e di sopraffazione, ed è da una forma di nausea morale che nasce *Chiaro di luna*. Con questo tuttavia non voglio dare l'impressione di avere scritto una commedia tutta tetraggine e cupezza. Al contrario, ho voluto anche divertire il pubblico.⁵⁶

I momenti di comicità, però, cedono il passo alla tragicità, poiché è l'esperienza della morte che rende il tema dei rapporti interpersonali da sempre centrale in Pinter, non solo cornice, ma sostanza stessa del dramma.

Sotto il chiaro di luna occhieggiano tutti i rapporti che Pinter ha da sempre mostrato, siano

⁵⁵William Shakespeare, *La Tempesta*, testo a fronte, Milano, Garzanti, 1995

⁵⁶In traduzione in R. Capitta, G. Canziani, *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit., p. 140

essi coniugali, amichevoli, adulterini, complici, oppure finalizzati a un delitto, o a una punizione, oppure ancora antagonistici e di gioco: il cricket, lo squash, o il più rischioso gioco sociale. Morire implica anche un rapporto di separazione, tra marito e moglie e tra padre e figli. Questi ultimi si straniano dal presente e da Andy, diventando altri. Ma il rapporto diventa reciproco, poiché vela la paura del padre di allontanarsi dai figli.

Al chiarore di questa luna, il regno dei morti diventa, per sineddoche, un'estensione naturale di quei rapporti. È uno sconfinamento, una compenetrazione, che non ha nulla però di occultistico, di illusorio o di evasivo, perché i due mondi si parlano, e anzi la loro convenzionale separazione non ne impedisce un reciproco condizionamento.

Moonlight sembra condurre il pubblico verso una sorta di spazio parallelo, simile per certi versi a quello di *No Man's Land*, non meno coinvolgente e reale della storia, ma più direttamente avvinto alle esperienze e alla vita di ognuno. L'apertura di questa nicchia, lo sfondamento di questo diaframma permette, come in un racconto di fantascienza, di scoprire altri mondi, "un mondo di mondi possibili", forse meno palpabili eppure più reali del reale. Pinter perde, rispetto alle proprie abitudini di autore, efficiente e distaccato, qualche schermo protettivo, per mostrarsi più vicino alla stanza di Andy, cui non fanno più scudo le solite pareti. Un terreno in cui lo spettatore e il lettore possono trovarsi e vivere, da protagonisti.

Lo sconfinamento è segnato dalla battuta di Bel che definisce la morte come un nuovo orizzonte. Andy se la immagina e s'interroga sull'aldilà.

BEL

Death is your new horizon.

ANDY

That may be. That may be. But the big question is, will I cross it as I die or after I'm dead? Or perhaps I won't cross it at all. Perhaps I'll just stay stuck in the middle of the horizon. In which case, can I see over it? Can I see to the other side? Or is the horizon endless? (...) There must be a loophole. The only trouble is, I can't find it. If only I could find it I would crawl through it and meet myself coming back. Like screaming with fright at the sight of a stranger only to find you're looking into a mirror.

Pause.

But what if I cross this horizon before my grandchildren get here? They won't know where I am. What will they say? Will you ever tell me? Will you ever tell me what they say? They'll cry or they won't, a sorrow too deep for tears, but they're only babies, what can they know about death?

BEL

Oh, the really little ones I think do know something about death, they know more about death than we do. We've forgotten death but they haven't forgotten it. They remember it. Because some of them, those who are really very young, remember the moment before their life began – it's not such a long time ago for them, you see – and the moment before their life began they were of course dead.

Pause

ANDY

Really?

BEL

Of course. (Vol. 4, 357-58)

Solo un quieto dolore vela l'impossibilità di un ritorno al passato. Ancora una volta è la memoria a farsi carico dell'infelicità più tragica, per vite già vissute, per gesti ormai irrimediabilmente compiuti. È un soffio, un breve anelito quello di Andy che nello spazio vago del chiarore lunare sfiora, senza vederla, Bridget, la figlia che non c'è più, il più caro dei rapporti di Andy, l'estensione verso il regno dei morti. Nella breve traiettoria dell'atto unico, Andy segue un percorso simmetrico e inverso, tra la vita e la morte, a quello che sua figlia Bridget annuncia nella sua prima battuta: dall'oscurità dei morti al chiarore della luna.

ANDY

Shit!

He moves to an alcove.

Why not? No fags, no fucks. Bollocks to the lot of them. I'll have a slug anyway. Bollocks to the lot of them and bugger them all.

Sounds of bottle opening. Pouring. He drinks, sighs.

Ah God. That's the ticket. Just the job. Bollocks to the lot of them.

He pours again, drinks.

Growing moonlight finds BRIDGET in the background, standing still.

ANDY moves into the light and stops still, listening.

Silence.

Ah darling. Ah my darling.

BEL appears. She walks into moonlight. ANDY and BEL look at each other. They turn away from each other. They stand still, listening. BRIDGET remains still, in the background.

Silence.

Lights fade on ANDY and BEL.

BRIDGET, standing in the moonlight.

Light fades. (Vol. 4, 359-360)

Ma con Bridget, la distanza del rapporto generazionale riesce a saldarsi in un incontro che corona il ciclo vitale: la radice genetica sembra trovare nel soffio della comunicazione una prospettiva e dare un senso all'esistenza.

Bridget con la sua apparizione è una sorta di *doppelgänger* che duplica il sé in una copia spettrale tra la vita e la morte. Questa visione che cerca di capire il passato e di dargli un senso attraverso l'estensione verso il regno dei morti, infatti, è simile a quella di Heiner Müller, che scava nel rapporto dialettico con i morti, trovando una possibilità per la

Germania di superare un passato, indelebile, che non vuole passare e che “somiglia a quei terribili polsi dei morti/ che ogni volta rispuntano dalle zolle/ e stancano le pale eternamente implacati” (str. 4, vv. 2-5)⁵⁷, come suggerisce l’immagine impressionante di morte della similitudine di questa poesia di Vittorio Bodini. Allo stesso modo Pinter con la sua lente d’ingrandimento indaga nell’esistenza e negli schemi dei rapporti sociali. *Moonlight* svela quanto sia mortalmente terrorizzante e indescrivibile, ancora oggi, affrontare la “death’s dateless night”.

La morte dovuta al destino crudele è elemento principale di due sceneggiature, scritte da Pinter proprio nello stesso periodo di *Moonlight*, a riprova e riverbero della sua riflessione sul mistero della morte in questa fase di declino della sua esistenza.

The Comfort of Strangers, sceneggiato nel 1990, è ambientato in un’atmosfera macabra e misteriosa. Ricorda per certi versi le prime commedie pinteriane legate al simbolo della stanza e alla minaccia dell’intruso, ma qui la minaccia di morte diventa reale. Ritorna l’immagine dello straniero e dell’estraneo: una giovane coppia Colin e Mary in viaggio a Venezia viene spiata e poi accolta in casa di due coniugi, Robert e Carolina. Il padrone di casa introduce la coppia inglese, seducendola attraverso vari inviti, ai misteri e ai vizi della Serenissima, finché alla fine il ragazzo viene ucciso con una coltellata da Robert, personaggio che si ammanta di una ferocia estrema. La trama sembra simile allo schema dei drammi pinteriani: intrusione, violenza, eliminazione, ma con moventi forse più misteriosi rispetto alle commedie di Pinter.

Molto probabilmente, sarà stata la caratteristica di giallo di questo racconto ad aver attratto e interessato Pinter per la creazione della sceneggiatura. Anche il luogo, Venezia, è emblematico, il più romantico, ideale per la consumazione di lune di miele, il ricordo di Ruth e Teddy in *The Homecoming*, che annuncia la separazione; di tradimenti, come in *Betrayal* e di delitti, come in questo caso e nel romanzo di Thomas Mann *Der Tod in Venedig*, dove Venezia diventa il luogo fatale.

L’altra sceneggiatura che rappresenta la morte come destino inalienabile è *The Dreaming Child*, scritta e pubblicata nel 1997, ma non ancora realizzata. La malattia che incombe su Jack riflette l’errore commesso da Emily di abbandonarlo e quando finalmente l’ha ritrovato, il sogno della vita svanisce e arriva la morte che costringe Emily a una sofferenza senza fine.

Sembra che la vita si dia il cambio con la morte in un braccio di ferro sfalsato: all’inizio Jack è in vita, ma all’oscuro della sua identità e di quella dei genitori: in vita scopre la morte del sé. Poi, avviene l’inversione, dopo la vita, muore, per il fatale destino della malattia. È come se un destino beffardo, *deus ex machina* delle azioni dell’uomo, si

⁵⁷Vittorio Bodini, *Foglie di tabacco (1945-47)*, in *La luna dei Borboni*, Besa, 2006

compiacesse di operare relazioni chiasmiche tra la vita e la morte.

Sulla scia di *Moonlight* e delle due sceneggiature che fanno da supporto e conferma al tema, Pinter scrive alcune poesie che riguardano la sua malattia, la sua lotta per la vita, dopo aver esplorato quella di tanti uomini e personaggi sul palcoscenico di tutto il mondo. In particolare, in uno sketch, *Voices in the Tunnel* del 2001, emerge la metafora del tunnel. L'autore-narratore immagina il percorso della vita come se stesse attraversando un tunnel. Il suo percorso è molto simile a quello di Andy in *Moonlight*. Alla fine del tunnel dal percorso vorticoso c'è la luce, il miraggio dopo al fine.

Il dramma vero è quello che Pinter affronta nel 2002, un cancro che gli aggrede l'esofago. Si sottopone a tutte le cure mediche necessarie che lo debilitano. Ma la tenacia dello scrittore reagisce attraverso la cultura che ha a disposizione e pubblica versi indimenticabili sulla sua malattia e la sua instancabile lotta sul palcoscenico della vita che affronta come uno dei suoi personaggi. In *Cancer Cells*, scritta nel marzo del 2002, un Pinter maturo, affronta, in una filastrocca dalle assonanze infantili, tra ritmo giocoso e richiamo delle rime, il più drammatico dei passaggi nella propria vita con grande coraggio, speranza e dignità come dimostrano questi primi versi:

They have forgotten how to die
And so extend their killing life.

I and my tumour dearly fight.
Let's hope a double death is out.

I need to see my tumour dead
A tumour which forgets to die
But plans to murder me instead. (VV, 178, ll. 1-7)

Durante questo *rito* di passaggio il pensiero va soprattutto ai cari, quindi alla moglie, Lady Fraser, che lo ha sostenuto in tutte le vicende che gli ha prospettato la vita, dedicandole una poesia, *To my wife*, appunto, scritta qualche anno dopo, nel giugno del 2004. Questa poesia sembra molto vicina alla scena lirica di Andy sul letto di morte, fragile e spaventato al momento del trapasso, quando Bel gli prospetta il nuovo orizzonte: arte e vita sono unite inseparabilmente. Paradossalmente, l'io poetico ritrova la vita nella morte, attraverso lo sguardo della moglie che lo vede morire. In lei è unito il passato e il presente è immortale. La vita dell'io continua in lei, donandogli la speranza dell'immortalità, attraverso un transfert tra due anime che vibrano all'unisono:

I was dead and now I live
You took my hand (...)

You watched me die
And found my life

You were my life
When I was dead

You are my life
And so I live (VV, 179, ll. 1-2, 5-10)

Infine, in *Death May Be Ageing*, scritta nell'aprile del 2005, Pinter continua a meditare sulla morte ormai imminente, l'ultimo alito dell'ultimo momento che spira dalla sua scrittura e dalla sua vita. Dai versi traspare l'amara sconfitta della vita, "But death disarms you/ With his limped light" (VV, 180, ll. 3-4) e il trionfo della potenza della morte che coglie impreparati. Si possono soltanto contare le ore che restano, "But death permits you/ To arrange your hours" (ll. 11-12), ma sentirsi, comunque, disarmati e indifesi davanti alla minaccia della morte.

La minaccia dell'identità messa in crisi, riflette, di conseguenza, la stessa condizione umana, come ha rilevato Martin Esslin: "The real menace which lies behind the struggles for expression and communication, behind the closed doors which might swing open to reveal a frightening intruder (...) is the opaqueness, the uncertainty and precariousness of the human condition itself."⁵⁸

Dalla minaccia metaforica a quella reale, dai drammi alla prosa, alle sceneggiature, agli sketch, alle poesie, la minaccia è sempre presente come *leitmotiv* musicale che accompagna la parabola della vita dell'uomo. In particolare è motivo di disturbo e di tensione delle dinamiche dell'identità, dell'esistenza dell'uomo e della *politica* interpersonale; è una costante della sua condizione, il pentagramma su cui scrivere le note che compongono il grande concerto sinfonico della vita dell'uomo, costretto, sempre e comunque, a lottare nel *conatus vivendi* che impone il destino.

⁵⁸M. Esslin, *Pinter: A Study of His Plays*, London, Methuen, 1977, p. 51

CAPITOLO SECONDO

IL GIOCO DEL POTERE

HAMM: (...) Me to play. [*Pause. Wearily.*] Old endgame lost of old, play and lose and have done with losing. (...) Since that's the way we're playing it ... let's play it that way ...

Samuel Beckett, *Endgame*

II. 1 Il dominio dell'altro: la caccia all'uomo

Fino ad ora si è analizzato l'io scisso, minacciato dalla crisi d'identità nella sua condizione umana instabile e precaria. Adesso i riflettori e lo sguardo si spostano sull'altro e sui rapporti interpersonali, anch'essi ricettacoli di minaccia. Pinter, nelle sue opere, dimostra un grande interesse per lo studio del rapporto con l'altro, considerandolo come una relazione di dominio e sottomissione. L'uomo durante l'arco della sua vita lotta contro questi due parametri relazionali, che l'ossessionano, lo sovrastano e lo minacciano. Pinter, dunque, nella sua produzione, rappresenta questi rapporti attraverso la classica costante dinamica dell'intruso che si cela dietro la porta di una stanza e che suscita sospetto e minaccia. Mentre la variante sono i diversi tipi di rapporti che si instaurano tra i personaggi e la figura dell'intruso, espressi attraverso particolari espedienti letterari.

In *The Examination*, racconto breve pubblicato nel 1955, che insieme a *The Task* (1954) e *Kullus* (1949), formano la trilogia degli esordi pinteriani, Pinter sembra interessarsi al potere che esercita l'intruso, rappresentato dalla figura ossessionante e misteriosa di Kullus. Sia la poesia *The Task* che lo sketch *The Examination* confermano la visione di Pinter sulle relazioni umane, viste come sete di dominio e controllo sull'altro, in cui l'equilibrio delle forze è facilmente messo in gioco, soggetto a metamorfosi e quindi ribaltabile, precario, riflette l'essenza e la condizione stessa dell'uomo e dell'io frammentato.

In *The Examination*, Pinter si sofferma in particolare sui dettagli del processo che porta al raggiungimento dell'acquisizione del potere da parte del protagonista. Il narratore-autore del racconto-pièce crea la figura di un personaggio, Kullus, e lo colloca nella stanza per essere sottoposto a una sfilza di domande, a un esame, appunto, che appare ritualizzato e ermetico, dalla struttura misteriosa. Il narratore-speaker gli concede delle pause durante la disputa formale, le quali vengono puntualmente registrate su una lavagna. Ma succede un imprevisto: le pause concesse sono seguite sempre più frequentemente da altri intervalli di silenzio improvvisi. Inizia il capovolgimento della situazione e dei ruoli e l'errore si fa evidente, "where both allotment and duration had rested with me, and had become my imposition, they now proceeded according to his dictates, and became his imposition." (VV, 89).

Pian piano Kullus si metamorfizza, inizia a usare le pause a proprio piacimento e la disposizione e l'arredamento della stanza che all'inizio miravano a sconcertarlo, in modo da distrarlo e indebolire la sua volontà, adesso sono sotto il suo controllo e dominio.

"And when Kullus remarked the absence of a flame in the grate, I was bound to acknowledge this. And when he remarked the presence of the stool, I was equally bound. And when he removed the blackboard, I offered no criticism. And when he closed the curtains I did not

object. For we were now in Kullus's room.” (VV, 93).

Ma all'origine del cambiamento qualcosa è andata storta, non ha funzionato. Il narratore-speaker ha commesso un errore: la colpa è quella di essersi fatto scoprire dalla sua creatura, perdendo il controllo della situazione, come l'autista che perde il controllo dell'auto che sta guidando ed esce fuori strada. Kullus approfitta dell'*impasse* e gli strappa dalle mani la situazione, riuscendo a capovolgere completamente lo *status quo*, in maniera veloce e decisiva come mai nessun altro dei personaggi pinteriani riuscirà a fare. Ormai capisce e prevede le mosse del suo demiurgo, rifiutando il destino che gli era stato imposto. Di conseguenza, Kullus, il personaggio, mette in dubbio e in crisi, l'autorevolezza dell'altro, che viene rappresentato dall'autore-demiurgo-speaker. Il rapporto di dominio non è soltanto tra i personaggi in scena, ma si estende anche tra personaggi e autore, diventando metafora metateatrale.

Vengono in mente alcune opere di Pirandello dove affronta i contrasti che derivano dal rapporto tra autore e personaggi-attori, come *Questa sera si recita a soggetto* o *Sei personaggi in cerca d'autore*. Pinter, nel suo sketch, mette in risalto la lotta del personaggio-uomo per la propria libertà di indipendenza e autodeterminazione, spesso minacciata sia nella vita che sulla scena dalle imposizioni, dovute all'intrusione dell'altro o di un "deus ex machina" che tesse il destino degli altri in base a un potere che gli conferisce sicurezza e controllo e che gli deriva dal diritto di proprietà della stanza, "Yet I was naturally dominant, by virtue of my owning the room; he having entered through the door I now closed." (VV, 90). Ma Pinter, a differenza di Pirandello, ha un'attitudine morale, prende le distanze, attraverso l'opacità della drammaturgia e l'elusività, che non sono semplici tecniche, poiché, come dirà in seguito "to enter into someone else's life is too frightening" (VV, 25), anche in quella di un personaggio.

La storia non è soltanto una metafora della vita domestica, privata o di quella scenico-teatrale, ma come in un caleidoscopio di immagini e metafore si riflettono, in un gioco di riflessi multipli, altri effetti e allusioni. L'imposizione della volontà del narratore-speaker sul nuovo arrivato, quindi la coercizione e la costrizione a eseguire determinate indicazioni e ordini, a sottoporsi all'"esame", è la variante che differenzia questo sketch dalla poesia *The Task* e dal frammento di dialogo di *Kullus*.

Il narratore-speaker mette alla prova Kullus, proponendogli diversi ostacoli difficoltosi che mirano a gettarlo nel caos e nel panico, come per esempio "the absence of a flame in the grate". Poi adotta la tattica del "gatto e topo" per tenere sotto controllo la sua preda, come un interrogatore esperto: "It was my aim to avoid the appearance of subjection; a common policy, I understand, in like examinations." (VV, 90). La reazione di Kullus è immediata: la sua conquista del potere è dovuta alla strategia adottata, figura tipica della vittima che

imbocca la via della resistenza e attraverso l'intensità del silenzio e l'imprevedibilità riesce ad acquistare sempre maggiore autorità sul suo "padre-padrone". Certo lo sketch non è una favola politica, almeno questi non sono gli intenti di Pinter, ma le allusioni di questa dinamica sono facilmente comprensibili in qualunque società, che fa della repressione il proprio *modus vivendi*.

La situazione di *The Examination* diventa archetipica in Pinter. Il rapporto minaccioso di dominio-sottomissione è un motivo che si ripete molto spesso nelle sue opere e proprio lo sketch lo influenzerà per la scrittura della sceneggiatura del film *The Servant*, come ammetterà in un'intervista sulla *Paris Review* nel 1966, in cui dirà:

"I wrote a short story a long time ago called *The Examination* and my ideas of violence carried on from there. That short story dealt very explicitly with two people in one room having a battle of an unspecified nature, in which the question was one of who was dominant at what point and how they were going to be dominant and what tools they would use to achieve dominance and how they would try to undermine the other person's dominance. A threat is constantly there: it's got to do with this question of being in the uppermost position, or attempting to be.⁵⁹

Pinter esamina, dunque, sin dall'inizio il dominio dell'uomo e i pericoli che derivano dall'esercizio del potere sull'altro. Questa *short story* rappresenta il fulcro del laboratorio pinteriano, fucina da dove nasceranno le creazioni teatrali successive, che si sono ispirate al modello dello sketch, traendo e sviluppando alcuni elementi. In *The Birthday Party*, *The Dumb Waiter* e *The Hothouse*, Pinter mette a punto e analizza con ricchezza di dettagli e dovizia di particolari le tecniche e le tattiche appena delineate nello sketch.

"L'esame" viene ripreso e sviluppato con maggiori dettagli in *The Birthday Party*. Si ripete il modulo dei due uomini in una stanza, immagine ideatrice che ha dato il titolo, *Two people in a room*, a un'intervista in cui Pinter parla più a lungo del suo rapporto con la propria immaginazione teatrale. Nella commedia Pinter rafforza la dose e aggiunge un altro intruso, creando la misteriosa coppia Goldberg e McCann, due facce della stessa medaglia. Forse sono emissari di qualche organizzazione, incaricati di restituire Stanley alle proprie responsabilità, stanandolo dal suo ricovero alberghiero; o forse aggressivi e rapaci killer, angeli di morte, portatori di una vendetta lontana. Essi conoscono le tecniche dure dell'interrogatorio che non lascia scampo e che produce un effetto ancora più minaccioso e terrificante di quello adottato dal narratore-speaker di *The Examination*, come appare da queste battute.

GOLDBERG. Who does he think he is?
MCCANN. Who do you think you are?
STANLEY. You're on the wrong horse.

⁵⁹Intervista con Lawrence Bensusan, *Paris Review*, autunno 1966, cit. in M. Billington, *Life and Work of Harold Pinter*, op. cit., p. 57. Si veda anche *Un mestiere chiamato desiderio*, Minimumfax, Roma, 1999.

GOLDBERG. When did you come to this place?
 STANLEY. Last year.
 GOLDBERG. Where did you come from?
 STANLEY. My feet hurt!
 GOLDBERG. Why did you stay?
 STANLEY. I had a headache!
 GOLDBERG. Did you take anything for it?
 STANLEY. Yes.
 GOLDBERG. What?
 STANLEY. Fruit salts!
 GOLDBERG. Enos or Andrews?
 STANLEY. En- An- (...)
 MCCANN. You betrayed the organization. I know him!
 STANLEY. You don't!
 GOLDBERG. What can you see without your glasses?
 STANLEY. Anything.
 GOLDBERG. Take off his glasses. (...) Webber, you're a fake. (*They stand on each side of the chair.*) When did you last wash up a cup?
 STANLEY. The Christmas before last. (...) (Vol. 1, 42-43)

E l'interrogatorio continua a lungo finché Stanley, ormai nel mirino dei persecutori, “perde il suo regno”, come spiega Pinter, “Stanley is the king of his castle and loses his kingdom because he assessed it and himself inaccurately. We all have to be very careful.” (VV, 13). Del tutto esausto arriva al tracollo psicofisico e incomincia a urlare e a emettere suoni strani, quasi non umani. Come un rituale, l'interrogatorio ha inizio con una determinata disposizione dei personaggi: la scena precedente rappresenta un battibecco su chi deve sedersi. Metaforicamente, l'atto di sedersi e la sedia rappresentano il primo passo verso la perdita di potere. Colui che si siede o, come in questo caso, gli viene ordinato e imposto di sedersi, è in una posizione fisica di subordine rispetto a chi resta in piedi.

Questa cinestesia della sottomissione, tipica degli interrogatori investigativi, ha un impatto diretto a livello inconscio sul pubblico, producendo sicuramente un effetto percettivo molto forte. Durante un interrogatorio – vengono in mente le fictions televisive di oggi, ma anche Pinter, d'altra parte, si è ispirato ai thriller americani – vi è in una sorta di rituale della gestualità, l'interrogato, l'indagato, il presunto colpevole, è di solito seduto e dall'altra parte del tavolo l'agente, dapprima seduto, incomincia a fare le domande. Quando la situazione sta per raggiungere un climax, l'agente che conduce l'interrogatorio si accorge che l'indagato sta mentendo, diventa più coercitivo e si alza, va verso l'interrogato e incomincia a fargli pressioni, avvicinandosi sempre di più e parlandogli proprio vicino all'orecchio, una voce persecutoria come quella di *One in Company* di Beckett. I movimenti dell'agente variano a seconda di quello che dice l'interrogato. Per contrasto, anzi, viola in questo modo le regole della prossemica, lo spazio che intercorre tra i due personaggi, riducendo le distanze dal presunto imputato. L'effetto è alquanto impressionante e mira a penetrare nella sfera dell'inconscio, abbattendo le barriere dello stato di coscienza e indurre il soggetto a

confessare la verità. L'immagine nelle opere pinteriane diventa, dunque, un archetipo: Pinter la userà spesso negli altri drammi.

La reazione di Stanley è diversa da quella di Kullus che si affida al silenzio. All'inizio, cerca invano di difendersi dagli aggressori, "You don't bother me. To me, you're nothing but a dirty joke." (Vol. 1, 39). Ma Goldberg gli intima di sedersi, ripetendo più volte, "Sit down". Stanley cerca di imporre la sua volontà, rifiutandosi. Ottiene soltanto una breve vittoria, facendo sedere entrambi. MacCann si accorge dell'inganno, "That's a dirty trick! I'll kick the shite out of him" (Vol. 1, 41) e si alza insieme a Goldberg che infuriato procede l'interrogatorio dalle maniere più coercitive e dalle domande più assurde, portando a termine il suo compito. La tattica di Stanley non si rivela affatto efficace e si differenzia molto da quella adottata da Kullus in *The Examination*. Tant'è che alla fine Stanley è costretto a cedere. Ma è molto probabile che questo fallimento, riflesso di quello sul piano personale legato all'attività di ex pianista, sia dovuto anche a un suo errore di valutazione: pensa che la coppia cattiva sia soltanto uno scherzo di cattivo gusto, "a dirty joke". Peccando di superbia – che si riflette nella domanda di Goldberg e nell'eco di McCann "Who do you think you are?" – Stanley non si accorge e, quindi, sottovaluta il potenziale pericolo che i due rappresentano per la sua esistenza.

Avulso dal senso di colpa, cerca di superare il suo senso d'inferiorità, prodotto dalla colpa che lo rende vulnerabile, attraverso la sua presunta superiorità nell'affrontare il pericolo dei due misteriosi messaggeri. Stanley, comunque, gioca male le sue carte e la parola "joke", apre la partita e la palestra dei giochi nei quali sarà l'antagonista sempre e comunque, perdente, la cui sconfitta è anticipata sin dall'inizio.

E un'altra metafora, che fa capolino nella maggior parte delle commedie, è quella del gioco. Pinter usa questo espediente immaginativo per suggerire l'avanzamento o la perdita di dominio sull'altro, secondo i punti di vista delle parti che si contendono il potere. Questo tipo di gioco è agonistico, ha il compito di testare forza e abilità tra i personaggi, un elemento identificativo del comportamento dell'*homo ludens*⁶⁰ nelle sue forme di organizzazione sociale. Spesso segna una linea di demarcazione del luogo rappresentato in scena, tra l'intruso e chi lo incontra, segnalando l'incipit della lotta, come il fischio dell'arbitro a inizio partita, capovolgendone spesso i ruoli, come in accade in *The Room*. Quando Mr Kidd racconta a Rose dell'incontro con il misterioso Riley e gli propone di giocare a scacchi, Riley rimane inerme, evita la sfida. Il suo atteggiamento è simile a quello di Kullus, è il padrone delle regole del gioco e del suo rifugio, il quale ha potere su chi per diritto di proprietà si presenta come il padrone della casa, "All I know is he won't say a word (...). He wouldn't even play a game of chess. All right, I said, the other night,

⁶⁰Guido Almansi, Simon Henderson, *Harold Pinter*, London and New York, Methuen, 1983, p. 24

while we're waiting I'll play you a game of chess. (...) He just lies there. It's no good for me. He just lies there, that's all, waiting." (Vol. 1, 104). Ma successivamente, entrano in gioco altri schieramenti e Riley, aggirato l'ostacolo del primo fante, al primo round, poiché ormai padrone della stanza, come lo era diventato Kullus, sembra perdere nel secondo round con l'entrata finale di Bert, padrone della stanza e marito di Rose, molto più forte di Mr Kidd, il re al fianco della regina, sconfigge il cavaliere nel *Finale di partita* in un'unica mossa, mettendolo definitivamente fuori gioco, sulla scena-scacchiera. Pertanto, la metafora assume la valenza metateatrale; la partita non si gioca soltanto tra i personaggi in scena, ma la disputa avviene tra il trio autore-pubblico-personaggi, con tutte le combinazioni possibili: tutti hanno la possibilità di giocare, nella democrazia della partecipazione. Pinter preferisce fare spesso riferimento a questo tipo di gioco, forse per influenza beckettiana (si pensi ai significati simbolico-letterali del "game of chess" in *Murphy*, il primo romanzo beckettiano che Pinter scopre, intorno al 1951, leggendolo in biblioteca). Molto probabilmente è il gioco che meglio si presta per le sue caratteristiche a esprimere le tattiche e le mosse dei giocatori, il più diffuso per tradizione nei paesi anglosassoni: esso accentua "the power of opposition" tra due avversari in un duello faccia a faccia.

La metafora del gioco, inaugurata in *The Room*, dunque, continua in *The Birthday Party*, attraverso vari riferimenti appartenenti allo stesso campo semantico e iconico. Il gioco iniziato alla fine del I Atto, è quello infantile di Stanley che suona selvaggiamente il tamburo, sostituito del piano. Il legame tra il gioco e il suono dello strumento musicale è messo ulteriormente in risalto nella lingua inglese dall'ambivalenza del verbo "to play", attraverso un *pun* estremamente efficace. In questa occasione, dunque, egli si confronta solo con se stesso, con il suo stadio regresso, davanti a Meg-pubblico. Poi, il gioco prosegue nel II Atto. Qui la disputa avviene con altri giocatori che entrano in scena. Petey anticipa il riferimento, sostenendo che non può partecipare alla festa di compleanno perché deve andare a concludere una partita di scacchi. Subito dopo l'allusione si riflette nella domanda di Goldberg che mette in dubbio e sferra l'attacco all'autorevolezza di Stanley sulla gestione della politica domestica, "Are you the manager here? (...) Is it a good game?". E si riflette anche durante l'interrogatorio. Goldberg gli chiede "Why do you force that old man out to play chess?" (Vol. 1, 41), presupponendo che Stanley abbia costretto un vecchio a giocare, sapendo di essere il più forte e quindi di vincere in partenza e viene accusato di barare al gioco.

Di conseguenza, la sconfitta di Stanley, segnata dall'immagine della reazione fisica violenta, il calcio nello stomaco a Goldberg, viene annunciata a suon di tamburo, che segna il gong della fine del primo round, quello dell'interrogatorio, e l'inizio di un altro, quello

della festa-gioco a cui prenderanno parte anche Meg e Lulu. Stanley partecipa ai giochi in maniera alquanto passiva: da giocatore capace di adottare le mosse più congeniali, subisce la sua stessa sconfitta, sociale e psichica, diventa una pedina, un pezzo della scacchiera, da spostare a proprio piacimento quando arriva il suo turno.

Meg, la padrona della casa, la regina degli scacchi, decide di fare la prima mossa, proponendo “I want to play a game”. Si gioca a mosca cieca, che riflette la cecità di Stanley, quando MacCann e Goldberg poco prima gli avevano strappato dalla faccia gli occhiali. Nel frattempo Goldberg ha intrapreso un altro gioco con Lulu, un gioco di seduzione, parallelo a quello più grande della scena. Goldberg vi fa riferimento nella battuta “Maybe I played piggy-back with you.” (Vol. 1, 54). Le storie che si sviluppano parallelamente fanno venire in mente alcuni drammi shakespeariani, come per esempio *As you like it* o *King Lear*, per mettere in risalto quella principale e avere una visione d’insieme, suggerita ancora di più da Pinter che concentra lo spazio, dando origine a una rifrazione di giochi nella cornice della festa-gioco.

Ma quando arriva il suo turno, Stanley, incomincia a seguire l’istinto; la sua mente è offuscata e accecata dalla rabbia e dagli istinti repressi, la cui metafora è proprio il gioco della mosca cieca che lo porta alla sua eliminazione totale dalla scacchiera, dopo un ultimo tentativo di rivalsa su Lulu della quale si prende gioco, abusandone, prima che Goldberg alla fine della festa si prenda gioco di lei. La lotta riguarda ora il possesso della donna, Goldberg è riuscito a conquistare anche la sua amica Lulu, che si accorge di essere stata usata e di aver perso e per questo è fuori gioco ed esce di scena, “I’ve had enough games.” (...) “You used me for a night. A passing fancy” (Vol. 1, 73-74).

Stanley, privato anche delle sue forze fisiche, viene portato via dai due come un manichino, pronto a eseguire ordini, incapace di intendere e di volere. Per contrasto, Petey, il padrone di casa e il re, impegnato nel finale di partita la sera precedente, gli dice “Stan, don’t let them tell you what to do!”

Il monito di Petey diventa la frase-chiave che echeggia nelle commedie pinteriane successive. Sulla scia tematica della caccia all’uomo, costretto a subire un processo kafkiano, Pinter raggiunge un climax in *The Dumb Waiter*, che si sviluppa in un crescendo di paura e minaccia sulla scena. In questo dramma, scritto nel 1957 e messo in scena per la prima volta a Francoforte sul Meno nel febbraio del 1959, le intuizioni drammaturgiche dei lavori teatrali precedenti sembrano trovare un più efficace equilibrio. Dopo il turbinio di sensazioni di paura e interrogatori terrificanti, Pinter mette in scena, di nuovo due sicari, ma con un compito ben preciso: aspettare l’arrivo della vittima, per l’esecuzione, come è stato ordinato loro.

Nell’ambiente chiuso di un soffocante seminterrato i due sicari, Ben e Gus ammazzano il

tempo, aspettando l'ordine che comunicherà loro chi devono uccidere, con l'indifferenza e la ripetitività del professionista. Ma le tensioni e le incertezze mettono in crisi la loro complicità lavorativa: il non sapere perché e per conto di chi agiscono li pone in una situazione di cecità e, quindi, di incapacità e inettitudine, di debolezza e sottomissione, alienandoli e facendoli diventare semplici macchine pronte a eseguire ordini, senza discutere. Il significato della minaccia è l'occultamento della volontà e della capacità di resistere, caratteristiche tipiche di Kullus in *The Examination*; la negazione della libertà di pensare, un'arma a doppio taglio, è assurda e porta soltanto all'autodistruzione, come dimostra la fine del dramma.

Le parti in gioco sono già state assegnate e non c'è nessuna disputa per la conquista del potere: l'autorità è tutta nelle mani di un presunto capo che si manifesta attraverso sintomi e segni ermetici: una busta di fiammiferi scivola sotto la porta; un cigolio meccanico e inaspettato annuncia la discesa del calapranzi. Dall'alto provengono indicazioni enigmatiche e oblique, forse segnali in codice o forse ordini per la cucina del ristorante. Pinter in questo dramma studia le reazioni dei due sicari che di fronte al potere vengono messi alla prova, in un modo simile a quello in cui era stato sottoposto Kullus nella stanza, come per esempio le difficoltà che Gus incontra per preparare il tè: l'assenza dei fiammiferi, che solo successivamente scivolano in un pacchetto sotto la porta, e il fornello della cucina che non funziona, "It's going." (Vol. 1, 127). I due si portano dentro paure che esplodono in battibecchi serrati, in piccole violenze personali, come per un accumulo di cariche elettriche interne e, nello stesso tempo, prendono forma materiale e si riflettono proiettandosi sulla realtà esterna, degli elementi della scena: il calapranzi sale e scende impazzito e reclama cibi bizzarri come fegato in cipollata, *ormitha macarounada* e persino lo sciacquone ha dei comportamenti anomali.

Questi giochi che un "deus ex machina"-dumb waiter sottende ai due aggiungono un sapore comico al dramma, ma lasciano un retrogusto amaro quando alla fine il gioco si fa pericoloso e smette di essere tale. Alla finzione della fabula si riflette la terrificante realtà scenica: Ben dice "You kill me." (Vol. 1, 118), rimanda alla scena finale, ma con i ruoli rovesciati; e allo stesso modo quando Gus prova le mosse dell'uccisione. Anche la battuta di Ben, "You're playing a dirty game, my lad!" (Vol. 1, 134), che echeggia quella di McCann, durante l'interrogatorio, anticipa e proietta il finale. Ma tutti questi giochi portano all'exasperazione: Gus finisce con il mal di testa, sintomo della sua inadeguatezza e alla fine esplode, "Well, what's he playing all these games for?" (Vol. 1, 146). L'ambivalenza della domanda, che assume i toni di un grido disperato, di tortura, può essere rivolta anche all'autore da parte del pubblico, suggerendo un'allusione alla metafora metateatrale.

L'effetto della minaccia è efficace perché, appunto, si ribalta sul pubblico. Nessuna soddisfazione, nessuna consolazione salvano la platea dai propri dubbi quando cala il sipario. Nessun ispettore e nessun detective arrivano alla fine per chiarire il mistero. Metaforicamente, dunque, si allude alla lotta per il dominio tra autore e pubblico-Gus che cerca di spiegare tutto razionalmente. In un'intervista Pinter mette in evidenza il suo rapporto con il pubblico. Da attore egli lo considera un nemico, "ho imparato a nutrire ostilità nei confronti del pubblico." Il teatro diventa allora "una specie di gara tra il pubblico e l'opera che viene allestita in palcoscenico." Da questo nasce "la tensione di un lavoro teatrale,"⁶¹ da cui, per Pinter, è sempre quest'ultimo a uscire vittorioso.

E proprio quello che sembra più portato ai dubbi e alle domande, Gus, il più debole dei due, quello che più parla e che vuole svelare il mistero, diventa, nel finale inatteso e sorprendente, la vittima designata che si trova puntata addosso la pistola di Ben un attimo prima che cali il sipario. Ma la minaccia non si conclude sul palcoscenico, il significato è da rintracciare altrove, è dislocato attraverso la catacresi della "metafora assoluta"⁶², come accade nella poesia di Dylan Thomas. Pinter stesso ha risposto: "Il mondo è pieno di sorprese in qualsiasi momento una porta può aprirsi e qualcuno può entrare. Ci piacerebbe sapere chi è. Ci piacerebbe sapere che cosa ha in mente, e perché è venuto. Ma quante sono le volte in cui sappiamo davvero ciò che ha in mente, o chi è, o perché è ciò che è, e che relazioni ha con gli altri?"⁶³

I due sicari, che per mestiere dovrebbero rappresentare la minaccia, quindi portatori di essa, finiscono per essere minacciati dalla macchina che sembra aver vinto sulla volontà umana, annientandola. La minaccia a scatola cinese mette in risalto l'assurdità del paradosso e il cambio di ruolo di Gus da sicario a vittima, riflette maggiormente la doppia valenza. Questo, molto probabilmente, è il tratto innovativo che contraddistingue la commedia di Pinter dal racconto breve *The Killers* di E. Hemingway, a cui il drammaturgo si ispira.

Dalla situazione traspare il motivo unificante del senso ineludibile di minaccia. Ecco la chiave che fa di Pinter la "nota stonata" nel grande concerto della drammaturgia inglese degli anni Cinquanta, rispetto ai suoi coetanei.

In *The Dumb Waiter* la minaccia è suggerita anche dai toni violenti dei due sicari. Qui si raggiunge con più intensità la violenza iniziata nella scena finale di *The Room*; essa continua con l'interrogatorio di Goldberg e McCann e i loro giochi in *The Birthday Party*. In questo dramma essa diventa metafora scenica del mondo pieno di terrore e di minaccia.

⁶¹R. Canziani, G. Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit., pp. 191-192

⁶²Marcello Pagnini, *Difficoltà e oscurità: il linguaggio del modernismo*, in Franco Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, Einaudi, 1996, Vol. III, p. 34

⁶³R. Canziani, G. Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit., p. 42

Come sostiene Harold Hobson, “il terrore è nell’aria. Non gli si può dare un volto, ma alita nella stanza ogni volta che la porta si apre. (...) C’è sempre la possibilità che un giorno due individui capitino davanti alla vostra porta.”⁶⁴

La reazione al pericolo della minaccia è molteplice e ognuno reagisce in modi diversi a seconda dell’effetto che produce sull’altro. Perciò si può dire: tanti ordinamenti, tante estraneità, tante ostilità. Ogni tipo di ordine dispone di speciali meccanismi per produrre immagini e concetti del nemico⁶⁵, opera di un immaginario sociale nero e distruttivo.

Una forma più accentuata di ostilità è l’aggressione che porta ad una violenza diretta, immediata, corporea, scatenando il conflitto. Esiste però un parossismo della violenza che non cerca soltanto di dominare sull’altro, non cerca semplicemente il profitto a costo dell’altro, ma la sua morte. Si innesca un meccanismo di autodifesa che segue la logica dell’annientamento del nemico, dell’eliminazione della sua presenza, sostituita con la distruzione definitiva. L’odio passionale, come l’amore, non riesce a fare calcoli.

L’annientamento del nemico attraverso la manipolazione del potere nella forma di un sistema organizzato è il motivo principale di *The Hothouse* dove, come in *The Dumb Waiter*, viene rappresentata una macchina del potere che impartisce ordini, ma a differenza della commedia precedente, il tentativo di rivolta finale del rifiuto di un potere autoritario, lascia intravedere per qualche attimo un barlume di speranza.

Ma l’elemento innovativo di questo dramma è soprattutto la reversibilità dei rapporti di potere. I personaggi nel corso della rappresentazione subiscono una trasformazione. Il detentore del potere è Roote, il direttore della misteriosa struttura, molto probabilmente un manicomio. L’autorità gli è stata conferita dai suoi predecessori, come nella tradizione della successione al trono di un re, per questo il potere è consolidato e accreditato e pretende di essere immutabile, come precisa Gibbs: “It was your predecessor who instituted the use of numbers, sir.” (Vol. 1, 195). Pian piano, però, incomincia a perderlo, soprattutto a causa della sua inettitudine – non ricorda i numeri dei pazienti, gli appuntamenti, le regole – che si riflette nella realtà esterna, con l’inefficienza del sistema, il climatizzatore che emette solo aria calda, la macchina da scrivere guasta. Quindi, non si tratta soltanto della rappresentazione di un potere istituzionalizzato, ma anche del suo processo di smantellamento o almeno di un suo tentativo. Gibbs, il braccio destro di Roote, che in futuro prenderà il suo posto, incomincia a non obbedire più ai suoi ordini, mettendo in crisi, e quindi minacciando, l’ordine stabilito dall’autorità consolidata di Roote, che alla fine si sente soffocare, nel caldo infernale della *Serra*.

Gibbs gioca le sue carte astutamente, facendo buon viso a cattivo gioco, acquista sempre

⁶⁴*Ibidem*, p. 39

⁶⁵B. Waldenfels, *Fenomenologia dell’estraneità*, op. cit.

più potere, rimanendo così l'unico sopravvissuto dello staff, al momento del massacro finale. A mettere in evidenza le mosse di Gibbs contribuisce sempre la metafora del gioco che compare puntuale, come nelle commedie precedenti. Il suo rivale è Lush, un altro membro dello staff che sta indagando sulla morte di un paziente e la gravidanza di un altro. Gibbs sta facendo un solitario "a game of patience" (Vol. 1, 227-228), quando entra Lush nella stanza. Subito Gibbs mette via le carte e si ritira dal gioco, nonostante la sfida-invito di Lush che tenta di coinvolgerlo, "After all, we're all buddies, aren't we? We're all in the game together." Gibbs rifiuta ogni tipo di coinvolgimento e preferisce condurre il gioco da solo. Lo conferma la scena speculare, quella del II Atto in cui Miss Cutts da sola nella stanza – anche lei tenta di condurre da sola il gioco, dopo aver annientato Lamb – gioca con una pallina da tennis e viene interrotta dall'arrivo di Gibbs, che si rifiuta di giocare con lei, "Don't do that." (Vol. 1, 292).

Mentre, il gioco interrotto di Gibbs sembra invece avere sfogo nella scena successiva, quella dell'interrogatorio. E il desiderio di competizione e dominio si riflette sul mal capitato Lamb. *The Hothouse* è il luogo dove il personale ha rapporti molto violenti e subisce interrogatori misteriosi e pressanti. Ritorna quindi di nuovo come nucleo del dramma e climax della minaccia l'ingrediente dell'interrogatorio dagli effetti terrificanti sperimentato in *The Birthday Party*.

Lamb, appena arrivato, dapprima fa riferimento a una partita a tennis da tavolo con Miss Cutts, elogiando l'abilità della giocatrice. Poi subito dopo, fa riferimento al ping-pong e ancora una volta Miss Cutts dimostra di essere imbattibile. La sconfitta definitiva di Lamb è segnata dall'interrogatorio, che mira proprio a disintegrarlo. Sembra che Pinter concentri la scena precedente in un'unica domanda nell'interrogatorio, fatta questa volta da Gibbs: infliggendo anche lui la sconfitta: "When you were a boy scout, were you most proficient at somersault, knots, (...) ball games? (Vol. 1, 250). L'elettroshock è la variante dell'assurdo interrogatorio, strumento di tortura che segna l'esperienza della madre di Stanley in *The Birthday Party* e di Aston in *The Caretaker*. L'elettroshock mira a cancellare ogni traccia di pensiero nell'individuo e di ricostituirne un altro, il fine principale della presunta clinica psichiatrica: "One of the purposes of this establishment is to instill that confidence (...) which will one day enable them to say 'I am... Gubbins', for example." (Vol. 1, 198), questa grande macchina istituzionale che ri-forma i pazienti, attraverso un programma che si propone di uccidere arbitrariamente gli ospiti maschili e di far partorire le ospiti femminili. Inoltre, l'elettroshock costituisce anche l'esilarante e atroce test di assunzione in *The Applicant*, sketch scritto proprio nel 1959, e già contiene una penetrante carica indagatrice nelle geometrie dei personaggi, situazioni e relazioni perverse. Riguarda uno dei personaggi di *The Dwarfs*, l'omonimo Lamb, e si ispira

all'interrogatorio di *The Hothouse*. La scelta di Pinter potrebbe spiegare la sua attenzione e il suo impegno per la chiusura dei manicomi; l'antipsichiatria avanza e si organizza a Londra proprio nei primi anni '60.

Ma all'improvviso, la sovversione del potere avviene tragicamente con un massacro. Metaforicamente, si può definirlo una specie di colpo di stato, dalle pretese rivoluzionarie in un regime dittatoriale: il giorno di Natale è il giorno della riscossa. Gli ospiti, lasciati in temporanea libertà, fanno fuori la direzione medica. Sembra, però, che il nuovo assetto che si va instaurando non sia poi così diverso dal precedente e non promette nessuna maggiore umanità, lasciando il pubblico nel dubbio. Si passa dalla violenta rivolta alla restaurazione del potere precedente, proprio come avviene nelle tante pagine di storia, quando le aspettative di un cambiamento rivoluzionario vengono deluse dall'istituzione di un nuovo regime ancora più autoritario e repressivo del precedente; da qui il pessimismo pinteriano.

Ma resta il dubbio anche sull'identificazione del luogo, *La Serra*, appunto. Guido Davico Bonino, nell'introduzione all'edizione italiana dell'83, avanza con molte cautele l'ipotesi che si tratti, più che di uno scontato ospedale psichiatrico, di un'entità superiore di tipo governativo e quindi statale. E allora la Casa-Stato potrebbe finire per equivalere all'espressione pasoliniana del Palazzo e, in generale, a una concezione e a un ordinamento autoritari dello Stato. Un luogo in cui la caccia all'uomo si estende assumendo il tratto universale della caccia e persecuzione, quindi, di un gruppo di uomini. L'osservazione, dunque, contiene in realtà l'intuizione del cambiamento che il drammaturgo metterà in atto, quando pubblicherà i lavori politici successivi.

Infatti, come Pinter stesso ha notato: "Lavori come *Il compleanno*, *Il calapranzi* e *La serra* sono metafore. Più li si guarda, e più si avvicinano a una critica radicale dell'autoritarismo: cioè dei poteri dello stato, della famiglia, della religione, poteri usati per sottomettere, se non per distruggere l'individuo, o la voce del dissenso, la voce di chi semplicemente non sta nel coro e rifiuta di far parte di un quadro facilmente riconoscibile di modelli e valori sociali."⁶⁶ Questo porta in *The Hothouse* a considerare delle somiglianze con delle opere di alcuni contemporanei di Pinter, come *1984* e *Animal Farm* di George Orwell e *The Lord of the Flies* di William Golding, in quanto favole fantasmagoriche politiche, che denunciano l'oppressione di un sistema totalitario e le sue conseguenze. *The Hothouse*, più di ogni altra commedia pinteriana, mette in risalto i contrasti che possono nascere tra il singolo individuo e le istituzioni e lo Stato. I risultati della "guerra" sono devastanti e carichi di violenza e ferocia. Viene in mente la strage finale ad opera dell'animale in *Le Rinocéros* di Ionesco che, messo in moto, come la miccia di una bomba, diventa una furia indomabile che produce danni e distruzione.

⁶⁶R. Canziani, G. Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit., pp. 124-125

In questa prima esperienza di scrittore, Pinter, pone le basi per una dinamica dei rapporti interpersonali, molto spesso contrastanti e violenti, che tendono a sfondare il chiuso della scena di vita privata raggiungendo dimensioni politiche e sociali, espressi attraverso l'espedito linguistico della metafora.

II. 2 La lotta per la posizione sociale

I contrasti tra l'uomo e la società vengono esplorati e analizzati da Pinter in un altro gruppo di opere, poiché come egli sostiene a proposito della scelta di scrivere la sceneggiatura del film *The Servant*: "I wouldn't call this violence so much as a battle for positions, it's a very common, everyday thing."⁶⁷ La violenza feroce e spietata delle commedie precedenti da caccia all'uomo si attenua per cedere il posto ad un'altra caratteristica del dominio: sebbene la lotta continui, essa avviene per fini diversi, la posizione e il ruolo che l'individuo occupa nella vita e nella società mettono in crisi l'equilibrio raggiunto e l'identità stessa dell'uomo, nell'accezione di "animale politico e sociale", secondo la definizione di Aristotele⁶⁸. Il rapporto con l'altro, in quanto membro della società, inevitabilmente comporta uno scontro, che assume dimensioni più ampie.

L'attenzione ai problemi sociali Pinter la dimostra negli sketch come *Troubles in the Works*, pubblicato nel 1959, che tratta di una protesta di operai in una fabbrica, messa in scena di uno sciopero. Questo lavoro rappresenta una delle forme di degrado sociale che investe gli anni del Dopoguerra europeo e mette in risalto l'interesse sempre vivo e partecipe di Pinter.

La lotta per la posizione che sottende alla minaccia trova la sua massima espressione in *The Caretaker*, com'è stato definito da alcuni critici, "play about people", in cui la situazione presenta caratteristiche sociologiche simili al teatro sociale di Osborne e Wesker. Scritto nel 1959, proprio lo stesso anno dello sketch *The Examination*, dal quale Pinter trae le idee di violenza e di lotta per la posizione. Per sviluppare e mettere in scena quest'ultima idea Pinter non ha bisogno di sicari come Gus e Ben o Goldberg e McCann, né di messaggeri misteriosi come Riley o di responsabili di strutture come Roote. Si serve soltanto di un unico personaggio, al centro della scena, ma che paradossalmente rappresenta i margini del mondo: Davies, un vecchio barbone. Pinter gli dà un'altra chance sulla scena, quella di conquistarsi una posizione, un pezzo di spazio vitale che gli permetta di condurre una vita dignitosa, una dimora fissa, senza continuare a vagabondare.

⁶⁷Intervista con L. Bensky, cit. in M. Billington, *Life and Work of Harold Pinter*, op. cit. p. 57

⁶⁸Aristotele, *Politica*, libro I, 2, 1252 b 9-1253 a 29, trad. di C. A. Viano, UTET, pp. 52-54

Dall'inizio alla fine, per tutto il dramma, Davies chiede ossessivamente quale sarà la sua posizione, nella vita e nella società, nel grido disperato di "What about me?" e "What about my position?" (Vol. 2, 51, 72). Le sue domande incessanti sono sintomo della sua paura e debolezza e anticipano la soluzione finale. Ma subito viene travolto dall'eloquenza di Mick che gli trova una collocazione e un ruolo nella società, identificandolo: "you're a man of the world." (Vol. 2, 46). L'acre rivalse di Davies alla fine trova risposta nell'espulsione definitiva dalla casa. La sconfitta è ancora più amara poiché Davies viene messo alla porta proprio da chi all'inizio lo aveva accolto.

La convivenza nella casa dei due fratelli non è affatto pacifica. Si intrecciano e si contrappongono non solo condizioni e vite, ma soprattutto linguaggi diversi: la rabbia di Davies, la formalità psichicamente succube di Aston, la farneticante aggressività progettuale di Mick. Tutti chiusi e determinati, e tutti illusi di comunicare e affermarsi sugli altri, in un vortice che sembra suggerire l'infinita gamma di *games* come quella catalogata da Guido Almansi e Simon Henderson.⁶⁹

È Mick il più forte tra i due e anche il padrone della casa. Da questo diritto di proprietà trae il suo potere e dominio, sul fratello e a maggior ragione su Davies, che considera sempre un estraneo, un intruso che trova in casa al suo arrivo in scena, alla fine del I Atto, e dopo una breve colluttazione, che stende a terra Davies, gli chiede: "What's the game?" (Vol. 2, 27). Ma Mick si era già intravisto furtivamente in penombra all'inizio della commedia, quasi ad anticipare qualcosa di sinistro e misterioso. Il gioco lo conduce Mick: nel II Atto egli continua con un interrogatorio serrato sull'identità di Davies, mentre è con la faccia a terra, che verrà sempre elusa e mai svelata, dislocata, quindi, dalla scena. Poi, lo mette alla prova, facendogli parecchi scherzi e dispetti che lo fanno morire dalla paura, alcuni anche con effetti comici: Mick non vuole dargli i pantaloni, forse per aver dormito nel suo letto e violato la sua privacy, Davies infatti dice, "Give me my trousers then." (Vol. 2, 32). Segue il gioco del bagaglio di Davies che Mick nasconde dietro il fornello; entrambi gli scherzi mettono in risalto il dominio di Mick sul territorio, la casa, e esprimono l'ansia di Mick riguardo la permanenza di Davies, che culmina con la scena di Mick che fa rumore con l'aspirapolvere al buio, provocando la reazione violenta di Davies che si difende con un coltello. D'altro canto Davies cerca di influenzare l'opinione di Aston e di mettere i fratelli uno contro l'altro e per questo mette in mostra la sua abilità di esperto decoratore, in maniera ingannevole. La goccia che fa traboccare il vaso per l'espulsione definitiva: il suo inganno e la sua presenza ormai insopportabile, sgradevole. *The Caretaker*, dunque, diventa un archetipo della conflittualità pinteriana, rappresentata nella realtà dei limiti del quadrilatero del ring, ma resa assurda poiché non si riesce a

⁶⁹G. Almansi, S. Henderson, *Harold Pinter*, op. cit.

trovare nemmeno l'oggetto della contesa. Le sfaccettature dei rapporti conflittuali sembrano far breccia tra gli interessi prioritari di Pinter.

Un altro personaggio, molto simile a Davies che Pinter crea quindici anni dopo la pubblicazione di *The Caretaker*, è Spooner di *No Man's Land*, l'altra faccia della medaglia nella lotta per la posizione, il Davies moderno. Anche egli intruso nella casa di Hirst, lotta per ottenere il riconoscimento di un ruolo almeno all'interno della scena e sul palcoscenico. Si offre di servire il padrone di casa, coinvolgendolo attraverso i ricordi di un passato comune, come per esempio la professione di poeta, che Spooner non riuscirà mai a realizzare. L'incontro con Hirst gli propone questa nuova prospettiva di rivincita e rivalsa sociale, come l'opportunità che l'autore gli prospetta a Davies, quella del guardiano. La partita tra i due si gioca sulla scacchiera della memoria che non può essere manipolata, ma che distrugge emotivamente Hirst, il più vulnerabile dei due, lasciandolo più di una volta tramortito a terra e ubriaco fradicio, costretto alla ritirata. Ma la sconfitta di Spooner avviene quando entrano in scena i due fanti del re, Briggs e Foster i due accompagnatori di Hirst. Foster mette subito in evidenza la loro funzione e posizione: "You're not in some shithouse down by the docks. You're in the home of a man of means, of a man of achievement. Do you understand me? (...) We protect this gentleman against corruption, against men of craft, against men of evil, we could destroy you without a glance, we take care of this gentleman, we do it out of love." (38-39). La minaccia ad abbandonare la presa è stata esplicitata. Segue nel II Atto l'altro colpo sferrato da Briggs, che ha l'intenzione di depistare Spooner e distrarlo, suggerendogli di lasciar perdere perché non ne verrà mai a capo come non ci si può districare dall'assurdo percorso che porta a Bolsover Street. Briggs non lascia scampo a Spooner, che attacca sull'altro fronte, quello della memoria. Ma alla fine Hirst riesce a sconfiggere il desiderio di cambiamento di Spooner aiutato da Foster e Briggs. Per questo sono vani i tentativi di Spooner di offrirsi per tante mansioni e perfino come segretario. Gli dice anche che sa giocare a scacchi proprio quando paradossalmente sta per perdere la partita; metafora della perdita e della fine, dunque, che compare soltanto nel finale di partita del dramma, poiché non si può giocare dove tutto è "icy and silent" in questa *Terra di Nessuno*.

In *Night School*, ancora una volta, la lotta per la posizione mette uno di fronte all'altra Walter, un nipote poco di buono, che vive nella casa di due vecchie zie, e Sally, un'esuberante maestrina che si dedica allo studio delle lingue, sedicente poliglotta. Nel dramma si cerca di smascherare, assumendo i tratti di una piccola inchiesta *gialla*, le pretese dell'identità della ragazza. La stanza funziona ancora come fulcro e motivo dell'azione, ma il tono è molto meno teso di *The Caretaker* e delle commedie iniziali. "Il caro Wally" è appena tornato dal carcere e non sa che, durante la sua assenza, è stato

espropriato della sua stanza, affittata dalle intraprendenti zie a Sally Gibbs:

WALTER. ...What's going on here?

MILLY. Well...we've let your room.

WALTER. You've what?

ANNIE. We've let your room.

Pause. (...)

WALTER. A school teacher!

MILLY. Yes.

WALTER. A school teacher! In my room.

Pause.

ANNIE. Wally, you'll like her.

WALTER. She's sleeping in my room!

MILLY. What's the matter with the put-u-up? You can have the put-u-up in here.

WALTER. The put-u-up? She's sleeping in my bed.

(...)

WALTER. Listen, you don't understand. This is my home. I live here. I've lived in that room for years – (Vol. 2, 191-193)

Walter non ha, dunque, nessuna intenzione di mollare e vuole riottenere il possesso della stanza di cui è senz'altro l'occupante. Appare chiaro, quindi, come la lotta per la posizione ingaggiata da Walter e Sally ricalca da vicino *The Examination*, uno degli esperimenti narrativi di Pinter. Ancora una volta questo racconto breve del 1955, un'esercitazione sul tema dell'intruso e della stanza che continua nelle sue varie sfaccettature in quasi tutta la produzione pinteriana, traccia la mappa da percorrere per le altre opere successive, importante, quindi, per la sua fertilità e per le sue conseguenze.

Walter, non è l'agguerrito Davies e per combattere il nemico-Sally adotta una tattica ben più precisa. Ha dei sospetti su Sally, per questo decide di indagare sulla sua identità per smascherarla. Si rivolge a Mr Solto, il padrone della casa, ma anche un sorprendente avventuroso e un esperto conoscitore di night-club. Inizia il gioco della scoperta dell'impostore, con la battuta di Solto: "Why, who's this school teacher, then? What's the game?", battuta che ricalca quella di Mick in *The Caretaker*, usata per esprimere la stessa situazione di anticipazione dell'espulsione finale.

Infatti, Solto scoprirà più tardi, con l'unico indizio di una foto di Sally, attraverso alcuni giochi di seduzione, fingendosi persino innamorato della ragazza, la sua vera professione: ballerina fino al mattino nel buio di equivoci locali notturni. Svelato il segreto non le resta che battere in ritirata; scatta di nuovo il meccanismo dell'espulsione, secondo la formula ricorrente di intrusione + espulsione, studiata da Dario Calimani⁷⁰. Walter ritorna padrone del proprio ambiente, ma la "restaurazione" del dominio iniziale e dell'espulsione non avviene attraverso atti di violenza e ferocia o di rimozione forzata di un corpo dalla scena come si è visto in *The Room*, in *The Birthday Party*, in *The Hothouse* o in *The Caretaker*.

⁷⁰D. Calimani, *Radici sepolte*, op. cit., p. 50. Dello stesso autore si veda anche *Structure as Meaning in Pinter's Plays*, Padova, Alceo, 1984, p. 11

I toni sono più distesi e pacati e l'opera si presta a una leggibilità più aperta. La formula del *thriller insoluto* che ha reso originali *The Birthday Party* e *The Dumb Waiter* si dilata a una formula più ampia, dovuta anche alle esigenze del pubblico del tempo e ai nuovi mezzi di comunicazione della radio e della televisione. Ma le implicazioni del mezzo non sono solo drammaturgiche, ma riguardano anche il percorso di una poetica. Infatti, resta il fatto che si tratta di un indizio chiaro che dimostra una trasformazione del processo di scrittura di Pinter: *Night School* è il risultato di un processo di stabilizzazione. Una volta conquistata la sicurezza della propria scrittura e gratificato dal successo di *The Caretaker*, Pinter orienta il lavoro, in questa nuova fase, verso la normalizzazione. Egli stesso ne è consapevole. In un'intervista dice a proposito di *Night School*: "Capivo di stare scivolando verso una formula. È capitato che quella fosse la peggior cosa che avevo scritto fino ad allora. Le parole e le idee erano diventate automatiche, ridondanti."⁷¹ A prima vista, sembra che Pinter sia giunto a questo punto della sua carriera a un vicolo cieco, dove le sue opere presentano i tratti di una sorta di manierismo. Ma, come traspare da tutta la produzione nel suo insieme, è proprio una caratteristica dell'originalità dell'artista-Pinter quella di mischiare l'alternarsi di lavori più ermetici e oscuri ad altri più piani e leggibili, riflettendo gli alti e bassi della vita e il suo mutare, in un connubio indissolubile tra arte e vita.

Segue questo percorso più piano e meno oscuro e misterioso, dato anche dall'uso del mezzo televisivo, *Tea Party*, dove compare anche qui puntuale la lotta per la posizione e il senso di minaccia che ne deriva. Si assiste alla disintegrazione del potere di Disson: non solo perde la sua azienda di prodotti sanitari, ma anche la ragione e il suo equilibrio psichico. La scena finale vede Disson ormai fiacco e inerme sulla sedia in stato quasi di catalessi, di paralisi che ricorda l'ultima scena di *The Birthday Party*. Qui la violenza non è esplicita e visibile come nelle prime commedie: essa si fa sentire subdolamente attraverso i personaggi che costituiscono il suo nucleo familiare, Willy, il cognato, Diana la moglie e Wendy, la segretaria. Ma l'elemento che distingue *Tea Party* è che il protagonista "vede" la sua vita e il suo potere sgretolarsi, assiste alla sua tragica e orribile fine, ma è incapace di fronteggiare gli antagonisti, poiché è più debole. E proprio in questo consiste la sua cecità, nella passività che lo porta alla sconfitta finale, l'orrore della dissoluzione della personalità.

I primi sintomi si avvertono quando Willy, al ricevimento del matrimonio tende a elogiare le qualità di Diana e non quelle di Disson, quest'ultimo annulla il suo ruolo di sposo per elevare quello della sposa. Durante la luna di miele le incalzanti e persistenti domande di Disson se sua moglie è più felice con lui o con qualunque altro uomo rivelano le sue

⁷¹Intervista con R. Canziani, G. Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit., p. 63

insicurezze, come conferma la sua asserzione che non è debole, poiché lo fa con veemenza. Nonostante la sua aggressività, egli incomincia a disintegrarsi quando Diana dice di amarlo e di ammirarlo, il verbo al passato “amletico” indebolisce sottilmente i verbi affettivi. L’ulteriore perdita delle sue forze è espressa dall’assenso alla proposta di Willy di farlo diventare socio. Cerca in questo modo una scappatoia, per dominare Willy, facendolo entrare nel proprio mondo e dargli la sua stessa posizione, ma ottiene l’effetto contrario poiché Willy è psicologicamente più forte e sicuro di sé. Cruciale, nella lotta contro l’essere influenzato dalle opinioni della moglie e del cognato è il dissenso di Disson a far entrare Diana nella sua vita d’affari. Diana e Willy dicono di Wendy che è straordinaria ed estremamente affidabile e proferiscono giudizi con autorità al posto di Disson. Quest’ultimo all’inizio dice che Wendy è “not so bloody marvellous” (Vol. 3, 121) ma dopo una pausa ammette che “she is all right”. Questo cambiamento segna l’inizio della sconfitta e della caduta.

Il primo sintomo di disturbo agli occhi, metafora della perdita delle facoltà sensoriali e mentali è ancora una volta collegato alla metafora del gioco. Mentre Disson sta giocando una partita di ping-pong con Willy, il suo avversario che conquisterà la sua posizione nel lavoro e nella vita. Dapprima vince il primo round, ma a causa del disturbo, perde. La metafora del gioco determina i vincitori e i vinti. La vincita di Willy della partita riflette la sua vittoria sul piano sociale e l’inesorabile perdita di Disson.

La struttura del dramma è funzionale alla crescente debolezza di Disson in contrasto con la crescente forza di Willy, Diana e Wendy. La vista è associata e collegata all’autorità e alla potenza e la perdita di una determina la perdita delle altre. Lo dimostrano due scene salienti. Una è quella in cui Wendy benda gli occhi di Disson, mentre è seduto alla sua scrivania. Qui la metafora del gioco con allusioni sessuali si intreccia con quella della cecità e della sedia, quindi della perdita del potere sociale, psicofisico e anche sessuale.

L’altra scena è quando Willy e l’oculista di Disson, lo aiutano a rialzarsi e lo fanno sedere. Il dottore ordina, “Get him up” e con riferimento alla sedia, ma con allusione sessuale “get it up”. Ancora una volta la scena è accompagnata dalla metafora della sedia che indica la totale sottomissione e indebolimento del potere. La dissoluzione, dunque, avviene per fasi e puntualmente non manca la metafora del gioco e ricompare quella della sedia.

Questo dramma sociale al quale Pinter aggiunge anche i legami famigliari come in *The Caretaker*, fa venire in mente la tragedia famigliare per eccellenza, il *King Lear* di Shakespeare, della quale Pinter scriverà la sceneggiatura nel 2000. Le analogie permettono l’accostamento di queste due opere: la perdita del trono e del potere e degli averi e la perdita dell’azienda di Disson ad opera dei parenti; la relazione tra la perdita della vista, la perdita dell’autorità regale e di dominio e la perdita dell’assennatezza o il tracollo

psicologico nell'era post-freudiana. Significativa è la testimonianza di Pinter attore che interpreta la parte di Edgar nella tragedia shakespeariana. Egli commenta la messa in scena di Mac, (Anew McMaster): "I played Edgar in *Lear* only a few times with him before I left the company. At the centre of his performance was a terrible loss, desolation, silence. He didn't think about doing it, he just got there. He did it and got there." (VV, 33).

Anche il riferimento al gioco, compare nella tragedia, attraverso la figura del *fool*: l'altra "faccia", farsesca del re, rimanda al fatto che in gioco non c'è soltanto il potere, ma anche la vita. Questo dualismo si riflette obliquamente nei drammi storici shakespeariani, in particolare in *Richard II*. Nella scena in cui si guarda allo specchio, si accorge di essere stato spossato e che la sua fine è vicina: la sua unità di re, unto del signore, e di uomo è stata scissa. Lo specchio riflette la doppia immagine, i due corpi.⁷² Allo stesso modo in *Tea Party*, nella scena finale la dissoluzione di Disson è segnata dalla presenza di uno specchio, anticipata dalla scena in cui si guarda allo specchio e a fatica cerca di annodarsi la cravatta: "He is tying his tie. He ties it. The front end hangs only half-way down his chest. He unties it, ties it again. The front end, this time, is even shorter. He unties it, holds the tie and looks at it. (...)" (Vol. 3, 121). Lo specchio riflette la sua doppia immagine, scissa tra passato e presente, tra immobilità e movimento, tra razionalità e follia. Ma, l'immobilità è anche metafora del rifiuto di condivisione e convivenza. Nella scena precedente aveva asserito di non gradire la relazione tra le stanze dell'ufficio. Alla fine, accecato, è tagliato fuori dalla compagnia e immobile non può relazionarsi con gli altri. Pertanto, *Tea Party* rappresenta anche la parabola discendente del deterioramento dei rapporti umani.

Tea Party potrebbe essere considerata, dunque, una "tragedia contemporanea della disintegrazione umana", ma l'opera di Pinter, a differenza delle tragedie shakespeariane, non termina, lascia in sospeso non dà nessuna soluzione, non porta a nessuna catarsi, semmai a un climax discendente. Shakespeare ha avuto sicuramente una forte influenza su Pinter, ma si dubita se durante il processo creativo di *Tea Party*, si sia ispirato direttamente al grande drammaturgo. Come egli stesso ha dichiarato a questo proposito: "In definitiva penso che la mia scrittura sia soltanto mia."⁷³

Il deterioramento dei rapporti umani è l'estrema conseguenza della lotta al potere per la posizione e il dominio sull'altro che minacciano l'uomo in *The Dwarfs* e nella sceneggiatura del film *The Servant*.

The Dwarfs rappresenta forse l'altra faccia della medaglia della drammaturgia pinteriana. Il materiale drammaturgico evade la costruzione di una vicenda e serve a far riflettere il lettore piuttosto che lo spettatore sulle sfere intime della personalità. Nasce, infatti, come

⁷²Ernst H. Kantorowicz, *I due corpi del re: l'idea di regalità nella teologia medievale*, Torino, Einaudi, 1989

⁷³Intervista con R. Canziani, G. Capitta, *L'apprendistato dello scrittore (Londra, 1993)* in *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit., p. 170

romanzo scritto agli inizi degli anni '50, molto tempo prima della pubblicazione del lavoro teatrale. Pinter si ispira al romanzo, specialmente per quanto riguarda il genere di stato d'animo in cui si trovano i personaggi. Poca azione, quindi, per rappresentare un romanzo di formazione e di crescita esistenziale registrata attraverso i dialoghi e le conversazioni di quattro personaggi, Virginia, Len, Pete, e Mark. La commedia rappresenta molto probabilmente uno dei primi tentativi di esercitazione di Pinter: mettere in scena un romanzo, esercizio che lo porterà al successo con la creazione delle sceneggiature. Nel passaggio dalla prosa alla rappresentazione teatrale, un personaggio femminile, Virginia, sparisce, ma anche il profilo psicologico dei personaggi viene riassorbito sulla scena dai dialoghi. Viene offuscato anche l'autobiografismo, molto evidente nel romanzo; parecchi riferimenti autobiografici sono stati eliminati nella rappresentazione teatrale, come se Pinter nel passaggio dalla pagina al palcoscenico avesse paura di vedersi rappresentato davanti agli spettatori, di entrare di nuovo nei pezzi della propria vita e riviverli nel personaggio di Mark.

Len, Pete e Mark sono amici da molto tempo, ma insidiati da diffidenze, insofferenti, sono di rado in sintonia, possono soltanto sostenere complicati dialoghi. È un dramma sul tradimento e la sfiducia in relazione con la lotta al dominio all'interno di una stanza che ormai ha cambiato forma, un tempo luogo delle certezze e adesso appare agli occhi di Len, il più sensibile alle ossessioni del tradimento e ai timori, come un contenitore paurosamente mutabile. La lotta è molto spesso velata dietro lo scherzo e i giochi di parole, come per esempio nella scena in cui Pete e Len commentano l'appartamento di Mark. Dalle battute traspare che l'oggetto della contesa non è tanto l'appartamento quanto la lotta per imporre il proprio punto di vista che si intreccia con la lotta per la posizione. Si deduce l'ambiguità dell'opera che maschera il sospetto con la fiducia, l'insicurezza che sottende l'amicizia e il desiderio di dominio e controllo sull'altro. Len cerca di soddisfare la sua sete di dominio che deriva dalla sua insicurezza, prendendosi gioco dei suoi amici, come per esempio la professione di Mark: "Does it please you when you walk onto a stage and everybody looks up and watches you? Maybe they don't want to watch you at all. Maybe they'd prefer to watch someone else" (Vol. 2, 86). Sia verbalmente, attraverso la ripetizione, sia visualmente, attraverso la ricorrenza del verbo "guardare", Pinter mette in risalto la paura del cambiamento e il desiderio di stabilità di Len che paradossalmente riesce ad ottenere cambiando il rapporto di amicizia con Pete e Mark. Questo creerà una maggiore centralità e una posizione più stabile per se stesso. Ma anche la stanza è in continuo movimento, metafora di quella mentale in cui Pinter ci permette di dare uno sguardo. La lotta avviene tra i fantasmi dei nani che la mente di Len produce. La sua è una lotta intima per il cambio generazionale, la sua uscita dall'Eden, la sua conquista nella

gerarchia generazionale. Tuttavia, la distruzione dell'amicizia, non lo porterà a raggiungere la stabilità desiderata, ma anzi come per riflesso lo dilania e lo distrugge. Nella scena finale, Len viene portato in ospedale. Pete e Mark lo vanno a trovare e si siedono sul letto, ma Len li insulta per aver infranto una regola dell'ospedale e ordina loro di sedersi alla sedia. Ricompare di nuovo questa metafora che qui segna la partenza definitiva dei due e il successo di Len nel distruggere l'amicizia. Ma non solo, Len è ormai rimasto solo, in quella zona di isolamento in cui si è autoconfinato. Se riesce a distruggere l'amicizia, dunque, alla fine diventa vittima del suo successo. Pertanto, vittime e colpevoli non sono facilmente riconoscibili, da qui l'ambiguità e l'oscurità del testo.

La lotta per la posizione e i suoi risvolti ambigui possono essere rintracciati anche nella sceneggiatura di *The Servant*. Pinter dichiara in una sua intervista che la lotta per la posizione e gli strumenti per conquistarla è uno dei motivi che lo ha spinto a scrivere la sceneggiatura per questo film.

La conquista del potere da parte di Barrett anche qui avviene in fasi diverse e gradualmente sia nel romanzo sia nella sceneggiatura pinteriana, attraverso un processo di appropriazione. Dapprima si "impossessa" della casa, cambiando l'arredamento. Poi dell'immagine di Tony: la scena pinteriana in cui Barrett davanti allo specchio indossa i vestiti di Tony nella sua camera da letto. D'altra parte Tony è sensibile e vulnerabile, un reduce di guerra che si trova di fronte all'ostacolo della scelta di troncare la lunga amicizia con Robert e iniziare, quindi, una nuova vita con Barrett. Quest'ultimo approfitta della debolezza psicologica per impossessarsi della sua casa, della donna e della sua vita fino a portarlo alla dissoluzione. Quel che avviene in *The Servant* è uno scambio di ruoli che porta alla visione di Tony-Barrett come l'uno il "doppio" dell'altro, come ha notato M. T. Carbone⁷⁴ nello studio della sceneggiatura. Barrett è servo e padrone contemporaneamente come lo è Tony. Pinter li dipinge come due vecchi compagni di gioco, come tanti altri personaggi pinteriani, che litigano e protestano sulle regole del gioco. Hanno parecchie cose in comune e questa sorta di fusione è favorita dal fatto che hanno anche condiviso la stessa donna.

Un personaggio non è interamente colpevole o innocente, come non del tutto cattivo o buono, ma lo può essere entrambi; c'è sempre un margine d'imprevedibilità dato dalle occasioni, come del resto accade nell'esperienza di tutti i giorni. La chiave di volta sta nell'interpretare e nel saper accettare, dando una risposta adeguata alle sfide e alle minacce che la vita sferra davanti agli occhi.

La lotta per la posizione avviene attraverso toni più pacati rispetto alle prime commedie. Dopo la pubblicazione di *The Caretaker*, che mantiene ancora i toni da thriller, si assiste

⁷⁴M. T. Carbone, *I luoghi della memoria*, op, cit.

infatti a un cambiamento nella scrittura pinteriana. In questa fase lo scrittore si cura di interpretare le reazioni dei personaggi, come le loro relazioni cambiano in base al tipo di rapporto, studiandone le strategie, anche quelle più subdole, ma non per questo meno minacciose, per raggiungere la posizione di dominio.

II. 3 Il dominio nei legami familiari

La lotta per il dominio e il possesso della donna amata ha sempre attratto l'attenzione di Pinter sin dagli esordi poetici.

Episode, poesia dialogata, dalla caratteristica performativa, risale al 1951 e narra lo scontro tra due uomini che si contendono la donna. Questo tipo di *ménage à trois*, diventa una formula archetipica che si ripeterà molto spesso nei lavori teatrali pinteriani, attraverso combinazioni diverse. Si tratta della crisi del triangolo amoroso che anticipa e prefigura in qualche modo quello, per esempio, di *Betrayal*, *The Collection* e *The Lover*. I protagonisti sono tre. Sin dall'inizio, appare chiaramente l'io poetico, la voce narrante senza nome, che parla in prima persona; poi un rivale alla conquista del potere, identificato con "He" e che viene definito come "Stranger"; e infine una donna silenziosa che resta in ombra e che rappresenta l'oggetto della contesa. Pinter coglie sottilmente la fragilità del possesso e la natura ossessionante dell'amore:

I tread their shadow,
Stranger and woman,
Arranging the season
In her curious dream. (VV, 131, ll. 2-5)

Ma la caratteristica più importante del componimento è che colui che lancia una sferzante litania di protesta contro il perdente rivale si aggiudica la vittoria della battaglia:

HE:
That you did barter
And consort with her.
That you did ash
The fire at her departure.
That you did enter
Where I was unechoed.
That you did venture
Where I was a stranger. (...) (VV, 132, ll. 48-55)

Questa litania fa venire in mente i canti di protesta e di rivalità amorose di tradizione popolare. È come se stesse rinfacciando il passato del rivale, a suon di musica, attraverso un tipo di narrazione che fa pensare a quella orale: Pinter, infatti, è influenzato dalla

tradizione orale dei *tall tales*, di origine ebraica.⁷⁵ Sin dagli esordi della sua carriera, Pinter concepisce le relazioni sessuali come un campo di battaglia su cui si scontrano gli uomini. Ma alla fine, non c'è nessun vincitore né perdente poiché l'oggetto del desiderio resta misterioso, enigmatico e inaccessibile. Questa visione sarà ridefinita da Pinter nelle opere successive quando avrà una maggiore comprensione dell'universo femminile che da sempre lo affascina. Le prime dieci poesie degli esordi sono caratterizzate da una maggiore profondità e introspezione di sentimenti. In particolare, *Episode* insieme a *Kullus* e all'autobiografia inedita *The Queen of all the Faires*, una sorta di *memoir* degli anni giovanili, Pinter rappresenta i conflitti che derivano dal possesso del territorio, gli attriti del contrasto tra uomini e donne e il profondo degrado sociale in cui l'uomo è sommerso. Sin dagli esordi, dunque, Pinter crea il suo paesaggio interiore in cui, tuttavia, resta sempre la costante della formula del trio.

Questa formula, che echeggia *Le Joli Trio* di Beckett, compare dapprima in *A Slight Ache*. Il venditore di fiammiferi ed Edward lottano per Flora. Alla fine Edward ne esce sconfitto perdendo il ruolo di marito e il suo posto viene preso dal matchseller che compare e scompare restando sempre in silenzio; egli rappresenta, in questo modo, una presenza scenica minacciosa, personificazione "scenica" della minaccia. Caratteristica, infatti, di questo radiodramma è la presenza-assenza dell'intruso, invisibile al pubblico, ma comunque percettibile e conoscibile attraverso l'immaginazione e le supposizioni di Edward e Flora che rispondono al suo posto.

Anche qui come in *Tea Party* la graduale perdita di potere, e dell'autorevolezza del ruolo di marito, che Edward ricopre, viene espressa attraverso il sintomo del disturbo della vista. La scena in cui Edward viene messo da parte e tutte le attenzioni di Flora vengono rivolte al venditore di fiammiferi segna il declino di Edward e del suo ruolo coniugale. Le disattenzioni di Flora riflettono quelle di Edward, all'inizio dell'opera, messe in risalto dalla voce di Flora, che lo chiama ansimante: "Edward, where are you? Edward? Where are you, Edward? *She appears*. Edward? Edward, what are you doing in the scullery?" (Vol. 1, 160). Da questa situazione, quindi, si evincono i primi sintomi della crisi della coppia.

La tattica del venditore di fiammiferi è il silenzio, come quello di Kullus in *The Examination* e come il *dumb waiter* – la macchina che dà ordini, che lo abbina all'eloquenza della gestualità immaginata, descritta dalle didascalie. Egli risponde riluttante all'interrogatorio a cui lo sottopone Edward e esegue soltanto alcuni ordini. Quando, per esempio, gli ordina di sedersi, classico simbolo di sottomissione e di conseguente perdita di potere, il venditore di fiammiferi esegue l'ordine, ma soltanto per

⁷⁵D. Calimani, *Radici sepolte*, op. cit., p. 90

poco tempo; questo indica che la propria sconfitta è solo temporanea, in quel round.

L'arbitro che decide il finale del match è la donna. La figura di Flora si è emancipata dalla donna misteriosa e nascosta di *Episode*, considerata soltanto, oggetto, di contesa. La sua reazione alla vista del venditore di fiammiferi è sconvolgente. Egli, infatti, ha la funzione di far emergere in Flora desideri sessuali repressi che contrastano con la sessualità latente di Edward. Il campo di battaglia del presente, dell'hic et nunc della fabula, si riverbera in quello dei ricordi del passato rimossi, o molto probabilmente in quello dell'immaginazione fantastica di Flora: uno stupro avvenuto in gioventù ad opera di un giovane che le ricorda molto il venditore di fiammiferi. "I saw the sky through the trees, blue. Up to my ears in mud. It was a desperate battle. *Pause*. I lost. *Pause*. Of course, life was perilous in those days. It was my first canter unchaperoned. (...)" (Vol. 1, 175). Anche se protagonista, Flora comunque è ancora vittima e aleggia ancora l'incubo di essere considerata oggetto di desiderio. Ma, nella fabula del dramma, è, comunque, Flora che decide di affrontare l'argomento del sesso, come avviene poco dopo la confessione del ricordo dei suoi impulsi erotici più intimi.

La violenza è ancora presente anche se molto probabilmente immaginata e di tipo sessuale, l'altra sfaccettatura di quella fisica perpetrata nelle commedie precedenti, tra personaggi maschili. Tuttavia, il fulcro dell'azione e della decisione finale rimane il venditore di fiammiferi che paradossalmente è immobile e muto. Basta soltanto la sua presenza a mettere in pericolo la vita della coppia che si è incrinata già all'inizio, quando Edward si rinchiude in se stesso: egli assomiglia a Disson, è scontroso con Flora. La crisi che lo attanaglia si riflette sulla realtà esterna, attraverso il desiderio di dominio sul proprio territorio, minacciato ora dalla presenza dell'intruso:

EDWARD: My den, too, was sharp, arranged for my purpose (...) I could pour hot water down the spoon-hole, yes, easily, no difficulty, my grasp firm, my command established, my life was accounted for, I was ready for my excursions to the cliff, down the path to the back gate, through the long grass, no need to watch for the nettles, my progress was fluent, after my long struggling against all kinds of usurpers, disreputables, lists, literally lists of people anxious to do me down, and my reputation down, my command was established (...) (Vol. 1, 179-180).

Questa sorta di rito di demarcazione del dominio del territorio della propria vita, che ricorda la litania di protesta dello Stranger di *Episode*, produce paradossalmente l'effetto contrario. La ripetizione delle stesse frasi mette proprio in risalto il dubbio sul suo effettivo potere, cantando vittoria troppo presto.

I riferimenti al gioco anche qui non mancano, ma non sono diretti. C'è soltanto una velata allusione, essi vivono nei ricordi di Edward. Il riferimento al ricordo a un signorotto del paese, definito come un grande giocatore di scacchi, "a great chess-player" (166), obliquamente allude a Edward, segue, infatti, l'invito a sedersi. Mentre, il riferimento al

cricket è diretto: “I used to play myself. (...) I kept wicket and batted number seven. (...) Perhaps you never met Cavendish and never played cricket. You look less and less like a cricketer the more I see of you.” (Vol. 1, 178). Entrambi servono a mettere in mostra le abilità di Edward e indebolire l’avversario. Ma il venditore di fiammiferi ovviamente non può prendere parte al trabocchetto di questo gioco pericoloso, da cui sa di uscire perdente. Il gioco compare ancora verso la fine, quando Flora propone al venditore di fiammiferi di comprargli dei “little toys”. Ormai egli è parte della sua vita. Anche lei sta cercando di dominarlo, di “addomesticarlo”, offrendogli accoglienza, ma anche di dargli un’identità, chiamandolo Barnabas (viene in mente il processo di “colonizzazione” di Caliban in *The Tempest*). Alla fine escono di scena entrambi, mentre Flora gli mostra i fiori in giardino e consegna a Edward la cassetta dei fiammiferi. La sostituzione è avvenuta.

La sostituzione in seguito a uno scambio di ruoli avviene in *The Basement* e nella poesia dialogata, *Kullus*, da cui è tratto lo script, in cui il triangolo amoroso è meglio definito e determinato. Pinter mette in evidenza l’ambiguità della figura femminile in relazione all’intrusione di un altro uomo con il quale si tenterà di allacciare un rapporto per poi soccombervi. All’inizio, gli intrusi, un uomo e una donna, stanno fuori la porta e alla fine la situazione si è ribaltata: è l’altro uomo, espropriato della casa e del ruolo sociale che è fuori la porta insieme alla donna. Il segnale del cambio della situazione è dato ancora una volta dalla metafora del gioco. I due uomini si contendono il dominio. Stott e Law sono pronti per una gara di corsa; Jane è l’arbitro che dà il via. Law incomincia a correre, ma Stott non si muove. Law si volta perde l’equilibrio e cade: “Why didn’t you run?” (Vol. 3, 163). Questo episodio, autobiografico, mette in risalto l’ambiguità della competizione arbitrata dalla figura femminile, ma svela anche il rifiuto di Stott a competere lealmente con Law e la prima caduta di quest’ultimo, che anticipa l’espulsione finale. Vi è una contesa: se Stott sta riuscendo a conquistare la casa, modificandone persino l’arredamento, Law d’altra parte si impossesserà della donna di Stott. Il gioco della scena finale mette in risalto la rivincita di Stott sul tradimento subito da Jane. L’attacco questa volta lo sferra Stott e Law sembra tentennare; tutti e due usano le bottiglie del latte come spade, che finiscono per rompersi. Sembra quasi una lotta dove la vittoria per ognuno è soltanto temporanea; la fine della partita termina con la conquista e la perdita di qualcosa da parte di entrambi. L’inizio e la fine dell’opera sono, dunque, invertiti, come i ruoli di Law e Stott.

Il ménage a trois ricompare di nuovo in *Monologue*, pubblicato nel 1972, e trasmesso in televisione per la prima volta nel 1973. Anche qui sovviene la metafora del gioco a rappresentare la competizione tra i due contendenti. Il personaggio anonimo si rivolge a una sedia vuota, una sorta di *alter ego*, un personaggio immaginato, di certo un rivale in

amore, mettendo in evidenza la sua debolezza e inettitudine, lo accusa di non essere capace nemmeno a giocare una partita di ping pong, lo sfida provocandolo, inducendolo ad abbandonare il campo per la sua incompetenza e passività, “You're not even ready for a game of ping pong. You're incapable of saying of what you're capable (...). You often, I'll be frank, act as if you're dead (...)” (Vol. 4, 123).

Il rapporto di coppia e in particolare la minaccia del tradimento sono elementi che compongono il nucleo drammatico di *The Collection*, *The Lover*, *Betrayal* e *Landscape*.

Nel primo, in scena compaiono due coppie, una etero e l'altra omosessuale; il marito di Stella, James, crede al racconto della moglie di un tradimento con Bill, il compagno di Harry, durante una sfilata di moda. Si tratta di una sorta di *Othello* shakespeariano in versione moderna, ma senza morti in scena. Il parossismo della violenza e della gelosia è quando Bill viene ferito alla mano dal lancio di un coltello da parte di James, il quale sostiene di stare soltanto giocando. Ma il gioco diventa pericoloso senza l'intervento di Harry. Le reazioni di un tradimento, molto probabilmente immaginato e raccontato, sono molto più impressionanti, feroci e deleterie di quelle di un tradimento reale; il potere dell'immaginazione domina la mente dell'uomo e nello stesso tempo crea il dubbio, uno scarto con la realtà esterna. Il contrasto tra realtà e immaginazione genera, dunque, minaccia e mette in crisi i rapporti intimi e coniugali.

In *The Lover*, invece, la coppia si inventa un tradimento. Si tratta di un gioco nel gioco, finzione nella finzione, che ha lo scopo di affogare la noia della routine quotidiana che minaccia la vita dei personaggi. Non mancano momenti di gelosia poiché la presenza di qualcun altro soltanto immaginata può avere effetti più devastanti di quella reale. Per questo Richard, il più geloso dei due, vuole smettere di continuare la farsa metateatrale, del *theatre within the theatre*, caratteristica peculiare di quest'opera. Il gioco, dunque, è l'argomento della commedia: la metafora del gioco è il gioco stesso del travestimento, per questo non sono necessari riferimenti ad altri tipi di gioco.

In *Betrayal*, invece, scritto e rappresentato nel 1978, il tradimento è avvenuto. La narrazione a ritroso, proietta il pubblico nel passato, al contrario di *The Lover* in cui il presunto tradimento avviene nel presente. Pinter racconta dalla fine la storia di un adulterio senza storia. E a ritroso, le relazioni diventano più prevedibili, le abitudini più mediocri: illusioni, gelosie, felicità si azzerano. Come uno specchio di rifrazione, attorno al tradimento, i tradimenti si moltiplicano e si consumano più o meno segretamente. Una nuova avventura di Emma è un tradimento in più. E così quello della moglie di Jerry, senza contare tradimenti ancor più sottili. Non manca, puntuale la metafora riferita al gioco, che segna le fasi di contesa tra Jerry e Robert e metaforicamente i loro tradimenti: Robert vuole la rivincita su Jerry per il suo tradimento con Emma, per questo gli propone di giocare a

squash. Ma Jerry si tira sempre indietro tutte le volte che Robert glielo propone, da quando ha saputo che il suo amico conosceva il segreto della sua relazione con Emma e non lo ha svelato. Tradito, Jerry si rifiuta di giocare con Robert, ma anche Emma, che adesso lo tradisce con Casey e dalla quale Robert sta per separarsi, è messa fuori gioco: “Well, to be brutally honest, we wouldn’t actually want a woman around, would we, Jerry? I mean a game of squash isn’t simply a game of squash, it’s rather more than that.” (Vol. 4, 57).

Anche se sullo sfondo si intravede una sorta di attrazione di Robert per Jerry, essa sembra piuttosto una strategia studiata da Robert che funziona da valvola di sfogo per l'offesa subita da Emma per averlo escluso dalla sua vita. Robert ferito dal tradimento di Emma, per contrasto, trasferisce i suoi sentimenti e le sue emozioni su Jerry. Questo spiega la reazione di Robert, quando scopre che Emma ha tradito entrambi, nascondendo la verità: “I’ve always liked Jerry. To be honest, I’ve always liked him rather more than I’ve liked you. Maybe I should have had an affair with him myself.” (Vol. 4, 72). In maniera simile, G. Almansi e S. Henderson spostano l'accento sul gioco, sostenendo che principalmente la battuta di Robert: “is not a homosexual confession (?), but the proof that squash is stronger than love.”⁷⁶

Nello stesso tempo, dunque, la “seduzione” permette a Robert di indebolire l'avversario e renderlo più vulnerabile e facilmente attaccabile: Jerry resta comunque un rivale che ha doppiamente tradito Robert ed è stato tradito e quest'ultimo cercherà in tutti i modi di attaccarlo verbalmente. Due rapporti vengono messi in gioco, amicizia e amore che vengono traditi, scambiati e confusi.

L'esplorazione dei limiti delle relazioni umane, amore-amicizia, l'inconoscibile e la tensione che ne deriva, avviene in *Old Times*, pubblicato nel 1970 e rappresentato per la prima volta all'Aldwych Theatre di Londra l'anno successivo. L'eccitazione di Deeley a scoprire che tipo di relazione univa in passato Anna e Kate, sua moglie, è molto forte, nonostante Kate abbia dichiarato sin dall'inizio che erano soltanto amiche, “She was my only friend.”⁷⁷ La lotta che si basa tutta sui ricordi condivisi dalle due amiche allora si svolge tra Deeley e Anna che cercano di escludersi a vicenda dalla memoria e dalla vita di Kate della quale entrambi ne fanno parte. Non ci sono, dunque, dei confini netti tra i ruoli, né tra i tipi di rapporto, ma c'è un continuo scambio, una promiscuità. Ne deriva un logoramento dell'identità del rapporto di amicizia, iniziato già in *The Dwarfs*.

Questo tipo di relazione ha dei precedenti in *The Servant*, la sceneggiatura tratta dal romanzo di Robin Maugham. Nel romanzo, a differenza della sceneggiatura, in cui l'eliminazione del narratore oscura il rapporto, si intravede la stretta relazione tra Tony, il

⁷⁶G. Almansi, S. Henderson, *Harold Pinter*, op. cit., p. 94

⁷⁷Harold Pinter, *Old Times*, London, Faber & Faber, 2008, p. 5

protagonista, e Richard Merton, il narratore-autore (non a caso ha le stesse iniziali di Robin Maugham). Pinter nella sceneggiatura sposta l'asse del triangolo Barrett-Tony-Richard sul fronte femminile, Sally-Susan e l'incontro con Vera; Barrett diventa il fulcro delle relazioni. Attraverso il potere dell'incessante desiderio sessuale Barrett nella scena finale si impossessa del corpo di Tony come gli altri "enemies within" sono arrivati in casa; invadenza aliena che produce una violenza senza irruzione per salvaguardare il comfort dei pochi.

Landscape, invece, scritto nel 1967 e messo in onda radiofonica nell'aprile del '68, anticipa *Betrayal* per il suo legame con il passato. Spesso definito dai critici come "dramma della memoria"⁷⁸, in realtà non è altro che la rivisitazione mnemonica di un tradimento, non importa se è realmente avvenuto in passato o se è un sogno proiettato nel futuro. L'unica certezza è l'infedeltà che Duff confessa. Il soliloquio di Beth sembra, dunque, una rivalse e compie il suo tradimento negando la conversazione con Duff, abbandonandolo all'isolamento.

Pertanto, un'opera come *Landscape* apparentemente non presenta elementi minacciosi, come lo stesso Pinter aveva avvertito: "*Landscape and Silence* are in a very different form. There isn't any menace at all."⁷⁹ Eppure la presenza di alcuni elementi di disturbo interferiscono nell'immaginario del paesaggio calmo e tranquillo di Beth e Duff. Beth si sente addosso gli sguardi imbarazzanti delle altre donne, riflesso del tradimento di Duff; poi il cinguettio degli uccelli, interrompe la narrazione visionaria di Beth e infine il suono del gong finale chiude la narrazione di Duff, elementi che fanno parte sin edochicamente del "disturbo" principale: la confessione del tradimento reale di Duff.

Il ruolo della donna, invece, come protagonista e questa volta anche intrusa, è espresso in *The Homecoming*. Qui Ruth, viene introdotta per la prima volta nella casa dei famigliari del marito. La sua presenza, non è molto gradita, è una minaccia per la famiglia che la considera una prostituta e la insultano per provocarla e per determinare il loro dominio. All'inizio Ruth incassa la prima sconfitta. Ma Ruth per stare alle regole del gioco della famiglia si sdoppia a diventa ai loro occhi quello che loro credono che sia: una prostituta. Sta alle regole del gioco e inizia a sedurre Lenny e poi gli altri abitanti della casa. Adesso è lei a prendersi la rivincita e ottiene il potere su Lenny che resta sconvolto dalle sue avances. Soltanto ora la donna viene accolta e alla fine decide di restare con loro. Apparentemente, sembra che sia Ruth a dettare le regole, ma in realtà quello che le prospettano è uno sfruttamento della prostituzione. La situazione, dunque, si capovolge, come nel caso di *The Basement*. È avvenuta una metamorfosi: Teddy, il marito, che

⁷⁸B. F. Dukore, *Harold Pinter*, op. cit., p. 85

⁷⁹M. Gussow, *Conversations with Harold Pinter*, op. cit., p. 18

all'inizio viene accolto come uno di famiglia, adesso va via da estraneo; essa è sottolineata dall'ultimo addio di Ruth, "Don't become a stranger." (Vol. 3, 96). Alla fine Ruth, in un certo senso, esce vittoriosa dalla situazione. Ha acquistata una certa libertà, può fare quello che vuole e comunque, non si considererà più una prostituta, come dichiara in un'intervista Pinter: "She's misinterpreted deliberately and used by this family. But eventually she comes back with a whip. She says 'if you want to play this game I can play it as well as you.' 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."⁸⁰

Il tema del ruolo della donna e delle regole precostituite nei rapporti familiari hanno da sempre attratto l'attenzione di Pinter, che riflette anche lo stretto legame con la sua famiglia ebraica. Egli si esercita ancora di più sul tema del rapporto tra i sessi e approfondisce la conoscenza del mondo femminile, accettando di scrivere le sceneggiature dei film. Ricompare il gioco della battaglia che diventa violento a causa delle forti ostilità tra i triangoli amorosi⁸¹. Nella donna dipinta in *The Pumpkin Eater*, tratta dall'omonimo di Penelope Mortimer, pubblicata nel 1964, alcuni critici hanno visto una somiglianza con Ruth di *The Homecoming*. La donna che con sette figli decide di averne un altro con un nuovo uomo, si ritira da sola presso un mulino a vento, è stata spesso equivocata e annessa genericamente all'onda lunga del *free cinema*.

Allo stesso modo, la somiglianza è stata notata con la protagonista, Sarah, del romanzo di John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, del quale Pinter pubblica la sceneggiatura nel 1981. Nel lavoro Pinter introduce lo sdoppiamento dei personaggi, raddoppiando e mettendo quindi in evidenza la figura di Sarah-Sally. La coppia quindi si duplica come in *The Lover* e, obliquamente, come in *The Servant* con l'espedito del "doppio". Il triangolo amoroso, invece, continua ad essere il nucleo d'azione di un'altra sceneggiatura, *Langrishe, Go Down*, tratta dal romanzo di Aidan Higgins e pubblicata nel 1978.

Infine, con la sceneggiatura del film *The Comfort of Strangers*, tratto dal romanzo di Ian McEwan, Pinter esprime il parossismo di ruoli nel rapporto del triangolo. La violenza alle estreme conseguenze per la mania di dominio. Robert ospita la coppia di turisti Maria e Colin e alla fine uccide Colin con una coltellata.

Pinter, dunque, esplora i rapporti interpersonali nei clichés dei legami familiari e coniugali e i conflitti che ne derivano dovuti anche alla differenza di sesso, per la conquista del dominio. I toni minacciosi appaiono più tenui e pacati in questa fase, cedendo il posto ad altre tematiche come l'amore, la figura della donna. La minaccia, pur sempre presente,

⁸⁰Intervista ad Harold Pinter, *Saturday Review*, "Probing Pinter's Plays", April, 8, 1967, p. 54

⁸¹G. Almansi, S. Henderson, *Harold Pinter*, op. cit., pp. 31-33

che sottende la crisi degli equilibri si trasforma spesso in gioco amoroso.

II. 4 Il potere politico

Dalla favola politica di *The Hothouse*, dalla *politica* familiare di *The Homecoming* alla politica mondiale il passo è breve. Cambiano i soggetti dell'azione, ma il principio di gestione e organizzazione resta invariato. Nonostante in gioventù Pinter abbia dichiarato la sua apoliticità, l'ultima produzione dimostra il suo interesse e la sua preoccupazione per una società che diventa sempre più repressiva e opprimente, minaccia per la libertà dei cittadini. Tuttavia, la sua produzione non presenta nessuna svolta drastica, ma anzi un graduale approdo al periodo dei *political plays*.

Le attenzioni ai problemi politico-sociali e alle manipolazioni dei mezzi di comunicazione, vengono espresse in uno sketch del 1953 dal titolo *Last Reports from the Stock Exchange*. Pinter riporta le notizie di un telegiornale e la deformazione del potere mediatico.

Special Offer invece è del 1959, sketch sotto forma di volantino pubblicitario, esprime attraverso l'ironia la mercificazione dell'uomo, l'"offerta speciale" del gigolo. La mercificazione raggiunge un climax e toni assurdi in *Mountain Language*, mettendo in evidenza l'esercizio arbitrario del potere ad opera di un despota machiavellico⁸², senza tener conto di alcuna responsabilità. Una ragazza è stata inserita per errore nel gruppo dei prigionieri che parlano la lingua della montagna. Il sergente le dice che per ulteriori informazioni si può rivolgere al personale dello staff, Joseph Dokes; la ragazza chiede, "Can I fuck him? If I fuck him, will everything be all right?" e il sergente risponde: "Sure. No problem." (Vol. 4, 264).

Ma è del 1964 lo sketch in cui Pinter affronta più da vicino il problema politico. Nella scenetta di *Interview*, l'intervistato tratteggia le linee di un ritratto dei consumatori di materiale pornografico: si tratta della descrizione di luoghi comuni e pregiudizi "metonimici" che pretendono di sostituire la parte con il tutto, di una mentalità piccolo-borghese. La caratterizzazione culmina nel climax dell'identificazione in maiuscolo dell'elemento di maggiore esecrabilità:

JAKES: We're going to hold a special exhibition, see? We'll have them all in there, white in the face, peeping, peering, sweating, showing me false credentials to get to the top shelf, and then at a given moment we lock the doors and turn the foodlights on. And then we'll have them all revealed for what they are.

INTERVIEWER: What...are they?

JAKES: They're all the same, every single one of them. COMMUNISTS. (Vol. 3, 237)

⁸²Josef Macek, *Machiavelli e il machiavellismo*, a cura di L. Antonetti, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 355-360

Allo stesso modo in *The Hothouse* il pregiudizio si basa sulle apparenze, producendo un effetto comico sul pubblico. Durante le indagini sulla morte del paziente 6457, Lush rivela di aver incontrato la madre del paziente e Roote lo aggredisce chiedendogli come abbia fatto a saperlo, Lush risponde: “She looked like a mother.” (Vol. 1, 280). Una situazione analoga si verifica in *The Homecoming*, crogiolo della gestione della politica familiare. Lenny racconta a Ruth di aver avuto un incontro con una donna che gli ha fatto delle avances; quando Ruth gli chiede come facesse a sapere che era malata, Lenny risponde: “I decided she was.” (Vol. 3, 47). Obliquamente Lenny si difende dalle avances di Ruth che riflettono il pregiudizio della famiglia su di lei. Sono esempi che dimostrano l'uso arbitrario e distorto del potere di decidere il corso degli eventi e in che modo si sono svolti.

Dialogue for three, sketch trasmesso alla radio nello stesso anno di *Interview*, è un breve dialogo dove in un ensemble di battute e personaggi delle commedie precedenti, sottende tra i ricordi la minaccia del potere e dello spionaggio. L'ambiente militare è messo in risalto dalla figura femminile col pellicano tatuato sulla pancia evocata nella prima battuta, e che ricorda quella descritta da Roote in *The Hothouse*: “She was a spy. A spy in a blue dress. (...) She was tattooed on her belly with a pelican.” (Vol. 1, 299). È una spia: “That woman was an agent for another power (...). Her control was superhuman. Only a woman could possess it.” (Vol. 3, 239). E alla fine, nell'ultima battuta si fa riferimento a un interrogatorio della polizia: “Boghouse... and the Whipper... were questioned... this night... (...) a policeman...” (Vol. 3, 240).

Il tema dello spionaggio viene ulteriormente analizzato nella sceneggiatura del film *The Quiller Memorandum*, scritto nel 1966 e tratto dal romanzo *The Berlin Memorandum* di Adam Hall. Nonostante non si tratti di un lavoro originale, la scelta delle sceneggiature è sicuramente influenzata dalle tematiche che Pinter affronta nella propria produzione. Si tratta di una spy-story da guerra fredda ambientata classicamente a Berlino. Tratto peculiare della sceneggiatura è il rovesciamento dei ruoli fra “cacciatore” e “cacciato”⁸³, l'agente Quiller e il misterioso capo neo-nazista Oktober in cui si possono sentire echi della prima sceneggiatura, *The Servant*.

La lotta contro l'abuso del potere è espressa poi nella poesia *Message* del 1977, un invito a lottare contro l'arroganza. Colpisce il verso: “Don't let the fuckers get you down” (VV, 161, l. 10), che ricorda la battuta di Petey, quando alla fine i due sicari stanno portando via Stanley in *The Birthday Party*: “Stan, don't let them tell you what to do!” (Vol. 1, 80). Il messaggio sembra un inno a non arrendersi mai, a continuare a vivere fino in fondo con coraggio, nonostante gli ostacoli e le oppressioni: “Live while you're young, until it palls”

⁸³Cristina Jandelli, B. Manetti, G. M. Rossi (a cura di), *Harold Pinter: dal teatro della minaccia al cinema delle ceneri*, Firenze, Aida, 2001

(l. 14). Non è, dunque, una sorpresa se negli anni '80 Pinter decide di scrivere opere apertamente politiche, buttando giù l'ultima maschera. Nel 1979 Pinter riprende in mano il manoscritto di *The Hothouse* e decide di portarlo in scena, senza nessuna modifica, apportando solo qualche taglio. Del dramma sostiene: "Ho trovato che era molto spiritoso. Quello che voglio sottolineare è che quando l'ho scritto era un lavoro di fantasia, ora invece è diventato molto più pertinente. La realtà dei fatti l'ha sorpassato."⁸⁴

Pinter, infatti, sostiene di aver vissuto fino ad allora in una sorta di sonnambulismo, rinchiuso in una torre d'avorio ottocentesca, ma poi ha deciso di rifiutare tutto questo: "penso che le cose che stanno accadendo non solo sono della massima importanza, ma assolutamente cruciali per le nostre vite, comprese tutte queste faccende della censura, degli scrittori imprigionati, della tortura, di come ci trattano i governi al potere, (...) e quanto ha a che fare con la situazione nucleare."⁸⁵

Certamente fondamentale nelle scelte dello scrittore è il rapporto con Lady Antonia Fraser, che sposerà nel 1980. Molto probabilmente l'attività di ministro di Lady Fraser influenza e spinge Pinter verso l'impegno e la militanza⁸⁶. A partire, infatti, dagli inizi degli anni '80 fino alla fine degli anni '90 la maggior parte dei suoi testi sono politici, mentre la sua attività pubblica preponderante diventa quella del militante per cause sociali e civili. Anche l'esperienza cinematografica risente di questo stato d'animo, così come la sua intensa attività pubblicistica: articoli e interventi dove denuncia con toni sferzanti situazioni ed episodi in cui vengono calpestati i diritti umani. Sono centinaia i documenti che contengono argomenti di impegno civile sulla tutela dei diritti umani, conservati nell'Archivio pinteriano presso la British Library che testimoniano la grande passione per i suoi ideali di giustizia e di ricerca della verità, come dimostrano anche le sue opere letterarie.

Tra il 1982 e il 1983 Pinter, tra i tanti articoli e interviste, pubblica il breve dramma *Precisely* e la sceneggiatura del film *Victory* tratto dal romanzo omonimo di Joseph Conrad. Il titolo dà già significato all'opera: si tratta della vittoria del protagonista Heyst, che riesce a sfuggire alla minaccia di morte che è stata tramata alle sue spalle⁸⁷.

Precisely denuncia l'abuso di potere da parte di un gruppo politico dirigente che ha fatto fuori più di 20 milioni di persone. Gli espedienti retorici e stilistici subiscono un cambiamento drastico. Non c'è più posto per le metafore, la realtà crudele e atroce ha

⁸⁴R. Canziani, G. Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit., p. 123

⁸⁵*Ibidem*, p. 121

⁸⁶Sulla questione del rapporto tra vita privata dell'autore e produzione letteraria si vedano gli articoli: M. Billington, *Harold Pinter and Antonia Fraser: a perfect match* e *Does Harold Pinter's private life shed lights on his plays*, in *The Guardian*, 13 January 2010. Essi verranno ripresi e discussi nel Capitolo Quinto, par. 3

⁸⁷Per uno studio sull'argomento si veda: Paolo Caponi, *Under Pinter's Eyes: Victory di Conrad nel cinema di Pinter*, Convegno Internazionale, Università di Milano, dicembre 2007

ingoiato la fantasia. La minaccia non si nasconde più dietro la metafora del gioco, come avveniva nelle commedie precedenti, ma viene esposta crudelmente in scena. Eppure c'è un legame tra le prime commedie e queste ultime. Sembra che quest'ultima produzione rappresenti il significato metaforico, quindi il secondo termine di paragone, ossia il *vehicle*, della minaccia rappresentata nelle prime commedie. Vi è, dunque, una sorta di dislocazione scenica del senso della minaccia. Come Pinter stesso ha spiegato in un'intervista: "Lavori come *The Birthday Party*, *The Dumb Water* e *The Hothouse* sono metafore. Più li si guarda, e più si avvicinano a una critica radicale dell'autoritarismo."⁸⁸ Le opere dell'ultimo periodo rappresentano alcune forme di autoritarismo. *Precisely* mette in scena il potere di manipolare le informazioni da parte della stampa e dei giornali che arrotondano e deformano le cifre, senza nessuna precisione. Dalla produzione emerge che il problema è sempre l'uso distorto del potere che mira a sottomettere, se non a distruggere l'individuo, schiavizzandolo. Il potere di pochi che decidono arbitrariamente il destino di molti, come nei sistemi totalitari.⁸⁹

Il cambiamento che il drammaturgo stava per mettere in atto si esplicita meglio con *One for the Road*, del 1984. In questo testo breve, conciso, in cui manca lo sviluppo di una fabula, si assiste ai ripetuti e successivi interrogatori di una famiglia oppressa. Ritorna la tecnica violenta dell'interrogatorio di *The Birthday Party*. In una realtà indeterminata, un alto funzionario di polizia, Nicolas, sottopone a domande e pressioni terrificanti un uomo, sua moglie e il loro bambino, Nicky. Si tratta di una lunga e terribile, per crudeltà e ferocia, requisitoria di un uomo di potere contro un altro uomo. L'accusa è quella di "pensare" diversamente dall'autorità costituita. L'intento è la distruzione della voce del dissenso, la voce di chi si rifiuta di far parte di un quadro di modelli e valori sociali riconoscibili. Molto dettagliati sono quindi i particolari delle minacce e delle torture cui i personaggi vengono sottoposti, gli strumenti di repressione.

I prigionieri, reagiscono, adottando la tattica del silenzio sovversivo, che fa venire in mente quella di Kullus in *The Examination*. Ma questa volta non basta, nemmeno la resistenza passiva, che sfida il potere del regime, serve a placare l'ira degli aguzzini di questo dramma e di *Mountain Language*. Essi avvertono la minaccia dei prigionieri che definiscono "enemies of the State" (Vol. 4, 255), un nemico, dunque, che deve essere combattuto e annientato. Le tattiche usate da Gandhi nella lotta per l'indipendenza indiana e che si ispirano in parte a *The Civil Disobedience* di R.W. Thoreau e che saranno un punto di riferimento per Nelson Mandela per l'abolizione dell'*apartheid* in Sudafrica, non sono più sufficienti a contrastare la crudeltà spietata di questi drammi pinteriani in cui le

⁸⁸R. Canziani, G. Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit. pp. 124-125

⁸⁹Si veda: Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Milano, Bompiani, 1978

speranze di una vittoria da parte dell'oppresso sono abbastanza improbabili.

Tra le righe del discorso falsamente paternalistico dell'aguzzino in eleganti abiti borghesi, si evince che all'uomo sono stati sequestrati moglie e figlio a scopo chiaramente intimidatorio. Della donna si deduce che è stata ripetutamente violentata, mentre suo marito viene liberato, anche se ormai ridotto a una larva umana. E dalla battuta finale, in risposta alle implorazioni mormorate dal padre Victor, dal nome che segna la vittoria dalla morte prospettata dall'aguzzino, che ripete "Death. Death. Death. Death. (...) it is beautiful." (Vol. 4, 229), si scopre che anche il bambino non è sfuggito a una sorte atroce: "Your son? Oh, don't worry about him. He was a little prick." (Vol. 4, 247). Soltanto un verbo al passato basta a svelare la sua sorte. L'opera rivela i meccanismi di sopraffazione e repressione che regolano le azioni criminose del potere dittatoriale, se non del potere in genere.

Sono anni questi in cui Pinter si dedica con sempre maggior slancio e assiduità alle campagne e iniziative per il rispetto dei diritti civili nel mondo, anche se non trascura quanto il governo inglese conservatore di Margaret Thatcher va attuando in quel momento. Nel 1985 parte con Arthur Miller per una missione nel Kurdistan turco, dove l'opposizione, composta in larga parte da intellettuali, scrittori e artisti, è nella quasi totalità imprigionata dal governo di Ankara e sottoposta a tortura, fenomeno ancora più grave poiché la Turchia è legata alle democrazie occidentali con la NATO. (VV, 188, 238). Questa esperienza scuote Pinter. Essa traspare anche nei suoi lavori cinematografici che continuano con la scelta di argomenti storico-politici. Nel 1988 pubblica la sceneggiatura *Reunion*, tratta dal racconto omonimo di Fred Uhlman, il quale narra la vicenda di un ebreo reduce dal regime nazista e di un tedesco, raccontata attraverso i flash back della memoria. Pinter in questo lavoro mette in risalto le tecniche della retorica hitleriana basata sul consenso e la persuasione delle masse, durante i discorsi trasmessi per radio. Un'altra sceneggiatura del periodo è *The Heat of the Day*, pubblicata nel 1989, tratta dal romanzo omonimo di Elizabeth Bowen, che narra gli orrori della Seconda Guerra Mondiale e il regime totalitario nazista.

Nel 1990 scrive la sceneggiatura del film *The Handmaid's Tale*, tratto romanzo della scrittrice canadese Margaret Atwood, il cui contenuto è proprio fantapolitica. I ricordi della terribile esperienza della Grande Guerra, affiorano alla mente di Pinter nella sua autobiografia *The Queen of All Fairies*. Una notte mentre aspetta Henry Woolf ha una visione quasi blakeiana delle strade di Londra: "Carthorses luggin Etruscan crockery to the fire. Saucers and daffodils broken in the moon. Some vomit of A-bombs and H-bombs."⁹⁰

⁹⁰Harold Pinter, *The Queen of All Fairies* in The Pinter Archive, Loan no: 110, Box no: 60. (Breve prosa autobiografica inedita scritta nel 1949). Cfr. M. Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, op. cit., p. 44

Pinter si espone sempre più con iniziative pubbliche che coinvolgono e stimolano il dissenso intellettuale davanti ai poteri costituiti, al fanatismo, al razzismo e all'intolleranza di ogni genere. Nel 1986 fonda l'associazione "20 giugno" e nell'88, firma la Charta 88, un appello per ottenere una Carta dei diritti in cui si difende, tra l'altro, il diritto di libertà di parola negato a molti scrittori e artisti, costretti a vivere in clandestinità e a subire arresti e torture e una Costituzione scritta. Tra i firmatari vi è anche Salman Rushdie per il quale Pinter si batterà per l'annullamento della *fatwa*, la sentenza di morte, emessa in seguito alla pubblicazione di *The Satanic Verses*, nel 1989 e che costringe lo scrittore alla clandestinità. Il viaggio in Turchia, dunque, lo segna profondamente, come tutte le altre ingiustizie contro le quali ha intrapreso la propria battaglia. E proprio questo viaggio lo ispira per la creazione del dramma *Mountain Language*, che ritrae la situazione e delle minoranze di etnia curda in Kurdistan, dove l'uso della lingua curda, l'idioma locale è vietato e punito con l'arresto. Scene che nelle prime commedie pinteriane potevano sembrare assurde e fantastiche, diventano fatti realmente accaduti. Nel dramma colpisce l'anonimità dei personaggi, privati persino della loro identità; essi vengono definiti solo come prigionieri, volti senza nomi. Se da un lato, dunque, lasciano intravedere la crudeltà della "riduzione della soggettività", dall'altro, la loro alienazione, attraverso il processo di straniamento, conferisce all'opera una sorta di universalità. In questo modo, Pinter riesce a coinvolgere il pubblico del mondo, facendo riferimento non a una situazione particolare, ma alle tante scene mondiali di repressioni e intolleranze del presente e del passato e si interroga su un futuro sempre più cupo. In un continuo flusso e riflusso di rimandi tra la scena del palcoscenico e quella mondiale, Pinter mette in scena la sua battaglia e quella di quella parte del mondo che si discosta dal coro. Essa è espressa attraverso i personaggi. Viceversa, nelle prime commedie la battaglia interiore della fabula dei personaggi si proietta sulla realtà esterna.

Oltre alla Turchia e alle ex colonie asiatiche, lo scrittore ha ormai un vastissimo campo di interessi geopolitici. Particolarmente a cuore gli stanno l'America Latina e quella Centrale. Pinter era rimasto impressionato dal massacro del presidente Allende ad opera dei golpisti del generale Pinochet. Da quel momento, la sua comunione con la causa dei popoli oppressi è andata sempre crescendo, come la lotta per i diritti umani. In un articolo dal titolo *Caribbean Cold War*, pubblicato nel maggio del 1996, Pinter denuncia il degrado sociale, come dimostra la testimonianza di una donna boliviana che sostiene: "I feel like a slave in my own country", e l'assenza di tutela dei diritti umani a Cuba e si batte affinché parole come "the common good" e "social justice" (VV, 210-211) abbiano ancora un senso.

Si reca poi in Nicaragua per dimostrare il suo appoggio alla rivoluzione sandinista del

presidente Ortega. In un suo articolo del dicembre 1987 apparso sul *Guardian* accusa apertamente la politica degli Stati Uniti di oppressione e aggressione nei confronti dei più deboli, in quanto ha appoggiato un regime dittatoriale, per paura di una presunta minaccia comunista. La sua battaglia contro le scelte della politica statunitense continuerà in altri scritti, fino agli ultimi anni della sua scomparsa. Ancora, in un altro articolo del marzo 1989 Pinter accusa il governo inglese della Thatcher di manipolare le informazioni. Di entrambi Pinter denuncia l'abuso di potere, dovuto alla manipolazione della stampa e alla repressione e sottomissione: sono questi poteri che per Pinter rappresentano una reale minaccia per tutti.

Anche per il cinema Pinter compie una scelta sempre verso questa direzione: lavora alla sceneggiatura di *The Trial* di Franz Kafka, pubblicata nel 1993. Un romanzo già amato in gioventù, ma che da sempre proietta sulle opere e i personaggi le sue ombre e le sue inquietudini, le sue atmosfere e le sue violenze. In quel momento però il dramma del signor K, sembra rispondere anche alla necessità di denunciare la sproporzione e la natura totalitaria nei rapporti, comunque conflittuali, tra il cittadino e le istituzioni, tra la libertà individuale e il cieco autoritarismo; conflitto che è sempre causa di sofferenze per l'umanità.

Indignazione politica e passione civile si tramutano anche in scrittura drammatica. Pinter desidera che siano gli eventi politici a penetrare e influenzare i personaggi che porta in scena, senza nessuna forzatura da parte dell'autore:

“I find most political thinking and terminology suspect deficient. It seems to me a dramatist is entitled to portray the political confusion in a play if his characters naturally act in a political context, that is, if the political influences operating on them are more significant than any other considerations. But 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 in order to achieve this. This is hardly fair on the characters. I don't care for the didactic and moralistic theatre, on the whole, sentimental and unconvincing.”⁹¹

Altri due testi esprimono allusioni e significati. Le situazioni fanno riferimento diretto a momenti critici di sopraffazione e violenza da parte di uno stato, una classe, un regime o una cultura su un altro più debole e assoggettato brutalmente con la forza.

The New World Order del 1991 è una pièce brevissima, ma di una violenza e un'intensità molto forti. Un uomo tutto bendato, seduto e intorno a lui altri due uomini che lo irridono e lo interrogano, ancora una volta la tecnica coercitiva dell'interrogatorio. Minacce, insulti deliranti, torture⁹² e volgarità estreme contro una vittima cui i due aguzzini preannunciano un oscuro delirante destino. La chiave di quella violenza è ancora

⁹¹Intervista con Harry Thompson, “Harold Pinter Replies”, in *New Theatre Magazine*, II, Jan., 2, 1961, p. 10

⁹²Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1987

esplicitamente politica: l'istituzione di un nuovo ordine, come dice Des, uno dei due aguzzini: "You're keeping the world clean for democracy." (Vol. 4, 277). Appare chiaro come la retorica del consenso dei regimi autoritari e di chi l'appoggia si basi sul paradosso. Qui il nuovo ordine ha come fine la lotta per la democrazia, che avviene, però, soltanto attraverso l'oppressione e la repressione, principi del tutto opposti al concetto di democrazia. Ne deriva la diffusione di false ideologie. È come se il fine giustificasse i mezzi, davvero ad ogni costo, anche a quello di "eliminare", "to clean", coloro che vengono considerati elementi di disturbo, degli ostacoli, per il raggiungimento dell'obiettivo.

In autunno invece compare forse il più forte dei testi politici di Pinter, *Party Time*. Gli invitati parlano di un nuovo club e lo sdoppiamento dei due mondi dentro e fuori, mette in risalto il contrasto, rendendo ancora più inquietante il risvolto politico. Tra le chiacchiere da salotto là fuori si consumano violenze e repressioni ad opera di militari. Diversi critici hanno visto in *Party Time* un'anticipazione dei conflitti in piazza avvenuti durante il G8 di Genova nel 2003. In un'intervista Pinter spiega la tensione tra quello che succede per strada, gli atti militari di repressione e le decisioni degli uomini di potere all'interno degli appartamenti lussuosi, due mondi che i potenti vogliono far apparire separati e sconosciuti:

"(...) I believe it's an image that has a universal reference. I believe that there *are* extremely powerful people in apartments in capital cities in all countries who are actually controlling events that are happening on the street in a number of very subtle and sometimes not so subtle ways. But they don't really bother to talk about it, because they know they have the power. It's a question of how power operates."(VV, 220)

L'organizzazione del potere opera nell'anonimato e proprio perché ha potere dà per scontato il diritto di averlo e di abusarne: nell'opera Pinter mette in risalto il contrasto tra chi vuole sapere qualcosa sull'accaduto e il pronto e insistente intervento degli organizzatori che mettono tutto a tacere. Non c'è bisogno allora di un potere sovranaturale per distruggere e annientare l'uomo, poiché, come constata amaramente la *dame de compagnie* del romanzo di Joseph Conrad, *Under Western Eyes*, "only that a belief in a supernatural force of evil is not necessary; men alone are quite capable of every wickedness."⁹³ Le forze cattive, dunque, sono insite nell'uomo stesso che è capace di decidere sul destino del proprio simile.

Sempre in questi anni continua il suo impegno politico e contemporaneamente scrive articoli in cui denuncia la politica repressiva del governo inglese e americano e le loro intese. Nel marzo del 1990 Pinter pubblica un articolo intitolato *Oh, Superman*, un pamphlet di protesta contro gli armamenti americani e la politica estera che appoggia la

⁹³Joseph Conrad, *Under Western Eyes*, London, Penguin Classics, 2002, Part Second, IV, p. 108

dittatura in Guatemala. In un altro articolo del 1993 riferendosi alla situazione in El Salvador, Pinter attacca la politica americana:

“The Us has done really well since the end of the Second World War. It has exercised a sustained, systematic, remorseless and quite clinical manipulation of power worldwide, while masquerading as 'a force for universal good'.” (VV, 208)

Egli mette sempre in risalto il paradosso di chi si dichiara paladino dei principi democratici e nello stesso tempo nega i diritti umani.

Poi continua la sua battaglia con le pubbliche prese di posizione su fatti politici rilevanti, come la prima Guerra del Golfo che hanno messo in moto nei suoi confronti sempre più severi meccanismi di censura. La sua posizione è vivamente espressa in una breve composizione poetica dedicata al trionfo militare americano dell’“Operation Desert Storm”, *American Football*, apparsa nell’articolo “Blowing up the Media” (VV, 201) che in pochi versi esprime la sguaiata e atroce mancanza di umanità del trionfo americano nel deserto del Kuwait. “Hallelujah!/ It works. We blew the shit out of them.” (l. 1-3). Appare chiaro da tutti questi interventi politici, e in particolare da quest'ultimo, che questa rabbia fecale non ha niente a che vedere con il Pinter drammaturgo che fa sentire la sua voce indirettamente, persino nei *political plays*, attraverso i personaggi e sempre in maniera raffinata. Eppure è sempre la sua stessa voce. Lo spiega egli stesso: “La politica, quando entra nella mia scrittura, lo fa in maniera indiretta. Quando faccio politica nel vero senso della parola, vado invece direttamente al segno.”⁹⁴ La sua furia politica, la condanna della tortura e della censura sono dettati dalla paura che potrebbe paragonarsi a quella di alcuni personaggi biblici del Vecchio Testamento. Ezechiele e Geremia si lamentano degli abusi e i crimini della loro Gerusalemme, la cui rovina sarà inevitabile.

Infine un ultimo testo drammaturgico che chiude in parte la sua carriera è *Ashes to Ashes* del 1996, subito dopo dichiarerà l’addio al teatro per dedicarsi a tempo pieno all’impegno politico e umanitario e alla scrittura di poesie. In un’intervista spiega come nasce questo testo teatrale, tutto giocato sui frammenti di ricordi di esperienze vissute di Rebecca, durante il periodo nazista. Colpisce l’ultima scena in cui Pinter cerca di coinvolgere direttamente anche il pubblico nell’orrore dei crimini nazisti. Rebecca vede dalla finestra la donna con il bambino in braccio, questa immagine per transfert si proietta su di lei e attraverso la mediazione del ricordo per un attimo si identifica con quella donna e con Rebecca anche il pubblico e il mondo.

Continua con altri articoli, come quello sulla questione del Kurdistan nel 1996. E poi con un articolo sulla politica estera tra Stati Uniti e Uzbekistan sempre dello stesso anno fino ad arrivare a pubblicare nel 1998 una lettera aperta al Primo Ministro di denuncia alla

⁹⁴R. Canziani, G. Capitta, *Dopo la malattia* (Torino, 2002) in *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit., p. 209

politica estera statunitense.

Dopo l'annuncio di dedicarsi soltanto alla scrittura di poesie, forma di espressione prediletta da Pinter per esprimere al meglio le sue idee, durante un discorso del 2001 sulla NATO non risparmia critiche sulla politica Usa e pubblica una decina di poesie tutte dedicate alle stragi alle guerre e alla minaccia Usa dell'ultimo decennio. Per Pinter la minaccia contemporanea è ormai rappresentata dagli Stati Uniti, questo elefante che dev'essere fermato.⁹⁵

Nell'ultima rappresentazione teatrale del 2000, *Celebration*, scritta in occasione del suo settantesimo compleanno, non c'è niente di minaccioso se non un riferimento misterioso al lavoro che svolgono i protagonisti Lambert e Matt, membri di un'organizzazione che ha il compito di far rispettare la pace, "enforcing peace"⁹⁶. L'accostamento di queste due parole mette in risalto l'ossimoro, che unisce significati opposti. Obliquamente, esprime il paradosso della politica statunitense che impone la pace con le armi.

In occasione del premio all'Università di Torino nel 2002 discute della questione in Afghanistan. E il suo intervento culmina con il discorso alla House of Commons nel gennaio del 2003 in cui accusa il potere di aver causato morte e sofferenza.

Intanto tre sketch pubblicati in questi anni hanno uno sfondo di morte ad opera di avvenimenti politici, *Short Story* del 1995, *Tess* del 2000 in cui si narra della morte misteriosa di una ragazza e delle violenze subite dal suo corpo; e infine *Press Conference* del 2002, in cui si denuncia il totalitarismo spietato di un programma politico del Ministro per l'Istruzione sullo sterminio dei bambini.

Nel 2004 scrive articoli riguardo alla Guerra in Iraq e non mancano le sue accuse contro le alleanze strategiche di Bush e Blair che li accusa di essere dittatori. E in un'altra occasione non manca di criticare la politica britannica nel 2005. Di questo periodo sono anche le altre poesie dedicate alla democrazia, alla politica americana che critica con ironia tagliente e infine alla morte con la quale termina la raccolta con una poesia del 2005, intitolata appunto, *Death*.

Morte e potere, dunque, sono legate tra loro. L'uso distorto del potere distrugge l'individuo e l'umanità. Per questo ormai le parole di Stendhal sembrano "anacronistiche": "la politique dans une œuvre littéraire, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention."⁹⁷ Problema complesso e irrisolto che Stendhal si era posto ne *Le Rouge et le Noir* nel capitolo XXII, in un brano in cui ribadiva un'incompatibilità assoluta tra sfera estetica e sfera politica, assunto paradossale per chi è stato considerato uno scrittore realista

⁹⁵Dal titolo dell'articolo, *The US elephant must be stopped*, in *Guardian*, 5 December 1987

⁹⁶Harold Pinter, *Celebration & The Room*, London, Faber & Faber, 2000, p. 61

⁹⁷Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 373

profondamente ancorato al suo tempo. L'ossessione del rumore lacerante che non si accorda con nessuno strumento, ritorna, quindi, ancora ne *La Chartreuse de Parme*, nel capitolo XXIII. Stendhal, molto probabilmente, intuiva che gli avvenimenti politici avrebbero comunque cambiato la vita di tante persone, qualcosa cui tuttavia non è possibile rifiutare la propria attenzione. Nel Novecento sono accaduti avvenimenti di grande portata mondiale che hanno portato un cambiamento radicale della vita di tutti i giorni, davanti ai quali è del tutto impossibile per un intellettuale che abbia un minimo di sensibilità restare indifferente.

L'uomo, dunque, in tutta la sua vita è soggetto a rapportarsi con il dominio dell'altro. La tensione tra individui si dilata, va oltre la scena del palcoscenico, raggiungendo ampie dimensioni e maggiori conflitti. Il filo conduttore è la minaccia dell'oppressione ad opera di poteri già costituiti, che fanno una pesante pressione quotidiana, come lo stato, la famiglia che sottomettono l'uomo, attraverso inganni e falsità, producendo sofferenze e distruzione. Ma paradossalmente per resistere al dominio, come sostiene il regista Giorgio Strehler, "non bastano gesti eroici per vincere. Occorre una lunga politica."⁹⁸

⁹⁸Giorgio Strehler, *Nessuno è incolpevole. Scritti politici e civili*, Milano, Melampo Editore, 2007, p. 37

CAPITOLO TERZO

LA CRISI DELLA PAROLA

“Writing is fighting”

III. 1 Il linguaggio come strumento di difesa

La lotta dell'io in crisi, che combatte con se stesso, con l'altro e, di conseguenza, con il mondo e arranca per sopravvivere, si manifesta e si sviluppa nell'opera pinteriana principalmente attraverso il linguaggio. La parola, dunque, è la risultante di forze antitetiche e irriducibili e si connota dei tratti esistenziali della condizione umana, sempre più fragile e in pericolo: il linguaggio, infatti, declina la vita dell'uomo e dei personaggi pinteriani che la rappresentano sul palcoscenico.

Pertanto, la lingua di Pinter non è frutto di una strategia d'autore o il risultato di una tecnica di scrittura, ma l'espressione della sostanza e, per sineddoche, la sostanza stessa, dei suoi personaggi che si svelano solo e soltanto in quella lingua, nella ricchezza sconnessa e incerta dei loro dialoghi. Dalle loro battute emerge il forte desiderio di Pinter di riprodurre l'instabilità e la mutevolezza del parlato, chiaro riflesso della realtà quotidiana.

L'incertezza e l'ambiguità, dunque, rappresentano il motore propulsore che porta i personaggi, sospettosi di tutto e di tutti, al climax discendente della crisi. Di conseguenza, anche il linguaggio, "radice del sospetto e veicolo della minaccia", come sostiene Dario Calimani⁹⁹, riflesso, dunque, ed espressione dell'identità umana, si metamorfizza, assumendo sembianze camaleontiche. Ed è lo stesso linguaggio che i personaggi dell'opera pinteriana usano per difendersi da se stessi e, quindi, dalle proprie paure ed errori, e dall'altro; "stando al gioco, ne adottano la forma e la ribattono, come una palla da tennis, al di là della rete"¹⁰⁰. Oppure, al contrario, con funzione specularmente opposta, il personaggio può sferrare un attacco, ottenendo dominio e potere sull'altro. In questo caso, il linguaggio è metafora di minaccia, diventa esso stesso portatore di minaccia, anche se i confini tra la funzione di difesa e quella di attacco non sono mai netti. Altre volte, invece, è la comunicazione verbale ad essere in pericolo, minacciata dalle distorsioni ingannevoli della manipolazione delle informazioni che decretano l'annientamento e la "morte" definitiva del valore della parola, metafora della morte reale fisica, dovuta all'annientamento del corpo.

III. 1. 1 La protezione del sé

Di certo, la funzione del linguaggio che più prevale nell'opera di Pinter è quella difensiva. Il disagio e la sensazione di forte incertezza e timore portano a percepire tutto quello che sta attorno al sé sempre come una minaccia alla propria sicurezza.

⁹⁹D. Calimani, *Fuori dall'Eden: teatro inglese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1992, p. 166

¹⁰⁰*Ibidem*, p. 166

Di conseguenza, fidarsi di se stessi e soprattutto degli altri, è sconsigliabile. Si creano allora dei moduli di difesa e quindi di fuga dalla realtà intrusiva, opprimente e claustrofobica. I personaggi, dunque, nella maggior parte delle situazioni sceniche, tendono alla chiusura nel rapporto con se stessi, con la propria intimità e identità e di conseguenza con l'altro, estraneo, intruso, dominatore, sempre pronto a sfidare l'io, sferrando attacchi. Il linguaggio è il tramite di espressione di questo atteggiamento e segue questo percorso di non-apertura: dalla parola elusa, nascosta, non detta, fino al silenzio. Nell'opera pinteriana l'elusività linguistica, dunque, nasconde spesso la difesa della propria intimità e identità e si manifesta attraverso strategie comunicative ed efficaci espedienti linguistici. I protagonisti nascondono sempre qualcosa, dietro la parola dialogata, che fa da scudo protettivo, e l'azione attraverso il linguaggio verbale e non. I personaggi calano un sipario, costruiscono un muro fra sé e l'altro, quasi un paracadute di parole che più che comunicare tende a nascondere tutto quello che rimane inespresso, sentimenti, emozioni, pensieri, giudizi. Come sostengono Almansi e Henderson: "In Pinter words are not bridges: they are barbs to protect the wired enclosure of the self."¹⁰¹

Ogni intento di cedimento ad aprirsi rischia sempre di rivelarsi un tragico errore, una breccia aperta nel fragile edificio dell'equilibrio interiore. Accade in *The Caretaker*, quando Davies rinfaccia ad Aston il passato crollo psicologico che quest'ultimo ha avuto la debolezza di confessargli. Per contrasto, la fiducia di Aston e il suo bisogno di contatto umano vengono ripagati dalla crudeltà di Davies, guidato solo dall'istinto estremo di sopravvivenza. Nel lungo monologo-confessione che chiude il II Atto, Aston individua il suo errore con perfetta lucidità: "I talked too much. That was my mistake." (Vol. 2, 52). L'esperienza gli ha insegnato a parlare di meno, a non manifestare più le proprie idee: "I don't talk to people now. (...) I don't talk to anyone... like that." (Vol. 2, 55). Tuttavia, Aston non ha la forza e la determinazione sufficienti per mantenere fede al proprio intento di chiusura nei riguardi del prossimo, e, infatti, ha appena finito di aprirsi a Davies. Ancora una volta, anche gli espedienti linguistici, confermano la crisi tra la sicurezza della chiusura in sé e i rischi del desiderio di apertura all'altro.

Al principio di *non-apertura* esposto da Aston corrisponde quello di *non-interferenza*, in difesa dell'equilibrio della propria vita privata, conosciuto da Rose in *The Room* e Spooner in *No Man's Land*. Proprio Spooner sostiene un rapporto d'interdipendenza fra il rispetto della privacy degli altri e la difesa della propria sicurezza e della propria intimità. Per mantenere la tranquillità occorre saper mimetizzarsi, in un sottrarsi camaleontico dall'interesse altrui, nell'indifferenza, nella fuga dal rapporto verbale, come aveva capito anche Aston, pur trasgredendo la regola. Ma anche Spooner, come Aston, si contraddice

¹⁰¹G. Almansi, S. Henderson, *Harold Pinter*, op. cit., p. 12

quando, nel momento in cui pronuncia il suo principio di mimetizzazione e di non-intrusione, veste i panni dell'intruso in casa e nella mente di Hirst. La sua sembra una vendetta per una precedente intrusione ad opera di Hirst, che viene soltanto evocata nella favola, di cui egli stesso è vittima. Almeno in teoria, infatti, Spooner appare certo del fatto che la sicurezza individuale è nel non-rapporto con gli altri: "I have never been loved. From this I derive my strength." (14).

In *Tea Party* l'espedito metalinguistico permette a John e Tom, i figli di Disson, di difendersi sfuggendo al sentimentalismo vuoto e affettato di Diana, la madre acquisita:

DIANA. He was pleased I thought so. You mean a great deal to him.

JOHN. Children seem to mean a great deal to their parents, I've noticed. Though I've often wondered what 'a great deal' means.

TOM. I've often wondered what 'mean' means. (Vol. 3, 115)

Attraverso la funzione autoriflessiva del linguaggio con spostamento del discorso sul codice linguistico, lo stilema più diffuso in *Old Times*, Kate nasconde a Deeley il tipo di rapporto che l'ha legata ad Anna.

	DEELEY
Was she your best friend?	
	KATE
Oh, what does that mean?	
	DEELEY
What?	
	KATE
The word friend...when you look back...all that time. (...)	
	DEELEY
Did you <i>think</i> of her as your best friend?	
	KATE
She was my only friend.	
	DEELEY
Your best and only.	
	KATE
My one and only. (4-5)	

Questi esempi dimostrano la paura di svelare la propria intimità nel rapporto con l'altro, che genera il timore di andare a fondo in una relazione, determinando la superficialità del rapporto, come conferma Pinter in un'intervista:

"I feel... that instead of any inability to communicate, there is a deliberate evasion of communication. Communication itself between people is so frightening that rather than do that there is a continual cross-talk, a continual talking about other things, rather than what is at the

root of their relationship.”¹⁰²

Perché comunicare attraverso l'espressione verbale vuol dire entrare in contatto con l'altro, coabitare nella vita dell'altro e partecipare alle sue emozioni e sensazioni, mettersi in discussione e cambiare. Questo crea sconcerto e terrore, come dichiara Pinter in un'altra occasione “to enter into someone else's life is too frightening.” (VV, 25), anche se si tratta della vita di un personaggio. Ed ecco allora che la barriera linguistica è la punta dell'iceberg di quelle interiori, a difesa del proprio io, non solo fra i vari personaggi, ma anche fra questi e l'autore, poiché come dice Pinter in *Writing for the Theatre*,

“My characters tell me so much and no more, with reference to their experience, their aspirations, their motives, their history. Between my lack of biographical data about them and the ambiguity of what they say lies a territory which is not only worthy of exploration but which it is compulsory to explore. You and I, the characters which grow on a page, most of the time we're inexpressive, giving little away, unreliable, elusive, evasive, obstructive, unwilling. But it's out of these attributes that a language arises.” (VV, 23-24)

In ultima analisi, questo rapporto riflette quello fra autore e pubblico. Pinter si sente minacciato dalla presenza e dal giudizio del pubblico. Egli lotta contro la paura di entrare in intimità con il suo antagonista. Per questo prende le distanze e sostiene di avere delle responsabilità solo verso i personaggi. In un'intervista, alla domanda di come considera il pubblico da scrittore, Pinter risponde:

“ho incominciato la mia carriera in teatro facendo l'attore. E ho imparato a nutrire ostilità nei confronti del pubblico. In quanto attore ho sempre considerato il pubblico un nemico. (...) Il pubblico può diventare un nemico, oppure un alleato dell'autore. A volte il pubblico è assolutamente detestabile. Altre volte no. È proprio questo che mi eccita. Ma dal mio punto di vista deve essere l'opera che, alla fine, vince.”¹⁰³

La caratteristica metateatrale si sviluppa attraverso il gioco di riflessi e rimandi nel trio autore-pubblico-personaggi. La nascita del linguaggio, allora, diventa la zona franca in cui si confrontano i tre protagonisti della scena teatrale, sperimentando tutte le combinazioni possibili nelle loro esperienze. A questo proposito la commedia che più esprime il rapporto personaggio-pubblico e mette in evidenza il lavoro dell'attore è *The Dwarfs*. Mark attore di professione è assalito dalla critica di Len che mette in dubbio l'indice di gradimento del pubblico riguardo al mestiere dell'amico:

LEN: (...) What's it like when you act? Does it please you? Does it please anyone else? (...) Does it please you when you walk onto a stage and everybody looks up and watches you? Maybe they don't want to look at you at all. Maybe they'd prefer to watch someone else. Have you ever asked them? (...) (Vol. 2, 86)

¹⁰²Intervista con Kenneth Tynan, ottobre 1960, cfr. in Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth, 1968, p. 274

¹⁰³Intervista con R. Canziani, G. Capitta, *La morale del drammaturgo (Palermo, 1997)*, in *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit. pp. 191-192

Le preoccupazioni che assaliscono Pinter attore e autore rivelano il fragile, ma necessario equilibrio. Il rapporto tra attore e pubblico lo descrive in maniera simile il regista Peter Brook: “l'attore si trova in un rapporto ambiguo con il pubblico: ne ha bisogno, desidera che ci sia, ma nello stesso tempo non si fida e di fatto lo sente ostile; egli avverte il giudizio del pubblico e, quindi, il suo lavoro in parte diventa una lotta per cercare di dominare la situazione. Nel teatro francese si usa l'espressione “se défendre”. (...) L'attore percepisce il pubblico come qualcosa dal quale deve difendersi; sente che la presunta ostilità degli spettatori potrebbe annientarlo.”¹⁰⁴ Il regista inoltre sostiene che l'attore ha una triplice responsabilità, verso il testo, verso gli altri attori e verso il pubblico, ma soltanto “se egli riuscisse tuttavia a ottenere un livello eccezionale di concentrazione, gli sarebbe possibile mantenere un giusto equilibrio tra le tre responsabilità. Se vi riuscirà, ciò che riceverà in cambio dal pubblico lo aiuterà ad andare oltre.”¹⁰⁵ Rapporto, dunque, sempre in tensione, fatto di difese e attacchi, mai facile poiché, come dichiara Pinter in un'intervista: “Theatrical facts do not easily disclose their secrets.”¹⁰⁶

Nella realtà di quanto avviene in scena, *The Caretaker* mette in risalto un'altra forma di espressione della difesa del sé, una tecnica di evasione molto frequente, il balbettio o la disarticolazione del linguaggio. Ad Aston che gli chiede dove sia nato, Davies risponde: “I was... uh... oh, it's a bit hard, like, to set your mind back... see what I mean... going back... a good way... lose a bit of track, like... you know...” (Vol. 2, 23). Questa modalità espressiva denota anche stati emozionali e di crisi del personaggio, nasconde la turbolenza di un'intimità e un'identità compressa. Ma appare ancora una volta come tattica studiata quando Aston gli chiede quando ha scoperto che al caffè di cui parla c'era bisogno di personale. Davies preso alla sprovvista esita: “Eh? Oh, well, that was... near on... that'll be... that'll be a little while ago now” (Vol. 2, 25). Le esitazioni di Davies sono una costante nel dramma, costruito proprio con questa tecnica. La disarticolazione finale, che pure è sintomo di agitazione e disperazione, sembra l'unica possibilità di espressione rimastagli. Dopo l'esperienza in casa di Aston, in cui tutto quello che diceva gli si rivoltava contro, non può ancora correre il rischio di formulare un pensiero compiuto.

La fuga dal comunicare prende spesso forma di monologhi in parallelo, seguendo una tecnica di *non sequitur* per la quale battute successive di personaggi diversi risultano prive di qualsiasi nesso logico. In *The Room*, quando Rose chiede a Mr Kidd se sua sorella abbia avuto figli, egli risponde: “Yes, she had a resemblance to my old mum, I think. Taller, of course.” (Vol. 1, 93). Attraverso la formula della rassomiglianza – Pinter concentra qui più di una tecnica in una battuta, come la concentrazione delle metafore – Mr Kidd sceglie di

¹⁰⁴Peter Brook, *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 2008, p. 117

¹⁰⁵*Ibidem*, pp. 213-214

¹⁰⁶Intervista con R. Canziani, G. Capitta, in *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit., p. 106

svelare di sé soltanto quello che gli è più congeniale e gli fa piacere, non rivelando la propria intimità.

Il “dialogo” di *Night School* esprime il disinteresse reciproco fra zia e nipote, ma molto probabilmente Annie teme che Walter le chieda aiuto; finge allora di non ascoltarlo, spostando l’argomento di “conversazione”:

WALTER. I’m going to ask him to lend me some money.
ANNIE. She’s coming down.
WALTER. What’s a couple of hundred to him? Nothing.
ANNIE (*whispering*). Don’t say a word about the curtains. (Vol. 2, 188)

In *Tea Party*, Disley nega l’assistenza a Disson, suo amico, mediante una tecnica diversiva simile. Disley resiste al tentativo dell’amico di coinvolgerlo nelle proprie vicende private e rifiuta in effetti di prestargli assistenza. Evitando un coinvolgimento nella rete delle relazioni, Disley come altri personaggi pinteriani, si ritrae nel proprio guscio, trasformandosi in un ciottolo, secondo la metafora gaddiana¹⁰⁷:

DISSON. Help me.
Pause.
DISLEY. Who made the speech? Your brother-in-law, wasn’t it?
DISSON. I don’t want you to think I’m not a happy man. I am.
DISLEY. What sort of speech did he make? (Vol. 3, 133)

Ma il riferimento al cognato potrebbe creare fraintendimenti. Dalla battuta di Disson si può evincere che egli interpreta il riferimento come un indizio obliquo alla potenziale fonte dei suoi guai, come se Disley stesse analizzando la sua situazione. Ad ogni modo, la fuga dal rapporto con l’altro si riverbera nella fuga dalla comunicazione e nel conseguente tentativo di negazione della parola.

Con la tecnica dei monologhi in parallelo sono costruiti, anche se in maniera diversa, *Landscape* e, in parte, *Silence*, rappresentato per la prima volta nel 1968. In *Landscape* Duff parla rivolgendosi a Beth, ma senza che questa presti alcuna attenzione a quello che egli dice. Beth, invece, parla con se stessa, senza neppure tentare di considerare Duff come possibile interlocutore. È probabile che il soliloquio di Beth sia un muto sfogo di pensiero, come è possibile che anche Duff senta le sue parole ma si rifiuti di riconoscere le nostalgiche rievocazioni di Beth che fanno rivivere un lui – forse Duff stesso, forse un amante, l’ex-padrone di cui Duff è apparentemente geloso. Duff non è più il tenero amante dei ricordi di Beth. Quest’ultima, d’altra parte, non accetta di scendere al rozzo livello di conversazione e di vita di Duff. Entrambi difendono il proprio mondo e la propria visione personale negandosi al dialogo con l’altro.

¹⁰⁷Maurizio De Benedictis, *La piega nera. Groviglio stilistico ed enigma della femminilità in C.E. Gadda*, De Rubeis, 1991, pp. 79-90

Allo stesso modo in *Silence* i tre personaggi interloquiscono attraverso la tecnica del *non sequitur*. Il loro isolamento mentale e psicologico espresso attraverso la fuga dalla comunicazione si proietta sullo spazio sin dall'inizio con la separazione fisica dei personaggi, Ellen, Rumsey e Bates, in tre aree diverse, rappresentate dalla sedia, che delimita i confini dello spazio scenico, mentale e relazionale. I tre amanti sembra non abbiano scampo, costretti a rincorrersi senza mai incontrarsi, se non di sfuggita, per qualche istante, per comunicare, paradossalmente, il loro rifiuto a comunicare, a condividere immagini, chiudendosi in se stessi:

ELLEN

There are two. I turn to them and speak. I look them in their eyes. I kiss them there and say, I look away to smile, (...)

RUMSEY

I watch the clouds. Pleasant the ribs and tendons of cloud. (...)

BATES

I'm at my last gasp with this unendurable racket. I kicked open the door and stood before them. Someone called me Grandad and told me to button it. (...) (Vol. 3, 203)

E la difesa del proprio mondo e intimità porta a un vicolo cieco, dove non resta che il silenzio più totale. E ci si accorge che l'affannoso rincorrersi degli amanti ha degli echi shakespeariani. Sembra che *Silence* ricordi da questo punto di vista *A Midsummer Night's Dream*, basato sull'amore non corrisposto tra coppie di amanti, ma nella fiaba soltanto il tocco della bacchetta magica che trasforma i personaggi potrà sistemare tutto, come in un sogno.

Le parole nascondono anche l'identità culturale dell'individuo. Nell'opera di Pinter il linguaggio riflette gli echi del potere culturale¹⁰⁸. L'uso dello yiddish e della fraseologia derivata dall'uso ebraico compaiono soltanto in qualche opera pinteriana, soprattutto nelle prime opere: dalla prosa alla messinscena di *The Dwarfs*, da *The Room*, a *A Slight Ache*, a *The Hothouse*, restano ancora echi linguistici della cultura ebraica, mentre nelle opere successive, come in *The Homecoming*, si colgono situazioni emotive ed esistenziali che rimandano all'esperienza ebraica. In *The Birthday Party* l'uso di termini di origine ebraica sono un'indicazione di cripticità. I riferimenti alla lingua ebraica, a un ambiente di origine *ashkenazita*, sono parecchi, "After lunch, on Shabbuss." (Vol. 1, 21), dice Goldberg e "Lulu, schmulu" (Vol. 1, 74), con il gusto yiddish per la rima. Ma l'ironia si nasconde dietro l'augurio di Goldberg: "may we only meet at Simchahs!" (Vol. 1, 50), che detto da lui sembra poco convincente. Mentre anche nell'altro augurio rivolto a Stanley, "And well

¹⁰⁸Mark Silverstein, *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*, Bucknell University Press, 1993

over the fast” (Vol. 1, 51), si coglie la connotazione espiatoria. L’uso che Goldberg fa del proprio materiale linguistico appare in armonia con l’uso che gli ebrei hanno fatto, nel corso della storia, di tutti quei dialetti che sono sorti come fenomeni di fusione di lingue a contatto. Lo yiddish, il giudaico-spagnolo o ladino, i vari dialetti giudaico-italiani, o altre minoranze linguistiche sparse nel mondo, cessato il momento storico che li giustificava, hanno finito per limitarsi a esistere, in molti casi come brandelli, propaggini, di comunicazione gergale. Una barriera linguistica, dunque, che poteva chiudere in qualsiasi momento il contatto con le parole pronunciate da chi era meglio non fidarsi.

Il linguaggio, dunque, assume per Pinter la stessa funzione protettiva dell’identità che possiede la stanza. Ma per Pinter l’eredità del *background* culturale ebraico, diversamente da quanto accade per Wesker, suo contemporaneo, non costituisce materia delle sue opere, ma le pervade sottilmente.¹⁰⁹ Molto probabilmente questa caratteristica fa da sottofondo a tutta l’opera pinteriana, produce un tono quasi omertoso alle battute dei dialoghi pinteriani. È come se i personaggi e, con loro anche Pinter, fossero costretti a trovare o a inventare codici linguistici criptati che siano in grado di trasmettere un messaggio, forse sovversivo, senza essere scoperti. Codici linguistici comprensibili solo a pochi, dunque; un linguaggio che non solo difende e protegge la propria cultura, messa in pericolo dalle repressioni e dall’isolamento della ghettizzazione, ma è nello stesso tempo, espressione di un tentativo di soffocamento della diffusione della cultura e del significato delle parole e della libertà di avere un senso.

III. 1. 2 La difesa dalla presenza dell'altro

Molto spesso i personaggi pinteriani adottano delle strategie linguistiche per difendersi dall’intrusione invadente dell’altro, percepito come estraneo, nel caso dei drammi precedenti, o per sfuggire al suo tentativo di dominio. La lingua e la parola, dunque, sono testimoni della crisi del rapporto con l’altro.

I personaggi, costretti a confrontarsi con realtà imbarazzanti o nel tentativo di evitare domande scomode, ricorrono a tattiche temporeggiatrici di tipo metalinguistico. La tecnica delle domande retoriche è sicuramente quella più utilizzata dai personaggi pinteriani: fingendo sorpresa o mancata comprensione, ottengono di rinviare o persino sottrarsi al dovere della risposta. Un esempio è la reazione di Law in *The Basement*, quando Stott gli comunica di non essere venuto da solo:

STOTT. Oh, by the way, I’ve got a friend outside. Can she come in?

LAW. A friend?

STOTT. Outside.

¹⁰⁹Maria F. Epifani, *Pinter/Pinter*, Lecce, Milella, 1981, p. 53. Sull’argomento si veda anche: D. Calimani, *Radici Sepolte*, op. cit. pp. 11-18.

LAW. A friend? Outside?
STOTT. Can she come in?
LAW. Come in? Yes... yes... of course... (Vol. 3, 154-155)

La sorpresa di Law non è inferiore al desiderio che egli avrebbe di negare l'accesso all'ignoto intruso. Le domande retoriche sono la spia della resistenza a questo desiderio, che Law cerca di nascondere e danno il tempo al personaggio di assuefarsi all'idea di accogliere la richiesta dell'amico, inscenando una sorta di tregua, per difendersi da una futura e probabile invasione, dall'attacco dell'intruso portatore di minaccia. A questo proposito sovviene la poesia *Episode* in cui compare lo stesso modulo di tre personaggi di *The Basement*, composto da due maschi che si contendono la femmina. L'intruso sembra essere l'io poetico che si interroga sulla sua intrusione: "Why do you follow?" e "Why did you follow?" (VV, 131-134, ll. 1, 92) aprono e chiudono la poesia. Queste domande non hanno soltanto la funzione di descrivere il contenuto della strofa o del verso che precedono, ma hanno anche il compito di preparare tatticamente l'io poetico, concedendogli il tempo di far valere le sue ragioni per coinvolgere, lettore o pubblico, avendoli quindi dalla sua parte come alleati; di studiare, dunque, le mosse per difendersi da un possibile attacco dell'interlocutore-avversario, che avverrà soltanto nella settima strofa.

III. 1. 3 Le tecniche di prevaricazione

Analizzando il rapporto con l'altro, dunque, Pinter scopre che è caratterizzato dalla presenza di eterne lotte quotidiane, fatte di prevaricazioni di un individuo sull'altro, che minacciano la libertà, l'autonomia e l'autodeterminazione dell'esistenza umana. Il dominio dell'altro viene contrastato con l'arma delle strategie linguistico-retoriche.

In *The Hothouse*, per esempio, quando Roote dichiara di dover adempiere i compiti derivanti dalla sua posizione di autorità perché è un "delegato", Lush lo incalza:

LUSH. A delegate of what?
ROOTE (*calmly*). I tell you I'm a delegate.
LUSH. A delegate of what? (...) You haven't explained yourself.
ROOTE. Who hasn't?
LUSH. You can't explain yourself.
ROOTE. I can't?
LUSH. Explain yourself. (Vol. 1, 304-305)

Lush riesce a mettere in difficoltà e in forse la sicurezza e l'autorità di Roote, costringendolo a rifugiarsi in vuote domande retoriche per supplire all'incapacità di una risposta appropriata. Inoltre, Lush riesce anche a invertire i ruoli nel rapporto di dominio, mettendo in crisi l'autorevolezza del capo: inizia con una domanda che mina (verbo che ha la stessa radice di minaccia) il raggio d'azione su cui dominare e quindi l'identità della cosa, fingendo di privarla della referenzialità, decontestualizzandola, eliminando ogni

riferimento di specificità, complemento di specificazione o soggetto. La cancellazione, dunque, riduce il mondo a porzioni che ci si sente in grado di maneggiare¹¹⁰. La battuta finale di Lush termina con un ordine espresso attraverso l'uso dell'imperativo, che segna, in questo ping-pong di scontri verbali, l'ascesa di Lush e il conseguente ribaltamento dei ruoli; viceversa, la parabola di Roote è specularmente discendente: da un'affermazione di imposizione iniziale, egli conclude il dialogo con una domanda vuota, per ripararsi dall'ormai crescente dominio del suo interlocutore.

In maniera simile a Lush, in *The Dumb Waiter*, Gus reagisce all'ordine di Ben di accendere il fuoco sotto la pentola. Lo fa attraverso la funzione metalinguistica del linguaggio, in senso proprio, un'arma a cui i personaggi ricorrono spesso quando si trovano alle strette; e sottilmente anche attraverso il pun di Gus-gas, come se volesse far notare al suo collega che sta ricevendo degli ordini, ai quali non ha nessuna intenzione di obbedire:

BEN. Go and light it.
GUS. Light what?
BEN. The kettle.
GUS. You mean the gas.
BEN. Who does?
GUS. You do.
BEN (*his eyes narrowing*). What do you mean, I mean the gas?
GUS. Well that's what you mean, don't you? The gas. (...)
GUS. How can you light a kettle?
BEN. It's a figure of speech! Light the kettle. It's a figure of speech!
GUS. I've never heard it. (...) (Vol. 1, 125)

Era stato proprio quel pignolo di Gus a pronunciare per primo l'errore, dicendo "I can light the kettle now". (Vol. 1, 125). Sembra evidente che la pedanteria di Gus abbia lo scopo di arginare lo strapotere di Ben, che cerca in ogni modo di affermarlo, come conclude poco dopo: "Who's the senior partner here, me or you?" (Vol. 1, 126), contrattaccando l'avversario nello stesso tempo.

Sia nella rappresentazione teatrale sia nella versione in prosa di *The Dwarfs*, Pinter fa ricorso a questo espediente retorico metalinguistico che segna la fine del rapporto di fiducia fra i personaggi; dapprima fra Len e Mark e poi fra Pete e Mark:

LEN: Do you believe in God?
MARK: What?
LEN: Do you believe in God?
MARK: Who?
LEN: God.
MARK: God?
LEN: Do you believe in God?
MARK: Do I believe in God?
LEN: Yes.

¹¹⁰Gunther Kress, *Communication and Culture*, Kensington, New South Wales University Press, 1988

MARK: Would you say that again? (...) (Vol. 2, 99)
PETE: What's up?
MARK: What?
PETE: What's up?
MARK: What do you mean?
PETE: You're wearing a gasmask.
MARK: Not me. (Vol. 2, 102)

In entrambi i casi, Mark rifiuta di accettare il dominio linguistico di Len, prima e di Pete, poi, sottraendosi alla loro impostazione dialettica; è la sua reazione in risposta al tentativo di imposizione degli altri due personaggi.

Un altro tipo di dominio, dunque, è quello dell'ambito linguistico, la conquista del potere del linguaggio, attraverso la metafora metalinguistica. Sovviene allora la tecnica della sovrassaturazione contestuale,¹¹¹ come è stata definita da alcuni critici. Si tratta del caso in cui la situazione offre la possibilità di attribuire a una frase di più significati, di nascondere sotto una struttura superficiale una o più strutture profonde, in una sorta di cataresi. A volte l'ambiguità sorge soltanto al momento della decodificazione. In *The Dwarfs*, quando Mark consiglia a Len di non frequentare più Pete e gli dice: "You should drop it" (Vol. 1, 92), riferendosi appunto all'amicizia, Len risponde "lasciando cadere" il discorso e poi prendendo un minaccioso forchettone per tostare il pane che di nuovo "lascia cadere", quasi a mostrare di aver frainteso le parole di Mark, sottolineando il rifiuto di capirle, di prestare ascolto alle parole dell'altro. Oltre alla funzione difensiva dalla sopraffazione linguistica dell'altro, questa tecnica rivela anche il modo raffinato e ricercato dell'autore di usare il linguaggio, sfruttando tutte le sue sfumature di significato e di interpretazione e la sua abilità a condensarli.

Anche Jerry in *Betrayal* prende coscienza del rischio di definire la sua posizione, di svelare le proprie idee e pensieri, e li difende, ma teme anche che le sue risposte diano a Robert una traccia per la scoperta del proprio tradimento. Jerry non fa altro che rispondere a una domanda con un'altra domanda, un modo strategico di sottrarsi al dominio linguistico dell'altro, rifiutando l'imposizione dell'argomento di conversazione, stilema dialogico tipicamente ebraico, come racconta una vecchia storia.¹¹² Il misto di umorismo e dissezione dialettica rivela l'abitudine alla chiusura e alla diffidenza, dovute alla ghettizzazione e isolamento in cui il popolo ebraico è stato per secoli costretto a sopravvivere.

ROBERT

I was asking you a question.

JERRY

What was it?

¹¹¹D. Calimani, *Radici sepolte*, op. cit., p. 159

¹¹²Lewis Browne (a cura di), *The Wisdom of Israel*, New York, Random House, 1945, p. 623

ROBERT

Why do you assert that boy babies find leaving the womb more of a problem than girl babies?

JERRY

Have I made such an assertion?

ROBERT

You went on to make a further assertion, to the effect that boy babies are more anxious about facing the world than girl babies.

JERRY

Do you yourself believe that to be the case?

ROBERT

I do, yes. (Vol. 4, 51)

Inoltre, le domande retoriche di Jerry sono un esempio di tattica dilatoria. Robert, sapendo della relazione fra Jerry e la propria moglie, dà inizio a una discussione sui neonati, sostenendo che i maschi piangono più delle femmine, trasformando la conversazione in un tentativo di mettere Jerry alle strette. L'argomento svolge una funzione di attacco per Robert nei confronti del suo rivale, in risposta all'offesa subita, per difendersi dall'"invasione" coniugale di Jerry. Ne derivano le diverse sfumature di variazioni delle funzioni del linguaggio a seconda della situazione, dei punti di vista e dell'uso che ne fa l'interlocutore.

Jerry a sua volta si difende dall'attacco di Robert, evitando in tutti i modi di comprometersi, di concedere al suo avversario, che pesca nel torbido, elementi con i quali combatterlo. Smette di rispondere e oppone domanda a domanda, negando persino di aver detto ciò che in realtà ha appena finito di dire, impiegando un'ulteriore tattica deviante: la contraddizione. Si evince pertanto che la strategia di difesa messa in atto da un personaggio, quando non derivi esclusivamente da una predisposizione alla diffidenza in chi ha sperimentato il pericolo della diversità dell'estraneo, deve essere motivata dalla sensazione di una minaccia imminente o in atto.

I personaggi pinteriani, dunque, tendono a difendersi quando si sentono minacciati anche attraverso la tecnica difensiva dell'autocontraddizione, che crea situazioni paradossali, come nell'esempio precedente: il personaggio si rimangia le parole appena pronunciate, non potendo rischiare di confermarle. In *The Caretaker*, Mick afferma che il fratello Aston è uno "slow worker". Davies indotto a pensare che Aston non goda di gran simpatia agli occhi di Mick, arrischia un giudizio quanto mai vago: "Well... he's a funny bloke, your brother" (Vol. 2, 47) e comincia a balbettare, farfuglia. A questo punto Mick lo attacca e Davies è costretto a fare marcia indietro, difendendosi, mettendosi al riparo dall'attacco.

III. 1. 4 La non verbalità

Molto spesso all'elusività linguistica si alterna il distacco e il disimpegno con la chiusura in sé e verso l'altro, che si attua attraverso l'arma difensiva del silenzio. Esso non si limita soltanto alle frequenti indicazioni di "Silence" o "Pause", ma ricorre ovunque nell'opera pinteriana e ogni volta che il personaggio elude il dialogo coerente con il suo interlocutore, mantenendo il silenzio. Nella dialettica tra parola e silenzio, quest'ultimo risulta la migliore arma di difesa, del proprio mondo e intimità e dall'intrusione dell'altro, poiché come sostiene l'anonimo personaggio di *Monologue*, pubblicato nel 1972 e trasmesso in televisione nell'anno successivo: "It's a fact of life. The ones that keep silent are the best off." (Vol. 4, 125). E senza dubbio Ben in *The Dumb Waiter*, il cui titolo la dice lunga, ha la meglio su Gus che fa molte più domande del suo collega, il quale esegue solo gli ordini in silenzio. Il parlare troppo di Gus si ritorce contro di lui, da aguzzino diventa la vittima da eliminare. È questa molto probabilmente la sua punizione, la sua colpa, che la macchina del *dumb-waiter* – autore gli infligge, per aver violato quel principio di non-interferenza.

Ancora, il silenzio di Bert in *The Room* comunica il desiderio di difesa del principio di autoconservazione e il suo disagio nel momento in cui viene violato dall'intruso. Il silenzio diventa allora metafora scenica di minaccia, trasformandosi nel parossismo dell'azione aggressiva violenta. Sia Ben che Bert sembrano dimostrare che ci sia un collegamento diretto tra silenzio e azione, mentre, al contrario, i rispettivi antagonisti Gus e Rose sembrano suggerire un legame tra parola e staticità.

Pinter sperimenta varie combinazioni. Il silenzio del matchseller in *A Slight Ache*, rappresenta il legame tra il silenzio e un movimento psichico, mentale, ma non fisico. Drammatizzato con efficacia grazie all'originale destinazione radiofonica, dimostra la volontà del personaggio di autodifendersi dagli attacchi esterni. Per contrasto, i fiumi di monologhi di Flora ed Edward fanno perdere sostanza al matchseller che si rappresenta attraverso la voce e non il corpo, limite del mezzo radiofonico. Ma rinunciare del tutto alla determinazione visiva, disponendo soltanto dell'udito, comporta che lo scrittore può far leva sulle risorse della fantasia del destinatario, e in questo caso dei personaggi, molto più ampie di quelle utilizzate per le immagini concrete di una rappresentazione teatrale. Ecco allora che nel silenzio del matchseller si proiettano tutti gli impliciti e le fantasie di Flora e Edward, il silenzio è uno specchio di rifrazione dell'immaginazione, intimità e crisi della coppia. È un'arma di difesa per il matchseller e nello stesso tempo minaccia i due personaggi, autoriflettendo la propria crisi.

Nell'opera pinteriana il detto e il non detto si intrecciano e si susseguono, in una dialettica, proprio come l'immagine che, a questo proposito, suggerisce Beckett: l'atto dello strisciare incurvandosi e distendendosi in un continuo movimento, "Crawl and fall. Crawl again and

fall again. In the same figment dark as his other figments.”¹¹³ L'immagine, ripresa in *How It Is*, rappresenta in quest'opera la lotta della forma che cerca di emergere dalla materia informe, “the mud-dark”, il fango in cui sono immersi gli iracondi nel Canto VII dell'*Inferno* dantesco: “(...) 'Quest'inno si gorgoglian nella strozza,/ ché dir nol posson con parola integra'.” (vv. 125-126).¹¹⁴

Il contrasto parola/silenzio è espresso nella poesia *At the Palace of the Emperor at Dawn* pubblicata nel 1949. Pinter fa riferimento al silenzio nell'ultimo verso, attraverso l'ossimoro voce/silenzio: “And now we hear the distress of silence.” (VV, 117, l. 24). Ancora, la dialettica tra parola e silenzio appare in *Hampstead Heath* pubblicata nel 1951: “Below the transparent fly/ insect equation quite strides/ the slim glass of word,/ instructs the void.” (VV, 125, ll. 16-19).

Il silenzio come arma di difesa appare sin dalla prima esperienza poetica; Pinter lo pone al centro dell'attenzione in alcune poesie, definisce il valore metalinguistico e mette in evidenza la sua importanza come strumento di lotta alla sopravvivenza: di questa fuga dalla parola i personaggi pinteriani sono, senza dubbio, protagonisti impareggiabili¹¹⁵. Nella poesia *The Table*, pubblicata nel 1963 l'io poetico difende la propria intimità e usa come riparo la metafora del tavolo: “I move on fours/ Without a word” (VV, 151, ll. 19-20).

Anche il silenzio, come la parola, viene utilizzato per difendersi dal tentativo di dominio dell'altro o dell'interlocutore. In *Episode* l'io poetico narrante difende la donna amata dall'intrusione dell'altro pretendente attraverso il silenzio, una torre d'avorio, che unisce i due amanti e li fa entrare in stretta sintonia: “By his bearing I knew him,/ And our silence making,” (ll. 38-39) e ancora, “On his nail was her eyelash,/ That lined the calm.” (VV, 132, ll. 46-47).

Nello sketch *The Examination* il protagonista Kullus si difende dagli ordini e dal dominio del suo interlocutore alterando a proprio piacimento gli intervalli di silenzio e di pausa. In questo modo si “appropria” anche del silenzio dell'interlocutore e di quello della stanza, fondendolo in un unico silenzio proprio: “the nature of our silences, which formerly were distinct in their opposition; that is, a silence within the frame of our examination, and the silence outside the frame of our examination; seemed to me no longer opposed, indeed were indistinguishable and were one silence, dictated by Kullus.” (VV, 92). Allo stesso

¹¹³S. Beckett, *Company*, London, Faber & Faber, 2009, p. 65

¹¹⁴Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, (a cura di Natalino Sapegno), «La Nuova Italia», Firenze, 1980, p. 86

¹¹⁵Su questo argomento si veda: Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*, Fairleigh Dickinson University Press, 2008

modo, nella poesia *The Task* il protagonista, sempre Kullus, si appropria della stanza, ritagliandosi il proprio spazio, su misura, proprio come fa il sarto quando si mette a cucire. Porta a termine il suo compito, disobbedendo alle intrusioni dei rumori dell'ambiente circostante: “I set about my task/ And tailormade the room.” (ll. 17-18) e infine, “I disobeyed that cry/ And pacified the room.” (VV, 144, ll. 23-24).

Pinter riprende e rielabora questo in tipo di strategia difensiva, utilizzandolo durante gli interrogatori, veri e propri atti di aggressione verbale, dalle vittime. In particolare, è un'arma difensiva nei *political plays*; gli esempi più significativi si trovano in *One for the Road*, quando Nicolas interroga Victor gli ordina “Tell me something...” riceve soltanto “*Silence*” (Vol. 4, 225); in *Mountain Language* è paradossale il divieto di parlare la lingua della montagna, la risposta è ancora il silenzio: “She can't speak it. *Silence*. She doesn't speak it. *Silence*.” (Vol. 4, 258). In *The New World Order* il silenzio della vittima raggiunge un climax: per tutta la durata del dramma resta un corpo inerme, il silenzio lo priva quasi della sua esistenza. Il silenzio delle vittime rappresenta una particolare forma di resistenza agli abusi perpetrati; mira a disorientare l'interlocutore, disertando all'ordine imposto dalla domanda di fornire una risposta.

III. 2 Il linguaggio come arma per sferrare un attacco

III. 2. 1 Il non verbale sferzante

Il silenzio non è usato dai personaggi soltanto come arma di difesa. Molto spesso, come le altre strategie e tecniche, i personaggi pinteriani lo utilizzano anche come arma per sferrare un attacco. I personaggi attaccano attraverso il silenzio, che si alterna all'espressione verbale, per difendere la propria individualità, il proprio io in crisi e per difendersi dal dominio dell'altro, considerato una minaccia imminente. E nello stesso tempo esso diventa minaccia, dalla quale difendersi. Infatti, il momento di maggiore pericolo per i personaggi di Pinter è rappresentato ancor più che nella violenza delle parole, nei silenzi che le separano e in quel silenzio enigmatico che essi vi scoprono dietro quando non riescono a interpretarle. Alcuni esempi significativi, tratti dalle opere pinteriane, suggeriscono la tensione e la paura che deriva dalla cripticità del tacere e dalla possibile interpretazione.

Ancora una volta sovvien *The Examination* in cui il narratore-autore esprime tutto il suo sconvolgimento: “his inconsistency began to cause me alarm, and his silence to confound me.” (VV, 92). La reazione di Kullus è di contrattaccare il narratore, facendo slittare le pause e i silenzi, non rispettando, quindi, l'ordine imposto dal narratore. La sua strategia, dunque, non è solo di difesa, ma anche di attacco in risposta a un tentativo di

dominio, poiché causa un effetto sconcertante sul narratore che alla fine viene sconfitto. La tecnica adottata da Kullus è quella, appunto, di distrarre il suo dominatore dallo schema di attacco che si era proposto; non fa altro che “rompere le righe”; ne studia e ne capisce le mosse, tanto che il suo avversario è ormai incapace di seguirlo, costringendolo a ripetere per due volte: “I could no longer follow him, and was no longer his dominant.”(VV, 89-90). Il silenzio, dunque, permette a Kullus di contrastare il potere dell’interlocutore, attraverso il tacito rifiuto delle sue regole, resistendo alla minaccia della perdita della libertà. Diversamente, i personaggi dei *political plays*, sebbene come Kullus abbiano usato il silenzio, come arma per difendersi dalle violenze verbali e fisiche dei loro aguzzini, vengono, comunque, travolti dalle aggressioni di una forza sempre più potente. Il silenzio non risulta più un’arma strategica ed efficace di attacco per sconfiggere e contrastare gli aguzzini, semmai una difesa temporanea, ma anzi provoca l’effetto contrario: non distrae l’interlocutore, ma lo irrita a tal punto da infliggere maggiori pene e violenze sulla vittima. È il parossismo della violenza, che Pinter sperimenta negli ultimi drammi, a distruggere persino i silenzi e attacca imponendo soltanto quello definitivo, mortale¹¹⁶.

In alcune opere, il silenzio minaccioso diventa arma di attacco per difendere il proprio io in crisi, sempre diffidente nei riguardi dell’altro, pronto a celare sentimenti ed emozioni. L’anonimo personaggio di *Monologue*, sottolineando il rovescio della medaglia, nel distacco e nel disimpegno dell’individuo come un pericolo da cui guardarsi, “Your detachment was dangerous.” (Vol. 4, 125), fa luce sul significato del silenzio dell’altro pretendente, rappresentato dalla sedia, con la quale imbastisce il suo monologo, appunto. L’altro tace, molto probabilmente, per difendere il suo sentimento amoroso nei confronti del personaggio femminile, evocato in terza persona. In questa lotta per la donna amata, attacca l’avversario dimostrandogli indifferenza e disinteresse, che mirano a indebolire il personaggio anonimo fino alla sconfitta. Per questo, egli reagisce proiettando su di sé le emozioni e i sentimenti che non vuole svelare al suo interlocutore: “I feel for you. Even if you feel nothing... for me. I feel for you, old chap.” (Vol. 4, 126), poiché ha già avvertito che “My spasms could be your spasms.” (Vol. 4, 124), convinto che “She loved my soul. It was my soul she loved.” (Vol. 4, 123). Dalle battute del personaggio anonimo, dunque, si evince, che in questo transfert di emozioni anche l’interpretazione del silenzio dell’altro è da ricercare altrove. Il significato risulta dislocato, una sorta di *suspension of disbelief*, simile alla tecnica usata nella poesia di Dylan Thomas.¹¹⁷ Esso è rintracciabile in proiezione nella reazione dell’interlocutore che avverte un senso di minaccia, come è

¹¹⁶Sull’argomento si veda il par. 4: L’annientamento della parola

¹¹⁷Tomaso Kemeny, *La poesia di Dylan Thomas: enucleazione della dinamica compositiva*, Milano, Cooperativa Scrittori, 1976

avvenuto in *The Examination*. Una situazione analoga si verifica anche nella poesia *Episode*: il terzo protagonista, HE, avverte la minaccia imminente dell'intruso anche nel silenzio, attraverso una proiezione espressa nel chiasmo dei due versi: "That you were the stranger/ That strangered the calm." (VV, 133, ll. 70-71).

Allo stesso modo, l'indifferenza di Mick infligge un primo grave colpo a Davies in *The Caretaker*. All'inizio del III Atto, quest'ultimo tenta per nove volte, senza ottenere alcun successo, di aprire una conversazione con Mick e per nove volte segue una breve pausa che non ha neppure il tempo di diventare un silenzio pinteriano, perché Davies ha troppa paura del silenzio per lasciarlo vuoto di parole. Per otto volte riprenderà egli stesso il discorso, finché Mick non si deciderà a parlare e lo farà soltanto per sferrare un attacco verbale, alternando il silenzio alla parola. Sembra che la paura del silenzio di Davies rifletta quella inversa dello scambio verbale di Mick e che l'assalto verbale per entrambi sia l'unica alternativa per esorcizzare le proprie paure e debolezze. Ma, senza dubbio, il vero attacco, la violenza da cui i personaggi cercano di difendersi è il silenzio altrui, l'indifferenza che annienta l'io. Infatti, il giornale, che per definizione rappresenta un mezzo di comunicazione, è, invece, per contrasto, un elemento di ostruzione, una barriera fra i personaggi. Soltanto in *The Dumb Waiter* dà qualche spunto per la conversazione. Davies, con le sue battute, ha violato il principio di non-interferenza, l'autoconservazione e l'intimità di Mick e per questo ne paga le conseguenze, condannato all'incomprensione. Mentre, invece, di diversa variazione di significato è l'aggressione letale del lungo silenzio di Aston, completamente disarmante, che segue le parole disarticolate di Davies alla fine del dramma, condannandolo, questa volta, più di qualsiasi parola all'estraneità. Il silenzio di Aston è la peggiore sconfitta di Davies, definitiva, che non lascia scampo. Aston alla fine si sente minacciato dalla presenza di Davies, sempre più insopportabile e agguerrito nel portare avanti la sua lotta per la sopravvivenza. Davies mette in pericolo l'esistenza stessa di Aston e si trasforma in nemico, quindi, da allontanare e espellere dalla casa.

Simile è la situazione di Spooner in *No Man's Land*. Sebbene egli sostenga che la sola sicurezza consiste nell'indifferenza e nel disinteresse che gli altri mostrano nei suoi confronti, né lui né Davies riescono a tenersi lontani dagli altri, ne cercano anzi il contatto. La loro sconfitta sta nell'incapacità di ottenere altra risposta che non sia il silenzio. Spooner offre a Hirst i suoi servigi e gli descrive tutte le prospettive di lavoro e di fama che gli si aprirebbero per suo tramite. Alla fine del lungo monologo segue un silenzio, "Silence", poi Hirst indifferente sentenza: "Let us change the subject." (81). Se non si riesce ad attenersi coerentemente alla scelta del modulo dell'indifferenza, dell'estraneità, il silenzio che si riceve come risposta è la condanna, il segno del fallimento dei propri tentativi sia dapprima di aprire il contatto con l'altro e sia, infine, di ottenere un'altra

chance dalla vita, attraverso il legame con l'altro, che permetta ai due di lottare per un'esistenza migliore. Infatti, alla fine, come per Davies, il silenzio di Hirst segna l'espulsione definitiva di Spooner, l'intruso. È il loro prezzo da pagare per aver violato le norme dell'estraneità. Allo stesso modo il silenzio di Ben segna la sconfitta di Gus, che in cambio di risposte riceve silenzi, ma entrambi a loro volta sono sopraffatti dal silenzio del tutto disarmante del dumb waiter.

Anche il silenzio di Bert in *The Room* si rivela violento e minaccioso per Riley, determinando l'espulsione definitiva dell'intruso. Qui la violenza è realmente visibile, poiché esplode nel parossismo dell'aggressione fisica, nella cinestesia del paraverbale. Dall'analisi degli attacchi non verbali emerge un altro tratto nel labirinto della psicologia contorta dei personaggi, che testimonia la loro evoluzione psichica durante la rappresentazione: dapprima la diffidenza verso l'altro li attanaglia; di conseguenza, si dimostrano incapaci di convivere con l'altro; poi il terrore cresce fino a considerare gli altri una presenza che infastidisce, persino dei nemici da espellere, attentatori della propria esistenza. È una discesa nel baratro del terrore e nella disfatta delle relazioni umane.

Il silenzio, dunque, è strategia, ma soprattutto sconfitta. I personaggi attaccano usando la strategia del silenzio, che diventa esso stesso un pericolo, per difendere la propria intimità e diffidenza e per difendersi da una minaccia imminente, come il dominio dell'altro. Si evince che la funzione prevalente del silenzio è difensiva, anche se la difesa comporta, a volte, un attacco; si deduce che le aggressioni per dominare l'altro sono principalmente verbali.

Allora il silenzio di Pinter non è quello di Beckett: Pinter non intende ridurre al silenzio il linguaggio per esprimere il caos, né intende esplorare i limiti del linguaggio attraverso il silenzio. Il tacere pinteriano è una forma di comunicazione di cui l'uomo si è appropriato per sfruttare tutte le possibilità di difesa e di attacco. Alla fine, è paradossalmente, il mezzo comunicativo meno ambiguo, molto più trasparente, nella sua negatività, di qualsiasi parola, poiché svela la vera nudità dei personaggi, come ha dichiarato Pinter: "It is in the silence that they are most evident to me." (VV, 24).

Anche quando i personaggi attaccano, dunque, alternano la parola al silenzio, ma non ci sono confini netti, poiché i personaggi pinteriani adottano la strategia ossimorica di parlare tacendo. In questa tecnica Pinter concentra l'opposizione verbale/non verbale, secondo il principio di economizzazione del linguaggio. Come Pinter stesso ha affermato esistono due tipi di silenzio:

"There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other

in its place. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness.” (VV, 24-25)

Quando un personaggio viene messo alle strette da una richiesta di spiegazioni, trova scampo in un fiume di parole, che dà l'impressione di essere una risposta coerente e organica, riempiendo, in questo modo, il vuoto lasciato da un contenuto del tutto inesistente. Nessun doppio senso dell'obliquità: soltanto il suono della voce, su una struttura assente. Ma, nello stesso tempo, mentre nasconde la nudità del vuoto, la strategia dei fiumi di parole a volte si trova al servizio della volontà di emergere o di dominare l'interlocutore, come veicolo di un messaggio ben preciso, diventando arma d'offesa. Infatti, una delle funzioni principali dell'attacco verbale è la volontà da parte del mittente di dominare l'altro.

III. 2. 2 L'attacco per il dominio sull'altro

Anche per l'attacco verbale i personaggi attaccano per difendere la propria intimità, i sentimenti e le emozioni, le proprie paure, altre, invece, perché presagiscono una minaccia imminente.

In *The Birthday Party*, McCann esige da Goldberg dei chiarimenti sull'incarico da eseguire, e quest'ultimo risponde “*in a quiet, fluent, official tone*”, come indica la didascalia:

GOLDBERG: 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 your subject. At all events, McCann, I can assure you that the assignment will be carried out and the mission accomplished with no excessive aggravation to you or myself. Satisfied? (Vol. 1, 24)

Dopo, McCann ne sa quanto prima del compito che lo aspetta. Goldberg ha esibito la sua abilità di “tacere dicendo” e MacCann, stordito dal fiume di parole, è soddisfatto. Il tono con cui viene pronunciato il discorso dimostra che le parole non sono soltanto un riempitivo del vuoto, ma esprimono la volontà di dominio di Goldberg che fa sfoggio della sua saccenza su McCann, quasi a sottolineare il suo ruolo di maestro e capo per tutto il dramma.

Nell'uso della strategia del fiume di parole i personaggi ricorrono a linguaggi specialistici. Un esempio è Mick in *The Caretaker* che ricorre alla terminologia tecnica per impressionare Davies e dimostrargli la sua superiorità, attraverso il dominio linguistico.

MICK. (...) If you prefer to approach it in the long-term way I know an insurance firm (...) twenty per cent interest, fifty per cent deposit; down payments, back payments, family allowances, bonus schemes, remission of term for good behaviour, six months lease, yearly examination of the relevant archives (...) (Vol. 2, 34)

È come se il padrone della casa stesse marcando il territorio, con la padronanza linguistica, attraverso un gioco di riflessi fra spazio e lingua e, nello stesso tempo, Mick stabilisce il rapporto di servo-padrone con il nuovo arrivato. Per ottenere lo stesso effetto su Davies, Mick ricorre poi a una terminologia specialistica tratta dall'arte dell'arredamento:

MICK. (...) an off-white pile linen rug, a table in... in afromosia teak veneer, sideboard with matt black drawers, curved chairs with cushioned seats, armchairs in oatmeal tweed, a beech frame settee with a woven sea-grass seat, white-topped, heat-resistant coffee table, white tile surround. (...) (Vol. 2, 58)

Sommergendo e disorientando Davies con questo “torrente di parole” Mick mostra tutto il suo disagio verso la presenza dell'intruso e con quanto impegno egli cerchi di reagire.

Allo stesso modo, Edward in *A Slight Ache* usa una terminologia specialistica quando presenta le bevande da offrire al fiammiferaio, “Now look, what will you have to drink? A glass of ale? Curaçao Fockink Orange? Ginger beer? Tia Maria? A Wachenheimer Fuchsmantel Reisling Beeren Auslese?” (Vol. 1, 169). Se da un lato appare chiara la conferma della volontà di Edward di dominio, di affermazione e la sua lotta per la conquista, espressa poco prima, “Struggling to make my way in the world.” (Vol. 1, 168), dall'altro, in penombra, fa capolino, il senso di fallimento e di incapacità paralizzante nell'affrontare il cambiamento dovuto a eventi imprevedibili.

Un'esibizione dialettica è quella di Deeley in *Old Times* quando attacca Anna, descrivendo con magniloquenza il suo lavoro:

DEELEY

My work took me to Sicily. My work concerns itself with life all over, you see, in every part of the globe. (...) I use the word globe because the word world possesses emotional political sociological and psychological pretensions and resonances which I prefer as a matter of choice to do without, or shall I say to steer clear of, or if you like to reject. (35)

Pinter concentra in quest'opera, terreno di scontri verbali e sfoggi linguistici, più espedienti retorici. Attraverso notazioni metalinguistiche, ripetizioni, pedanteria sul significato, parole a effetto con pretese culturali, Deeley cerca di impressionare l'antagonista Anna, con l'idea della propria scioltezza dialettica, allusiva anche di una saldezza psicologica che egli non sembra possedere, come la presunta superiorità mimetizzata di Mick, per questo a primo acchito questi discorsi producono un effetto comico, ironico. Ma la comicità pinteriana è rapida e improvvisa, viene smorzata e neutralizzata poiché si fonde con la drammaticità della situazione. “Si scopre che la parola comica sostituisce l'angoscia del silenzio” e dell'esistenza umana. Infatti, “spesso si ride per la forma del linguaggio più che per il suo contenuto.”¹¹⁸

¹¹⁸D. Calimani, *Fuori dall'Eden*, op. cit., p. 166

Anche in *Night School*, Walter tenta di fare effetto su Sally, di stupirla, con le sue immaginarie avventure di tombarolo alla ricerca di manoscritti rari. Il personaggio fa ricorso a una terminologia insolita, tanto per lui che per Sally, che dovrebbe dare il senso della sua superiorità ed esibire la sua abilità di esperto, in relazione alla presupposta ignoranza di Sally.

WALTER. Rare manuscript. Out of tombs. (...) You see, they were nearly always attached to a corpse, these manuscripts, you had to lift up the pelvis bone with a pair of tweezers. Big tweezers. Can't leave fingerprints on a corpse, you see. Canon law. (...) You've never been inside a grave, I suppose. (Vol. 2, 208)

Ma indirettamente questa strategia risulta anche un'arma di seduzione, nel senso etimologico del termine, di "condurre con sé". Walter la usa anche per dominare Sally, imponendo la sua volontà, e convincerla sottilmente ad abbandonare la stanza. La tecnica di seduzione in tutti i sensi, viene utilizzata da Ruth in *The Homecoming* per sedurre Lenny. Qui la cinestesia e il paraverbale è tanto eloquente quanto le parole che accompagnano i movimenti della gamba, creando un effetto ipnotico nello sguardo di Lenny, anticipato da Max quando racconta di saper ipnotizzare il cavallo: "it was a kind of hypnotism" (Vol. 3, 26).

RUTH. 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. (Vol. 3, 69)

Ruth con la sua gestualità provocante seduce sessualmente Lenny. In questo modo, gli dimostra di essere all'altezza di ricoprire il ruolo che le è stato imposto dai parenti, la maschera che è costretta a indossare. Comportandosi da squaldrina, anche se non pensa di esserlo, convince Lenny di quello che egli stesso vuole credere, creando sconcerto in lui tanto da non riuscire più a tenere in mano la situazione, come dimostrano le battute successive. Ruth, mimetizzandosi, riesce ad arginare l'ostacolo e nello stesso tempo ottiene potere, seducendo, "conducendo con sé" Lenny, conquistando alla fine una certa libertà. Simile è la gestualità di Wendy. Il suo linguaggio paraverbale mira non solo ad attirare l'attenzione di Disson, ma a "sedurlo", nella sua doppia accezione, attraverso il movimento delle gambe: "WENDY crosses her left leg over her right.", poi continua, "WENDY crosses her right leg over her left." e ancora "WENDY straightens her skirt over her knees." (Vol. 3, 103-105) e così per tutta la scena. Oltre ad indicare un evidente stato di agitazione e di chiusura, di difesa, quasi di ostilità nei confronti del suo interlocutore, dal linguaggio del corpo di Wendy emerge il desiderio di dominio e di potere che si realizza in maniera esplicita successivamente nella scena in cui Wendy benda Disson, ormai sedotto e

privato di ogni potere. Anche Virginia, la protagonista della versione in prosa di *The Dwarfs*, sembra usare la stessa strategia. Il narratore mette in evidenza la cinestesica di Virginia, quando arriva Mark; dapprima “She crossed her legs” poi “she opened her bag and took out a packet of cigarettes” (...) “She stretched her legs on the carpet and blew smoke.”¹¹⁹ Virginia ha l'intenzione di sedurre e, quindi, di dominare Mark, dopo essere stata lasciata da Pete. Questo forse l'elemento che accomuna le donne pinteriane, in grado di sedurre sottilmente e dominare l'uomo, difendendo il proprio territorio e guadagnandosi il proprio spazio di libertà. Queste idee sul mondo femminile somigliano all'idea di donna rappresentata nel romanzo di John Fowles *The French Lieutenant's Woman* per il quale Pinter scrive la sceneggiatura. Il lavoro cinematografico pinteriano, mette ancora di più in evidenza l'autonomia e l'indipendenza femminile che domina la scena. La trovata dello sdoppiamento dei due personaggi del romanzo Sarah e Charles con Anna e Mike che recitano le rispettive parti nel presente, oltre a rivelarsi un efficace espediente narrativo, conferisce ai personaggi, soprattutto alla figura femminile di Sarah, più autonomia e libertà d'azione dall'intrusione quasi ossessiva del narratore-autore onnisciente del romanzo, che legge nella mente dei personaggi e interviene per modificare le loro decisioni e il corso degli eventi. In questo modo Pinter recupera la figura dell'autore e nello stesso tempo elimina parecchie intrusioni, lasciando più spazio ai personaggi, rendendo più snella la rappresentazione.

Sempre attraverso il dominio linguistico i personaggi, per innalzare la propria immagine agli occhi altrui, o per trasmettere messaggi dislocati, raccontano storie private che riflettono la tradizione orale ebraica del *tall tale*. In *The Caretaker*, per esempio, Aston racconta della donna che lo ha adescato al caffè (Vol. 2, 22-23); in *The Homecoming* anche Lenny racconta di essere stato insidiato da una signora che l'aveva fatto cercare dal proprio chauffeur (Vol. 3, 46-47). In *Night School* Solto, specularmente a Walter che racconta di essere un rapinatore e di aver disseppellito scheletri alla ricerca di manoscritti antichi, racconta le sue avventure per mare e sostiene di aver ucciso “a Lascar” – termine che crea confusione in Milly che interpreta “Alaska”, esprimendo sottilmente il dubbio di Milly e l'ironia di Pinter sulla veridicità dell'impresa – del Madagascar, durante un viaggio (Vol. 2, 200). In *No Man's Land* Foster, per avere più potere su Spooner, dice di essere stato fatto venire da Bali perché Hirst, il famoso scrittore, lo voleva presso di sé (75); in *Family Voices*, la voce del figlio, Voice1, descrive idilliaci inviti a tè e pasticcini dalla padrona di casa (Vol. 4, 133). E Stanley in *The Birthday Party* racconta del suo mito di pianista. Essi rappresentano tanti miti personali che hanno, comunque, la funzione di impressionare o

¹¹⁹Harold Pinter, *The Dwarfs, A Novel*, London, Faber & Faber, 1992, pp. 158-159

sbalordire l'interlocutore, a seconda dell'intensità dell'effetto desiderato, rendendolo più debole, facile preda da sconfiggere.

Attraverso l'espedito linguistico della pedanteria i personaggi sferrano attacchi verbali che sottendono violenza. La pedanteria di Edward, quando in *A Slight Ache* riprende Flora dicendo che le vespe “don't bite. They sting” (Vol. 1, 157), nasconde una funzione deviante nei riguardi della violenza di Edward, che si riverbera su quella futura di cui l'episodio della vespa è un'anticipazione. La pedanteria di Des in *The New World Order* è carica di violenza che anticipa nelle battute successive le torture inflitte alla vittima, colpevole di aver parlato troppo. Des ammonisce, quasi minacciando Lionel, l'altro aguzzino, di usare bene la lingua se non vuole fare la stessa fine della vittima – sembra quasi *The Dumb Waiter* estremizzato: “You've got to learn to define your terms and stick to them. You can't call him a cunt in one breath and a prick in the next. (...) You'd lose face in any linguistic discussion group, take my tip.” (Vol. 4, 275).

L'attacco verbale violento per eccellenza è rappresentato dagli interrogatori, lo stilema in cui si scontrano due forze sproporzionate, ulteriori tecniche di espressione del dominio sull'altro, ottenuto molto spesso con la violenza. Essi compaiono soprattutto nelle prime commedie e poi vengono ripresi negli ultimi drammi con maggiore ferocia. Il più terrificante e più lungo è quello di Goldberg e McCann su Stanley in *The Birthday Party*. Si nota che in questo interrogatorio prevale la tecnica del ricalco¹²⁰; che oltre a rappresentare una fase intermedia nel creare un *rapport* con l'interlocutore, ha soprattutto la funzione guida, di “condurre con sé” l'interlocutore.

GOLDBERG. What have you done with your wife?

MCCANN. He's killed his wife!

GOLDBERG. Why did you kill your wife?

STANLEY. (*sitting, his back to the audience*). What wife?

MCCANN. How did he kill her?

GOLDBERG. How did you kill her?

MCCANN. You throttled her.

GOLDBERG. With arsenic. (Vol. 1, 43)

McCann, rispondendo alle domande di Goldberg, ricalcando indirettamente Stanley, manda in sovraccarico la mente di quest'ultimo che quasi perde il filo del discorso, entrando in una sorta di trance, come poi avverrà, di rilassamento, concedendo il vantaggio ai due che parlano di scavalcare lo strato razionale. Più che delle voci inquisitorie, dunque, sembrano rivelarsi delle voci persecutorie, come quella di One in *Company* di Beckett, che hanno il compito di scavare a fondo nell'inconscio dell'interrogato. Un altro interrogatorio violento è quello di *The Hothouse* ripreso in parte nello sketch *The Applicant* e

¹²⁰John Grindberg, Richard Bandler, *La struttura della magia*, trad. it., Roma, Astrolabio, 1982

l'aggressione verbale di Mick in *The Caretaker* sotto forma di interrogatorio quando scopre la presenza dell'intruso all'inizio del II Atto. Meno feroce risulta invece l'interrogatorio di Edward in *A Slight Ache*, nei confronti del fiammiferaio o quello della madre di Albert in *A Night Out*. L'interrogatorio da caccia all'uomo continua diventando più spietato fino alle torture in *One for the Road*, dove in una prigione Nicolas, l'aguzzino, interroga il marito Victor, poi il figlio Nicky e la moglie Gila fino alla volgarità:

GILA

A room.

NICOLAS

What room?

GILA

My father's room.

NICOLAS

Your father? What's your father got to do with it?
Pause.
Your *father*? How dare you? Fuckpig. (Vol. 4, 240)

Gli insulti e le torture sui prigionieri, che velano l'ironia di Pinter, continuano in *Mountain Language*. Quando l'ufficiale identifica Sarah Johnson che non parla la lingua della montagna, il sergente attraverso il gioco delle rassomiglianze sostiene che assomiglia a "a fucking intellectual" e l'ufficiale risponde, "But you said her arse wobbled." E il sergente controbatte: "Intellectual arses wobbled the best." (Vol. 4, 257). In *The New World Order*, invece la vittima è soltanto un corpo inerme, la cui presenza è data dalla didascalia iniziale "A blindfolded man sitting on a chair" (Vol. 4, 271). I due aguzzini discutono sulle risposte date dalle vittime durante un probabile interrogatorio avvenuto in precedenza, mettendo in evidenza gli effetti devastanti della repressione.

Tuttavia, in tutti questi casi di attacco verbale per il predominio sull'altro, la ricerca della parola articolata, l'esibizionismo dialettico, la pedanteria, i miti personali, persino gli interrogatori, molto spesso, hanno un risvolto: rivelano una situazione di crisi profonda. I personaggi mascherano il disagio, nascondendo realtà ben più meschine. Si nota che il senso di superiorità di Mick è mal celato e rivela una crisi profonda. La debolezza di Mick è nell'incapacità di convivere con l'estraneo e la battaglia dialettica che egli intraprende è il suo modo di difendersi e di nascondere la propria diffidenza. A conferma della sua posizione, in seguito Mick costringerà Davies a riconoscersi nel "bloody impostor" (Vol. 2, 70) che ha affermato di saper fare l'arredatore e Davies si ritrova sconfitto. Per salvare la propria vita dal più drammatico naufragio Spooner, invece, si affida in *No*

Man's Land, a una retorica di stile cortese, secondo la formula di apertura dell'“I am” (15, 78-81). Per tutto il dramma, lo stile elevato e la facondia di Spooner mimetizzano la precarietà della sua condizione. Usa spesso un linguaggio formale con la presenza i termini arcaici, per descrivere un membro dell'aristocrazia ungherese, “he was an erstwhile member of the Hungarian aristocracy.” (11). Per contrasto, Foster risponde utilizzando un linguaggio informale, familiare per definire Spooner, mettendo crudelmente in evidenza la nudità della sua condizione: “I'm wasting my time with a nonstarter.” (39). Mentre in *The Caretaker* è la disarticolazione del linguaggio a indicare la crisi di Davies e l'aggressione quella di Mick, Spooner dimostra di rimanere padrone di se stesso e della propria capacità espressiva fino alla fine ed è sulle sue parole enigmatiche che si chiude il dramma. Sono complementari e inversamente proporzionali. L'incapacità di dominare se stessi genera insicurezza e si proietta capovolta sull'altro come volontà di dominio espresso attraverso l'aggressione, molto probabilmente, un'illusione della sicurezza desiderata. Pertanto dominare sull'altro nasconde le proprie insicurezze e debolezze, poiché se si riesce a possedere se stessi non si ha alcun bisogno di “possedere” l'altro. Da questa analisi si possono riconoscere i limiti dell'io, nel contrasto parola-silenzio¹²¹.

Anche nella lotta che si sviluppa tra Deeley e Anna, il primo si serve più volte della tecnica distraente delle domande retoriche, sia per rifiutare la conversazione iniziata e imposta da Anna, non proseguendo o non riconoscendo il discorso dell'antagonista, sia per contrattaccarla sul piano linguistico-formale, evidenziando e ironizzando sulle sue raffinatezze espressive:

ANNA

Ah, those songs. We used to play them, all of them, all the time, he at night, lying on the floor, lovely old things. Sometimes I'd look at her face, but she was quite unaware of my gaze.

DEELEY

Gaze?

ANNA

What?

DEELEY

The word gaze. Don't hear it very often. (20-21)

Allo stesso modo pochi minuti prima Deeley interrompe un altro frammento dei ricordi di Anna, facendole notare l'uso della parola “lest” (14-15). Ma la deviazione è anche l'unico modo che Deeley ha per difendersi dai ricordi di Anna, considerati minacce per il suo rapporto con Kate, anche se quelle domande velano sottilmente una richiesta di chiarimento sul rapporto tra Anna e Kate, ma soltanto immaginare quello che potrebbe

¹²¹Rif. A. E. Quigley, *The Pinter Problem*, op. cit., p. 170

esserci stato crea sgomento e panico nella psiche contorta di Deeley. Per questo attacca verbalmente, prevaricando su Anna, ma per difendersi dalla paura di scoprire qualcosa che potrebbe mettere a repentaglio il suo equilibrio psichico. Inizia, dunque, una guerra preventiva.

III. 2. 3 L'attacco verbale in difesa della propria intimità

Spesso i personaggi attaccano per difendere la propria intimità, le proprie emozioni, i sentimenti, tutto quello che è legato alla sfera personale, il proprio io. Persino un attacco, dunque, si rivela una forma di difesa. Ricordi e memorie personali, allora, diventano barriere dietro cui i personaggi si nascondono e con i quali si attaccano a vicenda, sicuri che l'avversario non potrà contrastare le loro rievocazioni e, quindi, neppure il loro significato profondo, che è spesso di attacco. La sfida più provocatoria è quella di Anna, in *Old Times*, nel suo "appropriarsi" dei ricordi altrui. Quando Deeley dice di aver incontrato Kate alla proiezione di *Odd Man Out*, egli esclude Anna dal ricordo. Sull'altro fronte, quest'ultima si difende dicendo di aver visto anche lei quel film con Kate. Anna strappa il ricordo a Deeley, e lo ricalca rivedendolo per difendere la sua posizione e soprattutto convincere anche gli altri. Con la stessa strategia si difende dall'accusa di aver spesso rubato, in quel lontano passato, la biancheria intima di Kate. Anna non nega il ricordo, ma se ne appropria, lo riconosce e lo modifica a proprio vantaggio, lo plasma, imitandolo. Era Kate, ella sostiene, a pregarla di indossare la propria biancheria perché poi Anna le raccontasse le proprie avventure. Kate poteva vivere attraverso l'amica e i propri indumenti intimi, esperienze che la sua timidezza le precludevano. Non importa tanto la veridicità dei due ricordi contrastanti, quanto l'uso che ne fanno i personaggi nel loro confronto con l'avversario, per isolarlo o contrattaccarlo.

Il ricordo viene usato, dunque, come un espediente linguistico per evadere dal contatto con l'interlocutore, per isolarsi all'interno di memorie private, non condivise dagli altri e quindi non verificabili. Esso non offre possibilità di contestazione e chi riceve il messaggio non ha altra scelta che ascoltarlo passivamente, accettandolo per come viene trasmesso dai personaggi. Non si possono contestare il concerto di Stanley, in *The Birthday Party*, o le memorie di Beth, in *Landscape*. In quest'ultima opera, Beth e Duff non entrano mai in contatto comunicativo diretto, Duff trova modo di replicare al monologo in parallelo della compagna che ricorda le cortesie con cui veniva trattata da tutti gli uomini eccetto uno, forse Duff stesso. E Duff incredulo, commenta usando la tecnica dell'obliquità che consente anche di comunicare, difendendo quell'indipendenza e quella chiusura espressa attraverso i monologhi paralleli, pur continuando a seguire il filo del proprio discorso:

DUFF

Mind you, there was a lot of shit all over the place, all along the paths, by the pond. Dogshit, duckshit... all kinds of shit... all over the paths. The rain didn't clean it up. It made it even more treacherous. (Vol. 3, 180)

Con il doppio significato di “shit” che per traslato significa anche “sciocchezze”, “balle”, Duff risponde alla provocazione di Beth, nascondendo la sua gelosia. E in seguito Duff racconta di essere stato avvicinato al pub da un seccatore che ha provocato il barista, disprezzando la birra in modo offensivo. La sua storia appare un commento obliquo sulla continua provocazione di Beth che ingelosisce Duff con i suoi discorsi e lo irrita con la sua indifferenza. Pertanto i due personaggi attaccano per difendere le proprie emozioni e sentimenti. Persino *Landscape* che in apparenza sembra non avere niente a che fare con la minaccia, essa invece è *leitmotiv* che sempre sottende l'opera pinteriana.

Attraverso l'espedito del monologo i personaggi attaccano per difendersi, mantenendo, nello stesso tempo, aperto il contatto. In *No Man's Land* Foster entra nella stanza e trova Spooner, l'intruso. Lo guarda, resta immobile e dopo un silenzio pinteriano gli chiede: “What are you drinking? Christ I'm thirsty. How are you? I'm parched.” (23). E questa tecnica di rispondere da sé alle proprie domande lo porta avanti per un bel po', facendolo parlare di taxi che non si trovano mai, della pericolosità di Londra, del padrone di casa e via di seguito. Foster sembra temere la risposta di Spooner e la ostacola e la procrastina occupando con la sua voce il tempo e i silenzi che lo separano dall'intruso, mantenendo però, in tal modo, aperto il contatto. La domanda finale e cruciale di Foster lo spaventa al punto da fargli sentire il bisogno di modificarla e quasi annullarla: “Who are you, by the way? What are you drinking?” (24).

Un lungo monologo di uguale significato ricorre in *A Slight Ache*, dove per parecchio tempo, Edward cerca anche con violenza il contatto con il fiammiferaio, che però non parla, al solo scopo di esorcizzare la propria paura, di annientare il senso di pericolo che lo attanaglia, proiettando sul matchseller le sue paure, quando quest'ultimo si mette a piangere e a tremare. Si tratta in definitiva di strategie di attacco per difendere se stessi che, in *Writing for the Theatre*, Pinter definisce “a constant stratagem to cover nakedness.” (VV, 25).

Se si eccettuano i casi in cui si ha un confronto tra due forze sproporzionate come negli interrogatori e si attacca per una predisposizione alla diffidenza in chi ha sperimentato la diversità, si nota che i personaggi di Pinter attaccano quando si sentono minacciati. Accade, per esempio, per Mick in *The Caretaker*, nel momento in cui avverte la sensazione della minaccia imminente e per Briggs e Foster in *No Man's Land*. In quest'ultimo dramma Foster isola con la tecnica dell'*indirectness* l'intruso Spooner, in quanto minacciato dalla sua presenza. Sferra il primo attacco quando racconta di aver incontrato

“an old stinking tramp” (31) che gli ha chiesto degli spicci, un perfetto sconosciuto e di cui è meglio non fidarsi e che getta in aria la moneta, non riconoscendola. Obliquamente, definisce Spooner, barbone, artista di strada, straniero di cui non fidarsi e che non accetta nemmeno la sua offerta, di stare alla larga dagli abitanti della casa. Poco dopo, con un secondo attacco Foster mira a definire ulteriormente il ruolo di Spooner e il rapporto che intercorre fra lui e gli altri inquilini. Egli racconta di aver visto nel deserto australiano un uomo che portava con sé due ombrelli, “I saw once in the desert, in the Australian desert (...) A man walking carrying two umbrellas. (...) It was a beautiful day.” (43). Indirettamente, i due ombrelli fanno pensare a qualcuno che va in soccorso di una persona a cui l’ombrello manca, ma poiché è bel tempo l’azione appare inutile. Allo stesso modo è inutile il soccorso che Spooner pretende di portare a Hirst. Ma un capolavoro di obliquità pinteriana lo si ritrova poco più avanti, quando Briggs racconta a Spooner come ha conosciuto Foster, descrivendogli tutto il percorso labirintico per arrivare a Bolsover Street, il luogo dove si sono incontrati per la prima volta. L’interesse di Pinter è chiaro che non è topografico né di circolazione stradale. Briggs mira solo a confondere Spooner, a codificare un messaggio che gli faccia cogliere con un labirinto di parole la situazione di pericolo in cui si troverà se non si toglierà di mente l’intenzione di inserirsi nella vita dei tre. Parole-chiave, come gli indizi di una mappa, generiche, meno referenziali, poste all’inizio e alla fine del monologo, trasmettono il messaggio attraverso il quale Spooner sperimenta il senso di trovarsi chiuso in una prigione, come intrappolato: “We’re old friends, Jack and myself” e “This trip you’ve got in mind, drop it, it could prove fatal.” (48-49). È un’intimidazione in risposta a una sensazione di minaccia: alla minaccia dell’intrusione si risponde con un’altra minaccia. Qui essa è l’espressione verbale stessa, il labirinto di parole attraverso la metafora spaziale del labirinto di strade.

L’obliquità costituisce ancora una tattica offensiva quando Law in *The Basement*, vuole informare Stott che la sua presenza è indesiderata, gli dice:

LAW. Listen. Wouldn’t you say that the flat is a little small, for three people? (...) I can assure that the Council would object strenuously to three people leaving in these conditions. (...) the Town Council, I know for a fact, would feel it incumbent upon itself to register the strongest possible objections. And so would the Church. (Vol. 3, 164)

La divertente ironia di Law non nasconde la volontà di liberarsi di Stott; a Law manca il coraggio di cacciare Stott senza far ricorso a mezzi termini ed è forse la causa dell’estromissione di Law. Poco dopo Law ricorre alla stessa tecnica allusiva per distogliere e allontanare Stott da Jane, accusandola di disonestà e tradimento.

Old Times è tutta pervasa da questa tattica offensiva indiretta: è l’arma di cui si servono sia Deeley che Anna nella loro “lotta senza quartiere”, minacciandosi ed escludendosi a

vicenda.

Deeley mette irrevocabilmente fine a una conversazione non ancora iniziata tra Kate e l'amica di lei, perché minacciato ed estromesso dai ricordi intrusivi di Anna che invadono i rapporti con la moglie. Attraverso la tecnica deviante dell'intrusione nei confronti a tre, un personaggio interrompe un potenziale inizio di conversazione fra gli altri due per evitare l'argomento o impedire il loro rapporto:

KATE
(to ANNA)

And do you like the Sicilian people?

DEELEY

I've been there. There's nothing more to see, there's nothing more to investigate, nothing. There's nothing more in Sicily to investigate. (37)

In *No Man's Land* Hirst, ormai ubriaco, si rivolge a Spooner: "I know you from somewhere"; e Foster si inserisce con "I must clean the house" (41). Minacciato da una possibile invasione di Spooner, nel prestare soccorso a Hirst, inizia una divagazione sul consulente finanziario di Hirst, sulla colazione da preparare, sulla sua stanchezza, sulle ragazze di Bali.

Allo stesso modo nella commedia di *The Dwarfs*, l'intrusione di Mark segna l'inizio della crisi del rapporto tra Len e Pete. Mentre Len racconta a Mark che la sua esperienza con Pete lo ha segnato e non fa altro che pensare a lui, Mark lo interrompe, sostenendo "You spend too much time with Pete." e poi presuntuoso aggiunge: "Give it a rest. He doesn't do you any good. I'm the only one who knows how to get on with him. (...) You should drop it." (Vol. 2, 92).

Il ricorso al gioco delle somiglianze è una copertura dell'aggressione. La formula è quella di aprire il discorso con "you remind me of..."; all'introduzione segue spesso un lungo e sconnesso resoconto in cui il "bloke" viene connotato negativamente; a volte il profluvio di parole si chiude con frasi come: "dead spit of you he was", che ribadiscono la rassomiglianza stabilita e il senso dell'aggressione verbale, indiretta, ma abbastanza chiara. Questa tecnica comunicativa si trova in parecchi drammi. In particolare in *The Caretaker* viene usata spesso. Mick offende due volte Davies con questo tipo di tecnica, ma Davies riconosce lo stilema aggressivo e lo contrattacca schivandolo con abilità, inserendosi all'inizio del monologo, usando la tecnica dell'intrusione:

MICK. You know, believe it or not, you've got a funny kind of resemblance to a bloke I once knew in Shoreditch. (...) (Vol. 2, 30)

MICK. You know, you remind me of a bloke I bumped into once, just the other side of the Guildford by-pass—

DAVIES. I was brought here! (Vol. 2, 32)

La battaglia si svolge, dunque, a suon di strategie linguistiche e tecniche di elusione dell'ostacolo. Compare anche in *The Collection* quando James riflettendo sulla relazione tra Stella e Bill, aggredisce il rivale. Bill gli ricorda un suo vecchio compagno di scuola, che gli fa emergere ricordi rimossi e associazioni, forse mai esistite, ma create al momento opportuno per difendersi dall'offesa subita: "He reminds me of a bloke I went to school with. Hawkins. Honestly, he reminded me of Hawkins. Hawkins was an opera fan, too (...) I'm a bit of an opera fan myself. Always kept it a dead secret." (Vol. 2, 132).

Ancora in *A Slight Ache* quando Flora sostiene: "I've got a feeling I've seen you before, somewhere." (Vol. 1, 174) l'attacco all'intruso nasconde la difesa della propria intimità psicofisica e sessuale.

Infine, in *The Homecoming* Sam, ricorrendo alla tecnica delle domande retoriche, cerca di contrastare, attaccando, le aggressioni del fratello Max che gli rimprovera: "Why do I keep you here? You're just an old grub." E Sam contrattacca, schivandolo: "Am I?" Ancora Max: "You're a maggot." e Sam: "Oh yes?" (Vol. 3, 35).

Analizzando gli attacchi linguistici sferrati dai personaggi di Pinter, si nota, dunque, come la maggior parte di essi è ancora caratterizzata dall'elusività. Il personaggio si comporta come se volesse nascondere la mano dopo aver lanciato il sasso, o anzi, come se volesse colpire senza neppure scagliarlo. Anche l'espressione di un'azione offensiva verbale sembra rendere necessaria una mimetizzazione difensiva che ponga il mittente al riparo dalle conseguenze che ne potrebbero derivare.

Dall'analisi emerge, inoltre, che Pinter usa più espedienti linguistici per esprimere l'attacco e la difesa, fermo restando che quest'ultima è la funzione prevalente nella psiche e nell'inconscio dei personaggi, anche se non è facilmente individuabile un confine netto tra la fase di attacco e quella di difesa, come anche quello tra parola e silenzio. Pinter sfrutta tutte le combinazioni possibili. Molto probabilmente per rappresentare un'offensiva, Pinter necessita di più espedienti stilistici e marchingegni retorici. I personaggi hanno bisogno di più strategie, mentre per esprimere la difesa occorre più resistenza che non espedienti linguistici. Ad ogni modo, sia in attacco che in difesa i personaggi pinteriani tendono sempre a nascondere la crisi dell'io, persino le aggressioni verbali nascondono spesso l'insicurezza dei personaggi. Anche quando aggrediscono nascondono la propria paura e per istinto cercano di difendersi da se stessi e dagli altri, giocando d'anticipo, esorcizzando paure e minacce.

Dalla forte presenza di elementi retorici rilevati e dalle differenti funzioni che il linguaggio dei personaggi pinteriani svolge appare chiaro che la parola trasmette essenzialmente una forma, dunque, un significante, piuttosto che un significato di contenuto, che viene

investito di pragmaticità all'interno di un dialogo. Il linguaggio, perde, dunque, quell'aspetto sociale¹²², di trasmissione e condivisione della decodifica di un messaggio, e diventa un gioco sadico pronto a ostacolare la comunicazione. La funzione principale, infatti, di parole e silenzi, che i personaggi usano sia per difendersi che per attaccare, è, per l'appunto, nascondere la nuda realtà delle cose.

III. 3 La verità: dall'occultamento alla manipolazione

III. 3. 1 L'ambiguità simulatrice

La crisi dell'io ha come riflesso la crisi della parola. Nella ricorrente lotta per la sopravvivenza dell'identità in crisi che tende a mimetizzarsi, le parole sia di chi attacca, sia di chi si difende mirano al minimo di trasparenza, eppure, proprio per questo, sono studiate e calcolate con scrupolosa precisione, come si preoccupa di avvertire il personaggio di *Monologue*: “Even if you're too dim to catch the irony in the words themselves, the words I have chosen myself, quite scrupulously, and with intent, you can't miss the irony in the tone of voice!” (Vol. 4, 126).

In *Writing for the Theatre* Pinter mette in evidenza questa caratteristica del linguaggio che diventa elemento determinante che rimanda alla precarietà della condizione umana:

“Language, under these conditions, is a highly ambiguous business. So often, below the word spoken, is the thing known and unspoken.” (VV, 23)

L'ambiguità, dunque, rappresenta il bisogno dei personaggi di fuggire dalla comunicazione, di evadere dalla realtà. Ma essa ha anche la funzione di nascondere la verità. La strategia, che i personaggi pinteriani adottano per celare azioni e pensieri, prevede il ricorso a espedienti linguistici come le ambiguità o anfibologie¹²³ con cui velare messaggi il cui contenuto potrebbe ritorcersi contro il mittente. L'ipersemantizzazione del segno linguistico “tart” in *Night School*, concentra in un'unica parola due significati: quello di “torta” e di “sgualdrina”, riferito alla nuova inquilina:

MILLY. I've had to lay off tarts, haven't I, Annie?
ANNIE. They was giving her heartburn.
MILLY. I had to lay off. I had to lay right off tarts, since just after Easter.
ANNIE. I bet you never had a tart in prison, Wally.
WALTER. No, I couldn't lay my hands on one. (Vol. 2, 190)

Mentre, invece, è univoco il senso di “tart” in *The Homecoming*, espresso con grande forza

¹²²Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967

¹²³D. Calimani, *Radici sepolte*, op. cit., p. 158

da Max, “Who asked you to bring dirty tarts into this house?” (Vol. 3, 57) e poi in seguito ribadito da Joey: “She’s a tart” (Vol. 3, 74). Ma poco dopo Walter cerca di catturare l’attenzione di Sally, raccontandole le sue avventure di tombarolo, descrive il processo di estrazione dei manoscritti antichi dai resti, che devono essere presi con “a pair of tweezers. Big tweezers” (Vol. 2, 208). La doppia accezione di “tweezers” sia di “pinze” e sia della frase fatta di “prendere con le pinze” e poi l’insistenza della ripetizione, invitano il pubblico a dubitare di quello che sta raccontando Walter, velando l’intervento ironico dell’autore che comunica attraverso i personaggi. La precarietà delle affermazioni di Walter, poi, è confermata poco dopo quando dichiara di essere sposato con tre donne: “I’m married to three women. I’m a triple bigamist. Do you believe me?” (Vol. 2, 209). Un simile gioco di parole si trova in *Midnight’s Children* di Salman Rushdie: il protagonista-narratore Saleem Sinai racconta la storia fantastica della nascita dell’amico Sonny Ibrahim, nato con la fronte malformata a causa del parto “with a pair of gynaecological forceps”¹²⁴, suggerendo al lettore di cogliere piuttosto il significato metaforico, la nascita dell’India, e “prendere con le pinze” quello letterale.

In *The Collection*, opera costruita sull’ambiguità, durante il confronto fra James e Bill, presunto amante di sua moglie, il primo ricorda la telefonata che fece all’albergo dove si sono incontrati i due e quando James sostiene che Bill era seduto sul letto accanto a Stella, quest’ultimo risponde: “Not sitting. Lying.” (Vol. 2, 125). Molto probabilmente Bill intende contemporaneamente “disteso” e “mentendo”. Con l’uno maschera la violenza dell’altro e se ne fa scudo. Dicendo di essere stato “disteso” ammette il tradimento, ma lo nega al tempo stesso dicendo di mentire. Se d’altra parte dice che è tutta una menzogna ammette di provocare James. In entrambi i casi James è impotente di fronte alla provocazione perché non sa contro quale senso della risposta di Bill rivoltarsi e si ritrova disorientato e disarmato. La sicurezza di Bill sta nell’ambiguità, nell’unione ossimorica dei contrari, che, per paradosso, gli consente di condurre un affondo e di ritrarsi indenne. L’ambiguità diventa sistema dell’universo teatrale di Pinter. Una formula che trova applicazione felice anche nei linguaggi della radio e della televisione¹²⁵. *The Collection* e *The Lover* faranno il loro debutto prima in televisione, per poi andare in scena entrambe, a distanza di pochi mesi, nel 1963, dirette dallo stesso autore e per di più *The Collection* viene allestita in collaborazione con il regista Peter Hall, allora direttore della Royal Shakespeare Company.

Un’altra ambiguità espressa attraverso la doppia accezione si trova in *Old Times* con l’allusività della parola “casserole” usata prima da Anna, in riferimento alla buona cucina

¹²⁴Salman Rushdie, *Midnight’s Children*, London, Vintage, 1995, p. 97

¹²⁵R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974; Jacques Lacan, *Radiofonia televisione*, a cura di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1982

di Kate, producendo un effetto metonimico: “You have a wonderful casserole. (...) I mean wife. So sorry. A wonderful wife. (...) I was referring to the casserole. I was referring to your wife’s cooking,” (15-16). E poi in seguito Deeley riprende la battuta quando Anna chiede a Kate se ha fame, inserendo il doppio senso: “Hungry? After that casserole?” (39). Si riesce a sentire anche l’ironia *british* di Pinter. Per “tart” come per “lying” e “tweezers” e per “casserole” l’ambiguità è ottenuta per omofonia.

Un doppio senso dovuto all’eufemismo si incontra invece in *The Hothouse*, dove Lush comunica alla madre di un paziente che il figlio “is now departed from us (...) he has moved some time ago” (Vol. 1, 232), suscitando il disorientamento e il sospetto di Gibbs che Lush abbia rivelato la verità e per questo esclama: “What!”. Purtroppo il figlio non è semplicemente “partito”, l’uso eufemistico del termine indica che egli è “morto”, e Lush con la sua ambiguità comunica e non comunica insieme. Nello stesso tempo, Lush raccontando a Gibbs, e quindi tramite discorso riportato, il suo incontro con la madre del paziente morto nella clinica, ricorre alla strategia del torrente di parole per eludere la richiesta di informazioni. La madre è molto colpita dal suo “recital”, secondo quanto testimonia Lush. Attraverso il lungo “report” (Vol. 1, 233) come lo definisce Gibbs Lush procrastina e temporeggia per evitare di dire la verità su quello che è accaduto al paziente. Con la stessa funzione dilatoria svolge il racconto della separazione tra madre e figlio che anticipa l’immagine ricorrente nei ricordi di Rebecca in *Ashes to Ashes*. Gibbs fa notare a Roote, attraverso l’uso di domande retoriche, gli effetti della separazione: “Don't you think the mother might miss the baby, sir?”, ma Roote elude la risposta nascondendo e allontanando nel tempo la verità, molto probabilmente mentendo anche sulla prima parte della risposta: “I won't miss it. Will you miss it?” (Vol. 1, 222). La parola, dunque, ancora una volta nasconde la propria nudità e il proprio silenzio.

A questo proposito, alla relazione tra parola, azione e occultamento Pinter dedica una poesia *All of That*, pubblicata nel 1970, simile forse alla poesia di Beckett dal titolo *Comment Dire*, una riflessione, questa, sull’impossibilità di significato della parola; Beckett, infatti, riflette di più sull’essenza e indaga sulla sostanza della parola. La ricerca di Pinter, invece, è più pragmatica, tende a studiarne l’uso della parola e la gamma di significati. Attraverso una serie di metafore che mettono insieme elementi eterogenei fino al limite dell’opposizione, in *All of That* Pinter riflette metalinguisticamente in una sorta di sillogismo su tutto quello che si nasconde, che è in apparenza morto, ma se ne parla sempre poiché si viene spiati a vantaggio degli altri. Tutto quello che è stato usato è testimonianza, racconta l’azione a tutto quello che è stato detto, e sembra morire, ma alla fine non è morto, “And is not dead.” (l. 16). Pinter mette in evidenza il sottile e fragile legame che c’è tra parola e fissazione dell’azione, l’occultamento, la zona franca tra detto e non detto, fatto

e non fatto, finzione e realtà: “All of that I made/ And, making, lied./ And all of that I hid/ Pretended dead./ But all of that I hid/ Was always said, (...)” (VV, 154, ll. 1-6).

La parola funge da maschera che paradossalmente rivela la vera natura di se stessi, dei personaggi e degli attori. Peter Brook sostiene che: “il fatto che la maschera (...) fornisce qualcosa dietro cui celarsi, rende superfluo il nascondersi. (...) poiché si è al sicuro, ci si può esporre al pericolo. (...) sai che la persona che ti sta guardando non pensa che sei *tu* e, forte di ciò, ti senti libero di lasciare il tuo guscio e uscire all'aperto.”¹²⁶

E sempre in questa direzione va l'azione di Robert in *Betrayal* quando codifica tutto un messaggio ambiguo incentrato sul concetto di “tradimento”, pensando ovviamente a quello della moglie, sia riguardo al libro di Casey, l'amante più recente di Emma, (Vol. 4, 53-54) e sia riguardo alla pubblicazione di un libro che tratta proprio di “betrayal” (Vol. 4, 62-63), Emma, invece, decodifica entrambi i messaggi con evasività deliberata interpretando soltanto il significato letterale, come se fosse un messaggio a un unico senso relativo all'argomento del libro. Queste situazioni offrono la possibilità di concentrare in una frase più significati e di nascondere sotto una struttura superficiale una o più strutture profonde. Ancora una volta la testimonianza della tendenza a economizzare di Pinter quando usa il linguaggio.

In *Tea Party*, Wendy dice al telefono: “Oh, I will, Of course I will” (Vol. 3, 126). La sua sembra non solo una risposta al lontano e invisibile interlocutore, ma anche un messaggio di consenso e di invito al padrone che le sta accarezzando il corpo. L'ambiguità, offerta dalla concentrazione di significati in un unico contesto, permette a Wendy di dire senza esporsi troppo. Con tecnica simile, Disson, scoperto dalla moglie mentre sbircia dal buco della serratura, si giustifica dicendo: “My eyes hurt. I borrowed Wendy's scarf, to calm my eyes” (Vol. 3, 128). Il disturbo visivo potrebbe essere interpretato come metafora del tradimento di Diana. In questo modo sembra che Disson ammetta di aver “preso in prestito” Wendy per compensare l'affetto perduto: “to calm my eyes”. Anche qui Disson mimetizza il messaggio in modo non compromettente. Il contesto, anziché disambiguare la parola, tende ad ampliarne il significato. La stessa strategia linguistica sottende l'affermazione di Stott in *The Basement*: “Your style was deceptive.” (Vol. 3, 162). In apparenza egli si riferisce allo stile di Law nel gioco dello squash, ma non è escluso che Stott sia ben consapevole del secondo livello di significato trasmesso dal suo messaggio, in relazione al tradimento di cui egli è vittima. Infatti, la risposta di Law, che ridendo, ripete due volte, “It still is” sembra confermare di aver colto il riferimento al secondo livello di significato.

¹²⁶P. Brook, *Il punto in movimento*, op. cit., p. 208

Di certo, il ricordo è l'elemento più soggetto all'ambiguità, poiché caratterizzato dalla soggettività e dalla labilità della memoria. Questa tecnica riguarda alcuni testi in cui Pinter affronta il tema della memoria¹²⁷ e del tempo che incombe minacciosamente sull'uomo. L'ambiguità dovuta alla precarietà del ricordo è rintracciabile senza dubbio in *Old Times*, in cui, oltre a rappresentare una tecnica di difesa e di attacco nello stesso tempo, il ricordo crea situazioni di incertezza dei fatti, anche se la verificabilità in sé dei ricordi, è meno importante dell'uso che ne fanno i personaggi. Anche in *No Man's Land*, dove qui il ricordo non può essere più manipolato. Anche in testi come *Landscape* e *Silence* l'ambiguità dovuta alla fallacità della memoria è sempre presente visibile anche attraverso espedienti linguistici.

In particolare, in *A Kind of Alaska*, invece, la costruzione dell'identità di Deborah si basa proprio sulla memoria, anzi sul vuoto di memoria causato dall'encefalite letargica: la sua coscienza, infatti, non ricorda l'età della giovinezza, passando dall'adolescenza direttamente all'anzianità. Quando Pauline dice se raccontarle o meno la verità, Hornby risponde:

	HORNBY
(...)Well, all right. Speak to her.	
	PAULINE
What shall I say?	
	HORNBY
Just talk to her	
	PAULINE
Doesn't it matter what I say?	
	HORNBY
No.	
	PAULINE
Shall I tell her lies or the truth?	
	HORNBY
Both. (Vol. 4, 176-177)	

Pauline le racconta, comunque la "verità" rispetto alla favola, non certo verificabile dal pubblico, sui genitori e sul passato. L'ambiguità sulla verità che si tende a nascondere, viene utilizzata, in questo caso per non ferire l'altro, affinché il riconoscimento da parte di Deborah del suo sdoppiamento, sospesa tra il presente e il passato, non le possa causare uno shock terrorizzandola e spaventandola. Il dire e non dire nello stesso tempo è un modo raffinato e anche sofisticato di comunicare, ma è anche sintomo di una stasi, di un testa a

¹²⁷Sullo studio della minaccia in relazione al tempo si veda il Capitolo Quinto

testa tra parola e silenzio, tra verità e finzione. In questo dramma, allora, Pinter concentra l'immagine della staticità: la paralisi è metafora temporale, passato e presente sono contratti in una *specie di Alaska* in cui resta congelato il pensiero di Deborah e di riflesso persino l'atto creativo di Pinter. Dirà, infatti, in un'intervista a Channel 4 TV il 9 gennaio del 1984, di aver vissuto per molti anni in una specie di sonnambulismo finché non ha nutrito interesse per le problematiche politiche e sociali.

III. 3. 2 La tragica menzogna

L'ambiguità raggiunge un climax quando i personaggi portati all'exasperazione tentano di autoproteggersi dal senso di minaccia che li pervade, occultano del tutto la verità, ricorrendo, quindi, alle menzogne. Un altro espediente, infatti, a cui ricorre Pinter e i suoi personaggi sono le bugie. Viene in mente uno studio di Silvia Albertazzi, sulla narrativa post-coloniale, il cui titolo è l'ossimoro 'bugie sincere'¹²⁸.

Un esempio sono le ambiguità e soprattutto le bugie a cui ricorre Davies per tutto il dramma. Mick spietato glielo rinfaccia senza mezzi termini: “every word you speak is open to any number of different interpretations. Most of what you say is lies.” (Vol. 2, 71). Ispirato dall'istinto di sopravvivenza diventa “a wild animal” pronto a tutto. Oppure in *The Birthday Party* quando Petey, rispondendo con esitazione alla domanda di Meg, dice che Stanley sta dormendo, mentre, invece, ha appena visto che Goldberg e McCann lo hanno portato via: “he’s... still asleep.” (Vol. 1, 80). Oppure la bugia a cui ricorre la ragazza che Walter incontra al bar in *A Night Out*, quando racconta che la bambina della foto è sua figlia, nascondendo la propria identità: “You liar. That's you.” (Vol. 1, 372), esclama Walter, quando scopre di essere stato ingannato.

Per coprire la falsità i personaggi si avvalgono di un'altra tecnica strategica: la contraddizione. Infatti, essa, oltre a essere una tecnica difensiva, è anche un efficace espediente linguistico per rappresentare la complessa trama di menzogne e fantasie che costellano l'opera di Pinter. I personaggi contraddicono la verità o la realtà, o altre menzogne e altre fantasie.¹²⁹ L'enigmaticità che ne deriva è spesso sintomo di inaffidabilità del linguaggio se ci si pone nella prospettiva del destinatario del messaggio contraddittorio. Sull'altro fronte, invece, è riconoscibile la decodifica della volontà del mittente di mimetizzarsi. Quando un personaggio fa riferimento alla sincerità, è proprio in quell'istante che sta mentendo e non si può che diffidarne. *The Lover* è, senza dubbio,

¹²⁸Silvia Albertazzi, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Roma, Editori Riuniti, 1992

¹²⁹Su questo argomento si veda: John Russell Brown, *Theatre Language. A Study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker*, London, Penguin, 1972, pp. 38-43 o G. Almansi, *Harold Pinter's Idiom of Lies in Contemporary English Drama*, a cura di Malcom Bradbury, Christopher W. E. Bigsby, London, Edward Arnold, 1981, pp. 79-94

l'esempio più significativo, in cui tutta la trama si basa sulle bugie che i personaggi si divertono a raccontare. "I'm honest with you, aren't I? Why can't you be honest with me?" (Vol. 2, 155). Le parole, che Sarah rivolge al marito, in questo dramma, diventano paradossali e ridicole dal momento che la loro azione è tutto un gioco a mentirsi. Pinter impiega con successo la formula dello sdoppiamento anche nelle sceneggiature, adattandosi efficacemente al mezzo cinematografico, anche se la televisione o la produzione cinematografica invitano a un rapido avvicendamento delle scene, a una sequenza di immagini e le parole, quindi, sono meno importanti di quanto non lo siano in teatro. In *The French Lieutenant's Woman* il doppio dei personaggi traduce l'ambiguità dei finali della narrazione originale e le contraddizioni del personaggio di Sarah. E nella sceneggiatura di *The Servant* lo scambio dei ruoli tra Barrett e Tony avviene attraverso giochi di ambiguità, contraddizioni, bugie.

La contraddizione ricorre anche in *The Hothouse* quando Roote, insultato dalle provocazioni di Lush e preso dall'ira violenta, risponde dopo una pausa: "We've got no room for unhealthy minds in this establishment" (Vol. 1, 301). Qui si coglie l'ironia di Pinter che parla tra le righe: l'ambiguità data dal contrasto tra l'espressione verbale e l'azione ha il compito, questa volta, di far emergere la "verità" sull'identità del luogo, che si nasconde tra il paradosso, attraverso la forma della negazione¹³⁰ che tende quasi a ipnotizzare l'ascoltatore, producendo una sorta di corto circuito mentale, recependo la frase alla forma affermativa.

Allo stesso modo, un altro esempio simile si trova in *The Basement*, quando Stott, riceve accoglienza a casa di Law, che lo prega di restare, offrendogli il letto. Le parole di Stott: "I don't want to impose upon you." (Vol. 3, 154), sono contraddittorie se si tiene conto che alla fine si approprierà della casa di Law, imponendo la sua volontà. Qui la contraddizione è, però, dislocata poiché è in riferimento a un'azione proiettata nel futuro, a differenza di *The Lover* in cui il tempo dell'azione e quello dell'enunciazione coincidono.

Ma il dramma che più "tradisce" è certo *Betrayal*, tutto costruito sull'occultamento della verità, in cui il tradimento oltre ad essere il motivo principale dell'opera diventa anche metafora del linguaggio. Al tradimento attraverso l'azione corrisponde quello attraverso le parole: in questo modo, parola e azione, lingua e contenuto si intersecano e si mescolano. La non conoscenza delle relazioni extraconiugali è motivo di ulteriore tradimento che forse "tradisce" più dell'azione stessa. A tradire verbalmente sono le omissioni di Emma, la prima a tradire nella fabula e di riflesso quelle di Robert, quando entrambi non raccontano a Jerry della conoscenza della sua relazione. Inoltre, Emma mente a Jerry quando dice che Robert sa della loro relazione soltanto da poco: glielo ha detto la sera precedente rispetto al

¹³⁰John Lyons, *Linguistic Semantics*, Cambridge, University Press, 1996

presente della fabula, mentre Robert lo sa da quattro anni, “a long time ago” (Vol. 4, 30). Mente ancora quando dice che durante il soggiorno a Venezia lei e Robert non sono andati a Torcello a causa dello sciopero dei vaporetto, “Oh, I don’t know. The speedboats were on strike, or something.” (Vol. 4, 76), anche se non è molto credibile visto che avrebbero potuto prendere la gondola, come suggerisce Jerry. Ma quest’ultimo verrà a sapere in seguito – dopo due scene – da Robert che Emma è rimasta a letto a dormire, mentre Robert ci è andato da solo in gita a Torcello con il vaporetto, “I got up very early and – whoomp – right across the lagoon – to Torcello.” (...) “I was quite alone”, e di Emma dice: “I think asleep.” (Vol. 4, 93-94). Emma mente a Jerry molto probabilmente per rimuovere dalla mente il motivo per cui è rimasta in hotel: la scoperta di Robert della sua relazione con Jerry la turba e la infastidisce. In questo modo mentendo Emma continua a illudere Jerry e anche se stessa della segretezza della loro relazione. Si nota che i personaggi si vendicano a vicenda, in una reazione a catena, sferrando attacchi attraverso l’occultamento della verità, giocando sull’inconsapevolezza dell’altro. Paradossalmente, la scoperta della verità per l’uno ha conseguenze opposte per l’altro. In questa situazione e in quasi tutto *Betrayal*, particolarità di quest’opera, vi è una sorta di *dramatic irony* nei confronti di Jerry e in precedenza di Robert, mentre risulta immune Emma che regge le fila del discorso. Utilizzato spesso in drammaturgia da autori come Shakespeare, questo espediente retorico prevede che i personaggi ne sappiano meno del pubblico, almeno a livello conscio, su quanto accade o è accaduto in scena o nella fabula. L’ironia drammatica produce un conflitto drammatico su ciò che il personaggio fa affidamento, mentre d’altra parte è come se il pubblico diventasse un personaggio, viene coinvolto direttamente nell’opera e sul palcoscenico ed è chiamato a testimoniare la verità della fabula. Nel caso di *Betrayal*, la *dramatic irony* facilita anche la narrazione a ritroso. Questo espediente drammaturgico Pinter, lo riadatta alla sua rappresentazione per mettere in evidenza la bugia, il tradimento anche verbale dell’occultamento della verità. Anche altre opere, dunque, sono costruite con questo stratagemma. *Family Voices* è un esempio: soltanto il pubblico conosce la verità del contenuto degli scambi epistolari tra madre e figlio, ma non i destinatari delle lettere. Ma anche in *The Birthday Party*, nella scena finale, Petey non rivela a Meg che Stanley è stato appena portato via da Goldberg e McCann.

Tuttavia, oltre a celare il loro mondo, le intenzioni, la volontà, l’identità, le azioni, usando le più complicate strategie, i personaggi velano anche un impulso verso la ricerca della verità, che li costringe insieme anche al pubblico a interrogarsi per trovare una risposta verificabile e soddisfacente. Di conseguenza, la ricerca della verità, come la minaccia, supera i confini della scena, non è da rintracciare sul palcoscenico, è altrove, quindi,

dislocata. Sulla scena il desiderio di verificabilità, come quello di James in *The Collection*, esige sempre di essere soddisfatto, ma la maggior parte delle volte non lo è affatto. Quello che conta, allora, non è tanto trovare la verità, quanto invece cercarla sempre con grande coraggio, in quanto in continuo processo dialettico e non qualcosa di statico da rinchiudere in uno scrigno. Sovviene il discorso di Pinter in occasione del conferimento del Nobel per la letteratura nel 2005:

“Truth in drama is forever elusive. You never quite find it but the search for it is compulsive. The search is clearly what drives the endeavour. The search is your task. More often than not you stumble upon the truth in the dark, colliding with it or just glimpsing an image or a shape which seems to correspond to the truth, often without realising that you have done so. But the real truth is that there never is any such thing as one truth to be found in dramatic art. There are many. These truths challenge each other, recoil from each other, reflect each other, ignore each other, tease each other, are blind to each other. Sometimes you feel you have the truth of a moment in your hand, then it slips through your fingers and is lost.”¹³¹

Vengono in mente anche le riflessioni di Peter Brook: “A proposito della parola 'verità', si può forse constatare subito che è impossibile definirla. (...)”, poiché quando qualcosa “vuol dare di se stessa un'immagine ufficiale, questa diventa una menzogna che può essere subito smascherata, perché non possiede più quella qualità viva (...) che chiamiamo verità e che (...) potremmo definire: 'un'accresciuta percezione della realtà'.”¹³² Non esiste, infatti, una verità assoluta e definitiva, “in quanto essa è alla continua ricerca di se stessa, ma una serie di momenti veri. Un momento dopo l'altro una verità più densa si rivela.”¹³³ La testimonianza diretta di Pinter a questo proposito è illuminante. Nella lettera all'editore di *The Play's the Thing* pubblicata nell'ottobre del 1958, “On *The Birthday Party* II”, egli scrive:

“The desire for verification is understandable but cannot always be satisfied. There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false. The assumption that to verify what has happened and what is happening presents few problems I take to be inaccurate.” (VV, 19)

Appare chiaro che non ci sono confini netti tra realtà e illusione e che c'è una dicotomia tra parola e azione: l'azione parlata, poiché il dialogo è una forma di azione, rivela la profonda frattura fra parola e azione. Ma a volte nei drammi si scopre che la parola in apparenza contraddice l'azione, poiché mira a realizzarla furtivamente. A prima vista la parola va contro l'azione, ma in maniera più profonda sottilmente la favorisce e le spiana la strada. Il linguaggio non rappresenta più quello che dice in apparenza e il pensiero non corrisponde più alle parole dette, ma a tutto quello che rimane inespresso, sommerso. La densità della

¹³¹Harold Pinter, *Nobel Lecture*, op. cit.

¹³²P. Brook, *Il punto in movimento*, op. cit. p. 216

¹³³*Ibidem*, p. 213

parola, il doppio livello di *text* e *subtext*¹³⁴ è un escamotage ricercato dai personaggi che rende, però, la loro vita interessante, poiché trasmette segretamente pensieri, motivazioni, conflitti, paure, competizioni. Pertanto, la non verificabilità delle azioni non è una condanna inflitta dalla vuota entità dell'esistenza, ma una scelta mimetica attuata deliberatamente dall'io in crisi. Né tantomeno Pinter mette in scena personaggi che si dimostrano insoddisfatti dell'inadeguatezza del linguaggio, come quelli beckettiani, ma al contrario essi sfruttano tutte le sue potenzialità comunicative, diffidando dall'uso della parola e dei suoi infiniti modi di decodificare un messaggio da parte del mittente. Da qui nasce la crisi dell'uso del linguaggio, riflesso della crisi dell'uomo in fuga da sé, dagli altri e dalla realtà.

L'uso ingannevole delle parole è dovuto a una causa più profonda. A questo proposito, Pinter esprime il suo rapporto con le parole:

“But at the same time I have another strong feeling about words which amounts to nothing less than nausea. Such a weight of words confronts us day in, day out, words spoken in a context such as this, words written by me and by others, the bulk of it a stale dead terminology; ideas endlessly repeated and permuted, become platitudinous, trite, meaningless. Given this nausea it's very easy to be overcome by it and step back into paralysis.” (VV, 23)

La quotidianità, dunque, propone un linguaggio sempre più falsificante della realtà. Per questo adesso più che mai è necessaria la ricerca della verità, molto probabilmente è questa la ricerca di Pinter, combattere il senso di nausea che mette a rischio la parola, paralizzandola nell'abitudine dell'inganno. Essa perde il valore del suo significato, la verità della sua essenza, a causa della falsificazione e manipolazione. Per questo i personaggi pinteriani la desiderano e la ricercano incessantemente, sete e anelito che riflette soprattutto quello dell'autore stesso e di riflesso anche quello del pubblico.

Il rapporto che l'autore ha con la parola è emotivo, come il linguaggio che lo descrive. Esso si riflette anche sul rapporto con i personaggi; Pinter soffre molto quando tenta di distorcerli. In uno dei suoi tanti discorsi egli esprime questo legame con i suoi personaggi e quello che prova durante la loro contemplazione:

“You create the word and in a certain way the word, in finding its own life, stares at you out, is obdurate and more often than not defeats you. You create the characters and they prove to be very tough. They observe you, their writer, warily. It may sound absurd, but I believe I am speaking the truth when I say that I am suffered two kinds of pain when I am in the act of distorting them, of falsifying them, and I have witnessed their contempt. I have suffered pain when I have been unable to get to the quick of them, when they wilfully elude me, when they withdraw into the shadows. And there's a third and rare pain. That is when the right word or the right act jolts them or stills them into their proper life. When that happens I am ready to

¹³⁴Per ulteriori approfondimenti sull'argomento si veda: Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980; Alessandro Serpieri, A.A. V.V., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978; Paola Gulli Pugliatti, *Per un'indagine sulla convenzione nel testo drammatico*, in “Strumenti Critici”, n. 39-40, febbraio, 1979

take them into the nearest bar and drinks all round. And I hope they would forgive me my trespasses against them and do the same for me.”¹³⁵

Falsificare i personaggi vuol dire perpetrare una sorta di abuso e di violenza nei loro confronti. Pinter combatte egli stesso contro l'ambiguità, poiché come dichiara in un'intervista: “Theatrical facts do not easily disclose their secrets”¹³⁶; la parola ambigua è metafora anche del congegno drammaturgico, che procura sofferenza. La sofferenza della creazione rispecchia come una cartina di tornasole, la sofferenza della parola nell'uso nauseabondo della realtà quotidiana: la tragicità del dubbio, la non-fine del non riuscire a conoscere la verità. Per questo se nell'arte, come sostiene, Pinter condivide l'ambiguità e la compresenza di verità e falsità nella parola, da cittadino, uomo pubblico e politico, sente il dovere di interrogarsi: “So as a writer I stand by them but as a citizen I cannot. As a citizen I must ask: What is true? What is false?”¹³⁷ Non c'è, tuttavia, uno scarto tra Pinter attore, drammaturgo uomo di teatro che cerca di carpire la realtà circostante attraverso l'arte e Pinter uomo pubblico e cittadino che vive quotidianamente quella realtà, ma una distinzione tra arte e vita, a prova del fatto che non possono essere sovrapposte. Il contrasto è visibile semmai tra l'ambiguità del mondo del palcoscenico che serve per raggiungere la verità, tendendo verso di essa e ricercandola e la scena del mondo politico che invece al contrario occulta e manipola il linguaggio e tende all'inganno. Molto probabilmente da questo deriva la necessità di un teatro politico che sappia fondere la parola teatrale con le tante realtà politiche del mondo, poiché come scrive il regista Giorgio Strehler, riferendosi all'Italia, “Siamo tutti consapevoli che quanto è accaduto (...) è imputabile soprattutto alla degenerazione di tutta la vita politica e sociale. (...) E nessuno può dirsi incolpevole.”¹³⁸

III. 3. 3 La manipolazione distruttrice

Uno dei tanti rischi della parola è la manipolazione del linguaggio. Essa è sottesa in diverse opere. È negli sketches, lontani dalla parola teatrale, che Pinter mette in evidenza l'uso di una certa retorica nel mondo pubblicitario e mediatico o in quello politico per ottenere consenso e quindi dominio e potere, come in *Last Report from the Stock Exchange* pubblicato nel 1953, *Special Offer* nel 1959 e *Interview* nel 1964. A questo proposito Pinter esprime tutto il suo orrore e disgusto per come viene utilizzato il linguaggio e per tutti gli inganni a cui è soggetta la parola. Nel discorso tenuto in occasione del Premio “Shakespeare” ad Amburgo, Pinter mette in guardia il suo pubblico sulla pericolosità di

¹³⁵ Harold Pinter, *Speech, Hamburg 1970*, in *Theatre Quarterly*, Vol. I, n. 3, July-September, 1971, p. 3. Si veda anche Harold Pinter, *Various Voices*, op. cit., p. 41

¹³⁶ Intervista con R. Canziani, G. Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, op. cit., p.106

¹³⁷ Harold Pinter, *Nobel Lecture*, op. cit.

¹³⁸ G. Strehler, *Nessuno è incolpevole*, op. cit., p. XV. L'ultima frase della citazione nonché il titolo di questa raccolta di scritti politici è tratta da un verso della poesia *La primavera hitleriana* di Eugenio Montale.

parlare in pubblico e sulle conseguenze che derivano dagli equivoci. Egli fa riferimento all'errore di aver pronunciato la famosa battuta sul contenuto delle sue opere "The weasel under the cocktail cabinet" e commenta: "Such are the dangers of speaking in public." (VV, 39). E sempre a questo proposito Pinter crea un altro sketch, *Girls*, pubblicato nel 1995, in cui riflette sulle varie inferenze e ambiguità d'interpretazione che un messaggio pubblicizzato come questo: "Girls like to be spanked." (VV, 106) può contenere.

È negli esordi poetici che Pinter inizia a prestare attenzione alla manipolazione della voce attraverso la figura del ventriloquo. *Once, in a Ventriloquist Evening*, pubblicata nel 1949, suggerisce il distacco tra voce e corpo: la notte personificata parla attraverso il sibilo dell'inverno: "Once, in a ventriloquist evening,/ When winter scoffed the dummy head,/ Said God your messenger is dead," (VV, 118, ll. 1-3). Nella poesia *The Ventriloquists*, pubblicata nel 1981, il poeta riprende l'immagine iniziale del ventriloquo e la elabora, aggiungendo ulteriori particolari: il poeta sembra descrivere una scena da teatrino delle marionette. Nei versi di apertura e chiusura egli descrive il dislocamento voce-corpo e il successivo trasferimento in un altro corpo, ottenendo un effetto straniante dato dalla manipolazione della voce: "I send my voice into your mouth/ You return the compliment" (ll. 1-2) e infine, "I am your confounding doll/ You my confounded dummy." (VV, 164, ll. 13-14).

Il carattere della duplicità, dovuta all'ambiguità nella commedia di *The Dwarfs*, l'immagine dei nani che continua quella della miniatura di *The Midget*, poesia pubblicata nel 1950 è proiezione della falsità e manipolazione della persona di cui Len sembra essere la vittima e accusa Mark: "You're trying to buy and sell me. You think I'm a ventriloquist's dummy. You've got me pinned to the wall before I open my mouth. You've got a tub on me, you're buying me out of the house and home, you're a calculating bastard." (Vol. 2, 95). Anche l'ambiguità dei nomi è un esempio di duplicità che percorre le opere pinteriane. In *No Man's Land* Hirst, come se fosse affetto da afasia, non è in grado di dare un nome ai volti e agli oggetti, come avviene mentre sfoglia l'*album*, che produce un effetto falsificante e manipolatorio: la lingua perde il suo potere di denominazione per assenza di memoria o per rimozione e l'immagine della foto conquista lo spazio mentale, modificando l'immaginazione.

Tratti sparsi all'inizio, riferimenti e indizi che si trovano espressi e concentrati nei *political plays*. Pinter maturo, infatti, s'imbatta nelle tematiche politiche e sociali. Si accorge che l'ambiguità non è più quella dei giochi linguistici dei personaggi delle prime commedie, ma diventa sempre più una malattia linguistica e sociale che rode il senso della sua esistenza. Ben diversa è infatti la parola dei discorsi e in altre opere di carattere politico-sociale, sempre e comunque, elaborata.

I due protagonisti di *Precisely*, Stephen e Roger discutono sull'esattezza del numero di persone e quindi sulla manipolazione dei dati: "And one or two of them... have taken it even further", sostiene Roger, "Oh... you know... fifty... sixty... seventy..." (Vol. 4, 217). Dalla manipolazione dei dati si passa all'occultamento della verità manipolata nello sketch *Press Conference* in cui le risposte dell'intervistato rappresentano con accento ironico l'assurdità normalizzata, come le procedure assurde di identificazione dei visitatori in *Mountain Language*, quando vengono assaliti dai cani e viene chiesto loro il nome del cane: "Every dog has a *name*! They answer to their name. (...) Before they bite, they *state* their name. It's a formal procedure." (Vol. 4, 253-254). Il climax della manipolazione si raggiunge in *Party Time* con l'occultamento dei fatti che stanno succedendo per strada e dell'azione di Jimmy, che viene del tutto distorta ed eclissata. Ogni volta che qualcuno degli invitati alla festa prova a interrogarsi su cosa è successo a Jimmy, qualcun altro, come Terry o nel caso di Gavin, risponde a volte spostando persino l'argomento di conversazione: "Nothing's happened to Jimmy. (...) Nobody is discussing this. (...)" (Vol. 4, 284).

Anche i discorsi pinteriani denunciano apertamente questo tipo di distorsione della comunicazione. Pinter si è pronunciato spesso su argomenti di guerra e in particolare sulla politica sia britannica che statunitense. In un suo discorso pubblicato nel marzo del 1989, dal titolo *Eroding the Language of Freedom*, Pinter critica la politica del governo inglese della Thatcher di usare una retorica manipolatrice per coprire soltanto un consolidamento del potere dello stato, riguardo a fatti di repressione da parte della polizia inglese sugli studenti, giustificati come mantenimento dell'ordine, mentre l'uso della violenza da parte della polizia ceca, viene descritto come un atto di brutale repressione dei regimi totalitari. Ma nel gennaio del 1986 "a woman protesting against nuclear weapons had her finger torn off by a security guard as he yanked her from the barbed wire" (VV, 188). Pinter sottolinea che quest'episodio è accaduto in Inghilterra in cui si usa lo stesso linguaggio della retorica dei paesi totalitari; "because language is discredited and because spirit and moral intelligence are fatally undermined, the government possesses carte blanche to do what it likes." (VV, 189). La parola *libertà* è svuotata "discreditata" del suo significato originale, manipolata a proprio piacimento non ha alcun legame con le ispirazioni democratiche e con le leggi.

Nel discorso al Premio per la poesia "Wilfred Owen" 2005, allo stesso modo, Pinter non perde occasione per commentare l'invasione statunitense in Iraq, definendola "a bandit act (...). An arbitrary military action inspired by a series of lies upon lies and gross manipulation of the media and therefore of the public. An act intended to consolidate military and economic control of the Middle East masquerading (...) as liberation." (VV,

247). Da queste righe emerge l'ossimoro della dicotomia, tra parola e azione¹³⁹, che non si sostengono più furtivamente ammiccando, ma rappresentano una totale frattura. Un esempio è il paradosso delle missioni di pace, in cui l'ossimoro è rappresentato dal nome stesso della missione, in Afghanistan, *Enduring Freedom*, attraverso un intervento militare che vedrà coinvolti soldati guidati da consulenti strategici, simili ai due protagonisti di *Celabration* che hanno il compito ossimorico di "enforcing peace."¹⁴⁰ L'allusione pinteriana vela la satira politica. Allo stesso modo l'ironia tagliente di Pinter si fa sentire in *Party Time*. Attraverso le battute di Douglas il desiderio di pace si trasforma in un obiettivo da raggiungere, una sorta di bersaglio da colpire, paradossalmente, dunque, in una lotta per la conquista, che anziché costruirla predilige il consolidamento, come se si trattasse della lotta per il potere: "We want peace and we're going to get it. But we want that peace to be cast iron. No leaks. No draughts. Cast iron. Tight as a drum." (Vol. 4, 292-293).

Sorge, dunque, un problema morale che non è più quello di *The Lover* dove i due attori sono consapevoli di mentirsi a vicenda e di giocare in una farsa a cui partecipa e ne è a conoscenza anche il pubblico. Ancora in un altro discorso, pubblicato sul *Guardian* il 4 dicembre del 1996, dal titolo *It Never Happened* mette ancora di più in evidenza l'intenzione di occultare i crimini compiuti dagli Stati Uniti nel mondo. Il discorso alla nazione americana, sostiene Pinter, "It's a pretty brilliant stratagem. Language is actually employed to keep thought at bay. The words 'the American People' provides a truly voluptuous cushion of reassurance. You don't need to think. Just lie back on the cushion." (VV, 215). L'assopimento della coscienza e del pensiero critico portano a non percepire l'entità e la gravità dell'azione. I fatti, dunque, sebbene siano accaduti, nessuno deve conoscerli: "It never happened. Nothing ever happened. Even *while* it was happening it wasn't happening. It didn't matter. It was of no interest." Questo pensiero pinteriano viene tradotto per il teatro nella metafora della festa di *Party Time*, con la scomparsa dalla scena del personaggio di Jimmy del quale si ode, alla fine, soltanto l'eco della voce e la conseguente sensazione, che alcuni ospiti vogliono suggerire e far credere, che niente sta accadendo né è accaduto.

"The stink of the hypocrisy is suffocating" dichiara durante il discorso tenuto alla Camera dei Comuni il 21 gennaio del 2003, a proposito dell'invasione americana in Iraq. "La guerra giusta", sostiene Pinter, non è altro che "a simple tale of invasion of sovereign territory, military occupation and control of oil." (VV, 244). C'è, dunque, uno scarto tra parola e azione che impedisce il riconoscimento della verità dei fatti. Le azioni

¹³⁹Su questo argomento si veda in particolare M. Esslin, *Language and Silence in Pinter the Playwright*, op. cit. e J. R. Brown, *Theatre Language*, op. cit.

¹⁴⁰Harold Pinter, *Celebration & The Room*, op. cit., p. 61

contraddicono le parole che perdono il senso. Sempre su questa posizione Pinter si dimostra ancora più critico nei confronti dell'abuso del potere. La parola falsificata è incapace di descrivere la realtà dei fatti che di conseguenza vengono falsificati e svuotati del loro senso anch'essi. Ecco allora che gli stratagemmi retorici nascondono davvero il vuoto squallido della paralisi di una frattura. In particolare, egli fa riferimento alla contraddizione e all'incoerenza tra parola e azione a proposito della politica estera degli Stati Uniti e della politica odierna delle democrazie occidentali. In occasione della guerra in Nicaragua, Pinter scrive:

“language becomes a permanent masquerade, a tapestry of lies. The ruthless and cynical mutilation and degradation of human beings (...) these actions are justified by rhetorical gambits, sterile terminology and concepts of power which stink. Are we ever going to look at the language we use, I wonder? (...) Does reality essentially remain outside language, separate, obdurate, alien, not susceptible to description? (...) Or is it that we are obliged to use language only in order to obscure and distort reality – to distort what *is*, to distort what *happens* – because we fear it?” (VV, 199)

Ancora in occasione della guerra in El Salvador, Pinter mette ulteriormente in evidenza la manipolazione del potere della politica estera americana e del suo linguaggio falsificante: “It has exercised a sustained, systematic, remorseless and quite clinical manipulation of power worldwide, while masquerading as 'a force for universal good'. (...) It's really about time the gaff was blown and the real tale told.” (VV, 208). Molto probabilmente la realtà è diventata più assurda della finzione oppure quest'ultima è più reale della realtà. Il linguaggio sembra incapace di descrivere la realtà che la vede scorrere come scorrono le immagini su uno schermo, inerme, estraneo. Pertanto, Pinter, cittadino e drammaturgo, invita a trovare il vero significato delle parole e uscire dalla trappola dell'inganno, a combattere contro la codardia della falsità che giustifica tante azioni atroci, che portano solo sofferenza e distruzione. Dal gioco dell'ambiguità alla falsificazione e al pericolo della manipolazione del linguaggio: il rischio della parola che lotta per sopravvivere.

III. 4 L'annientamento della parola

III. 4. 1 La perdita delle facoltà sensoriali

Dall'opera pinteriana emerge, dunque, che la parola e il linguaggio non sono soltanto strumenti di minaccia, con i quali attaccare o difendersi, ma la parola stessa è soggetta a pericoli, come il tentativo di annientamento e oppressione della parola e di conseguenza del linguaggio e della comunicazione. Si ha l'impressione che i personaggi siano sottoposti a una repressione e negazione dell'espressione verbale che minaccia di ostacolare la

comunicazione, mettendo in pericolo la vita stessa dei personaggi; si assiste a una sorta di delitto della parola. Nella poesia *The Anaesthetist's Pin*, pubblicata nel 1952, Pinter descrive l'atto dell'amputazione. Nell'ultima strofa, composta come le due precedenti da versi di sei sillabe, Pinter descrive il suono dell'amputazione che metaforicamente risuona in gola, come recita l'ultima strofa. La parola, allora, echeggia nell'aria "dislocated":

At that incision sound
The lout is at the throat
And the dislocated word
Becomes articulate. (VV, 138, ll. 9-12)

Ma la sofferenza fisica dovuta all'amputazione si riflette in quella della disarticolazione delle parole slogate: l'immagine dell'incisione alla gola è metafora dell'annientamento della parola, la cessazione del suono che, per contrasto, è associato all'incisione, portatrice di minaccia di un silenzio definitivo e distruttore, una sorta di entropia repressiva, ma differente da quella beckettiana di depotenziamento, della riduzione al grado zero della parola, secondo la definizione di Roland Barthes e dalla svalutazione del linguaggio, come sottolinea Martin Esslin, introducendo il Teatro dell'Assurdo.¹⁴¹ Il grido di dolore soffocato dalla puntura dell'anestetico, nella prima strofa, sembra trovare espressione nell'ultima quando con un altro tentativo di soffocamento l'anestetista si avvicina alla gola. Questi versi, dunque, contengono *in nuce* due immagini che Pinter riprenderà e svilupperà nelle opere successive: quella dell'effetto dell'anestetico sull'individuo e il tentativo di soffocamento attraverso l'immagine della gola.

Ancora una volta compare il contrasto tra parola e silenzio, quest'ultimo, però, viene usato per opprimere l'espressione verbale che dà voce a pensieri e emozioni. In questa prospettiva, *The Anaesthetist's Pin* anticipa l'annientamento dell'espressione verbale dell'individuo nella sua essenza e nella sua persona di alcune opere successive. Infatti, uno dei mezzi d'imposizione del silenzio attraverso l'annullamento del pensiero che genera l'atto verbale è rappresentato dall'elettroshock, pratica che viene usata direttamente in scena o soltanto evocata in drammi come *The Room*, *The Birthday Party*, *The Hothouse*, *The Caretaker* o nello sketch *The Applicant*.

L'elettroshock ha ridotto all'inefficienza e all'incapacità di autonomia Aston in *The Caretaker*. Ha spento il suo cervello, impedendogli di formulare un pensiero, imponendogli il silenzio. La stessa immagine della poesia viene ripresa e descritta da Aston. Nel suo monologo egli ammette che il suo errore è stato quello di parlare troppo.

ASTON. (...) But they always used to listen. I thought... they understood what I said. I mean I used to talk to them. I talked too much. That was my mistake. The same in the factory. (...)

¹⁴¹M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, op. cit., p. 26

He said, we're going to do something to your brain. (...) I stood up and then one or two of them came for me, well, I was younger then, I was much stronger than I am now, I was quite strong then, I laid one of them out and I had another one round the throat, and then suddenly this chief had these pincers on my skull (...). The trouble was... my thoughts... had become very slow... I couldn't think at all (...). The trouble was I couldn't hear what people were saying. I couldn't look to the right or the left, I had to look straight in front of me, because if I turned my head round... I couldn't keep... upright. (Vol. 2, 52-55)

Il primo sintomo della sua “anomalia” è il fatto di parlare troppo. All’inizio i suoi colleghi in fabbrica lo ascoltano e Aston suppone di essere capito. Ma è proprio questo l’errore, Aston viene frainteso, poiché come affermano Guido Almansi e Simon Henderson in uno studio su Pinter: “the real enemy is understanding” dal momento che “we refuse to pay attention to the voices of other people, avoid any sympathy for them, distort what we hear.”¹⁴² L’elettroshock ha il compito di riportare alla normalità Aston, ma non fa altro che rovesciare la situazione, producendo effetti dannosi: Aston dopo essere stato sottoposto a questa pratica non solo non parla più come faceva in passato, ma non riesce neppure a udire gli altri, chiudendosi nel suo mondo non riesce a comunicare con tutto quello che è altro da sé, resta isolato e per giunta non può più a formulare un pensiero. Aston tenta la fuga e per questo forse riesce a sopravvivere. Si tratta, molto probabilmente di uno spiraglio di speranza, lanciato da Pinter, un invito alla caparbietà, espresso dallo stato di salute fisica di Aston e dalla metafora finale di “guardare sempre avanti”.

La descrizione della pratica dell’elettroshock come forma di soffocamento della voce e dell’individuo, costringendolo a un silenzio forzato, compare anche in *The Hothouse* e nello sketch tratto da una scena del dramma, *The Applicant*. In entrambi, la scena, molto simile a quella descritta da Aston, i protagonisti sono sottoposti a una serie di domande, un interrogatorio, alle quali, spesso al paziente non viene data la possibilità di rispondere, perché è interrotto subito da un’altra domanda e sia perché, a volte è l’esaminatore stesso che risponde al suo posto. Nel caso di Lamb, al suo posto risponde Gibbs:

	CUTTS
Are you often puzzled by women?	
	LAMB
Women?	
	GIBBS
Men.	
	LAMB
Men? Well, I was just going to answer the question about women – (Vol. 1, 245-246)	

¹⁴²G. Almansi, S. Henderson, *Harold Pinter*, op. cit., p. 23

Gibbs dimostra tutta la sua superiorità anche nei confronti di Miss Cutts, non sembra temere le risposte di Lamb, ma vuole soltanto dominarlo impedendogli di parlare, quindi imporgli il silenzio. Al contrario, altre volte le risposte di Lamb vengono del tutto ignorate, eluse, come in questo caso:

LAMB

Uh – now just a minute, I... do you want to separate answers or a joint answer?

CUTTS

After your day's work, do you ever feel tired, edgy? (Vol. 1, 246)

Allo stesso modo, all'omonimo dello sketch, sottoposto a interrogatorio, vengono sistemati degli elettrodi alle tempie e delle cuffie. Questa volta l'esaminatore è soltanto uno, Miss Piffs, ma si ripete sempre la stessa tecnica delle domande. Lamb, dunque, sembra non essere ascoltato, anch'egli come Aston parla troppo e come il protagonista di *The Caretaker* all'inizio della sua presunta malattia non viene capito: i primi segnali per essere considerato pazzo. In questo caso Pinter e i suoi personaggi utilizzano la tecnica delle risposte parallele e dell'elusività.

In *The Room* e in *The Birthday Party*, invece, l'elettroshock viene soltanto evocato dai personaggi. In particolare nel secondo dramma il riferimento di Stanley alla madre ricoverata in un "sanatorium" riflette il suo "ricovero" nella casa di Petey e Meg e l'interrogatorio di Goldberg e McCann dai toni inquisitori e dalle domande incalzanti è molto simile a quelli praticati durante l'elettroshock. L'infermità mentale della madre si riverbera in quella del figlio e la scena finale conferma l'annientamento mentale e fisico di Stanley, rimosso dalla scena con la forza. Alla fine Stanley non riesce ad articolare nemmeno una parola, né a formulare un pensiero, riesce soltanto a emettere dei suoni soffocati e disarticolati:

STANLEY *concentrates, his mouth opens, he attempts to speak, fails and emits sounds from his throat.*

STANLEY. Uh-gug... uh-gug... eeehhh-gag... (*On the breath.*) Caahh... caahh...

They watch him. He draws a long breath which shudders down his body. He concentrates.

GOLDBERG. Well, Stanny boy, what do you say, eh?

They watch. He concentrates. His head lowers, his chin draws into his chest, he crouches.

STANLEY. Ug-gughh... uh-gughhh...

MCCANN. What's your opinion, sir?

STANLEY. Caaahhh... caaahhh... (...)

STANLEY'S *body shudders, relaxes, his head drops, he becomes still again, stooped.* (Vol. 1, 78-79)

Questa immagine e quelle simili suggerite nella poesia *The Anaesthetist's Pin* fanno venire in mente le raffigurazioni pittoriche di Munch, in particolare il quadro dal titolo *L'Urlo*¹⁴³. Come in queste scene pinteriane, la prima impressione che l'osservatore ha guardando questa particolare immagine dell'opera, è di angoscia, espressa attraverso la sinestesia di un grido “udibile” soltanto con lo sguardo. Attraverso la “voce” della forma e dei colori Munch riesce, dunque, a trasmettere una sensazione e la comunicazione, che prima con gli impressionisti si giocava tutta sull'impressione visiva, si sposta adesso al livello dell'inconscio. L'opera agisce nell'animo stesso dell'osservatore perché è espressione diretta dell'animo dell'autore. Colori irreali, contrastanti, contorni dissolti, forme indefinite sembrano emergere dalla dimensione del sogno. L'uso, alterante della realtà, del colore e gli accostamenti cromatici associati a lunghe pennellate tese a deformare i soggetti rappresentati suggeriscono uno stato emotivo di angoscia che come nella scena pinteriana, nasce dall'impotenza di non poter esprimere in parole l'inesprimibile. L'associazione delle linee ondulate con le linee diagonali crea un senso di dinamicità che provoca tensione nell'osservatore. L'uso della luce contribuisce a far scaturire nell'osservatore una sensazione d'inquietudine poiché conferisce il senso dell'immediatezza dell'evento rappresentato, colpendo la figura principale frontalmente come se venisse illuminata dalla luce di un flash.

In maniera simile, la scena pinteriana esprime la tortuosa coincidenza fra “il congegno del pensiero che pensa e l'impulso emotivo che vuole parlare”, dimostra uno stretto legame con l'espressionismo tedesco e il surrealismo. Il linguaggio di Pinter, “con le sue ambiguità trasgressive è spesso di tipo eroico grottesco simile per certi versi a quello del Dylan Thomas più giovane”, come ha notato Roberto Sanesi nella sua introduzione alle *Poesie*.¹⁴⁴ Viene in mente ancora Beckett che porta fino all'estremo la dissoluzione dell'immagine e della parola senza più senso, riducendola soltanto in suoni disarticolati, come nella pièce *Breath* in cui si sentono soltanto dei respiri sincopati, svelando la radice della parola, il suo stadio originale, la sua anima lo *pneuma* o il *flatus vocis*.

L'annientamento della comunicazione avviene dapprima attraverso i sensi con la perdita dell'udito per effetto dell'elettroshock, quindi con la chiusura di uno dei canali di trasmissione del messaggio. In *Silence*, il dramma sulla comunicazione per antonomasia, i personaggi fanno riferimento all'assenza di ascolto e udito, chiaro sintomo di un tentativo di soffocamento della comunicazione. In questa breve pièce viene messo in evidenza il

¹⁴³Per uno studio sull'opera si veda: Edvard Munch, *Edvard Munch un das unheimliche*, Vienna, Leopold Museum, 2009. Edvard Munch, Emil Nolde, *Munch-Nolde: the relationship of their art: oils, watercolours, drawings and graphics*, July-August 1969

¹⁴⁴Roberto Sanesi, *Rumori dietro la scena*, introduzione a Harold Pinter, *Poesie*, Roma, Gremese, 1992, p. 10

legame tra l'assenza dell'udito e la negazione della parola e della sua funzione principale, comunicare. I tre personaggi chiudono il canale di comunicazione con l'altro, poiché non desiderano avere alcun tipo di rapporto, attraverso l'incapacità di udire le parole dell'altro:

RUMSEY

She was looking down. I couldn't hear what she said.

BATES

I can't hear you. Yes you can, I said.

RUMSEY

What are you saying? Look at me, she said. (Vol. 3, 211)

Da questi brevi transiti di parole ritmate, che costituiscono sostanza stessa ai loro mondi, si evince il rapporto tra i personaggi: Bates è interessato a Ellen ed è attratto da lei, ma Ellen, invece, è interessata a Rumsey e dopo un momentaneo incontro, il silenzio del crepuscolo poi li allontana.

Ma Ellen, reagisce chiudendosi in se stessa, si isola dal mondo e proietta sugli altri il rifiuto di Rumsey. Non si accorge nemmeno dell'esistenza degli altri che le stanno attorno, negando loro la comunicazione, come Aston dopo l'elettroshock.

ELLEN

After my work each day I walk back through people but I don't notice them. I'm not in a dream or anything of that sort. On the contrary. I'm quite wide awake to the world around me. But not to the people. There must be something in them to notice, to pay attention to, something of interest in them. In fact I know there is. I'm certain of it. But I pass through them noticing nothing. It is only later, in my room, that I remember. (Vol. 3, 214)

Per questo Ellen riesce a sentire soltanto il silenzio del suo io, la voce del suo corpo che parla attraverso i battiti del cuore e la calma della notte, che riecheggiano nel finale in crescendo di refrain di frasi già dette e immagini già evocate, fino alla sommersione dell'ultimo silenzio: "Around me sits the night. Such a silence. I can hear myself. Cup my ear. My heart beats in my ear. Such a silence." (Vol. 3, 211).

Un altro tentativo di distruzione della parola e il conseguente preannuncio del fallimento della comunicazione è evidente in *Tea Party* dove la minaccia di annientamento è legata al tracollo psico-fisico di Disson. Nella scena finale anche Disson perde il controllo di sé e non riesce più a muoversi e a parlare. Il disturbo alla vista incomincia a pervadere tutto il corpo, smorzando le parole che si fermano in gola, fino alla chiusura nel silenzio. Disson appare assente, dislocato in un'altra dimensione, ormai non ascolta più, ha perso le facoltà sensoriali e verbali. Dal punto di vista di Disson le didascalie dimostrano la perdita dell'udito:

DISSON'S *point of view*.

No dialogue is heard in all shots from DISSON'S point of view.

Silence.

Figures mouthing silently, in conspiratorial postures, seemingly whispering together. (Vol. 3, 143)

E alla fine lo conferma il grido disperato che Diana ripete due volte: “Can you hear me?” (Vol. 3, 147-148). Questo tipo di sdoppiamento dei personaggi e, di conseguenza, della loro parola dovuto soprattutto all’assenza d’udito, compare in testi che più risentono dell’influenza beckettiana.

Anche in *Monologue*, in *Landscape*, in *Family Voices* e in *Victoria Station* Pinter affronta il problema della comunicazione, del dialogo negato sempre attraverso la tecnica dei monologhi paralleli. In particolare, in *Landscape*, Beth nega il dialogo a Duff, chiudendogli il canale della comunicazione dopo che Duff confessa l’infedeltà senza alcuna esitazione: “I told you that I’d let you down. I’d been unfaithful to you.” (Vol. 3, 187). Dopo la dichiarazione di Duff il soliloquio di Beth sembra la costruzione di un’anima sognante che attraverso un tradimento ideale dimostra la rivalsa sulla volgarità materiale che la circonda, come Ellen in *Silence* proietta il rifiuto all’amore di Rumsey su quello che le sta attorno: “The sand kept on slipping, mixing the contours. (...) All those dirting red and black flecks, under my eyelid.” (Vol. 3, 188). Beth compie in questo modo il suo tradimento, negando a Duff la comunicazione, abbandonandolo alla solitudine e si ritrae nel suo mondo non condivisibile con nessun altro personaggio se non con il pubblico. Ancora una volta il segnale è dato dall’ascolto. Beth infatti, prima della dichiarazione di Duff dice: “I shall hear his voice (...) I shall hear him do it.” (Vol. 3, 183), poi dopo riesce a sentire soltanto il rumore della macchina di Duff: “I heard the car. He saw me and stopped me. I stayed still.” (Vol. 3, 189). I personaggi pinteriani, dunque, decidono a proprio piacimento e convenienza di aprire e chiudere il canale di comunicazione tra di loro e, di conseguenza, con il pubblico, riflettendo, in maniera indiretta, anche la volontà dell’autore, come una porta che si apre e lascia scorgere in una visione condensata, l’arredamento interno dell’intimità della propria stanza.

Nella breve pièce di *Monologue* la tecnica è sempre quella del monologo parallelo. L’unico personaggio sulla scena si rivolge a una sedia e proietta i dialoghi con se stesso sull’oggetto. Le parole dei discorsi evocati si incontrano raramente per poi prenderne subito le distanze. La comunicazione è tutta spostata su un unico interlocutore, mittente e destinatario sono la stessa persona. La distanza presa dall’altro è grande a tal punto da eliminare la risposta dell’altro, accontentandosi di interloquire con il proprio alter ego, isolandosi ulteriormente: “the thing I like, I mean quite immeasurably, is this kind of conversation, this kind of exchange, this class of mutual reminiscence.” (Vol. 4, 122). Ma è evidente che questo tipo di conversazione presenta un’anomalia, dal momento che esclude gli altri dalla partecipazione alla comunicazione, la quale perde il suo significato di

trasmissione di un messaggio a terzi; viene messa, quindi, in pericolo dalla chiusura verso l'altro e dall'isolamento.

In *Family Voices* i personaggi personificano da un lato la negazione alla comunicazione e dall'altro la tendenza a mantenere aperto il contatto. La madre, identificata con Voice 2, prodiga di raccomandazioni il ragazzo, ma alimenta via via il proprio rancore fino a minacciare vendetta per un silenzio e un abbandono che le sembrano colpevoli. Il silenzio diventa qui causa della morte del padre: "your absence and silence were a great burden on him, a weariness to him. He died in lamentation and oath." (Vol. 4, 138). Inoltre, la negazione della parola diventa motivo per interrompere definitivamente la comunicazione. Alla fine la madre reagisce dicendo: "I've given you up as a very bad job." (Vol. 4, 148).

In *Victoria Station*, dramma pubblicato nel 1982, debutta lo stesso anno a Londra al National Theatre, il tassista deliberatamente attraverso l'elusione, le domande retoriche, la perdita della referenzialità, che lascia in penombra il contesto, il *non sequitur* delle risposte, evita la comunicazione. Anche qui il sintomo della non comunicabilità è il problema dell'ascolto, come ripete disperatamente il centralinista dalla centrale dei taxi, immerso nella solitudine: "Are you hearing me?" (Vol. 4, 197, 204). Il tassista non ha nessuna intenzione di andare a prendere alla stazione Victoria un certo signor MacRooney, che ironicamente sembra il pun di "macaroni", e accompagnarlo a Cuckfield, di svolgere un compito senza volto né spessore, assurdo come il nome del signore. Pinter si diverte ancora una volta a riscrivere uno dei suoi irresistibili dialoghi, fatto di scontri comunicativi e delle sue personali idiosincrasie di scrittore.

Il punto culminante di negazione della comunicazione è raggiunto nello sketch *Problem*, in cui si raggiungono i toni minacciosi di *stalking*, basato sull'eliminazione della voce, che non si riesce a udire, il silenzio minaccioso di chi sta dall'altra parte del telefono: "Silent phone. (...) No tone. Dead night." (VV, 101).

III. 4. 2 La metafora della gola

Si passa dall'eliminazione dei sensi come l'udito e in alcuni casi anche della vista all'eliminazione degli organi che permettono l'emissione dei suoni, come la gola e l'articolazione della parola, come la lingua, imponendo la fine del linguaggio. L'immagine della gola della poesia *The Anaesthetist's Pin*, che si rinnova anche in *The Birthday Party* con i suoni gutturali di Stanley, diventa metafora della negazione e annientamento della parola. Essa ritorna in *The Collection* quando James dice a Bill che il coltello avrebbe potuto tagliargli la bocca, con un'allusione al tentativo di James di farlo tacere e non disturbarlo più, metafora dell'imposizione del silenzio: "I'm very sorry I cut your hand.

You're lucky you caught it, of course. Otherwise it might have cut your mouth." (Vol. 2, 144).

Un accenno alla metafora della gola, si trova in maniera implicita dapprima in *The Hothouse*. Roote sta indagando sul colpevole che ha messo incinta una paziente della sua struttura. Insieme al suo assistente Gibbs, cerca di identificare la vittima e di verificare se sono state rispettate tutte le procedure. Ma evidentemente qualcuno non ha consegnato il "report". Gibbs si rende conto che molto probabilmente il colpevole è proprio Roote e scopre la trappola che l'autore stesso gli tende: "*Gibbs sits on the sofa and puts his hand to the mouth.*" Portandosi la mano alla bocca, Gibbs rivela metaforicamente il soffocamento del suo pensiero e della sua intuizione e tace rispondendo, con un giro di parole sulla verifica della sua ipotesi: "I think I know the man" (...) "I'd prefer to have the matter verified, sir, (...)" (Vol. 1, 219-220).

In *A Kind of Alaska* compare brevemente l'immagine del taglio della lingua. Deborah appena risvegliata descrive a Hornby sua sorella Pauline: come Aston e altri personaggi pinteriani parla troppo e presto finirà per mettersi nei guai, "She's all right, really. She just talk too much." Per questo Deborah si esprime con questa metafora: "You'll bite your own tongue off one of these days and I'll keep your tongue in a closed jar and you'll never ever ever be witty again." (Vol. 4, 162). Quest'immagine riflette, per contrasto, quella del congelamento dell'espressione verbale, dovuto alla malattia di Deborah, una forma di annientamento del linguaggio e della condizione umana.

La metafora continua in *One for the Road*. L'estirpazione degli organi di articolazione diventa una delle tante torture reali che gli aguzzini infliggono alle loro vittime e, di conseguenza, la metafora della negazione e dell'annientamento della parola è sempre più atroce e minacciosa. Alla fine Victor sembra accusare qualche problema alla lingua, riesce ad esprimere dei monosillabi, la sua punizione per aver svelato i suoi pensieri:

	VICTOR
Oh...	
	NICOLAS
I can't hear you.	
	VICTOR
It's my mouth.	
	NICOLAS
Mouth?	
	VICTOR
Tongue.	
	NICOLAS
What's the matter with it? (Vol. 4, 245)	

La repressione della voce continua in *Mountain Language* in cui alla fine viene concesso di parlare nella propria lingua d'origine, ma paradossalmente la madre del prigioniero non può più parlare. Si deduce che le è stata tagliata la lingua. Per questo episodio Pinter si ispira alle torture e persecuzioni di scrittori in Turchia, ai quali si impone il silenzio, come spiega nell'articolo sul suo viaggio con Arthur Miller (VV, 56-57). In *The New World Order* le torture sono evocate dai due aguzzini, "And we haven't even finished with him." La minaccia della repressione della parola è evidente nelle battute di Des che invita Lionel a fare attenzione all'uso del linguaggio se non vuole fare la stessa fine della vittima:

DES

You know what language means to you. (...) Before he came in here he was a big shot, he never stopped shooting his mouth off, he never stopped questioning received ideas. Now – because he's apprehensive about what's about to happen to him – he's stopped all that, he's got nothing more to say, he's more or less called it a day. (Vol. 4, 276)

In *Ashes to Ashes* ritorna l'immagine della gola. Rebecca confessa un amore forte a Devlin, racconta che l'uomo dei ricordi le metteva la mano sulla gola, facendo vibrare il suono della voce. "I said, 'Put your hand round my throat.' I murmured it through his hand, (...). He put a little... pressure... on my throat, yes." (Vol. 4, 396-397). Metaforicamente, potrebbe trattarsi di un gioco pericoloso, un tentativo di reprimere la voce dei ricordi, di seppellirla nell'oblio. L'immagine di questa presenza minacciosa e benevola nello stesso tempo, riporta indietro a quella iniziale della poesia *Ghost*, pubblicata nel 1953. L'io poetico, come Rebecca, si sente avvolgere la gola da soffici dita. Pensa che qualcuno lo stia strangolando, ma scopre di conoscere quel volto, triste e dolce. "I felt soft fingers at my throat/ It seemed someone was strangling me" (...) "I saw it was a face I knew/ A face as sweet as it was grim." (VV, 166, ll. 1-2, 7-8).

Anche in *Party Time* la negazione della parola attraverso la repressione sottende il dramma. Molto spesso agli ospiti viene imposto il silenzio su quello che sta succedendo per strada. Terry dice a Dusty: "You just have to shut up and mind your own business." (Vol. 4, 287-288). La metafora della chiusura della bocca si avvolge di oscurità e terrore nella battuta finale di Jimmy, una delle vittime degli scontri per strada: "When the terrible noises come I don't hear anything.(...) I see nothing at any time any more. I sit sucking the dark.(...) The dark is in my mouth and I suck it. It's the only thing I have." (Vol. 4, 314). Questa macabra immagine è frutto di un'altra anticipata poco prima da Terry catastrofica:

TERRY

We could suffocate every single one of you at a given signal or we could shove a broomstick up each individual arse at another given signal or we could poison all the mother's milk in the world so that every baby would drop dead before it opened its perverted bloody mouth. (Vol. 4, 302)

Quest'ultima immagine terrificante e catastrofica mira a distruggere l'uomo e con esso la parola, sotterrandoli, "to corpse them", come suggerisce l'immagine beckettiana di *Endgame* cui fa riferimento Clov: "(...) Just a moment. [He turns the telescope on the without, looks, lowers the telescope, turns towards HAMM.] Corpsed."¹⁴⁵ E Hamm gli risponde: "(...) The whole place stinks of corpses."¹⁴⁶

III. 5 Vuoto e distruzione

III. 5. 1 L'insensata ricerca della parola esatta

La parola, dunque, e di conseguenza il linguaggio al quale dà origine, viene minacciata nella sua sostanza. Persino la sua esistenza viene messa in pericolo quando la vita stessa dei personaggi viene minacciata. I personaggi pinteriani sono terrorizzati dal vuoto e minacciati dal senso di colpa, per aver commesso l'errore. Anche il linguaggio riflette questa ansia esistenziale e lotta per sopravvivere, per difendere il senso della sua funzione comunicativa, mantenere aperto il contatto con l'altro. Una tecnica che esprime la tendenza dei personaggi ad autocorreggersi per trovare la parola giusta è la ripetizione o l'epanortosi.¹⁴⁷

Immerso nella vita quotidiana, l'individuo ha bisogno di offrire di sé un'immagine che sia la migliore possibile. Deriva da questo intento l'impiego della figura retorica della ripetizione, a cui il personaggio ricorre senza risparmiare energie per correggere la propria espressione, per levigare e perfezionare i propri enunciati e sfuggire al pericolo dell'errore. Spooner, il sedicente intellettuale di *No Man's Land* è un esempio: "I think, after quite half my pint had descended, never to be savoured again, that I spoke, suddenly, suddenly spoke, and received... a response, no other word will do, a response, the like of which –" (12). Non contento dello stile aulico georgiano, ottenuto mediante l'uso di vocaboli di origine neolatina, ripetute allitterazioni e assonanze, il ritmo anapestico di "after quite/ half my pint/ had descèded." Spooner crea un'anadiplosi, non tanto per il gusto dell'iterazione, quanto per correggere l'inflessione ritmica dell'enunciato: "that I spòke,/ sùddenly" stride infatti, secondo la metrica quantitativa, per l'accostamento di un anapesto e di un dattilo, mentre nella frase precedente vi è tutta la vivace eufonicità di un dimetro anapestico. Il ritmo cadenzato esprime la sua ricerca della perfezione che nasconde la paura del rifiuto, per questo Spooner anticipa da solo le probabili risposte degli abitanti della casa e soprattutto la paura dell'errore come causa del rifiuto per aver violato le regole

¹⁴⁵S. Beckett, *Endgame* in *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, 2006, p. 106

¹⁴⁶*Ibidem*, p. 114

¹⁴⁷D. Calimani, *Radici sepolte*, op. cit., p. 163

dell'estraneità, tentando, in questo modo, di espiare la colpa. Il manierismo linguistico di Spooner, teso a proporre un'immagine ricercata del personaggio, rivela invece un tentativo di mascherare con l'affettazione l'immagine reale; come è norma per i personaggi di Pinter, Spooner si nasconde anche nel momento in cui sembra esibirsi.

L'altra faccia della medaglia è Davies in *The Caretaker* che per tutto il dramma si sforza più di una volta di definire qualcosa nel modo giusto. Le sue autocorrezioni compaiono già dalla seconda battuta quando Aston lo invita a sedersi, Davies celando il senso d'inferiorità, reagisce restando in piedi, immagine fisica della superiorità, e usando la ripetizione: "Sit down? Huh... I haven't had a good sit down... I haven't had a proper sit down... well, I couldn't tell you..." (Vol. 2, 5). Anche se non raggiunge le vette del linguaggio poetico e aulico di Spooner, Davies nasconde la miseria e il vuoto della sua condizione, che riflette quell'immagine reale che molto probabilmente l'autore gli ha costruito e che egli stesso per primo non accetta, svelando il senso di inferiorità. Come ha notato Bertinetti: "Il non riuscirei, o il riuscirei con difficoltà, è un segno di inferiorità e a esso corrisponde l'uso opposto di una parola insolita e ricercata per affermare, invece, la superiorità dell'uno sull'altro."¹⁴⁸ L'uso della parola ricercata è una risposta di rivalsa al senso di incapacità a superare i limiti della propria condizione che costringe a indossare delle maschere. L'errore è segno di fallimento e della presenza di un destino crudele: "dice il signor Keuner di Brecht a chi gli domanda cosa stia facendo: 'Sapesse quanta fatica mi costa preparare il mio prossimo errore!'"¹⁴⁹ Dal senso d'inferiorità dal sapore tragico emerge la tensione e la paura di aver commesso degli errori e per questo diventa necessario espiare il senso di colpa, l'*hybris*¹⁵⁰ esistenziale. Ma il destino non è inteso in senso classico. Esso si trasforma: il personaggio pinteriano non è l'eroe tragico che lotta contro una determinazione demiurgica, ma è l'uomo stesso che assurge a onnipotenza decidendo sulla vita e sul destino dei suoi simili. Egli, dunque, è colpevole non solo del proprio destino, ma soprattutto di quello degli altri.

Un esempio è Nicolas in *One for the Road*. L'aguzzino è scrupoloso riguardo all'uso di termini appropriati, durante l'interrogatorio dice: "(...) I'm terribly pleased to meet you. Well, I'm not sure that pleased is the right word. One has to be so scrupulous about language. (...) Everyone else knows the voice of God speaks through me." (Vol. 4, 227). Il perfezionismo raggiunge il climax del fanatismo religioso e l'esaltazione di sentirsi l'eletto, un messaggero divino, un angelo. La realtà, invece, nasconde l'esatto contrario: Nicolas copre il suo forte senso di inferiorità con l'onnipotenza distruttrice; più forte è il senso di

¹⁴⁸P. Bertinetti, *Il teatro del Novecento*, op. cit., p. 184-203

¹⁴⁹G. Strehler, *Nessuno è incolpevole*, op. cit., p. 206

¹⁵⁰Guido Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, BUR, Rizzoli, 2008

inferiorità e il disagio interiore, più spesso sarà la maschera che lo nasconde. Anche Gus in *The Dumb Waiter* cerca di nascondere la sua inferiorità nei confronti di Ben e soprattutto dimostra di eludere intenzionalmente i suoi ordini. Gus usa la ripetizione, ma gli effetti ottenuti sono diversi: “What, you mean it might be my pong? (...) it could be my pong, I suppose. It’s difficult to tell. I don’t really know what I pong like, that’s the trouble.” (Vol. 1, 120). Come Davies, accusato di emanare cattivo odore Gus cerca di combattere il senso di inferiorità dato dalla sua ripugnanza, ma riesce con difficoltà ad accorgersene, non è padrone di sé, è vittima dell’errore, destinato quindi alla sconfitta, come dimostra la scena finale che riflette la sua condizione. La sua dipendenza da Ben è ancora una volta espressa attraverso la ripetizione, che sottolinea la subordinazione e l’inferiorità di Gus. Egli imita verbalmente Ben, soprattutto quando riceve da lui le istruzioni per compiere l’assassinio. Ben dice: “If there’s a knock on the door you don’t answer it.” E Gus ripete: “If there’s a knock on the door I don’t answer it. (...)” (Vol. 1, 142).

Ben, invece, si autocorregge quando riporta il testo di una notizia del giornale: “He crawled under a lorry. A stationary lorry.” (Vol. 1, 114). Egli esibisce la sua superiorità agli occhi di Gus, attraverso la parola ricercata, apprendendola dal giornale, che in questo caso, oltre ad essere un mezzo di comunicazione diventa strumento di apprendimento di uno stile più elevato. Egli nasconde il vuoto della sua condizione di sicario e l’assurdità di eseguire ordini senza conoscere né il mittente, né il motivo. Ma nello stesso tempo la lettura del giornale serve per colmare il vuoto del tempo, poiché sono costretti ad attendere il momento dell’arrivo della vittima. Pertanto la ripetizione ha anche un effetto dilatorio, producendo quello stato di paralisi dal quale vuole fuggire Gus con la sua iperattività.

La funzione dilatoria della ripetizione è contenuta anche in una battuta del personaggio di *Monologue*. Può lasciare perplessi il suo ricorso a questo espediente retorico. Nel soliloquio, egli non ha alcun bisogno di esibirsi o nascondersi: “(...) the day had changed, totally, totally changed.” (...) “Touch my body, she said to you. You did. Of course you did. You’d be a bloody fool if you didn’t. You’d have been a bloody fool if you hadn’t.” (Vol. 4, 124-125). Questo anonimo personaggio ha bisogno di autoconvincersi della perfezione della sua espressione verbale, di fingere che l’interlocutore assente a cui egli si rivolge ascolti davvero le sue parole e ne giudichi la correttezza sintattica. Ma appare evidente che questo esempio di autocorrezione dell’enunciato presenta una sorta di caduta nel passato da cui il personaggio subito si riprende, reinserendo gli eventi nel tempo a cui appartengono.

La ripetizione, dunque, svolge un’altra funzione: dilata il tempo lineare inserendo nel presente frammenti del passato oppure dilatando il presente stesso. È una tecnica di difesa dal vuoto del silenzio, un espediente dilatorio che riempie lo spazio silenzioso e distruttivo

del tempo che corre, attraverso la procrastinazione dell'enunciazione con ripetizioni e pause.

A questo proposito sovengono le ripetizioni di Deeley in *Old Times* che oltre a rappresentare la superiorità di Deeley nei confronti di Anna, mettono in evidenza la paura di Deeley di non poter ricordare quello che ricorda Anna e la sua lotta, quindi, contro il vuoto della sua memoria. In questo modo, riempie lo spazio vuoto lasciato dallo scivolamento nel passato dei ricordi, ripresi nel presente. Quando ricorda il suo primo incontro con Kate, Deeley lo suggella nel presente e nel silenzio, rendendolo incontestabile e quasi immortale: "That's the position as I saw it then. I mean, that is my categorical pronouncement on the position as I saw it then. Twenty years ago. *Silence*" (30).

Questo espediente della ripetizione è un effetto formale prodotto dalla *composizione in performance*¹⁵¹, elemento legato all'interattività dell'enunciazione orale. La ripetizione introdotta nella scrittura, dilata il tempo lineare della narrazione,¹⁵² dando l'impressione di assistere a una performance. Da qui la complementarità del rapporto tra oralità e scrittura: l'oralità cerca in tutti i modi di "scriversi" e viceversa la scrittura cerca di "muoversi". L'artista esplorando i limiti della scrittura tenta di andare oltre la rigidità del controllo, caratteristica della messa per iscritto: la ricerca della scrittura teatrale pinteriana sembra dare ulteriore movimento al testo di per sé performativo, quindi sembra dare maggiore performance alla performatività, trascrivendo e fissando l'espressione orale. In maniera simile, altri testi narrativi come, il *Tristram Shandy* di Lawrence Sterne¹⁵³ o *Absalom, Absalom!* o *Go Down, Moses* di William Faulkner, oppure la metanarrazione nella narrativa postcoloniale, danno l'impressione di imitare la performance, ma viceversa, dando movimento alla fissazione della scrittura, attraverso sempre lo stesso processo paradossale di fissare la fugacità e di dare movimento all'immobilità. Il testo della Bibbia, per la dialettica contrastante tra parola e scrittura, è, di certo, il comune denominatore che influenza queste forme di espressioni letterarie.

III. 5. 2 La presenza-assenza affettivo-esistenziale

L'io in crisi dei personaggi pinteriani è continuamente minacciato dalla frattura del sé che mette in pericolo la sua esistenza: se principalmente tende a isolarsi e a rifugiarsi nell'intimità della propria stanza, d'altra parte egli desidera evadere, cercando disperatamente il contatto con l'altro per comunicare. La paura della solitudine lo attanaglia e lo distrugge, portando nel baratro anche la parola.

¹⁵¹ Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University, 2000

¹⁵² Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, 1986

¹⁵³ Nadia Fusini, *Cinque schede sul Tristram Shandy*, in "Studi Inglesi", I, 1974

Ancora Deeley in *Old Times*, inventa un'altra strategia, ricorrendo alla funzione del linguaggio che Roman Jakobson ha definito "fatica"¹⁵⁴, per impedire ad Anna di continuare a rievocare ricordi e tempi comuni a lei e a Kate da cui egli rimane escluso. Deeley sposta l'argomento di conversazione dal rapporto Anna-Kate alla sola Anna, chiudendo il canale comunicativo tra Anna e Kate e lasciando aperto solo quello con Anna. Paradossalmente intende isolare Anna, per difendersi dal suo isolamento:

	ANNA
(...) I live in a volcanic island.	
	DEELEY
I know it.	
	ANNA
Oh, do you?	
	DEELEY
I've been there. (17)	

Più che per mantenere il contatto comunicativo, il messaggio fatico si presenta qui anche come tecnica digressiva che altera la linearità del tempo. La fuga dal tempo è anche un espediente comunicativo.

Anche in *The Collection* è possibile rintracciare questa tecnica, soprattutto quando il personaggio entra in contatto con un estraneo, l'archetipica figura dell'intruso.

JAMES. Got any olives?
BILL. How did you know my name?
JAMES. No olives?
BILL. Olives? I'm afraid not.
JAMES. You mean to say you don't keep olives for your guest? (Vol. 2, 117)

L'intento di James è di distogliere Bill dal proprio istinto di autoconservazione e di repulsione nei suoi confronti. Cerca di persuadere Bill a mantenere aperto il contatto, cerca di farlo "familiarizzare" con la sua intrusione di estraneo.

Questo echeggia nell'ultima battuta che Ruth in *The Homecoming* rivolge al marito Teddy, prima della loro separazione definitiva: "Don't become a stranger." (Vol. 3, 96), ultimo brandello di contatto in cui Ruth si accorge del vuoto che l'assenza di Teddy sta per lasciare, dislocando l'immagine di un possibile incontro proiettato nel futuro.

In molti degli sketches drammatici, la funzione fatica del linguaggio mira a mettere in risalto, oltre al vuoto della conversazione, all'incapacità di andare a fondo nel rapporto con gli altri, anche, e per contrasto, la necessità di mantenere aperto il contatto. *The Black and White*, *Last to Go*, pubblicati nel 1959 e *That's Your Trouble*, *That's All*, pubblicati nel 1964, presentano il massimo impiego di questa tecnica. Pinter trasforma l'osservazione

¹⁵⁴Roman Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966; G. Almansi, S. Henderson, *Harold Pinter*, op. cit., p. 34

reale in una nuova realtà immaginata. Crea un mondo pieno di solitudine, degrado e paura che punisce e minaccia l'esistenza. Sembra che il tempo che scorre, i minuti dialogati nascondano il desiderio dei personaggi di affermare la propria esistenza. È come se tra le righe i personaggi mandassero continuamente questo messaggio criptato: "Io esisto". La chiacchiera, dunque, in apparenza insignificante, rivela la pienezza dell'esistenza, messa in forse dalla paranoia del triste vuoto della solitudine. Per questo mantenere qualunque tipo di contatto comunicativo con l'altro è essenziale per l'uomo nella sua lotta alla sopravvivenza.

Il tassista di *Victoria Station* anche se all'inizio elude la conversazione con il centralinista per proteggere il suo mondo, in seguito si accorge che proprio quel contatto comunicativo che sta evitando lo tiene in vita e gli permette di fuggire dall'isolamento e dal vuoto che lo circonda: "Don't leave me." (Vol. 4, 202), implora il centralinista quando sta per rivolgersi a un altro tassista, temendo di chiudergli definitivamente la comunicazione. Ma la sensazione di vuoto che trasmette il tassista riflette quella del centralinista, anch'egli immerso nella solitudine, rinchiuso nell'ufficio che gli impedisce ogni tipo di contatto umano: "You're beginning to obsess me. I think I'm going to die. I'm alone in this miserable freezing fucking office and nobody loves me." (Vol. 4, 207). Emergono, infatti, delle grida lancinanti dalle battute dei due personaggi.

In drammi come *Victoria Station* si avverte, dunque, il bisogno di mantenere il contatto con l'altro anche se nella maggior parte dei casi viene negato, ma forse proprio per questo sempre più desiderato. In *A Slight Ache*, il rifiuto di Edward al bisogno di contatto di Flora, "Get out. Leave me alone." (Vol. 1, 162), si inverte con l'arrivo del matchseller. Edward insiste nel trovare un contatto con quest'ultimo, che però glielo nega, chiudendosi nel silenzio indifferente all'esistenza di Edward.

In altri drammi, soprattutto quelli in cui si avverte di più l'influenza beckettiana, il bisogno di mantenere aperto un dialogo è sempre presente, ma spesso viene rifiutato come il vano tentativo di Duff in *Landscape*, oppure i monologhi sfalsati di *Silence*, ma anche il tentativo della madre di Albert in *A Night Out* che si trasforma in ossessione oppure quello strategico di Walter in *Night School*. I personaggi lottano con ogni mezzo, ricorrendo a qualsiasi espediente pur di restare in vita. Hornby, il medico di *A Kind of Alaska* che ha curato Deborah, affetta da *encephalite letargica* invita la sorella Pauline a raccontarle qualunque cosa, anche a costo di mentirle, pur di mantenere vivo il contatto con la realtà della sua nuova esistenza. "Just talk to her" (Vol. 4, 176).

The Lover, invece, è tutto costruito sulle tecniche e i marchingegni per sfuggire al vuoto della routine e della noia. Non è altro che la rappresentazione di una messinscena, una possibile alternativa alla noia dell'esistenza quotidiana. Da questo punto di vista può essere

considerato un metadramma sull'esistenza abitudinaria dell'uomo. Si inventano i tradimenti per mantenere in vita non solo il contatto tra i due protagonisti, ma il legame della vita di coppia. L'esistenza non quindi metafisica, ma reale e quotidiana. Metaforicamente, la commedia rappresenta anche il desiderio di mantenere in vita se stessa, poiché Max *alias* Richard, il presunto amante di Sarah, è geloso del marito, Richard, e non vuole tradire ancora la moglie, per questo intende porre fine alla relazione e di conseguenza alla farsa, anche se lo spettacolo deve andare avanti: "I'm beginning to mind. (...) It's got to stop. It can't go on." (Vol. 2, 169).

III. 5. 3 La perdita umana

Al vuoto esistenziale si accompagna il vuoto incolmabile lasciato dalla perdita della persona. L'uccisione dell'uomo ad opera di un sistema di potere che determina di conseguenza la distruzione della parola. Nell'ultima scena di *The Hothouse*, le diciassette battute che il funzionario del ministero scambia con Gibbs informandosi sul viaggio, offrendogli sigarette, parlando dell'influenza della segretaria, del tempo, della salute, del vestiario, indicano la cautela con cui i due interlocutori si apprestano a intraprendere la discussione sul massacro avvenuto alla clinica. Il fiume di parole ha la funzione di procrastinare la cruda realtà dei fatti e nello stesso tempo di esorcizzare la paura dei personaggi a prendersi responsabilità sull'accaduto.

The Hothouse anticipa i tratti essenziali degli ultimi drammi. In *One for the Road*, *Mountain Language*, *The New World Order*, *Party Time* è rappresentata la distruzione dell'individuo, di tutto quello di cui è parte, la lingua, la razza, la religione, e la soppressione della voce di chi semplicemente non si adegua al sistema organizzato. È l'uomo che decide sul destino di un altro uomo, come per esempio dimostra *Ashes to Ashes* in cui l'esperienza dello sterminio nazista lascia un vuoto profondo in Rebecca. Echeggia per sempre il suono delle sirene che la tiene ancora in vita e dà senso alla sua esistenza. Il suono costituisce il legame tra presente e passato. Esso fa da sottofondo a quello della voce fioca che racconta i piccoli brandelli di un ricordo. "I hate it fading away. I hate it echoing away. I hate it leaving me. I hate losing it." (Vol. 4, 408).

Il vuoto è soprattutto nelle azioni, che sono accompagnate e "avvolte" da parole anch'esse vuote. E chi tenta di dare voce all'assurdità dell'azione viene eliminato, sprofondando anch'egli nel vuoto, come il caso degli scrittori turchi torturati e perseguitati, descritti da Pinter in un articolo, *Arthur Miller's Socks*, pubblicato nel 1985, quando con Arthur Miller si reca in Turchia: "One of the writers' wives was mute. She had fainted and lost her power of speech when she had seen her husband in prison." (VV, 56). Persino la penna è costretta al silenzio e alla morte definitiva della parola, la minaccia ultima.

Ma le parole vengono meno anche per descrivere le realtà sanguinose delle guerre e dei regimi autoritari nel mondo. Il destino dell'uomo lo decidono le bombe a cui Pinter dedica una poesia, *The Bombs*, pubblicata nel febbraio del 2003 in occasione della guerra in Afghanistan che ancora oggi semina vittime, la parola muore insieme all'uomo e ai fatti tragici. La parola che salta in aria, fatta a pezzi, senza più corpo che la contenga e che possa riprodurla. È in questi versi che si consuma la tragedia pinteriana:

There are no more words to be said
All we have left are the bombs
Which burst out of our head
All that is left are the bombs
Which suck out the last of our blood
All we have left are the bombs
Which polish the skulls of the dead. (VV, 257, ll. 1-7)

La parola cessa di esistere non solo con l'uccisione, ma anche con la morte dell'uomo, dovuta al destino, entrambe, comunque, considerate malattie esistenziali che minacciano la vita umana. Nell'opera pinteriana il tema della morte viene affrontato raramente. In *Family Voices* sembra avviare un altro tipo di contatto, ai confini tra la vita e la morte. Nel radiodramma interviene una terza voce, quella del padre morto che paradossalmente interloquisce con il figlio, l'ultima possibilità di contatto prima del silenzio tombale, come suggerisce l'ultima battuta del padre a chiusura del dramma: "I have so much to say to you. But I am quite dead. What I have to say to you will never be said." (Vol. 4, 148). In quest'opera e soprattutto in *Moonlight*, Pinter esplora un'altra dimensione spaziotemporale e il nuovo linguaggio che la descrive sembra riportare in vita i personaggi come la parola evocata e immaginata attraverso il fantasma di Bridget, la quale traghetta il linguaggio dall'oscurità dei morti al chiarore della luna, permettendogli di sopravvivere. Con lei la distanza del rapporto generazionale padre-figlia riesce a saldarsi e a dare un senso all'esistenza, trovando una prospettiva nella speranza del soffio vitale della comunicazione. Ecco allora che Andy sul letto di morte scopre un'altra lingua, più raffinata, quasi poetica, lirica come gli fa notare Bel: "What a lovely use of language. You know, you've never used language in such a way before." (Vol. 4, 335). Metaforicamente *Moonlight* rappresenta l'esplorazione di un'altra dimensione della scrittura pinteriana, come avverrà in seguito. *Moonlight* traghetta la parola, minacciata dall'intrusione più crudele e definitiva, la morte, verso il linguaggio lirico, in grado di sopravvivere.

La lotta alla sopravvivenza dei personaggi rispecchia quella dell'autore sul palcoscenico della vita. Anch'egli è in scena come uno dei suoi personaggi. Allora il silenzio finale dell'autore può essere interpretato attraverso la metafora dell'amputazione fisica, come se sorprendentemente il suo destino fosse già scritto e Pinter, profeta, lo rappresenta nelle sue

opere con l'immagine della soppressione degli organi, in particolare la gola, la sua malattia, metafora della sua morte. La rappresentatività della sua malattia è suggerita in alcuni versi della poesia *Cancer Cells*, scritta nel marzo del 2002. Il poeta spera che le cellule tumorali ridiventino "As blind and dumb as they had been/ Before the birth of that disease/ Which brought the tumour into play." (VV, 178, ll. 12-14). La malattia fisica diventa metafora di quella esistenziale.

La malattia è anche metafora della fine della parola e con essa la fine della rappresentazione, suggerendo la dimensione metateatrale. Le quattro interruzioni del cameriere in *Celebration* assomigliano all'epilogo finale di Prospero in *The Tempest*, quando quest'ultimo attraverso il suo personaggio proclama l'addio al teatro. Molto probabilmente, anche Pinter in questo dramma celebra il suo addio al teatro e alla parola rappresentata. Ma le interruzioni raccontano di incontri con scrittori famosi, molto probabilmente mai avvenuti, ma soprattutto le sue digressioni narrano le esperienze della vita, rendendole immortali, per sempre esistenti, attraverso la tecnica della dilatazione del tempo lineare: "My grandfather introduced me to the mystery of life and I'm still in the middle of it. I can't find the door to get out. My grandfather got out of it. (...) he left it behind him and he didn't look back."¹⁵⁵ Come nella metanarrazione, nelle digressioni fa capolino l'autore, celandosi dietro il narratore, anche in questo caso dall'ultima intrusione del cameriere traspare l'intervento di Pinter. Metaforicamente si tratta del vissuto dell'autore ormai ottantenne. La scrittura dunque è una dura lotta, in grado, però, di rendere immortali. Come è immortale l'eco della sua voce, affaticata, stanca ormai di sgolarsi, ma sempre presente. Le sue parole continuano a volteggiare nell'aria, registrate dagli echi, in una sorta di Nachlaß, come quando per l'ultima volta Pinter recita *Krapp's Last Tape* di Beckett, superando i confini delle coordinate spazio-temporali.

Il vero evento rappresentato è, dunque, la parola stessa. È una confessione, non solo un mezzo di comunicazione, ma oggetto drammatico. Spesso spaventata, stravolta, indifesa, divagante, distillata nelle banalità quotidiane, spesso intraducibile sulla scena italiana, nel teatro di Pinter la parola denuncia una sorta di tragicità stralunata. Il congegno linguistico è quello della poesia: dalla scrittura teatrale, televisiva, radiofonica a quella cinematografica delle sceneggiature che ha esigenze e requisiti propri che non lasciano molto spazio alle acrobazie di senso, né alle obliquità, la parola si teatralizza per analogie, metafore, spesso ellittiche, sinestesie, ossimori, paradossi, metonimie, sineddochi e raggiunge il suo climax nella rapidità dello scambio di significati, nella funzionalità rappresentativa dei riverberi fonici e immaginativi, nella sua capacità di manifestazione epifanica che lascia presagire senza univocità quello che appare nascosto e oscuro.

¹⁵⁵Harold Pinter, *Celebration & The Room*, op. cit., p. 72

L'analisi del linguaggio dimostra un ulteriore approfondimento del significato della rete di associazioni pinteriane, riflesso dello studio del labirinto psicologico dei personaggi, immersi nella dimensione reale della vita quotidiana.

CAPITOLO QUARTO

IL LUOGO DELLA MINACCIA

HAMLET: (...) O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space—were it not that I have bad dreams.

William Shakespeare, *Hamlet*, Act II,
Scene II, ll. 254-256

IV. 1 Per una definizione del “territorio”: il contrasto *dentro/fuori*

Lo spazio, insieme al tempo, rappresentano le coordinate ontologiche attraverso le quali si dipana l'esistenza dell'uomo. Il linguaggio, naturale o metaforico, ne determina la concettualizzazione e rappresentazione, permettendone la comprensione.

Lo spazio pinteriano si profila come il terreno di scontro sul quale avvengono le sfide e le minacce dell'io nella sua condizione umana esistenziale. Esso determina l'identità degli attori dell'esistenza umana, la percezione del sé, dunque, rimodella i loro rapporti relazionali e, di conseguenza, la percezione dell'altro. La scena pinteriana, sia essa teatrale, televisiva, cinematografica, o quella immaginata della radiofonia, subisce delle variazioni, secondo il metodo di procedura esplorativo pinteriano delle costanti e delle varianti. Per questo l'analisi dei luoghi di minaccia segue le fasi pinteriane attraverso l'evoluzione diacronica degli aspetti, interconnettendo, dunque, lo spazio al tempo. La trasformazione porterà a una maggiore comprensione delle scelte pinteriane e dei risultati. Dapprima Pinter tende a definire il contrasto tra uno spazio interno e uno esterno, quindi una crisi tra dentro/fuori e la crisi che ne deriva con tutte le conseguenze minacciose che comporta il contrasto. Lo spazio interno prende forma e si materializza con la stanza, crogiolo di valenze metaforiche, sfide e lotte tra forze interne ed esterne; anch'essa, dunque, è in crisi e subisce delle trasformazioni. Dopo l'esplorazione della stanza, Pinter volge lo sguardo altrove, nel vuoto del mondo circostante della realtà quotidiana e dell'esistenza umana costretta a perire. Il luogo, dunque, è terreno di minaccia, spazio in cui si battono forze maligne, semplice arredamento e atmosfera che crea la sensazione di minaccia e, nello stesso tempo, attraverso le valenze metaforiche diventa minaccia esso stesso. La visione dello spazio determina e influenza la percezione più o meno intensa della minaccia, il *leitmotiv* dei roveli dei moti dell'anima.

IV. 1. 1 Lo spazio interno ed esterno in relazione all'io-altro

Il rapporto critico tra interno e esterno viene rappresentato nella poesia *School Life*. La prima poesia di Pinter descrive una scena di vita quotidiana trascorsa tra i banchi di scuola, simile per l'ambientazione alla poesia di W. B. Yeats, *Among Schoolchildren*, in cui nella prima strofa l'io poetico-osservatore passa tra i banchi della lunga aula: “I walk through the long schoolroom questioning;/ A kind old nun in a white hood replies;/ The children learn to cipher and to sing,” (ll.1-3)¹⁵⁶.

In *School Life*, nella prima strofa, dallo spazio esterno si odono rumori che creano sospetto e minaccia provenienti dall'esterno; si profila in questo modo la connotazione di paura e

¹⁵⁶William Butler Yeats, *Poesie*, testo a fronte, a cura di Roberto Sanesi, Mondadori, 2001, p. 230

terrore dello spazio esterno, identificato con il corridoio, percepito attraverso il sensorio dell'udito: "Scuffling, the dust/ rose and the floorboards/ creaked. Someone will/come in in a minute." (...) "In the corridor, they sweep,/ their cloaks sweeping." (VV, 115, ll. 7-10, 13-14). Alle percezioni sensoriali si associano le sensazioni: l'interno descritto nella seconda strofa, l'aula della scuola, è associata alla sensazione di caldo, "Up with the radiator heat" (l. 19). Per contrasto, nelle strofe successive si alterna la sensazione di freddo che denota lo spazio esterno e identifica l'estraneo, connotandolo come "dangerous" (l. 29). Si delineano i contrasti tra un *dentro*, rappresentato dall'aula, luogo chiuso in cui si svolge la vita quotidiana dell'io poetico, attore e protagonista, insieme a un gruppo di compagni, conoscenti, descritta attraverso una sensazione di calore, metaforicamente potrebbe essere un'estensione del calore umano, e un *fuori* che rappresenta l'inconoscibile, rappresentato dal corridoio, dal quale provengono rumori e, all'improvviso, estranei, descritto attraverso le sensazioni di freddo.

Questa frattura dentro/fuori e caldo/freddo continua nelle strofe successive in una sorta di rispecchiamento di specchi che messi uno di fronte all'altro producono l'effetto ottico all'infinito. Nello stesso tempo l'io poetico si avvale della vista: il suo sguardo è simile a quello dell'occhio di una telecamera che manda impulsi visivi al tubo catodico del lettore. Più che da versi, infatti, la poesia sembra composta da didascalie e indicazioni di scena che introducono un'azione, un movimento sia reale che mentale come il ricordo, o descrivono un'immagine. L'osservatore dall'interno volge lo sguardo verso l'esterno. Si aggiungono, dunque, ulteriori contrasti: luce/buio e alto/basso:

It is really like a castle.
 Descending the stairs dark.
 They stand in the doorway.
 Oh, for God's sake.
 Get out. Get out.
 The corridor coldness. In the library
 we meet. (VV, 116, ll. 31-37)

Altri luoghi mettono in evidenza il contrasto: la scuola diventa un castello dalle scale buie. E ancora una volta sono le sensazioni a guidare la scelta del luogo d'incontro: la biblioteca, luogo chiuso e raccolto, come l'aula, in contrasto con la freddezza del corridoio, come dimostra il verso 36, delimitato dalla soglia anch'essa messa in relazione con il buio e il freddo dalla posizione a fine verso.

Nell'ultima strofa sembra fare capolino un'altra associazione sensoriale. Il luogo d'incontro, e dunque, di condivisione dello spazio, per associazione d'idee rispetto alla strofa precedente, è il bar. Il movimento mentale, il viaggio, dell'io poetico è il ricordo dell'incontro con il suo amico Harris al Ritz bar, che riecheggia a ritroso, i "clubs" (l. 30)

della terza strofa. Ad esso è associato il gusto: “I want my dinner you/ poetasters” (ll. 44-45), che fa eco con l'olfatto della prima strofa, quando l'io poetico avverte un odore, “one smelt of flannel/ trousers and shredded wheat.” (ll. 11-12). Queste sensazioni parallele contrastano con la vista e l'udito dell'estraneo e del suo luogo d'incontro. La separazione tra i luoghi d'incontro, tra conoscenti ed estranei, quindi sul piano psico-antropologico tra conoscibile e inconoscibile, è data dal contrasto espresso attraverso sensazioni e percezioni sensoriali contrastanti, unite insieme dalla sinestesia che produce particolari effetti di concisione e icasticità, dando origine a immagini vividamente inedite.

G. R. Cardona, in un suo studio antropologico, evidenzia le aree semantiche generali di relativizzazione linguistica: dopo la categorizzazione della società, parentela, gruppi sociali, segue una seconda fase del processo conoscitivo, la visione dell'ambiente. La conoscenza della realtà del mondo naturale avviene dapprima attraverso le sensazioni, colori, suoni, sapori, temperatura.¹⁵⁷

In questa poesia, allora, si configura meglio il luogo in relazione al rapporto io-altro e la conseguente lotta per l'esclusione dal luogo dell'estraneo, identificato tale poiché non appartenente al gruppo di amici. Ancora una volta il luogo forma l'identità e definisce chi è dentro e chi è fuori. La sponda, come la soglia e la scala di *School Life*, distinguono l'amico e dal nemico, sono la linea di demarcazione dell'estraneità che non si può oltrepassare.

Il corridoio rappresenta l'esterno, la linea di separazione tra l'io poetico, protagonista della scena, e l'inconoscibile, l'estraneo¹⁵⁸, misterioso, terrificante e per questo minaccioso. Lo spazio, dunque, rappresenta questo contrasto irriducibile e insolubile, la crisi dell'identità dell'uomo: il luogo diventa allora metafora della minaccia, l'esterno è la minaccia di presenze estranee, inconoscibili, pericolose.

Il linguaggio metaforico carica di un elevato grado di soggettività la lingua naturale, che è di per sé conservatrice. Il processo metaforico è operativo a livello cognitivo e accosta in modo diverso i componenti semantici, ne deriva la dinamicità innovatrice della metafora, presupposto di un rapporto creativo con il mondo; essa “rappresenta un modo di conoscere la realtà e un approccio diverso ad essa. (...) Creare metafore non è soltanto il desiderio di esprimere la propria interiorità, ma anche quello di andare oltre certi confini prestabiliti, di guardare il mondo dalla propria ottica, senza peraltro dimenticare quella altrui. La metafora ha quindi fundamentalmente due funzioni: l'una conoscitiva e l'altra di

¹⁵⁷Giorgio Raimondo Cardona, *I linguaggi del sapere*, a cura di Corrado Bologna; prefazione di Alberto Asor Rosa, Roma, Laterza, 1990, 108-109

¹⁵⁸Per ulteriori dettagli sull'argomento si veda: Capitolo Primo, par. 1

conciliazione dell'interno con l'esterno, che operano interagendo.”¹⁵⁹ Pertanto, nella poesia pinteriana, la valenza metaforica della conoscenza della realtà e della relazione tra interno e esterno è dunque, un primo tentativo di soggettivizzazione dello spazio: attraverso la conoscenza, l'io poetico si appropria, controlla e domina l'ambiente circostante. Il mondo oggettivo, infatti, è filtrato dalla realtà percettiva del soggetto che si avvale delle proprie mappe cognitive. Ne scaturisce lo scarto e, di conseguenza, anche il contrasto, tra la visione empirica che non restituisce la struttura profonda del reale e la sedimentazione delle forme della realtà, trasformate dai sensi. Lo spazio, dunque, per sineddoche, diventa parte del proprio spazio interiore e viceversa quello interiore sembra essere una proiezione o estensione di quello esterno. Emergono, allora, delle corrispondenze tra il microcosmo dell'io sineddochico terrorizzato, scisso e il macrocosmo.

Nel periodo Elisabettiano i poeti descrivevano il rapporto tra uomo e ambiente circostante attraverso varie corrispondenze¹⁶⁰ metaforiche tra uomo e natura. Nella concezione del mondo, come ordine universale, l'uomo è al centro del cosmo e la sua unica funzione è quella di unire il chiasmo cosmico di corpo e anima. L'uomo come l'universo è emanazione divina. Pertanto per gli Elisabettiani e per Shakespeare l'essenza del significato umano consiste nell'unità positiva e continua tra Dio uomo e natura. Pinter opera un'inversione. Anche se appare l'analogia tra l'io poetico e l'ambiente circostante, la relazione è in negativo, (l'estraneo che sta fuori e il luogo esterno sono “dangerous”), discontinua, poiché determina, per paradosso, un'unione analogica nella separatezza dell'io sineddochico, pluralistica anziché monistica, frammentata anziché unita. La modernità di Pinter consiste proprio nell'osservazione di un universo senza ricorrere a significati espressi *a priori*. L'analogia non è stabilita da Dio, ma è creata e ricreata dall'immaginazione dell'uomo, attraverso la libertà di un atto volontario e non in base allo schema preordinato dell'universo.

Un'altra caratteristica del rapporto tra spazio e io-altro è la relazionalità. L'io poetico di *School Life* condivide lo spazio interno, dunque, uno spazio sociale. Lo dimostrano i luoghi d'incontro, dove si incontra il gruppo, la scuola, la biblioteca, i club, di cui in gioventù ha fatto parte anche Pinter, e i bar dove si insidia la presenza minacciosa dell'estraneo. L'appartenenza dell'io a un gruppo include che l'altro è “fuori e contro.” Per rifrazione, al microcosmo dell'io fa eco il microcosmo dello spazio relazionale, che contrasta col macrocosmo dello spazio esterno, estraneo. Il contrasto conferma che l'esterno è una realtà ignota, rischiosa, anche se non priva di attrattive. La realtà esterna è sempre pronta a

¹⁵⁹Ada Fonzi, Elena Negro Sancipriano, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torino, Einaudi, 1975, p. 47; cfr. Francesca Trusso, *Parlare lo spazio: sentieri semiotici e linguistici*, Roma, Bulzoni, 1995

¹⁶⁰Eustace M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Penguin Books, 1990, p. 99

introdursi mettendo in crisi l'equilibrio interno, per cui lo spazio interno finisce per contenere in sé, quasi per definizione i presupposti di una situazione in pericoloso sviluppo. Secondo Fonzi e Negro Sancipriano, “tutta la conoscenza dell'uomo è di tipo relazionale: un oggetto non può essere conosciuto in sé e tale relazionalità sta alla base delle seriazioni e delle classificazioni di tipo logico.”¹⁶¹

Sul piano metaforico, lo spazio interno sembra delineare le caratteristiche archetipiche di un gruppo isolato di persone che si conoscono, il ghetto, rappresentato nella poesia attraverso la similitudine del castello: “It is really like a castle” (l. 31), anch'esso buio e pieno di insidie, come quello kafkiano. Ma è attraverso il ghetto che il conoscibile tenta di osservare e scrutare il mondo inconoscibile. L'immagine del ghetto, allora, trascende i semplici confini storico-geografici del fenomeno, per comprendere ogni fenomeno di emarginazione o di autoesclusione che all'interno delle società ha creato veri e propri quartieri. Una realtà a volte imposta, altre ricercata nello sforzo di ricostituire l'unità comunitaria, di un gruppo e favorita dalle difficoltà d'integrazione opposte dai pregiudizi sociali e da diversità di costumi, tradizioni, lingua e forme sociali. Per paradosso, intervengono due forze contrastanti, espresse nella poesia attraverso la tensione interno/esterno – l'una che dall'esterno preme verso l'interno e l'altra interna che resiste alla pressione: l'unità comunitaria spinge all'isolamento, ma nello stesso tempo l'isolamento contribuisce all'unità comunitaria, favorendo la sopravvivenza.

Il ghetto diventa nel corso dei secoli, una cifra indelebile dell'anima e della psicologia ebraica. Avviene, dunque, ancora una volta, uno scambio continuo tra anima e spazio. Per questo l'anima è minacciata ed è portatrice di minaccia, come lo spazio, che sembra un'estensione dell'anima. Entrambi condividono le stesse proprietà e caratteristiche, proprio come in un processo metaforico, come testimonia l'esperienza di Elias Canetti, scrittore di origine ebraica. Durante una sua visita a una *Mellah* del Marocco, egli racconta: “Davvero in quel momento mi sembrò di essere altrove, di aver raggiunto la metà del mio viaggio. Da lì non volevo più andarmene, ci ero già stato centinaia di anni prima, ma lo avevo dimenticato, ed ecco che ora tutto ritornava in me. Trovavo nella piazza l'ostentazione della densità, del calore della vita che sento in me stesso. Mentre mi trovavo lì, io *ero* quella piazza. Credo di essere sempre quella piazza.”¹⁶². Una tradizione culturale e un atavico spirito di coesione si risolve in una barriera, oltre la quale rimane il resto del mondo. Deliberatamente eretta o tristemente subita, questa barriera crea fra le due zone un rapporto di estraneità. Tutto ciò che sta al di là del muro risulta sospetto e insidioso. Le origini del senso di insicurezza ed esclusione da secoli radicato nell'anima ebraica risale,

¹⁶¹A. Fonzi, E. Negro Sancipriano, *La magia delle parole*, op. cit. p. 47

¹⁶²Elias Canetti, *Le voci di Marrakech: note di un viaggio*, Milano, Adelphi, 1983, p. 57

dunque, al percorso storico dell'antisemitismo, con le discriminazioni, le persecuzioni, le espulsioni in massa.

Nella poesia *The Task* (1954) l'io poetico, invece, si trova da solo a rapportarsi con il mondo. Il contrasto dentro/fuori è meglio delineato, come pure l'identità dello spazio interno.

The last time Kullus, seen,
Within a distant call,
Arrived at the house of bells,
The leaf obeyed the bud,
I closed the open night
And tailormade the room.

The last time Kullus, known,
Obeyed a distant call,
Within the house of night,
The leaf alarmed the bud,
I closed the open bell
And tailormade the room.

The last time Kullus saw
The sun upon the bough,
And in a distant call,
The bud about to break,
I set about my task
And tailormade the room.

The last time Kullus saw
The flower begin to fail,
He made a distant call,
The bud became a bell,
I disobeyed that cry
And pacified the room. (VV, 144)

Sin dai primi versi compare l'immagine della stanza, luogo chiuso, simbolo delle opere teatrali, in relazione all'io. L'io lirico afferma, come un refrain negli ultimi due versi delle prime tre strofe, di aver "tailormade the room". Ne deriva il contrasto dentro/fuori. Esso è rappresentato attraverso le immagini legate alle dimensioni spaziali. Al chiuso della stanza in cui si rifugia l'io corrisponde l'aperto del paesaggio tutto intorno, di cui fa parte il personaggio, antagonista di Kullus, espresso dapprima attraverso il demarcatore di distanza, "distant call" (VV, 144, l. 2) e dall'immagine delle foglie "The leaf obeyed the bud" (l. 4). Quest'ultima immagine si ripete riecheggiando nelle strofe successive: nella seconda, "The leaf alarmed the bud" e "The sun upon the bough/ (...) The bud about to break" (ll. 14, 16) nella terza e infine nell'ultima, "The flower begin to fail/ (...) The bud became a bell" (ll. 20, 22). Lo spazio esterno appare, dunque, indeterminato all'inizio.

Secondo una ricerca: "per un'etnia come quella germanica, per lunghi secoli adusa al

movimento migratorio, la percezione di un modulo di confine, di un discrimine fra 'dentro' e 'fuori', non si lega però *ab initio* al perimetro chiuso di edifici che del resto non esistevano, ma si proietta piuttosto nell'ampiezza di uno spazio aperto, in una dimensione di confine connessa a foreste, fiumi, praterie, e presenta una consistente affinità con quella sensibilità al 'territorio' che ha assunto un valore primario nello studio dell'etologia.”¹⁶³ Lo spazio aperto della foresta ricorre nella poesia *Episode* (1951) in cui l'io poetico lotta per la conquista della donna amata, per sineddoche, il proprio territorio. “And I, her follower,/ Fall back to forest,/ Cancel the sun.” (VV, 131, ll. 14-16). Ma la componente culturale delle popolazioni germaniche sembra concordare con quella ebraica, anch'essa dal passato caratterizzato da massicci flussi migratori, come dimostrano le espressioni artistico-letterarie di autori di origine ebraica, in cui appare il contrasto dentro/fuori in rapporto allo spazio aperto. Entrambe le culture si compenetrano nello spazio dell'immaginario pinteriano.

Ancora una volta la conoscenza dello spazio esterno avviene attraverso gli organi sensoriali della vista e dell'udito, fino a produrre la metafora dagli effetti sinestesici del verso 22, “The bud became a bell”. Di riflesso, anche l'elemento di disturbo, la presenza di Kullus, esterna, è percepita attraverso l'udito “a distant call”, ripetuto in ogni strofa e attraverso la vista, come dimostrano i verbi di percezione, in posizione rimante, alla fine del primo verso di ogni strofa, a intervalli regolari, “seen” (l. 1), “known” (l. 7), “saw” (l. 13), “saw” (l. 19); ad essi, invece, si contrappone sempre la parola “room”, in rima all'ultimo verso di ogni strofa. Allo stesso modo, in ogni strofa si delinea il contrasto dentro/fuori: i primi quattro versi descrivono l'esterno attraverso le immagini del paesaggio – che presentano, a tratti, accenti yeatsiani,¹⁶⁴ le immagini delle foglie, del grido e il senso del raggiungimento di un'armonia finale suggeriscono una probabile influenza della poesia *The Sorrow of Love* – e la presenza di Kullus, che si appresta alla casa “the house of bells” (l. 3) e poi “the house of night” (l. 9), che tenta con il suo grido di far uscire fuori l'io poetico; gli ultimi due, invece, suggeriscono uno spazio interno, delimitato dall'immagine della chiusura, espressa dal verbo “I closed”, ripetuto nelle prime due strofe, che esprime non tanto una separazione fisica tra dentro e fuori, per esempio ad opera di una porta, quanto la volontà dell'io lirico di escludere tutto quello che resta fuori, tenendolo lontano da sé, come il grido distante che ha determinato il turbamento. Lo dimostrano, infatti, i versi “I closed the open night” (l. 5) che fa eco a “I closed the open bell” (l. 11), suggerendo l'ulteriore contrasto tra apertura e chiusura. Questi versi sembrano preparare l'io poetico al suo compito, “I set about my task/ And tailormade the room” (ll. 17-18). La

¹⁶³Teresa Pàroli, *La funzione dell'eroe germanico: storicità, metafora, paradigma*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Roma, 6-8 maggio 1993, Roma, Il Calamo, 1995, p. 45

¹⁶⁴W. B. Yeats, *Poesie*, op. cit. p. 94

stanza diventa una creazione personale del poeta, il suo modo di conoscerla e soggettivizzarla, costruendola a propria immagine e somiglianza, quasi un'estensione del sé, nel chiuso e nella vicinanza con gli oggetti, in contrasto con l'apertura e la lontananza dell'esterno.

La sua volontà si estende nella stanza e sembra aver trovato una sorta di pace interiore liberatoria, sfuggendo e non ascoltando il grido che lo turba: "I disobeyed that cry/ And pacified the room." L'io, dunque, ha la possibilità e la capacità di acquietare la stanza come si acquieta l'anima e di ricomporre un'armonia. Da questo punto di vista, la stanza diventa una proiezione dell'anima e finisce per prenderne le sue sembianze oltre ad esserne il contenitore diventa un tutt'uno con il contenuto. Sovviene a questo proposito di nuovo l'analogia dell'io con lo spazio della stanza, che cerca di trovare un equilibrio tra dentro e fuori. Il rapporto macro-microcosmo è una corrispondenza in separazione dell'io frammentato, poiché nessuna unità può esistere senza divisione.

In queste due poesie *School Life* e *The Task* Pinter dà un quadro completo della sua visione dell'ambiente in relazione all'io e agli altri. Il suo metodo conoscitivo parte dalle relazioni nello spazio sociale che si rivelano un'ottima cartina di tornasole per la conoscenza di quello interiore, i riflettori si accendono sull'anima e si avvia lo scavo interiore.

L'altra faccia della medaglia è *The Examination* (1955), che riprende l'immagine della stanza e soprattutto il tema della lotta. Pinter introduce un altro elemento, il dominio. La lotta per la stanza non è solo dovuta alla crisi interiore dell'animo come nel caso di *The Task*, ma alla presenza dell'altro, l'intruso. Nello sketch, Kullus, il protagonista, viene messo alla prova dal narratore, che funge la parte dell'intruso e che questa volta si trova all'interno della stanza: le forze esterne penetrano all'interno, mettendo in crisi anche quel minimo senso di sicurezza legato allo spazio interno.

In *The Examination* il possesso della stanza è simbolico: non è soltanto un possesso fisico, ma rimanda al dominio di sé. In particolare il dominio del pensiero legittima a se stesso e poi anche agli altri contendenti il possesso della stanza, allusivo e metaforico, dunque, a differenza di *The Room* in cui si aggiunge anche quello reale. Il pieno controllo sul proprio territorio, sulla propria realtà non implica necessariamente lo spostamento fisico da una stanza a un'altra, come non implica nemmeno la presenza fisica dell'altro all'interno della stanza. L'altro è soggiogato sul piano dialettico, attraverso l'alterazione degli intervalli di silenzio, modificando il tempo, personalizzandolo. A questo evento segue l'estensione del potere di Kullus anche sugli oggetti e sullo spazio circostante. Dapprima il narratore-osservatore dispone gli oggetti e le parti della stanza secondo un suo ordine: "And the window was always open, and the curtains were always open" e osserva che Kullus si

avvicina alla finestra a intervalli regolari e non dà particolare attenzione, “he paid no attention to the aspect beyond”, come pure non si accorge dell'assenza “of a flame in the grate”.

È come se ci fosse uno scambio diretto tra il narratore e il personaggio. L'altro, è narratore, poiché racconta la storia in prima persona, ma nello stesso tempo è anche personaggio, poiché dà l'impressione di trovarsi all'interno della stanza insieme a Kullus, “during our talks” (VV, 88-93), a differenza di *The Task* in cui vi è un unico io poetico che esprime la liricità del suo io. Da questa angolatura, dunque, l'“altro” ha la doppia prospettiva di essere dentro e fuori dalla stanza-narrazione-scena. In termini teatrali svolge il ruolo di regista e di personaggio nello stesso tempo. Ma nel momento in cui l'osservatore-personaggio esce dal frame della scena, Kullus avverte di essere osservato “I suspect he was aware of my arrangement”. Questo passaggio è segnato dall'apertura della porta e dall'entrata di Kullus nella stanza. Ma un movimento di Kullus sfugge al controllo delle luci posizionate dal narratore e supera i confini:

“When Kullus, unattended, entered (...). I turned from all light in the window, (...) Whereupon without reserve or hesitation, he moved from the door as from shelter, and stood in the light from the window. So I watched the entrance become vacant, which had been his shelter. And observed the man I had welcomed, he having crossed my border.”

All'interno della stanza l'osservatore nota che gli oggetti sono al loro posto, ma la porta è stata portatrice di cambiamento, ha apportato una modifica temporale:

“Equally, now, I observed the selected properties, each in its place; the blackboard, the window, the stool. And the door had closed and was absent, and of no moment. Imminent upon opening and welcoming it had possessed moment.”

Pinter concentra lo spazio e il tempo. Kullus e “l'altro” presentano degli spazi temporali differenti, sfalsati, irregolari, più intensi, ai quali l'“altro” non riesce più ad abituarsi, a farli propri e a dominarli. La concentrazione delle coordinate spazio-temporali dà origine al cronotopo della conquista del potere da parte di Kullus. Pertanto, nei momenti in cui il narratore-regista-autore non entra in scena e non interviene a modificarla, il personaggio di Kullus non è sotto osservazione: tutto quello che è intorno a quest'ultimo non è altro che il suo modo di rapportarsi con lo spazio, la sua conquista personale, attraverso la conoscenza e la familiarità con l'“altro” che diventa, per paradosso, estraneo, nonostante sia il proprietario della stanza, “Yet I was naturally dominant, by virtue of my owing the room” e “the context of the room in which Kullus moved during the intervals was familiar and sympathetic to me, and not so to him.”

E il potere si trasforma nella lotta per il dominio del sé. In questo senso, l'altro diventa una sorta di proiezione del sé, una sorta di *alter ego*, poiché non ha più un'autonomia, ma

reagisce di riflesso al comportamento di Kullus, soprattutto alla fine ormai soggiogato dal suo potere, “And when Kullus remarked the absence of a flame in the grate, I was bound to acknowledge this. (...) And when he closed the curtains I did not object. For we were now in Kullus's room”. Il narratore è presente e assente nello stesso tempo, figura estraniata che ha la funzione di testare le reazioni e le emozioni dell'io in lotta con se stesso e con il mondo.

The Examination è l'esperimento pinteriano che rappresenta l'esercizio del potere sul territorio e come l'io reagisce a se stesso e a una probabile altra presenza. Per Pinter il mondo ha precisamente il significato del dominio, l'unico rimastogli. I rapporti di potere, il controllo dell'uomo sull'uomo, sono risolti da Beckett, invece, in chiave metafisica: il mondo non ha senso, quantunque il dominio fra umani venga esercitato. L'immagine della stanza è una precisa pianificazione del territorio che sicuramente ha radici culturali, ma anche autobiografiche. Anche l'esperienza del fascismo sembra aver contribuito a creare quel profondo senso del territorio nella vita di Pinter. Secondo Billington:

“I suspect it has much more to do with the fact that Pinter and his friends all had rooms in their parents' houses which were simultaneously private sanctuaries, debating chambers and arenas of conflict; (...) places where the claims of friendship came into head-on collision with external emotional ties. You don't live at home till your early twenties without developing an awareness of private space or a fear of unwanted invasion.”¹⁶⁵

Questi testi degli esordi sembrano essere uno studio concentrato degli aspetti che anticipano il luogo preciso e ben definito della stanza, una sorta di avanspettacolo, o prologo che intrattiene e prepara il pubblico all'opera.

IV. 1. 2 L'entrata in scena della “forma” della stanza

The Room, la stanza per antonomasia, è, senza dubbio, il primo luogo e momento d'incontro tra i personaggi sulla scena che esprime in maniera esplicita il rapporto tra io-altri in relazione alle coordinate spaziali interne ed esterne. Nella stanza si trovano tutti insieme gli aspetti analizzati nelle opere precedenti. Come era già avvenuto in *The Examination*, Pinter riveste con maggiori dettagli l'interno della stanza in cui vive la protagonista, Rose. Dalle didascalie e dalle indicazioni di scena appare subito il rapporto di contrasto fra dentro/fuori attraverso le linee spaziali di demarcazione: le quattro pareti della stanza con una finestra e la porta viene definito lo spazio interno:

“A room in a large house. A door down right. A gas-fire down left. A gas-stove and sink, up left. A window up centre. A table and chairs, centre. A rocking-chair, left centre. The foot of a double-bed protrudes from alcove, up right.” (Vol. 1, 85)

¹⁶⁵M. Billington, *Life and Work of Harold Pinter*, op. cit., p. 27

Pinter, come un chirurgo dell'anima e dell'interiorità, opera un'anatomia della stanza. Il rapporto dentro/fuori si carica di immagini sinestesiche caldo/freddo, luce/buio, simili a quelle usate in *School Life* e in *The Task*. Le sensazioni di freddo sono associate allo spazio esterno: "This'll keep the cold out." (...) "It's very cold out, I can tell you. It's murder." Al contrario, per contrasto, l'interno, la stanza, è associato al caldo e viene espressa la sua unicità nella scelta: "Still, the room keeps warm. It's better than the basement, anyway." (Vol. 1, 85). Attraverso la finestra, trasmettitore di messaggi e dialogo tra interno e mondo esterno, Rose percepisce l'angoscia della solitudine proveniente da fuori associata all'immagine del vento, a sensazioni uditive, dunque. Essa si riverserà presto nella stanza dal momento in cui Bert uscirà di scena: "Just now I looked out of the window. It was enough for me. There wasn't a soul about. Can you here the wind?". È troppo spaventoso guardare fuori dalla finestra nell'abisso del freddo e, soprattutto per la presenza di qualche sconosciuto nel seminterrato, decide di separare definitivamente i due luoghi, in modo da non farli interferire, tirando le tende, "*She goes to the window and settles the curtains*" (Vol. 1, 86). "This room is all right for me. I mean, you know where you are. When it's cold, for instance." Alle sensazioni si associano le emozioni legate al contrasto dentro/fuori: con la paura e con lo sconvolgimento angosciante che suggerisce l'esterno contrasta la felicità e la tranquillità associata alla stanza: "I'm quite happy here where I am. (...) It's not far up either, when you come in from outside." (Vol. 1, 87). Pertanto, Rose cerca di convincere Bert a restare dentro, attraverso l'immagine di un ulteriore contrasto sensoriale, visivo, luce/buio in relazione al caldo/freddo. L'esterno è freddo e buio, da come appare dalla finestra, al contrario della stanza: "It'll be dark in a minute as well, soon." (...) "It get's dark now." (...) "It's really cold today, chilly." (...) "be coming on for dark. There's no one about." (Vol. 1, 87). Dentro invece, "This is a good room. You've got a chance in a place like this." (Vol. 1, 89).

La stanza, dunque, è il luogo della sicurezza, è associata alla tranquillità e protegge dall'esterno, il focolare della propria intimità, che tende quindi ad essere chiuso. La porta diventa un diaframma in grado di far penetrare agenti esterni, come una membrana del processo osmotico che permette il passaggio in entrata e in uscita del flusso, separa lo spazio interno, calmo, tranquillo, protettivo, da quello esterno minaccioso, dove albergano forze maligne. Non c'è una separazione netta poiché la membrana della porta fa filtrare queste forze anche all'interno. Allora nemmeno la porta e nemmeno la finestra, che resta sempre chiusa, l'unico approccio e sguardo sul mondo e sull'inconoscibile, sono elementi affidabili. Poiché non c'è limite, ma una continua crisi e successiva trasformazione dell'io e del proprio "arredamento mentale."¹⁶⁶ Non c'è, dunque, una separazione manichea tra bene

¹⁶⁶Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005

e male. In *The Room*, le forze maligne penetrano all'interno e minacciano la vita nella stanza e dell'io di Rose che cerca di autoprotettersi. La sua trasformazione, tuttavia, avverrà all'interno della stanza: per tutta la durata della commedia non varca la soglia per uscire verso l'esterno, se non in un caso, per affacciarsi nel buio e nel vuoto che la minaccia per poi subito ritrarsi. Sono gli altri personaggi-visitatori, sconosciuti e non, che ruotano intorno a questa figura centrale che incarna la stanza e che cercano di penetrare all'interno.

Stando alla verità della fabula, il proprietario della stanza è Mr Kidd, “the landlord” e Rose è in affitto. Al diritto reale d'uso¹⁶⁷ della stanza, che Rose rivendica a chi tenta di impossessarsene, come i Sands che tentano di privarla anche di questo diritto e per questo connotati ancora di più come intrusi, corrisponde sul piano personale e psicologico, l'esercizio di un “diritto di possesso”, una sorta di *animus possidendi*, o *possession*, l'elemento psicologico che si concreta nell'intenzione del soggetto di esercitare sul bene i poteri del proprietario o del titolare di altro diritto reale, legittimato dall'uso materiale della stanza, il *corpus possessionis*, l'elemento materiale che consiste nel potere di fatto esercitato sul bene. A differenza di *The Examination* dove la fonte del diritto di possesso, simbolico, deriva da una superiorità di controllo del pensiero e la lotta si svolge con le armi del linguaggio.

Il diritto reale d'uso della stanza di *The Room* diventa la proiezione diretta e ne legittima il possesso a livello psicologico. I due piani del linguaggio letterale e metaforico si intersecano, come la base musicale e l'accordo di una composizione musicale, dando origine ad altri significati. Lo “spossessamento” dei Sands è un'intrusione reale, gli altri, non più alter ego dell'io, che tentano di privare Rose del suo diritto di abitazione, del suo *right to possession*. Con *The Room* il tema della lotta per la stanza acquista maggiore concretezza e si concentra sul terrore di tutto quello che sta fuori dalla stanza. Riprendono i contrasti dentro/fuori: alla domanda di Rose su com'è fuori, “What it's like out?” (Vol. 1, 97), i signori che vengono dall'esterno rispondono, “It's very dark out” che riflette la stessa atmosfera fuori dall'uscio della porta, “When we got here we walked in the front door and it was very dark in the hall and there wasn't anyone about” (Vol. 1, 101). Ma quando Rose afferma che non vi sono stanze libere nel palazzo, i Sands insistono: “The man in the basement said there was one. One room. Number seven he said.” Ed è proprio la stanza di Rose e si affretta a precisare: “This room is occupied.” (Vol. 1, 102). La presenza dei Sands, però, rappresenta metaforicamente soprattutto la privazione del proprio angolo e della propria anima, la privazione di quell'*animus possidendi*, della volontà di possesso

¹⁶⁷Il riferimento è agli art. 1021-1022 del Codice Civile del sistema giuridico italiano. Nel *Common Law* il concetto di *possession* implica un *right to possession*, un diritto all'uso del bene che si differenzia dal *right of possession*, titolo di un diritto reale. Sul possesso si vedano gli art. 1141-1147 C. C.

metaforica. Lo spazio reale della stanza diventa estensione del proprio spazio dell'anima, dell'io e della mente, tugurio delle anime perse, allo stesso modo dell'io poetico di *The Task*, che rappresenta una diretta corrispondenza tra macro e microcosmo.

Pertanto, per Rose la stanza rappresenta inoltre altre valenze metaforiche: come se fosse il giardino dell'Eden, quell'angolo di paradiso dove poter vivere in pace e felice. La difesa ossessiva del luogo dai probabili agenti esterni dà un accento di sacralità all'immagine. La stanza diventa allora un santuario privato dell'anima e del passato – immagine che rimanda a *...but the clouds...* di Beckett con chiaro riferimento alla poesia yeatsiana *The Tower* – “la cameretta segreta del cuore” di cui parla Mozart, come commenta Giorgio Strehler¹⁶⁸. Metaforicamente, la paura e l'insicurezza dell'inconoscibile all'esterno, che turba tremendamente Rose, una sorta di *unheimlich* freudiano¹⁶⁹, comporta il desiderio di possesso della stanza. In un certo senso Rose si impossessa della stanza e i Sands sembrano una risposta a questo status quo di Rose che le permette di preferire quella e non un'altra, dove riesce a raggiungere un certo dominio di sé e di Bert, l'altro con il quale condivide lo spazio. Rose sente mettere a repentaglio fino alla sottrazione il potere fisico sulla stanza e quello che riguarda la sfera psicologica, attraverso una violazione psicologica.

Ma nello stesso tempo il luogo tanto difeso e venerato appare agli occhi del pubblico come un limite, una sorta di prigione dalla quale Rose non riesce ad uscire. È come se i ruoli si fossero rovesciati: adesso è il luogo ad impossessarsi di Rose. Questo scorcio prospettico fa venire in mente la commedia *Huis Clos* di Jean-Paul Sartre, in cui i tre personaggi sono costretti a restare chiusi nella stanza, poiché la porta è bloccata dall'esterno, “La porte est verrouillée.”¹⁷⁰ Ma proprio l'inaccessibilità all'esterno, l'impedimento dovuto alla paura, porta tuttavia alla tentazione di oltrepassare i limiti imposti.

E questa dialettica tra forze interne ed esterne fa pensare alla stanza come metafora di un ghetto inteso fisicamente, quindi il timore di ogni pericolo che possa minacciare la sopravvivenza e l'integrità fisica dell'individuo. Ma se il ghetto è rifugio dalle insidie esterne, e a queste peraltro facilmente accessibile, esso è anche una limitazione dell'individuo all'interno di ristretti confini, un'esclusione da ciò che sta al di fuori, da una società diversa, con i suoi valori culturali e le sue mille occasioni.

Al desiderio rimosso di Rose di uscire dalla segregazione – a differenza di *School Life* in cui il gruppo è ancora unito ed è parte del ghetto – corrisponde la personificazione della colpa in Riley, a cui fanno eco Goldberg e McCann in *The Birthday Party*. Se i Sands cercano di spossessare fisicamente Rose e, in maniera indiretta, anche psicologicamente,

¹⁶⁸G. Strehler, *Nessuno è incolpevole*, op. cit., p. 121

¹⁶⁹Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in trad. *Il perturbante*; a cura di Cesare L. Musatti, Roma, Theoria, 1990; Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1980

¹⁷⁰Jean-Paul Sartre, *Huis Clos*, Folio, Gallimard, 2008, p. 25

Riley cerca di sradicarla dalla stanza e di trasportarla nello spazio dei ricordi e del passato. Egli rappresenta un'ulteriore minaccia dall'esterno, la proiezione del bisogno di autopunizione per la tentazione provata. Il negro cieco che dice di essere stato inviato dal padre di Rose per riportarla a casa: ancora un ritorno nei rifugi dei meandri oscuri dell'anima, come in una scatola cinese, crea un'ulteriore crisi in Rose.

Ad un livello più profondo, l'uscita fisica dal ghetto, che Pinter in genere non rappresenta, sta per un allontanamento spirituale dalla comunità, quella che in altri termini si definirebbe come *spinta assimilazionistica*. E questa è un'azione che il gruppo di appartenenza considera una colpa, un atto di abbandono delle proprie tradizioni, di rinnegamento della propria identità etnica e culturale. La tensione però non è soltanto fra l'ebraico e il non-ebraico, ma anche in senso lato, fra la minoranza e la maggioranza, fra l'individuale e il sociale. Come nel *Castello* di Kafka, in cui il castello della società dominante attira e respinge allo stesso tempo.

Assume dunque un particolare significato l'invito di Riley a Rose a tornare a casa, "Come home" (Vol. 1, 108). Diffidenza, desiderio, autopunizione si combinano per introdursi nel ghetto, riflettendone la crisi storica, con l'estraneo e la sua violenza, di una terra segnata quasi da un destino di abbandono, all'eterno *displacement*. Sovvengono le immagini bibliche della Genesi in cui si narra l'invito di Abramo a "uscire dalla propria terra" (Gn.12, 1-10), in contrasto con la forza interna che lo trattiene a non lasciare la propria casa.

In questo modo, l'improvvisa cecità di Rose diventa la negazione di *vedere* il proprio senso di colpa, rafforzandone la rimozione con la soppressione fisica di Riley, la sua punizione per aver tentato di far affiorare il senso di colpa già rimosso. La cecità, metafora di una negazione e insieme somatizzazione del desiderio di punizione determinato dal senso di colpa, come avviene ad Adamo ed Eva nel giardino dell'Eden, rappresenta l'identità dei personaggi e di riverbero anche quella dell'autore: "Ogni ebreo si porta dietro un frammento del ghetto, una minuscola parte di terra salvata in cui trova rifugio nell'ora del pericolo."¹⁷¹

A porre fine alla crisi di Rose è l'arrivo di Bert, come per i Sands è efficace l'arrivo del proprietario Mr Kidd. La sicurezza della stanza esiste soltanto nella mente di Rose. Infatti, il buio adesso è penetrato all'interno, Bert "*goes to the window and draws the curtains. It is dark.*" (Vol. 1, 109). Il mantenimento dell'equilibrio interno della stanza viene assicurato soltanto mediante un atto di violenza, l'abbattimento di Riley. L'aggressione fisica di Bert, punizione per aver turbato l'equilibrio della stanza e di Rose, assume anche un significato esistenziale: Riley ha oltrepassato quel cerchio magico del proprio spazio vitale ed

¹⁷¹E. Jabès, *Il libro delle interrogazioni*, Reggio Emilia, Elitropia, 1982, p. 90

emozionale, poiché “chi supera il cerchio, magico e sacro, del territorio dichiara automaticamente guerra e deve essere aggredito, catturato o respinto.”¹⁷² E tutto ritorna al punto di partenza, secondo la legge accennata da Rose all'inizio, “And we're not bothered. And nobody bothers us.” (Vol. 1, 87).

Pinter in *The Room* sembra più interessato a esplorare l'io in rapporto con l'altro in relazione allo spazio interno condiviso, da difendere; focalizza di più l'attenzione sul personaggio di Rose e in secondo piano su quello di Bert. Mentre lascia lo spazio esterno in penombra, al buio, indeterminato e lo fa penetrare all'interno attraverso i visitatori che hanno il compito di portare dei messaggi e, in questo modo, di sollecitare delle reazioni dei due personaggi al centro della stanza-palcoscenico, trascurando quelle degli altri. Ancora una volta sembra ripetersi lo schema di *The Examination*, un'osservazione, quasi in provetta, dei suoi esperimenti nel suo laboratorio sullo studio della psiche umana.

IV. 1. 3 L'interattività della scena-festa

L'esplorazione della stanza, ormai simbolo, continua in *The Birthday Party* seguendo in parte gli stessi moduli delle opere precedenti. Simile l'anatomia della stanza-scena di *The Room*: “The living-room of a house in a seaside town. A door leading to the hall down left. Back door and small window up left. Kitchen hatch, centre back. Kitchen door up right. Table and chairs centre.” (Vol. 1, 3). Il clima di attesa e di paura di una possibile intrusione da parte di estranei è presente in *The Birthday Party* fin dall'inizio. Esso è espresso attraverso l'opposizione le connotazioni sensoriali come in *The Room*, ma questa volta sono invertite e contrapposte, come appare dal breve accenno soltanto all'inizio di Meg, la padrona di casa che ansiosa chiede a Petey com'è il tempo fuori, “Is it nice out?” e Petey risponde: “Very nice.” Meg continua a indagare sulla conoscenza dello spazio esterno e viene di nuovo contraddetta da Petey, “Was it dark?” e Petey risponde: “No, it was light.” (Vol. 1, 4). Questa immagine suggerisce, a differenza di *The Room*, l'idea di una spinta verso l'esterno, personificata da Petey in contrasto con quella interna personificata da Meg. La spinta verso l'esterno sembra anticipare l'uscita di Stanley dalla casa, trascinato proprio da forze esterne che penetrano nell'interno della casa, avvertite da Meg attraverso le sensazioni. L'esterno, dunque, è rappresentato attraverso le figure dei due sicari, Goldberg e McCann, un'incarnazione, proiezione delle connotazioni attribuite da Meg allo spazio esterno.

Anche Stanley come Rose è in affitto. La durata precaria della natura del luogo lo porta per paradosso a rifugiarsi sempre di più in esso. Goldberg e McCann, inviati da una misteriosa organizzazione, strappano Stanley alla casa in cui ha trovato rifugio e affetto familiare.

¹⁷²T. Pàroli, *La funzione dell'eroe germanico*, op. cit., p. 45

Varcando la soglia di casa portano violenza e terrore attraverso l'apertura della porta, che mette in comunicazione l'oscurità con la luce. Il loro arrivo permette all'esterno di interagire con l'interno, si aggiunge al clima di paura un clima di violenza. Se in *The Room* l'"invasione" avviene gradualmente, in fasi, in *The Birthday Party* essa è repentina e prepotente e mira a far cambiare luogo, come avviene alla fine, con il trasporto del corpo di Stanley. Come nella scena finale di *The Room*, in *The Birthday Party* le violenze dei due sicari sono legate alla compressione della bolla dello spazio prossemico vitale. Essi esercitano pressioni su Stanley e hanno il diritto, non importa a quale titolo, di accusare Stanley per aver commesso una colpa, l'errore. Sovviene l'immagine kafkiana del *Processo*. Come in *The Room*, infatti, si ha l'impressione che l'accusa principale rivolta al personaggio ricercato sia quella di aver abbandonato qualcuno o qualcosa. "Why did you live the organization?" (...) "Why did you betray us?" (Vol. 1, 42). Ritorna, dunque, la metafora della stanza-ghetto, supportata anche dai riferimenti espliciti alla lingua ebraica, prova della provenienza di Godlberg, che collega *The Birthday Party* alla commedia precedente.

Ma *The Birthday Party* presenta un'ulteriore evoluzione della dialettica dei rapporti tra le forze. Nel tentativo di convincere McCann che il suo compleanno non cade quel giorno, come invece gli ha detto Meg, Stanley gli prende il braccio e questi lo colpisce con forza selvaggia. La violenza genera violenza e, alla fine di un lungo interrogatorio, Stanley reagisce colpendo Goldberg con un calcio allo stomaco. L'irruzione sullo spazio fisico da parte dei due sicari si riverbera su quello psichico e mentale. Con l'accorciamento della distanza prossemica dello spazio i due sicari operano pressione e violenza su Stanley, entrano prepotentemente nel suo spazio non solo fisico, la "bolla prossemica", ma soprattutto psichico, attraverso una violenza psicologica che mette ulteriormente in crisi l'io di Stanley. Essi gli tolgono persino gli occhiali che rimandano alla cecità di Rose, metafora di negazione: "Take off his glasses." MCCANN *snatches his glasses and as STANLEY rises, reaching for them, takes his chair downstage centre, below the table, STANLEY stumbling as he follows.*" (Vol. 1, 43). Il momento culminante è l'interrogatorio che diventa una sorta di catarsi, con funzione espiatrice, non tanto per fargli confessare la colpa, quanto per far rendere conto a Stanley e anche al pubblico, della sua colpevolezza, per "esternarla", per di-mostrarla agli altri. La penetrazione nel mondo di Stanley, nel suo microcosmo comporta l'esercizio da parte dei due sicari di quel "diritto di possesso", *animus possidendi*, che Rose esercita sulla stanza. Questa volta Pinter aggiunge un'altra variante: studia gli effetti sulla persona umana che producono risultati devastanti. Goldberg e McCann, a differenza di Riley che svolge per lo più la funzione di messaggero, "trasportano" dapprima mentalmente Stanley indietro nel tempo, dando origine alla quadri

dimensione spazio-temporale del cronotopo¹⁷³ come avviene anche per Rose. Entrano con violenza nel paesaggio della memoria e del passato di Stanley che, come Rose, cerca di cancellarlo anche rinnegandolo. Essi gli sconvolgono la vita con il loro cambiamento, “Set a change upon the place” (VV, 148, l. 24), come scrive Pinter in *A View of the Party*, la variante in versi del dramma, in cui la presa di coscienza del cambiamento è espressa attraverso il contrasto visivo luce/ombra, che si riverbera sulla stanza-scena:

But later, when the light
full up upon their scene,
He looked into the room.

And by the morning Peter saw
The light begin to dim
(That daylight full of sun)
Though nothing could be done. (ll. 14-20)

Nel dramma, la festa del compleanno segna proprio questo rituale di passaggio. Stanley reagisce all'invasione e verso la fine del II Atto, Stanley bendato durante il gioco a mosca cieca, tenta di strangolare Meg, forse per averlo involontariamente scoperto rivelando il giorno del suo compleanno, forse per avergli donato un tamburino che segna la sua regressione infantile.

Dopo l'“impossessamento”, attraverso il condizionamento psicologico dello spazio mentale di Stanley, emotivamente fragile, non resta che trasportare via il suo corpo ormai inerme, ultimo resto che si estende senza senso nello spazio interno della casa, per passare a un altro, quello della macchina, altro luogo chiuso, ma comunque pur sempre esterno al precedente. Il passaggio è percepito attraverso la vista e l'udito, “*They (...) reach the door. (...) The front door slams. Sound of a car starting. Sound of a car going away.*” (Vol. 1, 80). Il dramma si chiude su un ultimo atto di violenza, quando Goldberg e McCann portano via Stanley ridotto ormai a una larva di se stesso, tremante, incapace di difendersi e di articolare suoni che abbiano un senso. Stanley riesce a varcare la soglia, a superare il proprio confine mentale, attraverso un altro stato, l'alienazione e lo straniamento. L'opera si chiude in un clima di violenza. In *The Birthday Party*, come in *The Room*, la violenza deriva dall'intrusione dell'estraneo che viene a turbare uno stato di quiete apparente del macrocosmo della casa, metaforicamente del ghetto e del microcosmo intimo personale. La minaccia esterna è ad opera di agenti esterni, l'altro, e si consuma ancora una volta all'interno delle mura domestiche, la stanza-ghetto.

¹⁷³Mikhail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979

IV. 1. 4 La lotta per il possesso della stanza

The Caretaker continua il tema della lotta per la stanza. Tutto ruota intorno alla figura di Davies che sin dall'inizio avvia il suo processo di impossessamento dello spazio della stanza, piena di cianfrusaglie:

“A room. A window in the back wall, the bottom half covered by a sack. (...) To the right of the window, a mound: a kitchen sink, a step-ladder, a coal bucket, a lawn-mower, a shopping trolley, boxes, sideboard drawers. Under this mound an iron bed. (...)” (Vol. 2, 4)

Davies introdotto volontariamente in casa da Aston, a differenza di *The Room* e *The Birthday Party*, è interessato all'anatomia della stanza, autorizzato a “prendere posto” e desideroso di avere “a bit of a rest” (Vol. 2, 9). Interroga Aston sull'identità del nuovo spazio che dovrà condividere, per conoscerlo, esprimendo giudizi: “This is your room?” (...) “You sleep here, do you?” (...) “Yes, you'd be well out of the draught there.” (Vol. 2, 9). Poi, come l'obiettivo di una macchina da presa, dopo essersi assicurata la conoscenza della stanza, allarga lo sguardo verso altre stanze: “You got any more rooms then, have you?” (...) “What about downstairs?” (...) e verso il vicinato: “I noticed that there was someone was living in the house next door.” Conosciuto lo spazio circostante, lo sguardo ritorna all'interno. Questa volta non si limita ad osservare, ma esprime anche un giudizio, la stanza è di suo gradimento: “Well, you've got some knick-knacks here all right, I'll say that. I don't like a bare room.” (Vol. 2, 11). Dalle domande di Davies traspare la sua ansia e il suo sospetto su tutto quello che gli sta intorno, ma nello stesso tempo dopo essersi accertato della sicurezza del luogo è sempre più propenso a restarci, sperando di trovare una dimora stabile.

La tensione, dunque, fra l'interno e l'esterno è di nuovo alla base della forma mascherata di lotta che si sviluppa in questo dramma. *The Caretaker* è un'altra variazione sul tema della ricerca della sicurezza all'interno della stanza e della paura di quello che sta fuori. Il contrasto non avviene più a livello percettivo, attraverso le sensazioni e le percezioni sensoriali, ma attraverso le esperienze del vagabondare di Davies, che prendono forma nel cronotopo del racconto del migrante, vissute in un tempo del passato e in luoghi diversi dallo spazio scenico vengono trasposte nel presente. Anche Aston come Davies cerca il rifugio della propria intimità, dichiarando di avere l'intenzione di costruirsi un capanno in giardino, sottraendosi alla presenza dell'altro: “I might build a shed out the back.” (Vol. 2, 15).

Ma per paradosso Aston ha salvato Davies dalla violenza del mondo esterno. Egli è ossessionato dal ricordo del pericolo: “If you hadn't come out and stopped that Scotch git I'd be inside the hospital now. I'd have cracked my head on that pavement if he'd landed.”

(Vol. 2, 8) e si assicura “I mean you don't share the toilet with them Blacks, do you?” (Vol. 2, 16).

Questa e altre esperienze di rifiuto della società gli hanno insegnato a sospettare del mondo. La scena emblematica del sospetto è quando rimasto solo in casa dopo l'uscita di Aston, si precipita fuori della porta, elemento inaffidabile dalla quale possono penetrare forze esterne portatrici di minaccia; poi la chiude, la riapre per controllare di nuovo che non ci sia nessuno, infine la richiude e, per sicurezza, dà un giro di chiave:

“DAVIES stands still. He waits a few seconds, then goes to the door, opens it, looks out, closes it, stands with his back to it, turns swiftly, opens it, looks out, comes back, closes the door, finds the keys in his pocket, tries one, tries the other, locks the door. He looks about the room.”
(Vol. 2, 25)

Le difficoltà di adattamento al mondo di Davies compaiono con i suoi sospetti, entra ed esce dalla porta. La sua mente ossessionata vede nemici potenziali in chiunque abbia in sé un qualche elemento di diversità. Ma per paradosso Davies è il diverso che teme la diversità; per proiezione è diverso a se stesso e in un certo senso teme la propria diversità, segnale del processo di crisi interiore e di scavo, una sorta di *mise en abîme* dell'interiorità. All'interno della stanza Davies non incontra meno violenza che fuori, come avviene in *A Night Out*. Pinter in *The Caretaker* mette in scena il doppio sguardo dentro/fuori e ne dà un'ulteriore definizione; la penetrazione all'interno delle forze del mondo esterno si riflettono in quello interno, pervadendolo, attraverso un gioco di specchi. Mick, varcando la soglia della porta, trova l'intruso al suo rientro, gli balza addosso e lo atterra. In Davies paura e apprensione sono due condizioni psicologiche radicate che si proiettano persino sugli oggetti più innocui dell'ambiente circostante: il secchio sospeso a raccogliere l'acqua che penetra attraverso il tetto, la cucina a gas neppure allacciata. Mick che intuisce l'emotività di Davies lo spaventa inseguendolo al buio con l'aspirapolvere, una metafora della violenza. Davies è sempre sulla difensiva. Ogni domanda da parte degli altri desta sospetto, come fosse un tentativo di scoprire le debolezze dell'individuo, di incrinare l'identità sociale; e ne incrina proprio l'equilibrio interiore. Quello che più preme a Davies è capire a chi rivolgersi per aiuto, di chi fidarsi, a chi sottomettersi, chi sia il padrone assoluto della stanza, ad Aston chiede “This your house then, is it?” e poi aggiunge, “You the landlord, are you?” (Vol. 2, 10). Il simbolo della stanza assume, dunque, valore sociale. Si sviluppa una lotta sottile e intensa all'interno della stanza fra Davies e Mick. Davies vuole restare, in nome di un suo “diritto alla casa e alla stabilità”, “I got my rights”, risponde quando racconta di essere stato assalito da uno scozzese, “I might have been on the road but nobody's got more rights than I have.” (Vol. 2, 8). Ma Mick fa di tutto per liberarsene. Davies si serve di pretesti continui per non mettersi in cammino verso la tanta

nominata Sidcup. Ma sempre in agguato è la precarietà. Il contrasto tra movimento e staticità è espresso dal pensiero delle scarpe che ritorna quasi a intervalli regolari per tutto il dramma, come dimostra la battuta di Davies, dopo aver espresso il suo apprezzamento per la stanza conclude con il riferimento alle scarpe, quasi come sentimento premonitore della sua partenza: “I don't like a bare room. (...) I'll tell you what, mate, you haven't got a spare pair of shoes?” (Vol. 2, 11).

Esse rappresentano anche la necessità del movimento, ma la loro inadeguatezza – quelle che Aston gli procura non gli vanno a genio, non sono mai della misura giusta – esprime il desiderio nascosto di stabilità, che procrastina la partenza. Per paradosso, le scarpe diventano metafora spaziale di staticità, del desiderio di difesa di quell'angolo di quiete relativa che si è assicurato. Ma, inimicatosi anche Aston, Davies sarà costretto ad andarsene. “Where am I going to go? *Pause* If you want me to go... I'll go. You just say the word.” (Vol. 2, 76). Si tratta della triste rassegnazione a lasciare la casa, ad affrontare di nuovo l'ignoto quotidiano, di nuovo alla ricerca di quella terra promessa. Ritorna ancora l'immagine biblica del flusso migratorio del popolo ebraico che sembra trovare una continuazione in quella evangelica della continua erranza dell'uomo “Le volpi hanno le loro tane e gli uccelli del cielo i loro nidi, ma il Figlio dell'uomo non ha dove posare il capo.” (Mt. 8, 18-22).

The Caretaker dà l'esatta misura del conflitto in cui si impegnano le due forze opposte, quella interna e quella esterna. La lotta è l'istinto a difendere la propria sicurezza, uno spazio vitale da mantenere o da acquisire. Proprio come “un branco di lupi che necessita per sopravvivere di un proprio campo di caccia in cui non sono ammessi intrusi, così la tribù ha bisogno di un suo spazio vitale.”¹⁷⁴ E la stanza diventa un'arena, il ring dove si sviluppa la lotta per l'esistenza.

IV. 1. 5 Lo sguardo verso l'esterno...

In *A Night Out*, l'immagine della stanza rimane in ombra e ritorna come tema secondario quello della violenza dell'ambiente esterno. Ma sembra invece accostarsi a *The Room*, per alcuni tratti legati all'immagine del ghetto e a *The Caretaker*. Ritorna, infatti, l'immagine dello spazio interno-prigione, come in *Huis Clos* di Sartre e il tentativo di fuga.

In *A Night Out*, il contrasto tra i due mondi riflette la crisi intima del legame familiare affettivo-ossessivo madre-figlio che avviene nello spazio interno delle mura domestiche. “*The kitchen of MRS. STOKES' small house in the south of London. Clean and tidy.*” (Vol. 1, 331). A differenza dei drammi analizzati in precedenza, Albert, minacciato dall'oppressione della madre, è il primo personaggio a varcare la soglia di casa per

¹⁷⁴T. Pàroli, *La funzione dell'eroe germanico*, op. cit., p. 45

approdare sull'universo esterno. Lo sguardo dell'occhio della telecamera del teledramma focalizza quello che sta al di là della porta. È come se Pinter prendesse per mano il pubblico e lo conducesse in questo viaggio di scoperta di nuovi mondi, ma quest'ultima deve avvenire con la messa a fuoco di piccole zone e parti. Viene in mente l'immagine del dottor Aziz quando visita il corpo della paziente in piccole parti, attraverso il buco del lenzuolo "the hole" in *Midnight's Children* di Salman Rushdie.

Ma non appena l'iperprotetto Albert riesce a sfuggire alle cure soffocanti della madre, egli si ritrova a confrontarsi con l'ostilità del mondo esterno. Durante una festiciola deve subire l'ingiustificata accusa di aver importunato una ragazza e quella, più fondata, di essere affetto da mammismo. Quella che doveva essere una serata di libertà si risolve in una zuffa. Nel III Atto, tutta l'aggressività di Albert, accumulata e repressa nei confronti della madre, si scarica all'esterno, in casa di una giovane prostituta in cui Albert è costretto a riconoscere una copia dell'asperata oppressione materna. Le ostilità del mondo esterno, frustrano la fuga e non sembrano poi così diverse dal mondo interno, anzi entrambi i mondi si rispecchiano. All'ossessione della madre, "cleaning your shoes, Albert? I'll have to put the flag out, won't I?" (Vol. 1, 331) corrisponde il rimprovero della prostituta "Mind your ash! Don't spill it all over the floor! I have to keep this carpet immaculate." (Vol. 1, 369).

Il dramma si chiude con un movimento circolare, su una tirata della madre che soverchia Albert con l'effusione incontenibile del proprio amore e lo riaccoglie nel grembo, prospettando un'altra possibile fuga insieme: "We'll go away... together." (Vol. 1, 375). La fuga di Albert, dunque, è un fallimento, non c'è via d'uscita proprio come in *Huis Clos* di Sartre e al figlio non resta che ritornare perdente alla propria confortevole prigione, dopo aver dovuto constatare la violenza e l'inaffidabilità del mondo esterno.

In termini fisici, sembra che due forze gravitazionali della terra-mondo si susseguano e si alternino: dapprima una forza centrifuga di espulsione verso l'esterno e repulsione dello spazio interno e successivamente una forza centripeta di attrazione verso il centro di gravità del grembo materno, generate entrambe dal movimento circolare di gravità del mondo-pianeta dei personaggi pinteriani. *A Night Out* presenta una delle varianti più dislocate, in senso realistico, nella fuga effimera e infelice dell'individuo dall'universo soffocante di una madre nella quale è già stata riconosciuta "una madre ebrea", che nella fuga del figlio, percepisce il senso dell'abbandono come un gesto di estrema cattiveria e ferocia; il contrario, invece, nel ritorno, "it's not as if you're really bad, Albert, (...) you're not bad." (Vol. 1, 375). La metafora della psicologia ebraica questa volta coinvolge la sfera personale e non quella culturale, il ghetto dell'intimità dei rapporti familiari. Sullo sfondo, intanto, si intravedono le prime trasformazioni del rapporto interno/esterno.

IV. 1. 6 La personificazione

Se in *The Room*, come anche in un certo senso in *The Birthday Party* e in *The Caretaker* la stanza, rifugio e riparo dal mondo esterno, quindi uno spazio interno più o meno condiviso, è un prolungamento del sé, del proprio spirito e della propria mente, in *A Slight Ache*, l'altra faccia della medaglia, è lo spazio esterno, rappresentato dal matchseller, che diventa il prolungamento e la proiezione del sé, in particolare, di Edward e di Flora. Come nelle opere precedenti viene rappresentata l'opposizione dentro/fuori. Essa è proiezione della propria mente.

Ma con il radiodramma Pinter aggiunge un'ulteriore variante, lo spazio non è percepito direttamente attraverso la vista, come sulla scena teatrale, ma suggerito e immaginato nella mente di chi ascolta, filtrato dalla voce dei personaggi attraverso l'udito dell'ascoltatore, come in un esercizio di ecfraresi. Questo porta a pensare a una probabile influenza di Dylan Thomas, in particolare, il suo famoso radiodramma *Under Milk Wood*, in cui le immagini del paesaggio sono suggerite dalla descrizione verbale e quindi stimulate dall'udito: un esercizio mentale che ha la funzione di testare la composizione del proprio paesaggio, in una sorta di associazione sinestesica visivo-uditiva. In *A Slight Ache* l'immagine della stanza dei drammi precedenti scompare, mentre l'attenzione si concentra sul rapporto dentro/fuori. Attraverso le battute di Flora lo spazio esterno, quello del giardino che circonda la casa, viene descritto come luogo ameno a cui si associano sensazioni di piacere, attraverso la luce e i fiori, come suggeriscono le immagini prodotte dalle parole di Flora, "The whole garden's in flower this morning. The clematis. The convolvulus. Everything." (...) "I was out at seven. I stood by the pool. The peace. And everything in flower. The sun was up." (Vol. 1, 153-154).

Avviene, dunque, un'inversione delle connotazioni degli spazi interni ed esterni in relazione ai drammi precedenti. Il contrasto dentro/fuori si moltiplica per diffrazione. La crisi di Edward e del suo matrimonio, emerge terribilmente alla vista del matchseller e si riflette nel suo tentativo di separare gli spazi condivisi e controllati visivamente da Flora, rifugiandosi nel retrocucina, luogo isolato e appartato della propria anima e mente, vicino al giardino, fisicamente lontano dagli altri vani della casa e psicologicamente lontano dalle insidie e minacce, descritto da Flora come luogo buio in contrasto con la luce dell'esterno, "It's too dark in here to peer (...) "It's so bright outside" (...) "And it's dark in here." (Vol. 1, 162). Il buio viene associato al sentimento di paura, che Edward somatizza con il fastidio agli occhi, in contrasto con l'associazione luce-pace, "You're frightened of him" (Vol. 1, 162).

La crisi di entrambi si riverbera sul matchseller, presenza-assenza che minaccia ulteriormente l'apparente calma della casa. Il suo status è dato dalla sua collocazione

delimitata dal cancello, barriera protettiva e diaframma, con la stessa funzione che assume la porta in *The Room* e in *The Birthday Party*. Esso ha il compito di far compenetrare gli spazi separati e far interagire le forze contrastanti. Nella sintassi della prossemica, per la cultura inglese, è considerato un'offesa fissare fuori dal cancello e l'altro diventa un nemico da attaccare. Il codice prossemico mette in relazione lo spazio fisico con la cultura e la psicologia. Molto probabilmente anche questa componente giustifica la reazione di Edward: "Blast and damn it, he's there, he's there at the back gate." (Vol. 1, 158).

La variante è l'entrata in casa volontaria del matchseller: per contrasto, Flora lo invita ad entrare, forse la più disponibile al turbamento del cambiamento. Il fiammiferaio resta in silenzio, la sua presenza è percepita dall'ascoltatore dai suoi rumori e attraverso le battute dei due personaggi, quasi come un fantasma. La smaterializzazione fisica del fiammiferaio – data dall'assenza di voce portatrice di corporeità e favorita anche dal mezzo di comunicazione adottato da Pinter, che priva l'ascoltatore della vista diretta dell'immagine – favorisce la proiezione dello spazio interiore, del microcosmo di Edward e Flora, attraverso il tracciato delle loro mappe cognitive e sensoriali che guidano l'ascoltatore come il filo di Arianna nel labirinto. Inoltre, come in *The Room*, l'alienazione del matchseller permette per sineddoche che il personaggio diventi un prolungamento degli spazi dei due personaggi. E per paradosso, viene identificato e percepito solo attraverso la sua collocazione nello spazio. Egli diventa un contenitore delle paure dei due personaggi e per sineddoche è, dunque, lo spazio stesso portatore di minaccia. Lo spazio diventa quindi protagonista invisibile e non udibile, ma presente da sempre e, viceversa, il fiammiferaio diventa metafora spaziale di minaccia, che dall'esterno si sposta verso l'interno della casa-anima, legittimato dal consenso dei proprietari.

IV. 1. 7 Il frazionamento dello spazio interno

Come *A Slight Ache* e *A Night Out*, anche *The Hothouse*, a prima vista, sembra non ruotare più attorno al motivo della stanza. Continua ad affiorare invece qua e là il problema del rapporto fra *dentro* e *fuori* all'interno del luogo in cui si svolge l'azione che risulta sempre più frazionato.

I riflettori sono puntati all'interno. A differenza delle commedie precedenti in cui la stanza o lo spazio interno sono sinonimi di sicurezza ed equilibrio, associati a sensazioni di calore e luce, in *The Hothouse* Pinter rovescia le combinazioni. All'interno sta per accadere una rivoluzione dell'ordine prestabilito, che Roote cerca di preservare, ormai insopportabile, come il calore soffocante all'interno della stanza: "God, the heat of this place. It's damn hot, isn't it? It's like a crematorium in here." (Vol. 1, 264) e in seguito: "Open the window. I'm suffocating. Is that radiator hot?" (Vol. 1, 268). Il pericolo del disastro, dovuto alla

sovversione dell'ordine è avvertito da Roote attraverso il calore e l'olfatto: "I smell disaster." (Vol. 2, 214). Dalla prospettiva, che mostra l'ambiente di chi ha l'autorità per decidere e il disordine che vi impera, si evince il profondo stato di crisi. Quest'ultima si riverbera nella moltiplicazione della separazione degli spazi e dei confini.

Appare, infatti, una duplice barriera: fra pazienti e medici, all'interno della struttura, e fra ambiente interno e mondo esterno. Elementi di separazione sono ancora una volta le porte che vengono chiuse a chiave. Lamb, infatti, ha l'incarico: "to see that all the gates are locked outside the building and that all the patients' doors are locked inside the building." (Vol. 1, 210). Per tutto il dramma il luogo in cui si trovano i pazienti non viene mai descritto, e nemmeno mostrato in scena. È raro quando viene evocato o vi si allude. Pertanto, la separazione tra il personale della clinica e i pazienti diventa abissale.

Lo scavo dei confini impedisce di riflesso la comunicazione con il mondo esterno. Persino, fra pazienti e parenti esterni alla clinica non è possibile comunicare. Il fatto che la madre sia riuscita a entrare è motivo di preoccupazione per i medici che si chiedono come abbia fatto: "How on earth did she get in?" (Vol. 1, 231). E si vede quanto poco credibile sia l'affermazione di Roote quando dice di voler aprire i pazienti al rapporto con gli altri e con il mondo esterno: "we try (...) to help them regain their confidence, confidence in themselves, confidence in others, confidence in... the world." (Vol. 1, 197); un tentativo simile viene fatto da Mick nei confronti del fratello Aston in *The Caretaker*.

Ancora una terza barriera, infatti, si eleva fra lo stesso personale della clinica, in un rapporto interpersonale che è privo della pur minima fiducia, ma carico di paura, sospetti e violenze. Ad essa corrisponde il frazionamento dei luoghi in cui si consumano le vicende. Nel suo ufficio, Roote timoroso delle intenzioni altrui, per le invidie che la sua posizione di comando può suscitare è esposto agli sbeffeggiamenti dei suoi dipendenti che gli rinfacciano la sua incompetenza nella gestione del luogo: un ospite morto, una paziente messa incinta da ignoti, forse da Roote stesso. Questi reagisce scagliando il suo whisky in faccia a chi lo provoca, ma poi con parole che annunciano un sinistro presentimento del pericolo da cui si sente minacciato, egli dice: "The sabotage that goes on, under your very nose." (Vol. 1, 268). E più oltre, a Gibbs, il suo secondo capo, egli chiede: "You're sure you didn't come here to murder me?" (Vol. 1, 307).

Un altro tipo di violenza si consuma nella sala dell'elettroshock ed è quella esercitata da Gibbs su Lamb sotto forma di lavaggio del cervello. In questo modo, Lamb viene probabilmente condizionato e spinto a lasciare aperte le porte interne, perché i pazienti possano massacrare i medici. Il dramma si chiude proprio con una visione di Lamb seduto, con cuffia in testa ed elettrodi sulle mani. Egli è immobile, con lo sguardo fisso e in uno stato catatonico; asservito al disegno della struttura sociale, ne è rimasto annientato.

L'abbattimento delle barriere si rivela fatale, come il cambiamento dell'ordine stabilito che porta a una lotta per la successione in cui Gibbs è unico superstite, dopo esserne stato l'organizzatore occulto. Del resto, la contrarietà al mutamento dello *status quo* è esposta da Roote: “sometimes I think I've been a bit slow in making changes. Change is the order of things, after all. I mean it's *in* the order of things, it's not *the* order of things, it's *in* the order of things.” (Vol. 1, 197). La sicurezza sembra assicurata da un rigido principio di immobilità, il cambiamento è un rischio, il disastro la conseguenza.

Nel contrasto della crisi profonda tra chi comanda e chi obbedisce, in *The Hothouse* Pinter mette in scena il mondo di chi domina. Il cambio di prospettiva, che dilata lo spazio interno come una lente d'ingrandimento, apporta delle variazioni sul rapporto dentro/fuori che si connota di nuovi significati.

IV. 1. 8 La variante dello scambio dei ruoli nel rapporto *dentro/fuori*

L'altra faccia della medaglia è *The Dumb Waiter*. Pinter rappresenta in questo dramma soltanto il mondo di chi è dominato, accentuando con maggiore intensità l'abisso tra i due mondi. I personaggi eseguono ciecamente gli ordini, privi in apparenza di qualsiasi motivazione logica, provenienti da oscure volontà superiori. A questo tratto si aggiunge la variante dello scambio dei ruoli tra i personaggi in relazione al rapporto dentro/fuori.

I due sicari Ben e Gus, inviati a eseguire un altro dei loro sinistri incarichi, aspettano la loro vittima in una stanza, la cui sicurezza non è più un elemento tematico. Permane, comunque, l'immagine del nemico che giunge da fuori. Lo spazio esterno, dunque, è personificato dal nemico portatore di minaccia.

Quando alla fine del dramma l'arcano motore del calapranzi ordina a Ben di eliminare la persona che sta per entrare dalla porta, Ben si trova a puntare la pistola contro il compagno Gus, che del resto lui stesso ha chiamato.

BEN goes quickly to the door, left.

Gus!

The door right opens sharply. BEN turns, his revolver levelled at the door. GUS stumbles in. He is stripped of his jacket, waistcoat, tie, holster and revolver. He stops, body stooping, his arms at his sides. He raises his head and looks at BEN. (Vol. 1, 148-149)

Ritorna l'immagine della porta e della sua funzione di apertura per lasciar entrare l'estraneo. Ma varcare la soglia comporta un cambio di prospettiva e di identità dei personaggi legata ai ruoli: Gus esce da gregario e rientra da antagonista, esce da sicario e rientra da vittima. Questa volta, l'organizzazione, interna alla stanza, combatte una parte di sé, attraverso il rovesciamento dei ruoli che di riflesso modifica il significato del contrasto dentro/fuori. La crisi dell'equilibrio interno diventa endogena, generata dalle forze interne.

Si assiste, dunque, all'implosione dell'equilibrio, ormai difficile da raggiungere, in una crisi che genera crisi.

Una situazione simile Pinter la mette a fuoco già nello sketch dialogato di *Kullus* (1949). *The Dumb Waiter* segna l'inizio di questa variante nelle commedie. Lo sketch descrive la parabola del protagonista Kullus che acquisisce il dominio della stanza, estromettendone il proprietario. Nella prima sezione il narratore introduce nella sua stanza l'amico Kullus, che sta sull'uscio della porta. Il rito di passaggio è segnato dal contrasto dentro/fuori espresso attraverso le immagini contrastanti di caldo/freddo, "warmth/cold." Kullus incomincia a criticare l'ambiente della stanza:

"This can on no account be named a fire. It is merely another aspect of light and shade in this room. It is not committed to its ordained activity. It does not move from itself, for want of an attention and discernment necessary to its growth. You live an avoidance of both elements."
(VV, 79)

In questo modo Kullus demolisce la stanza agli occhi del narratore, criticandola, facilitandone l'appropriazione. Subito dopo chiede infatti il permesso di far entrare una ragazza e entrambi si infileranno nel letto del proprietario che resterà passivo a guardare. Nella seconda sezione Kullus ormai ha preso possesso della stanza come dimostra la didascalìa:

"The window was closed, if it was warm, and open, if it was cold. The curtains were open, if it was night, and closed, if it was day. Why closed? Why open?"
-I have my night,
said Kullus.
I have my day. (VV, 80)

Kullus allora esercita il controllo non soltanto sulla stanza e sul proprietario, ma impone la sua autorità anche sulla natura: decide sul giorno e la notte, sul caldo e il freddo. Ma a questo punto interviene un altro "usurpatore": la ragazza che invita il narratore nella propria stanza e arbitrariamente cambia la disposizione delle tende, chiudendole. La terza sezione termina con Kullus che "has changed." (VV, 81). La ragazza detiene il comando sugli uomini e sulla stanza, aprendo e chiudendo le tende a proprio piacimento. La circolarità della struttura, sembra rimandare tutto all'inizio, tranne i rapporti di potere che sono stati del tutto rovesciati. Caratteristica dello sketch è come il luogo, delimitato dalla porta della stanza, possa contribuire, attraverso il rito di passaggio da fuori verso dentro e viceversa, a cambiare i rapporti relazionali tra i personaggi – intruso-padrone o aguzzino-vittima come in *The Dumb Waiter* – e di potere sullo spazio circostante.

Night School continua a esplorare la variante. Ritorna l'immagine della stanza e la lotta per il possesso dei drammi precedenti. Walter di ritorno da un periodo passato in prigione,

trova la sua stanza occupata. In sua assenza le zie l'hanno affittata a Sally, presunta insegnante di lingue. Come in *A Slight Ache* e in *The Caretaker*, l'intruso è ammesso consapevolmente dall'interno e, come in *The Caretaker*, sarà indotto in un modo o nell'altro ad andarsene.

Anche in questo dramma come per *Kullus* il ribaltamento dello schema fa sì che, essendo Sally già installata in casa all'inizio dell'azione, il vero intruso appaia Walter, a cui le zie sembrano rimproverare di essere tornato prima del previsto, "I didn't expect you back so soon. I thought you was staying longer this time." (Vol. 2, 187). Ma Walter, dal canto suo, reclama la propria stanza e il proprio ruolo in casa: "This is my home. I live here. I've lived in that room for years –" (Vol. 2, 193). È come se la lontananza di Walter dalla casa gli avesse fatto perdere il diritto di abitarci, applicando una sorta di "usucapione". Ma se Walter è determinato a riappropriarsi della stanza, Sally d'altro canto non è per niente felice di lasciarla e propone un compromesso: "I've been thinking... perhaps we could share the room" (Vol. 2, 206). Sally, l'estranea, l'intrusa, sembra suscitare in Walter sentimenti contrapposti di attrazione e repulsione, così che mentre egli già pregusta l'idea di un'avventura, non smette di considerare la ragazza come l'ostacolo da rimuovere per ritornare padrone della stanza. L'intenzione di Walter è senza dubbio quella di conquistare Sally, presentandosi come un duro, uno dalla pistola facile. Ma le immagini evocate dai suoi discorsi veicolano anche un desiderio latente di segno opposto: eliminare Sally, o quanto meno impaurirla e metterla in fuga. Guidato da questi sentimenti contrastanti, Walter mette sulle tracce della ragazza Solto, un sedicente gangster amico di famiglia. Ma questi, invece di indagare su Sally, la ciruisce e le rivela di aver avuto l'incarico di indagarla. Sally, impaurita e ormai scoperta, prende il largo. Anche se Walter aveva cominciato a considerare la proposta di Sally di condividere con lei la stanza, il suo senso di attrazione è annullato da un istinto di sopravvivenza inconscio che lo spinge a liberarsi di lei. Sally allora si arrende e sgombra il campo dalla propria presenza, ma Walter alla fine non è meno perdente di lei. La sconfitta di Sally non è altro che il riflesso della propria sconfitta psicologica che si rivela autodistruttiva. Gli rimane una stanza con un vuoto da colmare, una stanza, riflesso forse di quella della propria anima e cuore, in cui l'istinto di sopravvivenza ha ucciso la possibilità di amare, rinchiudendosi nella solitudine edenica, non diversamente da quanto accade ad Aston in *The Caretaker*. Sally, d'altra parte, è uno dei rari vinti pinteriani. Si nota sia in *Kullus* sia in *Night School* la presenza femminile, come elemento di disturbo dell'equilibrio interiore psicologico che altera il dominio tra gli uomini e, nello stesso tempo, lo possiede.

Nello sviluppo della concezione della stanza, spazio della psiche, si nota come viene meno nel tempo questa componente, metafora stessa dell'aspirazione, sempre frustrata, di cercare

riparo dalla paura e dalla violenza. Già in *The Dumb Waiter*, *The Hothouse* e *A Night Out*, *A Slight Ache* la stanza non è più una componente tematica del dramma, ma si appresta a una trasformazione. Permangono, però, le altre due componenti del triangolo, la paura e il conflitto tra dentro e fuori, presenti in quantità e modi diversi.

IV. 2 Una stanza in movimento

Entrare e uscire dalla porta comporta non solo un cambiamento fisico, ma una trasformazione dei personaggi e del proprio io e identità. Proprio lo spazio della soglia, lo spazio intermedio tra dentro e fuori, il *dazwischen*¹⁷⁵, *in between*, che porta a spostare la visione dei confini, creando una nuova topografia dell'estraneità, risulta il luogo che favorisce la trasformazione: da famigliari si diventa estranei, come in *The Homecoming*, o viceversa si passa dalla compagnia all'isolamento.

Con la commedia di *The Dwarfs* l'immagine della stanza incomincia a subire dei cambiamenti dapprima nella mente dei personaggi. La crisi dei rapporti tra Len, Pete e Mark è percepibile dall'inizio con la separazione sulla scena delle aree in cui si svolge l'azione, la stanza di Len, quella di Mark e una zona isolata che anticipa la scena finale:

*“a room in LEN's house. Solid middle-European furniture. Piles of books. (...)
The leaving room in MARK's flat. Quite modern. Comfortable. Two armchairs and a coffee table.
There is also a central downstage area of isolation. (...)”* (Vol. 2, 79)

La non interferenza tra le tre aree è sintomo di una profonda difficoltà relazionale e comunicativa tra i tre personaggi, come dimostra l'isolamento della scena finale. Len si sente perseguitato dalla presenza di Pete e Mark e li mette l'uno contro l'altro pur di spezzare la loro intesa e affrancarsi, infine, da quel legame. La loro presenza fisica disturba e fa irruzione nel suo spazio, soprattutto in quello del suo “arredamento mentale”, deformandone le mura, creando una nuova forma di pensiero e immagine. Il senso di minaccia, dunque, è sempre presente in una mente che si nutre di allucinazioni e di immagini paranoiche. Len proietta questa paura sull'immagine della stanza riflesso del suo movimento interiore: “This room moves. This room is moving. It has moved. It has reached... a dead halt. This is my fixture.” (Vol. 2, 84). Lo spazio fisico è ancora una volta proiezione di quello mentale, dove avviene il contrasto tra fissità e movimento. Len insiste ancora sull'argomento:

¹⁷⁵Mauro Ponzi e Vittoria Borsò (a cura di), *Topografia dell'estraneo*, Mondadori, 2006, p. 23, 28

LEN: The rooms we live in... open and shut. [*Pause.*] Can't you see? They change shape at their own will. I wouldn't grumble if only they would keep to some consistency. But they don't. And I can't tell the limits, the boundaries, which I've been led to believe are natural. I'm all for the natural behaviour of rooms, doors, staircases, the lot. But I can't rely on them. (...) (Vol. 2, 87)

Tutto quello che è esterno al proprio raggio d'azione e controllo mentale è sfuggente, indefinito e senza limiti. Di conseguenza, secondo la percezione di Len, tutto quello che è fuori dal proprio controllo presenta un'alterità, una capacità intellettuale autonoma che cambia all'improvviso a proprio vantaggio e piacimento, in modo imprevedibile, inconsistente, senza seguire un "naturale" corso e evoluzione. Le stanze, le porte, gli oggetti dell'arredamento diventano personaggi anch'essi, metafore di minaccia del cambiamento inconoscibile e per questo inaffidabile. Len continua il discorso rendendolo più chiaro con l'immagine del treno in movimento.

LEN: When (...) I look through a train window, at night, and see the yellow lights , very clearly, I can see what they are, and I see that they're still. But they're only still because I'm moving. I know that they are still, just the same. (...) The point is, in a nutshell, that I can only appreciate such facts when I'm moving . When I'm still nothing around me follows a natural course of conduct. After all, when I'm on the train I'm not really moving at all. That's obvious. I'm in the corner seat. I'm still. I am perhaps being moved, but I do not move. (Vol. 2, 87)

La sua posizione, il suo status quo non gli permette di superare le barriere. Len nota l'alternanza tra fissità e movimento, ma non riesce a concepire lo scarto tra la sua realtà soggettiva e quella oggettiva e questo, per contrasto, porta a scavare un abisso tra le due realtà. La sua visione *trompe l'œil* gli nasconde la relatività del movimento e della fissità che colloca l'universo in uno cronotopo einsteiniano¹⁷⁶. Gli oggetti come gli esseri umani sono collocati e vivono in un tempo e in uno spazio proprio, poiché come ricorda ancora Len: "There's a time and place for everything." (Vol. 2, 86), essi abitano la scena del palcoscenico come quella mentale di Len, attraverso una sovrapposizione dei due piani, come personaggi-protagonisti assumendo forme proprie.

E i nani non sono altro che una di queste forme che popolano la mente di Len; nella prima stesura in prosa del dramma avevano popolato i sogni di Pete, in una sorta di *mise en abîme*, "We went up to a little ledge, and lying there were two steel midgets, about a foot long, wrapped up in the firm's notepaper."¹⁷⁷ Essi rappresentano l'esagerazione, il punto culminante della crisi deteriorante di Len, sconvolgendo il suo habitat; forse proprio come

¹⁷⁶Nella teoria della relatività viene demolito il concetto di spazio e di tempo assoluti e separati l'uno dall'altro, mentre ha preso il suo posto il concetto di spaziotempo, nel quale non c'è un sistema di riferimento privilegiato e per ogni evento le coordinate spaziali e temporali sono legate tra di loro in funzione dello spostamento relativo dell'osservatore.

¹⁷⁷Harold Pinter, *The Dwarfs, A Novel*, op. cit. p.21

nella tradizione popolare i folletti¹⁷⁸, nani, deformati, burloni e dispettosi entravano nella casa-mente mettendola in disordine, disturbando e a volte perseguitando gli abitanti. Len è sospettoso, li vede dappertutto e osserva quello che fanno: “The dwarfs are back on the job. (...) They've been waiting for a smoke signal you see.” (Vol. 2, 90).

Len avverte, dunque, che qualcosa intorno a lui sta cambiando. Ma tutto questo contrasta con lo spazio delimitato e separato delle aree iniziali e con il suo senso dell'orientamento che tende alla fissità, proiezione della limitatezza dei confini del proprio stato mentale. Pete gli ricorda: “You're not elastic. (...) Buck your ideas up. They'll lock you up before you're much older” (Vol. 2, 89). Ma le mura del ghetto mentale creato da Pinter non sono facili da abbattere e timori e pregiudizi sembrano impedire qualsiasi possibilità di comunicazione fra le zone delimitate. Il mondo dei personaggi pinteriani è fatto di diffidenza nei confronti di tutto ciò che esula dall'io e dal suo universo conosciuto, portando a fidarsi soltanto delle proprie convinzioni e conoscenze. All'arrivo di Mark, Len percepisce immediatamente l'intrusione:

LEN: There is my table. That is a table. There is my chair. There is my table. (...) This is my room. This is a room. There is the wall-paper, on the walls. There are six walls. Eight walls. An octagon. This room is an octagon. (...) Perhaps a morning will arrive. If a morning arrives, it will not destroy my fixture, nor my luxury. If it is dark in the night or light, nothing obtrudes. I have my compartment. I am wedged. Here is my arrangement, and my kingdom. There are no voices. They make no hole in my side. (Vol. 2, 85)

L'uscita dall'universo noto e controllato della propria mente offre la sola prospettiva di un possibile agguato. Per questo Len continua a marcare i confini ridefinendoli e ribadendone il possesso, chiudendo con l'esterno ogni varco, anche il canale sensoriale uditivo. Il viaggio, lo spostamento, il cambiamento sono eventi che mettono a repentaglio la sicurezza acquisita. L'eventualità che venga alterata la fissità della propria condizione esistenziale è un timore che accompagna costantemente l'individuo, ossessionato dalla necessità di un ordine stabilito a cui fare riferimento. Dice Len riferendosi a Mark: “Of course, he may have changed. Things do change. But I'm the same.” (Vol. 2, 82), mettendo in evidenza il contrasto tra la sua posizione ego-centrica e il resto tutt'intorno.

La sua percezione del sé in rapporto allo spazio, l'idea sulla fissità lo porta alla fine all'isolamento, metafora della sua incapacità di concepire la relatività del cambiamento e la trasformazione in atto, chiudendosi nella propria “narrow-mindedness”. E quando Pete e Mark fanno la loro ultima uscita, il soliloquio di chiusura di Len, rimasto solo, è un misto di sollievo e di tristezza. “There's is a great desert and there's a wind stopping. (...) You're still both of you standing behind my curtains, moving my curtains in my room. He may be

¹⁷⁸Il riferimento è alla tradizione che ha origine nel culto del Lare. Nella mitologia romana, antico spirito protettore della casa. È probabile una continuazione del culto anche nella tradizione anglosassone e americana.

your Black Knight, you may be his Black Knight, but I'm cursed with the two of you, with two Black Knight's, that's friendship, that's this that I know.” (Vol. 2, 100-101). Gli arredamenti della stanza diventano metafora di minaccia, estensione dell'immaginario di Len, che rappresentano di riflesso lo sconvolgimento del suo spazio mentale.

La scena finale in ospedale dimostra che l'idea di amicizia ossessionante di Len porta al conseguente e definitivo allontanamento di Pete e Mark, espresso attraverso la distanza fisica, anticipata nella separazione iniziale delle tre aree: “What are you doing sitting on my bed? (...) you're supposed to sit on the chairs!” (Vol. 2, 103). E anche quando vanno via i nani, e tutto ha un aspetto pulito e ordinato, come di un nuovo inizio, è un inizio vuoto e pieno di squallore.

La forza dell'autoconservazione è più forte e resistente al cambiamento. Sembra, dunque, che il principio dello status quo sia associato, o abbia come caratteristica l'ordine, mentre, al contrario, il cambiamento sia sinonimo di caos, disordine; ma il primo principio pare destinato a prevalere. È come se il cambiamento può avvenire purché si ritorni o comunque si raggiunga uno stato di quiete e non viceversa; in altre parole, senza quiete non esiste cambiamento ed è impossibile la sua percezione. Molto probabilmente questo è dovuto alla presenza della coordinata temporale nella trasformazione, mentre la quiete e l'immobilità suggeriscono l'idea dell'eternità, un modo per superare la finitezza dello spazio e del tempo. A prova di questo, sovviene lo studio Rudolf Arnheim, il quale sostiene che in tutto il mondo, nella natura e nelle sue creature c'è una tendenza all'ordine, come se lo spazio mentale, che si proietta su quello fisico, trovasse e cercasse la calma e la pace proprio nell'ordine, poiché “l'equilibrio rappresenta la configurazione più semplice possibile delle componenti del sistema.”¹⁷⁹ e ne garantisce l'efficienza del funzionamento secondo il principio della direzionalità dinamica.

Nei drammi successivi a *The Dwarfs* il problema della stanza appare annullato. Si dovranno attendere sei anni perché Pinter lo riprenda. Sembra frutto di quella trasformazione già in atto in *The Dwarfs*. Alla trasformazione della camera mentale di *The Dwarfs* corrisponde il cambio dei ruoli di *The Basement*, modello sperimentato in *Kullus* e accennato in *The Dumb Waiter* e in *Night School*.

IV. 2. 1 L'esperimento della presenza femminile

La problematica dei rapporti fra l'interno e l'esterno della stanza, dunque, non è ancora esaurita; il tema consente ancora variazioni. Come in *Kullus*, anche in *The Basement* ritorna la lotta della stanza e si aggiunge la variante della presenza femminile, rispetto a *The Dumb Waiter* e a *Night School*. Il desiderio di possedere il luogo si riflette su quello

¹⁷⁹R. Arnheim, *Entropia e arte: saggio sul disordine e l'ordine*, trad. di Renato Pedio, Einaudi, 1974, p. 11

della donna, considerata come oggetto in concessione, collocato nello spazio.

Il cambio degli spazi, da quello interno a quello esterno, comporta uno scambio di ruoli: ognuno dei due protagonisti rappresenta per l'altro una minaccia che lo attende fuori la porta, sull'uscio. Tranquillo nella sua stanza, Law riceve la visita dell'amico Stott che non vede da molto tempo, Stott viene accolto con calore da Law che si offre di ospitarlo. Soltanto allora Stott annuncia la presenza di un'amica. L'occhio della macchina da presa riprende gli spazi, mettendo in risalto il contrasto dentro/fuori: all'esterno piove ed è buio, mentre l'interno è illuminato e caldo.

Exterior. (...) Winter. Night. Rain falling. (...)
Interior. Room. The room is large and long. (...) The room is comfortable, relaxed, heavily furnished. (...) There is a large fire in the grate. The room is lit by a number of table and standard lamps. (Vol. 3, 151)

Law appare sorpreso dalla strategia intrusiva dell'amico Stott, ma ormai è troppo tardi. La tecnica di spossessamento, come in *Kullus* si basa sul cambiamento dell'arredamento interno, muta lo spazio interno fisico, elemento innovativo rispetto agli altri drammi, estensione del processo di appropriazione di Stott. La trasformazione avviene dapprima a livello sensoriale, la vista è il canale più interessato: Stott modifica la situazione nella stanza, spegne le luci troppo intense, diminuisce l'intensità e s'infila con Jane nel letto di Law.

"In the background STOTT moves about the room, turning off the lamps. (...) turns off all the lamps but one, by the fireside." (Vol. 3, 156)

Nello stesso tempo, l'espropriato è seduto accanto al focolare mentre il suo letto è occupato dagli intrusi, immagine, che rimanda a *Kullus*, segnale di una certa separazione tra le aree di dominio dei protagonisti che si alienano nello spazio, percepito non solo a livello sensoriale, ma anche conoscitivo. Poi, Stott sposta i quadri e cambia il mobilio, "*begins to take them from the wall*" "*The room is unrecognizable. The furnishing has changed. (...)*" (Vol. 3, 159, 161). Ancora un altro richiamo a *Kullus*: le variazioni apportate agli oggetti della stanza, finestre, tendine, arredamento: "*Kullus took a room. The window was closed (...)* *The curtains were open (...)* —I am no longer in my room." (VV, 80-81).

Più volte nel teledramma vi è il cambio dell'arredamento dello spazio interno che corrisponde alla posizione dei due contendenti, nel loro braccio di ferro continuo. Il cambio d'arredamento che riflette la loro posizione nella collocazione spaziale è metafora del cambio dei ruoli e della posizione di dominio. Il potere, dunque, viene esercitato spazialmente nel cambio delle posizioni e dell'arredamento; il mutamento, infatti, indica una perdita di potere da parte dell'individuo all'interno della stanza: Stott cambia l'arredamento man mano che espropria l'amico Law.

Ma mentre Law viene espropriato gradualmente della stanza, Stott perde Jane nel letto di Law. Quest'ultimo cerca di far sloggiare Stott, “Wouldn't you say that the flat is a little small, for three people?” e poi insiste, “I can assure you that the Council would object strenuously to three people living in these conditions.” Law tenta ancora di riprendersi la stanza anche attraverso gli oggetti nello spazio: “Why don't we open the curtains? (...) It's terribly close. Shall I open the window?” (Vol. 3, 164). La convivenza diventa difficile; la rivalità, aperta e i due protagonisti finiscono per scontrarsi lanciando biglie e brandendo bottiglie di latte rotte.

Il dramma si chiude su una scena identica a quella iniziale, ma i ruoli dei protagonisti sono rovesciati in relazione allo spazio interno ed esterno; solo, all'interno della stanza, vi è Stott, ed è Law che chiede di entrare, mentre Jane si nasconde alla vista di Stott. L'arredamento identico a quello dell'inizio è segnale di un'inversione dei ruoli e della ciclicità della struttura del dramma, suggerita anche attraverso la percezione sensoriale della vista, sintomo, quindi, di un cambiamento non effettivo che implica una perdita anche da parte di Stott. Gli estromessi sono Law, padrone della stanza, assieme a Jane, uno dei due intrusi. Come già per Walter, in *Night School*, anche qui la conquista della stanza è più importante, per Stott, della donna con cui è entrato. Stott si rifiuta di prendere parte alla gara di corsa: rinuncia a priori alla donna pur di stabilirsi all'interno. Nell'inversione dei ruoli, però, in *Kullus* è la donna la conquistatrice finale della stanza, mentre prima Kullus, poi il narratore ne appaiono estromessi. Si nota un processo di involuzione della figura della donna e del suo ruolo nelle opere pinteriane. Se in *Kullus* è conquistatrice dello spazio, in *Episode* è oggetto di desiderio, fino a diventare a partire da *The Basement* parte dell'arredamento oppure rivestirà altri ruoli sempre alienati. Molto probabilmente questa concezione pinteriana è dovuta all'influenza inconscia nelle sue opere della vita privata, come il naufragio del suo primo matrimonio.

IV. 2. 2 La gestione del luogo familiare

Il motivo del cambio dei ruoli dei personaggi in relazione alla collocazione spaziale dentro/fuori iniziato con *Kullus* sembra essere ancora oggetto d'indagine in *The Homecoming*, in cui ritorna il tema della stanza. A livello della fabula, la variabile significativa rispetto a *The Basement* e a *Night School* è la presenza della donna, protagonista, che alla fine si conquista il suo spazio vitale, come avviene in *Kullus*. Attraverso un processo di coinvolgimento volontario dell'elemento dell'estraneo, Ruth, la nuora americana mai incontrata prima, viene accolta dalla famiglia del marito come prostituta e diventa elemento destabilizzatore dell'equilibrio della casa.

L'elemento innovativo di questo dramma è la diversa funzione dello spazio: più che una

definizione dello spazio interno *The Homecoming* mette in scena la gestione di esso, spostando in questo modo l'attenzione sui legami familiari. Nell'immaginario di Max Ruth è la donna che fa da madre ai figli e moglie in sostituzione della moglie scomparsa. Il suo compito allora è quello di gestire la casa, proprio come le donne dell'Antica Grecia gestivano l'*oikos*, la gestione politica di un modello di società in miniatura.

Da questo punto di vista emerge la somiglianza di funzioni con la madre ebrea. Il nome biblico di Ruth mette in evidenza la funzione di accudire la famiglia, gestire l'*oikos* e continuare il *génos*. L'immagine dell'*oikos* forse somiglia a quella della parola inglese: la lingua inglese ha generato il proprio concetto di *home*, (non a caso parola contenuta nel titolo dell'opera) o *hearth* il focolare che più che uno spazio fisico, sembra essere quello delle emozioni, dei sentimenti e delle relazioni umane. Pertanto, Ruth esercita un potere organizzativo sullo spazio circostante, che è inteso come spazio dei legami familiari e quindi per proiezione domina anche i “membri” della famiglia, in cambio però della sua alienazione fisica. La loro relazione con Ruth è direttamente proporzionale: alla cessione dello spazio di gestione della casa, legato all'intimità, segue la cessione dell'intimità corporea della donna, in una sorta di legge del baratto, che porta alla sovrapposizione dei due livelli spaziali. Questo determina la crisi dilaniante di Ruth, attraverso l'immagine materializzata del sé a causa del ruolo che le viene imposto, presentandola scissa tra la percezione della sua immagine e quello che è e vuol far credere di essere.

Il corpo, luogo in cui alberga l'intimità dell'anima, è dissacrato dall'alienazione del ruolo di prostituta e il contrasto è messo in risalto anche da quello che il corpo di Ruth rappresenta: l'armonia dei canoni estetici di bellezza, Ruth è un'ex modella; contrasto sintomo di reazione alla minaccia della bellezza esteriore, quasi offensiva come quella di Ruth. Questa scissione tra corpo e anima rimanda alla scena di *The Waste Land* di T. S. Eliot sulla sterilità della coppia “Old man with wrinkled female breasts;”¹⁸⁰ ma anche all'opposto del concetto platonico dell'ideale estetico di *kalokagathia*, che implica un'armonia tra mente, spazio interiore e fisicità corporea. Esso esprime il concetto estetico di bellezza in relazione alla valenza morale, in contrasto nella persona di Ruth. Per la forma di alienazione sovviene l'analogia con la figura di Cressida nel *Troilus and Cressida* shakespeariano, in cui Pinter aveva spesso recitato una parte e che sancisce il legame di Pinter con la tradizione. La contesa della donna alienata, privata della sua dignità ha come movente nella tragedia la necessità, il senso del dovere, la costrizione, che in *The Homecoming* è quasi occultato e si intravede una sorta di libertà mascherata dalla necessità.

Ruth alla fine non è più un'intrusa e Max farà concrete proposte perché rimanga con loro e

¹⁸⁰Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land*, London, Arnold, 1968, l. 219

contribuisca al mantenimento della famiglia prostituendosi. “This would be your home. In the bosom of the family.” (Vol. 3, 92). L'intruso, ora, è Teddy, che non dà segno di volersi inserire nella struttura familiare: “TEDDY comes down the stairs with the cases.” (Vol. 3, 74). Ruth invece ha ottenuto pieno riconoscimento e accettazione. Il rapporto dentro/fuori determina il cambiamento dei ruoli e la trasformazione del personaggio all'interno della struttura familiare. *The Homecoming* è forse l'unico caso in cui colui che all'inizio è considerato un intruso alla fine rimane e si inserisce senza guastare l'equilibrio dell'ambiente, un altro elemento innovativo, in senso inverso a *The Basement*. Ma l'inserimento di Ruth in casa del suocero equivale alla prostituzione, metaforica e non, della donna, oltre che alla disgregazione del nucleo familiare costituito dalla coppia Ruth-Teddy, riflesso della crisi di Ruth.

IV. 2. 3 L'esperienza cinematografica: lo spazio-arredamento

Il tema della lotta per la stanza ancora non ha esaurito le sue possibilità di rappresentazione; la conclusione sembra sospesa, rinviata a un dramma successivo. E invece dopo *The Basement* Pinter sembra spostare l'attenzione dalla scena teatrale a quella cinematografica. La stanza scompare sul piano tematico, ma continua ad essere presente la relazione tra l'interno e l'esterno. Nella rappresentazione dello spazio attraverso l'uso del mezzo televisivo, nei teledrammi, la sequenza delle immagini è più esplicita ed evidente rispetto alla scena teatrale, vi è un appiattimento della terza dimensione dello spazio, la profondità. Mentre, il rapporto dentro/fuori, ad opera della macchina da presa rende più rapidi i movimenti dei cambi scena.¹⁸¹ Per questo forse la continuazione diretta di questa nuova variante Pinter la elabora sul set delle sceneggiature cinematografiche, in particolare in *The Servant*. Anche in questa sceneggiatura il cambio di arredamento, messo in risalto da Pinter rispetto al romanzo originale, segna l'avanzata del potere di Barrett e lo scambio dei ruoli con Tony. Sembra ripetere lo stesso schema di *The Basement*. All'inizio “*The hall wall paper is dark, of a faded grape design. There are no carpets, no sign of occupation.*” (CS 1, 3). E poco dopo “*House well lit and carpeted. Furniture rather too large for the rooms.*” (CS 1, 14). Lo spazio assume, dunque, una funzione: la minaccia non è più nel contrasto dentro/fuori delimitato dalle linee di demarcazione porta-cancello delle prime commedie. Esso diventa sempre meno centrale, è simbolo del cambiamento, diventa solo arredamento, non più protagonista, ma atmosfera, contorno, e riflette le posizioni del potere e non il potere stesso come in *The Room*. Pinter lo descrive facendone una satira dell'ambiente borghese.

¹⁸¹Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984

Infatti, in *The Collection* lo spazio scenico reale, come il contrasto dentro/fuori è sempre meno significativo in relazione alla minaccia. L'arredamento di lusso è espressione dello status sociale dei personaggi:

“HARRY's house in Belgravia. Elegant décor. Period furnishing. (...)
JAMES's flat in Chelsea. Tasteful contemporary furnishing.” (Vol. 2, 108)

Ritorna invece la figura dell'intruso che minaccia di usurpare lo spazio esistenziale altrui, in relazione al tema della difficoltà di stabilire dei confini certi fra vero e falso, fra realtà e finzione. Le confessioni di Stella spingono il marito a fare la conoscenza di Bill il quale, secondo quanto afferma Stella, l'avrebbe sedotta durante una sfilata di moda a Leeds. Bill ha un rapporto omosessuale con Harry e questi fa di tutto per impedire a James, il marito di Stella, di mettersi in contatto con il proprio compagno. Per questo lo avverte con ritardo e con evidente fastidio delle telefonate di James, “Do you know some maniac telephoned you last night?” (Vol. 2, 112). Bill è l'intruso, più fantastico che reale, nel rapporto coniugale fra James e Stella, come Stella lo è nel rapporto fra Harry e Bill. Harry, dunque, sembra geloso non solo della donna che forse gli ha irretito il compagno, ma anche solo dell'esistenza di un uomo che cerca di entrare in contatto con Bill. L'ironia di Harry già rivela la sua avversione, finché non esterna definitivamente i suoi sentimenti: “I don't like strangers coming into my house without an invitation.” (Vol. 2, 128).

Bill, da parte sua, conoscendo il potere logorante del sospetto, si diverte a stuzzicare Harry e si vendica di James, ricambiando l'intrusione. All'intrusione fisica di James nella casa e nella vita di Bill e Harry, – “You can't just barge into someone's house like this, you know?” (...) “You're not my guest, you're an intruder.” (Vol. 2, 116-117), dice Bill – corrisponde l'intrusione di Bill nello spazio mentale di James, facendogli perdere la bussola di orientamento tra realtà e fantasia: distaccato e implacabile, attende che James si sia convinto delle storie riferitegli dalla moglie per reintrodurre con sadismo nella sua mente il tarlo del dubbio. La violenza riaffiora concreta come risultante della tensione in cui Bill e James si scontrano fisicamente: Bill rimane ferito a una mano da un coltello lanciato da James.

Il dramma, dunque, si chiude così con Bill che compie la sua vendetta e ricambia l'intrusione di James nel proprio spazio vitale, instillandogli con la propria versione dei fatti un dubbio tormentoso di cui non potrà mai liberarsi. La minaccia di intrusione avviene soprattutto a livello mentale in risposta all'intrusione nei legami coniugali. L'irruzione fisica in casa di Bill e Harry è il pretesto che rimanda ad altre intrusioni, segno della trasformazione della rappresentazione spaziale.

Se *The Collection* sposta l'attenzione sugli indefinibili confini fra realtà e finzione, in *The Lover* si sente un tale bisogno dell'intruso da crearlo col pensiero. Il dramma appare, in un

primo momento, come la rappresentazione di un tentativo di porre riparo alla noia esistenziale e sessuale da parte di una coppia borghese. Ma è anche, e soprattutto, il desiderio di un'intrusione che venga a completare e ad animare i ruoli reciproci e a dare forma compiuta alle identità imperfette dei due coniugi. Quando Max, l'amante di Sarah, le dà a intendere che non può continuare la farsa, Sarah risponde nervosamente: "I wish you'd stop this rubbish, anyway." (Vol. 2, 170).

Se nei drammi precedenti e soprattutto nelle prime commedie i personaggi temono l'intrusione dell'altro nel proprio spazio in *The Lover* la situazione è rovesciata. Richard e Sarah sembra che cerchino l'intrusione anche a costo di inventarsela, introducendola nella propria vita attraverso la funzione ludica. Ma l'intruso vero non esiste ed è proprio creandolo con la fantasia che Sarah e Richard cercano di tener lontano il pericolo che un giorno l'intruso si presenti davvero sotto forma di amante reale; in altre parole, per paradosso, cercano l'intrusione simulandola per evitarla realmente, in una sorta di rituale scaramantico. La dimensione spaziale fisica si è smaterializzata, essa è stata sostituita con quella del pensiero e della fantasia dove, tuttavia, persiste ancora l'intrusione.

IV. 2. 4 La sparizione dell'immagine della stanza

In *Tea Party* prosegue lo stato di latenza dell'immagine esplicita della stanza e continua peraltro il processo di variazione sul tema dell'intruso. Lo spazio si modifica ulteriormente. L'immagine della stanza con le sue valenze simboliche è ormai scomparsa. Al suo posto compare l'ascensore della prima scena, luogo di incontro, ma pur sempre luogo chiuso in contrasto con un luogo esterno.

"An electric lift rising to the top of the floor of an office block. (...) The lift comes to the rest in a broad carpeted corridor, the interior of an office suite. It is well appointed, silent. The walls are papered with Japanese silk..." (Vol. 3, 103)

L'attenzione di Pinter e l'occhio della macchina da presa si concentrano sullo spazio interno. L'azione di Disson si svolge principalmente in due luoghi diversi: la casa e l'ufficio. Secondo una dinamica che richiama alla mente *A Slight Ache* e *The Caretaker*, Diana, futura sposa di Disson, introduce in casa Willy, l'estraneo, presentandolo come proprio fratello. Questi si offre subito di sostituire il testimone dello sposo che, all'ultimo momento, si è dichiarato indisponibile. A complicare la situazione è l'intrusione volontaria di Wendy che Disson assume come segretaria. Pertanto, i due spazi vitali della quotidianità sono messi in pericolo dalla presenza di estranei. Willy estende il suo spazio, metafora dell'estensione del suo dominio, dalla casa, poiché si introduce nella vita familiare di Disson, all'ufficio. Ma è Disson stesso ancora una volta a introdurlo nell'ufficio, proponendogli di diventare suo socio, cercando di assoggettarlo al suo spazio. Ottiene

l'effetto contrario: Willy è più forte di lui e porta con sé in ufficio anche Diana. Disson sente che il suo spazio vitale è stato invaso e che metaforicamente sta perdendo il possesso della vita, segnato dalla crisi del rapporto con Diana, del suo lavoro, attraverso l'incrinarsi del rapporto con Wendy e della sua azienda.

La crisi di Disson si riverbera sulla scissione dello spazio nelle due aree dello stesso ufficio, separate dalla porta, che questa volta ha il compito di isolare del tutto Disson, una barriera e un muro che impediscono la comunicazione, come le barriere all'interno della struttura di *The Hothouse*:

DISSON. These two offices are completely cut off from the rest of the staff. They're all on the lower floor. Our only contact is by intercom, unless I need to see someone personally, which is rare. Equally, I dislike fraternization between the two offices. We shall meet only by strict arrangement, otherwise we'll never get any work done. (Vol. 3, 112)

Il graduale isolamento di Disson è rappresentato dalla separazione sempre più netta dei luoghi, proiezione dei suoi confini mentali. Esso è rappresentato anche a livello somatico con la perdita della vista di Disson, messa in risalto dalla modifica degli elementi nello spazio e dal contrasto luce/buio:

Sun shining in the window. (...)
WENDY. Isn't it a beautiful day, Mr Disson?
DISSON. Close the curtains. (Vol. 3, 116)

Ma per paradosso Disson è invaso dalla curiosità di riuscire a vedere al di là della barriera, soprattutto perché sa che c'è anche sua moglie, la segretaria di Willy. Spia dalla serratura della porta che separa le due stanze, mentre viene sorpreso da Diana, "*He looks towards the door. He hears giggles, hissing, gurgles, squeals. (...) Can see nothing through the keyhole. (...) The door has opened...*" (Vol. 3, 127).

Questa scena prepara al tracollo finale del suo stato fisico e psichico che avviene ancora una volta nel chiuso della stanza-mentale del suo ufficio, dove era avvenuta la prima intrusione.

Willy alla fine rimane padrone del campo e delle donne che ne fanno parte, mentre Disson subisce la sconfitta all'interno del proprio territorio, nel più totale isolamento: cieco, sordo, muto, paralizzato, impossibilitato a comunicare con l'esterno. Lo spazio in *Tea Party* partecipa del degrado dello stato psico-fisico di Disson, come uno specchio che riflette la sua immagine interiore, ma si tratta soprattutto di uno spazio sociale che si interseca con quello privato, un cambio di prospettiva già avvenuto in *The Hothouse*. Secondo Katherine Worth lo spazio pinteriano è "psychic space, a speck of consciousness cursed with a vivid awareness of its own significance and insecurity in a world ruled by forces outside

itself.”¹⁸² È una decodificazione della forte allusione di un ambiente che va oltre i confini scenici della stanza: lo spazio sociale descritto attraverso i codici comunicativi.

IV. 2. 5 Un ultimo ritorno: lo schema archetipo di *Old Times*

Un ultimo ritorno allo schema archetipico della stanza è costituito da *Old Times*. Ricompare la visita dell'estraneo che si insidia nella stanza. Essa non ha un'importanza tematica, è il luogo in cui si svolge l'azione tra i personaggi che si contendono uno spazio intimo-affettivo. Lo spazio fisico, reale, scenico, ridotto nell'arredamento all'essenziale, – “*A converted farmhouse. A long window up centre. Bedroom door up left. Front door up right. Spare modern furniture. Two sofas. An armchair.*” (2) – rimanda, dunque, a un altrove metaforico. L'inizio del dramma ruota proprio attorno al tentativo di identificazione di un altro spazio. Dalle domande di Deeley traspare il suo desiderio di conoscere la realtà che definisce e circonda l'amica della moglie, di saperne di più su Anna che, rifattasi viva dopo un lungo silenzio, sta per fare loro visita. Ma emerge anche il turbamento di Deeley che deriva dalla scoperta della nuova realtà: egli teme, infatti, la possibilità che Anna, se veramente priva di un marito, possa strappargli l'esclusiva nel suo rapporto con Kate.

Anna cerca infatti di demolire la stabilità affettiva all'interno della stanza, privando i componenti di quel “power of assessment” (Vol. 2, 89) di cui parla Pete in *The Dwarfs*, riportando alla stanza-mente di Kate un passato dimenticato che esclude Deeley al punto da farlo sentire un intruso. Il rovesciamento dei ruoli che avviene in *The Basement* e nelle commedie precedenti, sembra avere un risvolto in *Old Times*: sebbene l'intrusione iniziale sia ancora rappresentata dal movimento fisico di Anna che varca la soglia della casa di Deeley e Kate, essa si espande a tal punto che non c'è più bisogno di un movimento fisico per estromettere l'altro. Esso è tutto mentale e psicologico: il contrasto dentro/fuori e il corrispondente cambio dei ruoli si consuma sull'uscio della porta dell'anima, tra lo spazio dei ricordi e quello dei legami sentimentali.

Di conseguenza, Deeley difende la stabilità del proprio spazio emotivo-vitale dall'insidia rappresentata da Anna. Per parte sua, Deeley combatte con determinazione la presenza di Anna, che lo esclude dalla condivisione di quello spazio del passato, facendo riferimento ad altri spazi che connotano di mistero e mettono in cattiva luce l'immagine di Anna. Nel ricordare il suo primo incontro con Kate, in un cinema vuoto in cui si dava un film con Robert Newton, Deeley afferma con sottile ambiguità: “there were two usherettes standing in the foyer” (24). Sferra il suo attacco sul campo dei ricordi, attraverso la penetrazione del suo spazio di ricordi con quello dell'ambiguità linguistica.

Inoltre l'allusione a un'identità fra intellettuali sensibili e prostitute assume contorni

¹⁸²Katherine Worth, *Pinter's Scenic Imagery*, in *Pinter Review: Annual Essays*, 1, 1, 1987, p. 32

meglio definiti quando Deeley rivela ad Anna di averla conosciuta in un pub dove lei era “the darling of the saloon bar” (43) e in seguito ricorda ancora: “Later we went all to a party. (...) You set on a very low sofa, I set opposite and looked up your skirt. Your black stockings were very black because your thighs were so white.” (44). Appare chiaro che l'intellettuale prostituta è Anna e Deeley ripete il suo racconto, con dovizia di particolari, a Kate, in modo da offrirle un quadro completo della natura di Anna: “Yes we met in the Wayfarers Tavern. In the corner. She took a fancy to me. Of course I was slim-hipped in those days. Pretty nifty. A bit squinky, quite honestly. Curly hair. The lot. We had a scene together.” (62-63). Il riferimento a luoghi esterni definisce l'identità del personaggio, lo connota negativamente e, nello stesso tempo, lo estranea allontanandolo dal rapporto Deeley-Kate.

Anche i riferimenti di Deeley allo spazio esterno come l'isola e la Sicilia, “You live on a very different coast” e Anna risponde: “I live on a volcanic island.” (17) a cui fa eco Deeley: “My work took me to Sicily. (...) in every part of the globe.” (35), alludono a un allontanamento da parte di uno dei due contendenti, un tentativo di estromissione di uno dei due dai rapporti intimi intesi in termini di vicinanza e lontananza prossemica. Deeley in questo modo cerca di distrarre Anna, dislocandola ed estraniandola anche a livello mentale. Dal canto suo Anna passa dall'invasione dello spazio fisico all'invasione psicologica. La differenza con *The Birthday Party* è il diverso tipo di ricordi che comunque sono condivisi dall'altro. Lo spazio fisico è il riflesso di quello mentale: Anna intende stabilire una sorta di diritto di prelazione su Kate, riversando il suo possesso sulla persona che l'ha scoperta e che l'ha formata. Anna desidera la felicità per Kate, come sostiene. Per questo ritorna il significato della sicurezza della stanza: una strategia scelta da Anna per tenere Kate rinchiusa in casa e dominarla con le sue argomentazioni. Kate desidera uscire, anche lei come Deeley vuole evadere dal tentativo di dominio di Anna, ma questa la scoraggia:

ANNA

Don't let's go out tonight, don't let's go anywhere tonight, let's stay in. (...) The park is dirty at night, all sorts of horrible people, men hiding behind trees and women with terrible voices, they scream at you as you go past, and people come out suddenly from behind trees and bushes (...) You'll only want to come home if you go out. You'll only want to run home... and into your room... (38)

Le battute di Anna rappresentano il tentativo di avvicinare Kate e trattenerla a sé, espresso attraverso il contrasto dentro/fuori. Ma se il mondo esterno è prospettato come pericoloso, i condizionamenti psicologici derivanti dalla presenza di estranei all'interno non sono meno pericolosi per la libertà fisica e spirituale dell'individuo. Una situazione simile avviene in *A Night Out* in cui Pinter mette in risalto la stessa corrispondenza nel confronto tra il mondo interno alla casa e quello esterno. Nel rapporto Deeley-Anna si verifica invece l'opposto:

Deeley vuole allontanare Anna, estrometterla dalla relazione attraverso le allusioni a luoghi lontani. In ogni caso, i tre personaggi restano all'interno delle quattro mura domestiche. Il dramma, infatti, si chiude senza che si verifichi l'esclusione fisica di uno dei due contendenti, ma soltanto con una serie di immagini speculari rovesciate, espresse attraverso la metafora spaziale, come dimostra la modifica della disposizione del mobilio nel Secondo Atto:

“Two divans. An armchair. The divans and armchair are disposed in precisely the same relation to each other as the furniture in the first act, but in reversed positions.” (41)

Kate rivive una scena già narrata da Anna: “This man crying in our room.” (26), ripetizione dell'immagine dello spazio che si rispecchia nella scena finale: “*Deeley starts to sob, very quietly*” (67) e mette in risalto l'intrusione di Deeley. Ma il significato dell'immagine evocata dal ricordo è specularmente opposto.

Con questo ricordo Anna aveva minato agli occhi di Kate la figura di Deeley: quest'ultimo aveva tentato un approccio con lei, dice Anna, proprio in presenza di Kate, ma lo aveva respinto. Viceversa, nel Secondo Atto, Kate rivela a Deeley che “She fell in love with you.” e allude al rifiuto di Anna da parte di Deeley. Nello stesso tempo, la rivisitazione del ricordo di Kate mette in risalto il rifiuto di Anna da parte di Kate a causa dell'arrivo di Deeley nel suo letto, “What a relief it was to have a different body in my room, a male body behaving quite differently, doing all those things they do” (66). La scena ripropone il triangolo in cui l'intrusione è studiata da più punti di vista: che vede Anna e Deeley entrambi intrusi, ma specularmente opposti: Anna inopportuna presente a una crisi fra Kate e Deeley, o Deeley stesso, venuto a disgregare il rapporto di profonda intimità e probabile amore, fra Anna e Kate. C'è quindi un flusso di scambio tra i ruoli, che produce ambiguità, simile a quello subito dai personaggi in *The Basement*, con la variante che in *Old Times* tutto si svolge all'interno dello spazio chiuso interno, ma separato, espressione di una crisi sempre più intro-versa.

In passato la crisi si era risolta con l'esclusione di Anna e l'accettazione dell'amore di Deeley: “He suggested a wedding and a change of environment.” (66) che nel presente della fabula si riflette con il cambiamento del mobilio e la ripetizione dell'esclusione nella scena finale. Anna dunque alla fine soccombe, ma lascia in Kate un ricordo destinato a essere rivissuto nel suo rapporto con Deeley, nonostante cercasse di rimuoverlo: “He asked me (...) who had slept in that bed before him. I told him no one. No one at all.” (67).

Dai movimenti e le distanze prossemiche dei personaggi si prospetta l'intrusione di Deeley, proiezione del ricordo di Anna, e nello stesso tempo l'esclusione di Anna, segnata dal suo allontanamento verso il suo divano: “ANNA *turns, switches off the lamps, sits on her divan, and lies down.*” Ed è in questo momento che Deeley smette di singhiozzare, poiché

non si sente più intruso e lo dimostra avvicinandosi ai divani di entrambe. L'immagine che vede Deeley avvicinarsi al divano di Anna è il riflesso del ricordo rivisitato da Kate: "I leaned over you. Your face was dirty. You lay dead, (...). When you woke up my eyes were above you, staring down at you." (65), e nel presente Deeley, "*goes to ANNA's divan, looks down at her. She is still.*" (67). La posizione supina di Anna che resta immobile, come un morto, è metafora della sconfitta della sua intrusione nel legame sentimentale della coppia. A sottolineare ancora di più l'estromissione di Anna è l'avvicinamento che azzera le distanze tra Deeley e Kate: "DEELEY *turns. He goes towards KATE's divan. He sits on her divan, lies across her lap.*" (68). Ma non si vede uscire nessuno. Prima Anna e poi Deeley si dirigono verso la porta, ma non ne varcano la soglia e ritornano indietro. Il finale mette a fuoco il triangolo. Deeley è seduto alla poltrona, Anna è distesa sul divano, Kate è seduta su un altro divano, ma comunque in aree dello spazio separate. Sovviene ancora una volta l'immagine della stanza in *Huis Clos* di Sartre in cui anche lì il trio resta dentro la stanza senza, appunto, nemmeno una via d'uscita, in una situazione di stallo che dà la sensazione che la lotta debba continuare all'infinito, nello spazio dell'eterno presente. La struttura del dramma è principalmente ciclica: ma la ripetizione, come nella narrazione orale, si rivela necessaria, affinché resti impressa l'intrusione di Anna nella memoria di Kate che non sembra essere riuscita a dimenticarla. Durante uno dei criptici attacchi verbali di Deeley contro Anna e i suoi ricordi, Kate si era espressa con estrema decisione dicendo al marito: "If you don't like it go." Ma questo movimento di uscita fisica non avverrà mai per tutto il dramma, avvolto nella coltre dell'attesa di una prossima intrusione.

IV. 2. 6 La riduzione al grado zero di *Betrayal*

In *Betrayal* invece l'immagine della stanza sembra raggiungere un anti-climax, che porta alla riduzione al grado zero della sua essenza e dei suoi significati metaforici in una sorta di entropia dello spazio. La commedia che superficialmente si potrebbe definire come il dramma sulla squallida fine di un rapporto extra-matrimoniale, segna un momento di latenza dell'immagine della stanza come luogo di pace. La stanza è vuota e smembrata e l'appartamento di Jerry ed Emma non ha più le sembianze di una casa, pronto per essere venduto quando non ha più nessuna utilità:

EMMA

It's a waste. Nobody comes here. Just... empty. All day and night. (...) It's just... an empty home.

JERRY

It's not a home. (...) But it could never... actually be a home. (...) There are no children here, so it's not the kind of home.

EMMA

(...) You didn't ever see it as a home , in any sense, did you?

JERRY

No, I saw it as a flat... you know. (Vol. 4, 43-44)

Essa non è più il riflesso e il luogo dei legami familiari e interpersonali. Si è spezzato il legame di fiducia che teneva uniti gli abitanti della casa. Chi vi abita non ha più interesse a farvi ritorno. Lo spazio esterno è rappresentato da luoghi ameni e romantici come Venezia, evocata anche in *The Homecoming*, ma qui ormai rappresenta solo il luogo della separazione e non della luna di miele. La moltiplicazione dei luoghi esterni al nucleo familiare suggerisce l'idea della rottura e della riduzione in frammenti dei legami di coppia, perseguitati dall'insidia del tradimento. Da questo punto di vista, infatti, la percezione dello spazio sia interno sia esterno si oppone a *The Homecoming*.

Si assiste, dunque, in *Betrayal* a un ulteriore cambiamento della concezione dello spazio interno che fa da premessa all'esplorazione pinteriana di altre dimensioni. La trasformazione ha esteso i confini dello spazio scenico della stanza-ghetto – mettendola in crisi, alterandone le pareti – verso altri spazi, con l'esplorazione di territori psico-mentali, sociali, linguistici. Ma il cambiamento non è mai drastico, il procedimento di Pinter sembra avanzare attraverso un percorso irregolare del tipo due passi in avanti e uno indietro, producendo un'irregolarità anche sul tempo, un effetto prolungato, che dilaziona i tempi effettivi di percorrenza in questo *spaziotempo* dell'esistenza umana.

IV. 3 Il vuoto dell'esistenza umana

IV. 3. 1 L'interiorizzazione dello spazio

La stanza smembrata moltiplica le immagini come in un caleidoscopio, rifrangendole. Il deserto e il vuoto diventano riflessi di quello esistenziale. Si assiste con *Betrayal* a una sorta di entropia dei perimetri, dei limiti spaziali e dei significati dell'ambiente interno. Quasi una conseguenza della trasformazione subita, un risultato che deriva dalla risultante delle forze interne che si scontrano con quelle esterne, di pari forza e intensità, ma opposte che si annullano a vicenda. L'entropia degli spazi chiusi sembra avere come risolto il desiderio di superamento dei limiti e delle barriere. In questa fase della sua ricerca di scrittura, Pinter studia i personaggi che fanno esperienza del vuoto.

In *Landscape* e *Silence* Pinter si concentra sul problema della comunicazione, sulle fughe della memoria, su un passato apparentemente comune rivissuto da prospettive diverse. Sono drammi che accentuano lo stimolo a ricomporre il complesso mosaico dei rapporti

ermetici fra i personaggi. Non vi è relazione conflittuale fra interno ed esterno, né senso di paura o di minaccia incombente né di violenza. Entrambi i drammi, però, ritraggono la crisi all'interno della stanza, quindi sullo sfondo compare, anche se in penombra, la minaccia di qualche forza che potrebbe disturbare i paesaggi interiori dell'anima.

Nella poesia *Poem* pubblicata nel 1953 Pinter mette in relazione il paesaggio della natura che fa da sfondo alle vicende dell'io poetico insieme alla moglie. Entrambi vengono disturbati da un agente estraneo nel loro rapporto armonioso in comunicazione con la natura:

I walked one morning with my only wife,
Out of the sandhills to the summer fair,
To buy a window and a white shawl,
Over the boulders and the sunlit hill.
But a stranger told us the fair had passed,
And I turned back with my only wife. (VV, 143, ll. 1-6)

Landscape, sembra una continuazione del rapporto, ma Pinter esplora l'inversione. Beth e Duff parlano senza che i loro monologhi fluiscono mai in un dialogo: questi s'intersecano senza mai incontrarsi. La loro disposizione nello spazio li rende distanti anche fisicamente:

"A long kitchen table. BETH sits in an armchair, which stands away from the table, to its left. DUFF sits in a chair at the right corner of the table. The background, of a sink, stove, etc., and a window, is dim." (Vol. 3, 175)

Duff parla a Beth, rivolgendosi a volte in modo diretto, ma Beth non risponde e non ascolta. Duff, peraltro, non sembra aspettarsi alcuna risposta. La loro ricerca di creare immagini suggerite dai ricordi, del tutto dissonanti, riflette il vuoto del loro rapporto che nessuna parola riuscirà mai a colmare. Infatti, scavano un abisso tra di loro attraverso il mare di parole che essi non ascoltano. La crisi del rapporto intimo si rivela attraverso lo spazio comunicativo del linguaggio e quello della memoria. Mentre lo spazio fisico è soltanto evocato nei sogni e nei ricordi, si assiste quindi a un'interiorizzazione dello spazio. Anche se condividono lo spazio del passato, sono ormai distanti l'uno dall'altra. Rivivono il passato in modo diverso, filtrandolo attraverso il paesaggio della propria anima. Si possono rilevare delle corrispondenze tra il mutare del paesaggio dell'uno rispetto all'altra.

BETH

That's why he'd picked such a desolate place. So that I could draw in peace. I had my sketch book with me. I took it out, I took my drawing pencil out. But there was nothing to draw. Only the beach, the sea. (Vol. 3, 186)

Beth rivive con nostalgia delicate effusioni. Duff, invece, nei vari momenti in cui rivanga il passato, rivela volgarità e rozzezza. Duff passa dai rozzi sogni del passato a fantasticherie non più delicate nel presente, sogni in comune che invece di unire non fanno altro che

procedere separatamente in una *mise en abîme* sempre più sprofondante. Non c'è più sintonia tra i due. La consonanza di sentimenti fra i due, se mai c'è stata, ora non c'è più.

In *Silence*, addirittura il nucleo stesso all'interno della stanza appare disgregato. Non vi è neppure un interno, ma solo tre sedie in tre aree diverse del palcoscenico. Non vi può essere uno scontro perché non c'è un incontro: c'è soltanto isolamento e il ricordo di incontri passati. Ellen dice: "I like to get back to my room." (Vol. 3, 204), inteso sia in senso letterale che metaforico, rifugiandosi nella propria stanza mentale dei suoi pensieri e ricordi. Questo desiderio si collega con "It is only later, in my room, that I remember." (Vol. 3, 214). Le coordinate spaziali adesso non sono più dentro/fuori, ma le dimensioni del linguaggio e dei ricordi che si intersecano. La "stanza" di Ellen è messa in relazione con la stanza abitata dai due giovani: "From the young people's room – silence. Sleep? Tender love? It's of no importance." (Vol. 3, 213).

Tra i personaggi non c'è scontro poiché non vi può essere nemmeno un incontro. Domina la solitudine espressa attraverso le immagini dall'ambiente circostante, così per Rumsey: "I watch the clouds. Pleasant the ribs and tendons of cloud. I've lost nothing. Pleasant alone and watch the folding light..." (Vol. 3, 203); come per Ellen: "Around me sits the night. Such a silence. I can here myself. Cup my ear. My heart beats in my ear. Such a silence."; segue Bates: "My landlady asks me in for a drink. (...) Why do you live alone? Where do you come from? (...) Are you nothing but a childish old man, suffocating himself?" (Vol. 3, 211). L'isolamento è messo ancora in evidenza da Ellen che cerca disperatamente un contatto, mentre paradossalmente continua il suo monologo: "I need to be told things (...) I must find a person to tell me these things." (Vol. 3, 211).

La non comunicazione è espressa attraverso la non udibilità delle parole dei personaggi:

ELLEN

He sat me on his knee, by the window, and asked if he could kiss my right cheek. I nodded he could. He did. Then he asked, if, having kissed my right, he could do the same with my left. I said yes. He did.

A questa immagine evocata da Ellen gli altri due personaggi reagiscono estraniandosi e spostando l'attenzione sul piano della comunicazione, Rumsay dice: "She was looking down. I couldn't hear what she said." E Bates risponde invertendo i ruoli: "I can't hear you. Yes you can I said." (Vol. 3, 211). Il contrasto vicinanza/lontananza sostituisce quello dentro/fuori: un'altra delle tre dimensioni spaziali. Ma, per paradosso, alla vicinanza fisica corrisponde la lontananza mentale e comunicativa. Dalle battute si evince il rifiuto da parte di Ellen di Bates; quest'ultimo si rifugia nel proprio spazio mentale: "I walk in my mind. But can't get out of the walls, into a wind. Meadows are walled, and lakes. The sky's a

wall.” (Vol. 3, 207-208). A Bates fa eco Ellen, “I heard somewhere about how many thoughts go through the brain of a person.” (Vol. 3, 204) che ha una corrispondenza con il vento, muro che impedisce la comunicazione, e minaccia l'interiorità e la volontà, secondo Ellen: “Sometimes the wind is so high he does not hear me.” (Vol. 3, 202) e ancora “I go up with the milk. The sky hits me. I walk in this wind to collide with them waiting.” (Vol. 3, 213). Al rifiuto di Bates da parte di Ellen, corrisponde il rifiuto di quest'ultima da parte di Rumsey. Ellen tenta di avvicinarsi spazialmente per ben due volte verso l'area di Rumsey, ma invano.

Un ulteriore sviluppo dell'immagine del paesaggio e dello sfasamento delle battute dei personaggi si trova nello sketch *Night* in cui i due protagonisti evocano delle immagini paesaggistiche legate ai ricordi, in maniera parallela. La loro crisi nella non corrispondenza delle immagini in sequenza, rivela nel vuoto della comunicazione la separazione dei loro legami affettivi e quindi la differenziazione dei paesaggi interiori dell'anima. Alla separazione delle immagini dei luoghi corrisponde una separazione della loro unità sentimentale, dei paesaggi delle emozioni.

Pinter continua ancora la sua ricerca e studio sul vuoto, che da questo punto di vista lo accomuna agli esperimenti beckettiani, dei suoi contemporanei e all'Assurdo. Il vuoto non può essere colmato né dalle parole non pronunciate, né dalle azioni non compiute. Vuoto e sfaldamento sono le due realtà su cui si basa la produzione di Harold Pinter in questo periodo in relazione alla metafora della stanza. In *Monologue* il vuoto della narrazione dei fatti si proietta e si diffonde nello spazio circostante, tra stream of consciousness e monologo, con l'ambiente scenico vuoto, alla Beckett. Il protagonista infatti parla soltanto con una sedia vuota come se fosse un interlocutore muto e qui lo spazio, per paradosso, diventa protagonista e interlocutore non più accessorio o arredamento.

IV. 3. 2 Nel ghiaccio della “Terra di Nessuno”

L'immagine della stanza in relazione al vuoto esistenziale compare in *No Man's Land*. Tutto quello che sta fuori è prospettato come pericoloso, ma il pericolo si riflette nello spazio interno quando l'arrivo di estranei determina condizionamenti mentali che minacciano la libertà e l'esistenza dell'uomo. Hirst come già aveva fatto Aston con Davies, introduce in casa propria Spooner. Come in *The Caretaker*, c'è qualcun altro in casa che non gradisce la presenza dell'intruso e fa di tutto per liberarsene. In *No Man's Land* i nemici da battere sono Briggs, il cameriere, e Foster, il segretario di Hirst. Appena entrato in casa e ancor prima di aver appreso che Hirst non vive solo, Spooner sente la necessità di farsi spazio facendo breccia nelle posizioni altrui. La sfida avviene sul campo linguistico e dei ricordi e delle immagini utilizzate che fanno riferimento allo spazio. Spooner è un

Davies alla ricerca di un angolo di pace. E come Davies, il Wanderer sembra che sia condannato a non avere pace: “What a pleasant room. I feel at peace here. Safe from all danger.” (3). I suoi ricordi riconducono a esperienze di isolamento anche affettivo e di esilio: “I have never been loved. From this I derive my strength (...). I looked up once into my mother's face. What I saw there was nothing less than pure malevolence. I was fortunate to escape with my life.” (14). Spooner, è al centro della stanza, prossemica del centro dell'attenzione e della gestualità disinvolta, proietta così su altri la sua pretesa di far parte di un'élite, quella intellettuale. Egli fa del suo meglio per convincere Hirst delle sue qualità culturali e farsi accettare quale segretario.

Ma la casa che a lui appare come un nido di pace e sicurezza per Hirst è una prigione, visibile attraverso l'arredamento, sempre più spoglia, esprime lo status sociale di Hirst:

“A large room in a house in North West London. Well but sparsely furnished. A strong and comfortable straight-backed chair, in which Hirst sits. A wall of bookshelves, with various items of pottery acting as bookstands, including two large mugs. Heavy curtains across the window. The central feature of the room is an antique cabinet, with marble top, brass gallery and open shelves, on which stands a great variety of bottles: spirits, aperitifs, beers, etc.” (1)

Hirst osserva “It's a long time since we had a free man in this house.” (8). In un certo senso forse Hirst riesce a percepire il proprio status confrontandosi con Spooner, una sorta di comparatismo identitario, di transfert di identità che si riverbera sul nuovo arrivato. Hirst si sente prigioniero in contrasto con lo status di Spooner. Forse persino Foster e Briggs lo sono, per il solo fatto che stanno dentro: il luogo si rivela una minaccia esistenziale per tutti. Hirst è prigioniero non soltanto fisicamente ma del suo passato come dimostra l'immagine dell'album, sospensione spaziotempo nella terra di nessuno. Il suo desiderio di dare un movimento a quelle immagini “they may quicken... in their chains.” (68) contrasta per paradosso con la volontà della fissità di Hirst, “I'll stay... where I am.” (73).

Il significato metaforico della stanza rispetto alle prime commedie è rovesciato. L'unico uomo libero sembra Spooner che proviene dall'esterno. Il contrasto dentro/fuori è associato al binomio prigione/libertà, turbando l'esistenza e l'identità dei personaggi. La libertà di Spooner non è soltanto fisica, ma anche mentale perché vive nell'eterno presente: “I am interested in where I am eternally present and active.” (7). Una volta entrato, anche Spooner coglie la sensazione di cattività che regna nella casa: “Is she here now, your wife? Cowering in a locked room, perhaps?” (19).

La battaglia tra Spooner e Hirst si svolge sul territorio dei ricordi. L'oltraggio a livello mentale dato dall'invasione di Spooner nel campo dei ricordi di Hirst, si riflette sullo spazio con il tentativo di allontanamento di Spooner: “This is outrageous! Who are you? What are you doing in my house?” (66). In aiuto a Hirst arrivano Foster e Briggs, scena già prospettata da Spooner: “I have known this before. The exit through the door, by way of

belly and floor.” (22). Come Mick in *The Caretaker*, Foster e Briggs si impegnano a cacciare l'intruso per proteggere il padrone di casa: “We protect this gentleman against corruption, against men of craft, against men of evil, we could destroy you without a glance, we take care of this gentleman, we do it out of love.” (39). Si tratta di una protezione sospetta, un po' mafiosa, poiché Hirst appare più prigioniero che padrone in casa sua. Come Spooner vede in Foster e Briggs due ostacoli da superare per installarsi in casa, così questi vedono in lui il perturbatore di un equilibrio faticosamente raggiunto. Le forze interne rappresentate da Foster e Briggs rimandano Spooner a quel suo stato di Wanderer quando era all'esterno della casa, attraverso il displacement linguistico della metafora labirintica in cui Briggs descrive il percorso per raggiungere Bolsover Street (48-49) con l'intento di disorientarlo mentalmente, riportandolo al suo status primordiale. Allo stesso modo Foster incalza con l'immagine delle sabbie mobili che cercano di immobilizzare Spooner: “Mind you don't fall into a quicksand.” (40).

Spooner presto sperimenta lui stesso la minaccia e la prigionia. Alla fine del I Atto Foster lo lascia al buio, dicendogli: “Listen. You know what it's like when you're in a room with the light on and then suddenly the light goes out? I'll show you. It's like this.” (44). All'inizio del II Atto Spooner si ritrova in una stanza: “I have known this before. Morning. A locked door. A house of silence and strangers.” (45) e poi dice “Can I enquire as to why I was locked in this room, by the way?” E Briggs gli risponde: “Doctor's orders.” (51). Dal punto di vista metateatrale della fabula, non è altro che la ripetizione del modulo delle favole pinteriane della maggior parte delle commedie precedenti. È come se Spooner avesse rivissuto con la propria esperienza tutte le commedie precedenti. È Pinter che apre la porta al suo spazio mentale e interiore. Spooner, sensibile alle minacce, capisce che è venuto il momento di andarsene: “You've reminded me. I must be off. I have a meeting at twelve. Thank you so much for breakfast.” (52). Eppure si fa ancora tentare dal desiderio di rimanere, cerca di convincere Hirst a tenerlo, lo adula e lo prega inutilmente. Hirst non ha un potere limitato in casa sua, ha però il potere decisionale e per Spooner non c'è speranza.

No Man's Land dà un'esatta idea dell'antinomia simbolica associata all'immagine della stanza che è vista da ottiche diverse, come rifugio e prigionia al tempo stesso. Hirst ne sente la ristrettezza dei confini e Spooner gli ricorda: “and remember that what is obligatory to keep in your vision is space, space in moonlight particularly, and lots of it.” (7). Egli arde dal desiderio di stabilirvisi, ma poi sperimenta in sé l'antinomia, quando si scopre rinchiuso nell'Eden a cui tanto ambisce. Questa doppia valenza del simbolo della stanza pervade tutto il dramma. Hirst, che pure lamenta la mancanza di libertà all'interno, rifugge l'oscurità

dell'esterno: "The light... out there... is gloomy..." (75). L'esterno, rischiarato dal sole o nel buio della notte, è pur sempre una zona di realtà dalla quale Hirst preferisce isolarsi.

Di questo sdoppiamento dell'io nell'affrontare il rapporto fra interno ed esterno, fra sé e gli altri, fra sé e sé, Spooner è un altro esempio. All'inizio del Secondo Atto, Briggs entra nella stanza in cui è rinchiuso Spooner per offrirgli la colazione. Non appena Briggs esce, Spooner afferma: "I have known this before. The door unlocked. The entrance of a stranger. The offer of alms. The shark of the harbour." (47). Queste battute ricordano tanto l'ambientazione di *The Dumb Waiter* in cui, anche lì, la stanza assumeva le sembianze di una prigione. Spooner, l'estraneo, vede dunque a sua volta l'estraneo in chi entra, in chi abita la casa in cui è appena giunto come ospite assolutamente temporaneo.

La filosofia dei personaggi di Pinter della non-interferenza assume un'altra sfumatura di significato in *No Man's Land*. Spooner teorizza l'equivalenza fra la sicurezza personale e l'indifferenza degli altri nei propri riguardi. È l'altra faccia della medaglia del principio di non-intrusione: "My only security, you see, my true comfort and solace, rests in the confirmation that I elicit from people of all kinds a common and constant level of indifference." (4) che gli dà quel senso di libertà. Il panorama di esplorazioni, dunque, sul desiderio dell'io di ritrarsi in un ghetto protettivo, sia fisico che psicologico, della tendenza a rifuggire il rapporto con l'esterno, è ampio. Ma la componente complementare al personaggio che teme l'intrusione è colui che la impone; come a dire che al desiderio di isolamento corrisponde un altrettanto intenso anelito al contatto, al rapporto. L'io è diviso fra l'istinto di conservazione e l'ansia di rinnovamento, di trasformazione mediante l'apertura all'altra zona delimitata dalle mura del ghetto. L'isolamento si scontra con il desiderio/necessità di comunicare: vecchie ossessioni in conflitto eterno. Le quattro mura della stanza non possono bastare per dare completezza allo spirito dell'uomo. Sovvengono le parole di Bates in *Silence*: "I walk in my mind. But can't get out of the walls, into a wind. Meadows are walled, and lakes. The sky's a wall." (Vol. 3, 207-208). La chiusura della stanza si è trasformata nella prigione della mente e forse dei ricordi. Prigionia che sprofonda l'io e il suo rapporto con il sé e con l'altro nell'abisso del vuoto, in quella zona franca, in quel deserto glaciale della terra di nessuno, "unreal city" eliottiana "which remains forever icy and silent." (86). L'immagine di staticità suggerisce l'ordine, l'equilibrio, la fine senza fine, – come suggeriscono le battute di Clov in *Endgame* di Beckett: "[...] I love order. It's my dream. A world where all would be silent and still and each thing in its last place, under the last dust."¹⁸³ – un confine inviolabile, spazio senza tempo, riflesso di quello interiore: "There are places in my heart... where no living soul... has... or can ever... trespass." (73).

¹⁸³S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, op. cit., p. 120

La stanza rimane assente negli altri drammi successivi. *A Kind of Alaska* continua l'assenza dello spazio delimitato delle prime commedie e il senso di vuoto che minaccia l'esistenza umana. Lo spazio è quello del vuoto lasciato dalla malattia e dal tempo, in una dimensione della mente che sospende Deborah in "una sorta di Alaska":

HORNBY

Your mind has not been damaged. It was merely suspended, it took up a temporary habitation... in a kind of Alaska. But it was not entirely static, was it? You ventured into quite remote... utterly foreign... territories. You kept on the move. And I charted your itinerary. Or did my best to do so. I have never let you go. (Vol. 4, 184)

Il luogo è associato al freddo, ancora una volta le sensazioni di freddo/caldo ne denotano l'identità e contribuiscono alla conoscenza, suggerendo il contrasto. Alla sensazione di freddo che descrive il vuoto mentale, corrisponde lo spazio della stanza spoglia dove si risveglia Deborah, sul lettino bianco, molto probabilmente quello di un ospedale. Al freddo dunque si associa il bianco, il colore della neve e del ghiaccio, dell'immobilità, dello spazio senza tempo e della morte.

"A woman in a white bed. Mid-forties. She sits up against high-banked pillows, stares ahead. A table and two chairs. A window. A man in a dark suits at table. Early sixties."

La malattia provoca una sorta di morte cerebrale, rendendola immobile, e il letto diventa il simbolo, "I lifted you onto this bed, like a corpse" (Vol. 4, 184). Quest'immagine contrasta con il momento del risveglio di Deborah che mette in moto la sua mente, il suo corpo e il tempo; Deborah si rende conto, infatti, che nel frattempo: "Something is happening" (Vol. 4, 153).

"The woman's eyes move. She slowly looks about her. Her gaze passes over the man and on. He watches her. She stares ahead, still. She whispers." (Vol. 4, 153)

Il luogo del sonno della coscienza "You have been in this room for a long time. You have been asleep." (Vol. 4, 159), simbolo dell'immobilità e della morte contrasta con il desiderio di movimento di Deborah di ballare: "*She stands, very slowly. He retreats, watching. She stands still, begins to walk, in slow motion, towards him. Let us dance.*" (Vol. 4, 173). Lo spazio vuoto, dunque, incolmabile è metafora del tempo che ha confinato Deborah in quella sorta di Alaska. Incomincia la conoscenza della realtà circostante. Non c'è più corrispondenza tra il movimento del suo spazio mentale e quello circostante: "I've seen this room before. What room is this? It's not my bedroom." Si sente e si vede un'intrusa, proietta questo suo disagio su chi fa parte dell'ambiente circostante e della nuova realtà. Pensa che sia stato Hornby a portarla, ma "I didn't bring you here. Your mother and your father brought you here". (Vol. 4, 159-160).

Deborah non riesce a colmare le distanze nella propria coscienza. Esse si proiettano sulla disposizione dello spazio fisico e nel tempo. Lo scarto tra passato e presente è espresso in termini spaziali. Il ricordo della sorella la fa sentire vicina a livello affettivo: “My sisters would know. We're very close. We love each other.” (Vol. 4, 162). Nel presente, invece, il non riconoscimento di Pauline ne determina la lontananza.

La crisi di Deborah è soffocante. La stanza allora le appare come una prigione. “I've obviously committed a criminal offence and am now in prison.” (Vol. 4, 166), che intrappola la sua identità ed esistenza, lasciando Deborah sospesa nel vuoto, “Nothing has happened to me. I've been nowhere.” (Vol. 4, 166). L'angoscia della solitudine del suo stato mentale si riflette nello spazio circostante di Deborah, “I'll tell you what it is. It's a vast series of halls. With enormous interior windows masquerading as walls. The windows are mirrors, you see. And so glass reflects glass. For ever and ever.” (Vol. 4, 189). L'immagine della stanza-prigione ritorna ancora in *A Kind of Alaska*; essa mette in relazione l'individuo con lo spazio, attraverso una serie di corrispondenze e contrasti. Diventa il nuovo terreno di esplorazione pinteriano.

IV. 3. 3 L'isolamento angosciante del paesaggio metropolitano

L'angoscia e la solitudine legate all'esperienza del vuoto emergono anche in *Victoria Station*, l'altro dramma che insieme a *A Kind of Alaska* esplorano *Other Places*. Pinter focalizza l'attenzione sul paesaggio urbano. La mancanza di comunicazione tra il controllore e il tassista mette in risalto la crisi tra due mondi separati, lontani e isolati: la cabina del controllore, che ne determina il suo isolamento, privandolo del calore umano, “I think I'm going to die. I'm alone in this miserable freezing fucking office and nobody loves me.” (Vol. 4, 207) e l'abitacolo dell'auto del tassista, che finalmente ha trovato un interlocutore e avverte l'angoscia quando il controllore decide di chiudere la conversazione: “Don't leave me.” (Vol. 4, 202). Ma il tassista sembra essersi creato un altro mondo forse più vivibile all'interno dell'auto, una sorta di rielaborazione della stanza, il suo angolo della felicità, “I'm very happy. I've never known such happiness.” (Vol. 4, 209), tenuto segreto e lontano da sguardi indiscreti e intrusioni, in contrasto con il vuoto abissale del buio del parco intorno.

Il controllore entra a far parte di questo mondo poiché entrambi iniziano a condividere spazi mentali simili: il primo gli rivela i propri sogni più intimi: immagina una vacanza alle Barbados con il tassista, l'unico di cui può fidarsi, “I've always had this dream of having a holiday in sunny Barbados. Just the two of us.” (Vol. 4, 208). In cambio il tassista gli rivela il segreto del suo mondo che attrae il controllore, “Don't move. Stay exactly where you are. I'll be right with you” (Vol. 4, 211). Entrambi comunque, fuggono dal vuoto, alla ricerca

della felicità, ma per il tassista si prospetta forse un'indesiderata intrusione.

Il paesaggio metropolitano compare già negli sketch degli esordi pinteriani *Request Stop* e *The Black and White*, come espressione dello spazio vuoto e da riempire. Sembra che Pinter scriva le opere al contrario. Con un procedimento a ritroso, Pinter presenta una fabula che inizia dalla fine; *Landscape, Silence, Monologue, No Man's Land* e *A Kind of Alaska* rappresentano la fase conclusiva, come in una tragedia classica che rappresenta soltanto le conseguenze esponendo invece l'antefatto. Ma qui la fase dell'esposizione non esiste e dell'antefatto, se proprio lo si vuole rintracciare, si trovano frammenti, non sempre affidabilissimi, scandagliando quei tre livelli di espressione che J. R. Brown¹⁸⁴ chiama "unconscious subtext", "conscious subtext", "text".

Request Stop è uno sketch piuttosto efficace per raccontare la solitudine, l'estraneità, l'angoscia e l'indifferenza tra le persone in uno spazio metropolitano. Una bag lady, barbona, nell'attesa di un autobus, interloquisce prima solo con gesti, ammiccamenti e sguardi, poi passando agli insulti e alle minacce, fino a quando decide di cambiare fermata e se ne va. La sua condizione di emarginata e l'indifferenza dimostrata dai passanti sono espresse attraverso la prossemica della distanza che determina il vuoto:

*"She goes to a LADY.
Excuse me lady. I'm thinking of taking this man up to the magistrate's court (...)
The LADY steps into the road
LADY: Taxi...
She disappears."* (Vol. 2, 232)

La difficoltà a colmare il vuoto del deserto della sua anima che non riesce a stabilire dei contatti con l'altro si riflette nello spazio fisico attraverso la sua incapacità a raggiungere la meta e a coprire le distanze. All'inizio esordisce chiedendo a un passante le indicazioni per Shepherds Bush, "All I asked you was if I could get a bus from here to Shepherds Bush." (Vol. 2, 231), battuta che si ripete in quella finale con la richiesta di un'altra destinazione: "Excuse me. Do you know if I can get a bus from here... to Marble Arch?" (Vol. 4, 233). La stessa struttura circolare dello sketch suggerisce il vuoto dell'erranza e il senso di inconclusione.

Allo stesso modo, *The Black and White* narra il vuoto dei rapporti umani e il conseguente isolamento: "I never speak to the men on the all-night buses. (...) I go into the Black and White at Fleet Street and sometimes my friend comes." (VV, 85).

La trasformazione dello spazio sembra aver dato origine alla ricerca di un altrove. Le mura della stanza non riescono più a contenere l'individualità. Gli spazi allora si moltiplicano, e si inabissano dando la sensazione del vuoto imprigionante e soffocante.

¹⁸⁴J. R. Brown, *Mr Pinter's Shakespeare*, in *Critical Quarterly*, V, 1963, pp. 253-254

IV. 4 La scena-mondo: una discesa nell'Ade

Dopo la scrittura di *Other Places*, in un'intervista con Mel Gussow, Pinter sostiene che “I felt obliged to explore other territory.”¹⁸⁵ Anche se gli eventi pubblici della scena nazionale e internazionale sono considerati dannosi e in contrasto con l'esperienza teatrale, con *Precisely* Pinter dà inizio all'esplorazione dell'“altro territorio”, scoprendo una sua nuova voce che conferisce vitalità al teatro contemporaneo. Dopo aver analizzato lo spazio interno della stanza, con tutte le sue valenze metaforiche e il contrasto dentro/fuori dalle varie angolazioni, prospettive e sfaccettature, Pinter punta su un altro palcoscenico. Quella ricerca dell'altrove spaziale sembra suggerirgli un'altra prospettiva, la scena del mondo. Da questo punto di vista le sue scelte dimostrano una continuità, un filo rosso, tra le prime commedie e questa fase della scrittura pinteriana. È come se Pinter dopo lo studio del “microcosmo” della stanza, della creazione dei mondi possibili del quotidiano dei personaggi, passasse, voltando lo sguardo come quello dell'occhio della macchina da presa, alla scena del mondo reale esterno, attraverso, ancora una volta, una corrispondenza tra micro e macrocosmo. Una rifrazione di specchi tra gli spazi macro/micro-cosmici, rimanda alle immagini delle scatole cinesi: dalle stanze dell'*oikos* a quelle della *polis* del mondo politico.

In questa fase ritorna l'immagine della stanza: le quattro mura domestiche delle prime commedie diventano allora i quattro angoli del mondo, dove si consumano le tragedie dell'esistenza umana. Ancora una volta, dunque, la conferma, la visione reale, delle sensazioni percepite da Rose in *The Room* nel contrasto dentro/fuori: lo spazio esterno, adesso rappresentato dal mondo è vuoto e terrificante, soprattutto quello organizzato dalle istituzioni e quindi dall'uomo stesso. In questo modo Pinter, dunque, unisce l'esperienza del vuoto dei suoi personaggi e il cambiamento in atto della stanza.

Nei *political plays* Pinter esplora una “no man's land” politica. In *Precisely*, *The New World Order*, *One for the Road*, *Mountain Language* e *Party Time* Pinter mette in scena una sorta di schizofrenia politica, che egli definisce con il termine “paralysis”, rappresentando la repressione sociale che dilaga nel mondo contemporaneo. I drammi riproducono uno spazio teatrale pre-dominato dalla figura maschile, una “terra di nessuno”, controllata dal potere politico e ostile a coloro che, uomini o donne, si rifiutano di integrarsi in quel regime-cosmo che, per paradosso, esalta e annienta nello stesso tempo l'individualità. L'irraggiungibile e incontestabile spazio psichico dei drammi precedenti adesso viene frantumato brutalmente e lo spazio della memoria viene del tutto distrutto.

¹⁸⁵M. Gussow, *Conversations with Pinter*, op. cit., p. 49

Prendono posto, invece, i mondi della fantasia privata dei personaggi che si estendono fino a diventare una solida realtà oggettiva, l'unica degna di rilevanza storica.

One for the Road è ambientato nella realtà del mondo urbano. Il luogo in cui si svolge la scena è il chiuso e il vuoto della stanza di una caserma militare. Qui ha inizio l'interrogatorio di una famiglia che viene sottoposta a torture. L'ambientazione non viene descritta nei particolari; molto minime ed essenziali le indicazioni di scena. Il significato della stanza è del tutto opposto a quello delle prime commedie: essa non simbolizza più il luogo dove trovare rifugio e sicurezza, la calma e la tranquillità dell'anima. È il luogo delle torture e delle minacce: la forza, non più esterna, ma dell'uomo stesso, è riuscita a penetrare e ad albergare all'interno della stanza, trasformandola e distruggendola. Se nelle prime commedie lo spazio della stanza è estensione dell'io, dell'anima e contribuisce alla conoscenza della realtà esterna, in questi ultimi drammi la situazione è rovesciata, poiché il conoscibile è soltanto orrore. La famiglia presa in ostaggio viene distrutta: Victor è sottoposto a tortura, il figlio è ucciso, la moglie violentata. Lo spazio diventa sempre più degradante, avvilito, soffocante. Esso è il luogo della tortura fisica e mentale, come appare dalla rappresentazione scenica: "a first-class brothel upstairs, on the sixth floor, chandeliers." (Vol. 4, 246).

Il sistema ufficiale impone un'identità collettiva omogenea, monodimensionale, un "commonwealth of interest" il cui unico fine è "to keep the world clean for God." (Vol. 4, 246). Nicolas esprime questi principi attraverso una pesante retorica nazionalistica:

NICOLAS

The man who runs this country announced to the country: We are all patriots, we are as one, we all share a common heritage. Except you apparently. *Pause.* I feel a link, you see, a bond. I share a commonwealth of interest. I am not alone. I am not alone! (Vol. 4, 232)

Il dramma crea ansia anche per gli attori stessi che hanno descritto l'esperienza come "too oppressive (...) they found themselves in danger of being taken over by the characters. Because there's no escape once you're in there."¹⁸⁶

One for the Road come *Mountain Language*, rappresentano i diversi modi in cui le donne subiscono abusi dagli uomini. Nelle commedie precedenti Teddy e Ruth; Duff e Beth; Deeley, Kate e Anna; Robert, Jerry ed Emma: l'uomo non è la figura dominante; essi sono pervasi dalla complessità delle emozioni che scaturiscono dai conflitti territoriali tra uomini e donne. I drammi politici, invece, si concentrano sulla lotta tra l'individuo e l'organizzazione politica.

¹⁸⁶*Ibidem*, p. 17

IV. 4. 1 L'esperienza della prigione

In *Mountain Language* la scena è quella più terrificante della prigione. Compare soltanto un accenno nelle commedie pinteriane precedenti in riferimento alla prigione: in *Night School*, Walter è appena tornato dalla prigione e cerca di reintegrarsi nella famiglia. E alla prigione di Spooner confinato nel proprio spazio mentale e che riflette il chiuso della stanza, corrisponde la cruda realtà delle prigioni del mondo. In *Mountain Language* si passa dal piano metaforico, o da quello della realtà della favola, a quello reale: non vi è scampo per i prigionieri, che vengono reclusi fisicamente, mentre perdono la propria dignità. È il caso della battuta di *Huis Clos* di Sartre, l'amara constatazione: "nous sommes en enfer"¹⁸⁷. L'identificazione dello spazio con l'inferno è un mezzo metaforico per conoscere la realtà, anche qui a sua volta si interseca il piano letterale con quello metaforico.

Lo spazio non è specificato ed è volutamente delocalizzato. Si tratta di uno spazio globale, Pinter non riduce il significato dei drammi riferendosi soltanto ad alcuni luoghi, ma piuttosto si interroga sui confini e i limiti di un mondo vasto, ma sempre più incomprensibile. L'analisi di Pinter sembra simile a quella dei "Post-colonial theorists". Ma mentre il discorso post-coloniale crea soltanto uno spazio utopico, Pinter dimostra che l'idea si può realizzare. Egli critica l'imperialismo sostenuto dagli USA e in parte dall'Europa che si maschera sotto forma di democrazia. Nel Terzo Mondo sostiene in vari modi gli esperimenti di "teatro collettivo" e "teatro degli oppressi", ponendo in primo piano la storia e la lotta per l'identità culturale attraverso il teatro. Nel 1986 lo scrittore keniano Ngugi wa Thiong'o commenta la situazione: "imperialism is total: it has economic, political, military, cultural and psychological consequences for the people of the world today. It could even lead to holocaust."¹⁸⁸ E proprio in *Mountain Language* Pinter esprime in maniera diretta il suo discorso di protesta.

Una cultura minoritaria di una zona rurale viene colonizzata e maltrattata dalla capitale attraverso la prevaricazione della lingua della città sull'espressione dialettale di minoranza. Nella prigione gli ufficiali abusano delle donne che aspettano per visitare i parenti e ordinano: "You may only speak the language of the capital. That is the only language permitted in this place. You will be badly punished if you attempt to speak your mountain language in this place." (Vol. 4, 255).

Mountain Language rappresenta l'anti-conversazione in cui parlare equivale a tiranneggiare. Il dramma, infatti, mette in scena un sistema autoritario che intende creare una società patriarcale e mono-dimensionale. Pinter rappresenta gli esseri umani al servizio

¹⁸⁷J.-P. Sartre, *Huis Clos*, op. cit. p. 75

¹⁸⁸Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, London, James Currey Ltd, 1986, p. 2

dell'ordine sociale tra i più crudeli, incomprensibili e illogici, che esclude *a priori* qualsiasi forma di resistenza o differenziazione.

La prigione è divisa in due sezioni – separazione che ricorda quella all'interno della struttura di *The Hothouse* – per identificare i prigionieri provenienti dalla zona rurale, derubati del diritto di parlare la propria lingua, e i prigionieri che vengono dalla città, gli intellettuali. Pertanto, persino tra gli oppressi il sistema impone una distinzione netta tra gli abitanti che mette in risalto il contrasto città/campagna.

E dunque, l'inosservanza di questa regola di segregazione è considerata un crimine. È il caso di Sarah Johnson, che non parla la lingua della montagna e l'ufficiale si accorge che il marito “is in the wrong batch.” (Vol. 4, 257); poi insieme al Sergente “*slowly circle her. The SERGEANT puts his hand on her bottom*” e le chiede “what language do you speak with your arse?” (Vol. 4, 256). Pinter pone l'attenzione sulla capacità di resistenza e autocontrollo della donna; soprattutto mette in evidenza il modo in cui viene trattata l'*intelligenza* che subisce un ulteriore degrado rispetto a *The Birthday Party* e a *The Homecoming* in cui gli intellettuali sono considerati impotenti e fantasisti. Lo sguardo di Pinter si volge alla società inglese e al fallimento della classe media del dopoguerra nel contribuire alla crescita intellettuale e morale della Gran Bretagna, soprattutto nel periodo thatcheriano.

Dal muro della prigione, “Prison Wall”, Pinter conduce il pubblico nel parlatorio, ‘Visitors Room,’ in cui una donna anziana fa visita al figlio. La guardia le impone di smettere di parlare quella lingua proibita. La proibizione produce effetti particolari che si riverberano sulla scena. La conversazione è ascoltata in penombra attraverso le voci fuori campo. Le scene brevi, crudeli si susseguono in un movimento cromatico, dalla luce al buio mentre si ascoltano le voci. Nella terza scena “Voices in the Darkness” gli spazi si giustappongono: in contrasto ai luoghi delle mura della prigione e del parlatorio, questa scena chiave evoca spazi diegetici, che rimandano alle liriche pastorali dei drammi legati al tema della memoria, *Landscape* e *Silence in primis*, suggerendo nuovi significati: questa è l'unica scena in cui due personaggi usano in idiosincrasia il semplice linguaggio poetico. Ed è molto probabilmente un tentativo di tenere in vita lo spazio della memoria che in questi drammi viene del tutto distrutta:

YOUNG WOMAN'S VOICE

You smile. When my eyes open I see you above me and smile.

MAN'S VOICE

We are out on a lake.

YOUNG WOMAN'S VOICE

It is spring.

MAN'S VOICE

I hold you. I warm you.

YOUNG WOMAN'S VOICE.

When my eyes open I see you above me and smile. (Vol. 4, 263)

Il linguaggio degli amanti descrive la bellezza del paesaggio. La loro poesia offre un modello di un'altra possibile società idilliaca e getta lo sguardo su un altro mondo ideale. Esso sembra rassomigliare all'ideale di *kalokagathia* platonico che contrasta con la realtà quotidiana. Con un balzo analogico dal corpo dell'individuo alla *polis*, anche la politica era permeata di bellezza: l'ideale aristocratico significava infatti che l'essere "buono", valoroso, ben nato, ben educato, non poteva essere disgiunto dall'essere bello, armonioso, nobile, splendente di gloria. Gli dei, i semidei, gli eroi, gli uomini che il mito e la storia tramandano, sono belli perché, nel loro corpo concreto, partecipano della misura divina del mondo. Una bellezza, dunque, al tempo stesso individuale e collettiva, soggettiva e oggettiva, naturale e umana. "La potenza del bene si è rifugiata nella natura del bello"¹⁸⁹ scriveva Platone. Nella società moderna il *kalos* sembra escludere automaticamente l'*agathos* e viceversa. L'*agathos* anch'esso è sottovalutato e raramente valorizzato, tanto che la politica contemporanea, a differenza di quella greca antica, è la negazione stessa della *kalokagathia*, giacché è già tanto trovare in essa qualche persona *agathos*. L'*agathos* trova sempre meno spazio di conseguenza pure il *kalos*. Il *kalos kai agathos* non emerge perché ostacolato dal pregiudizio dei *kakoi kai aiskroi* che, lo condannano per il suo *kalos* senza curarsi del suo *agathos*. E lo stesso fanno i semplici *agathoi*, spesso sviati dal metro di giudizio dominante diffuso dalla cultura dei *kakoi*.

In *Mountain Language* tutti i personaggi si sentono perseguitati e minacciati, in cui tutto è *kakon*; l'unica protezione appare il mondo pastorale espresso attraverso il linguaggio della poesia. Ma l'idea della natura come rifugio, che sostituisce la stanza delle commedie precedenti, persiste per poco tempo nel buio: l'uomo incappucciato viene annientato e trascinato via dalla scena. Come sostiene Lefebvre, "it is becoming impossible to escape the notion that nature is being murdered by 'anti-nature' – by abstraction, by signs and images, by discourse."¹⁹⁰

La lingua ufficiale prevarica e stermina i sussurri lirici degli amanti. Pinter rivela il *climax* del dramma attraverso la poesia: frammento della tradizione pastorale che collega la natura alla speranza e alle emozioni. La pastorale viene anch'essa colonizzata da un'autorità metropolitana, ma per contrasto sopravvive ancora nell'immaginazione delle due vittime, come sostiene Raymond Williams, "an idealisation, based on a temporary situation and on

¹⁸⁹Platone, *La Repubblica, Libro VIII*, Laterza, 2007

¹⁹⁰Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell, 1991, p. 71

a deep desire for stability, served to evade the actual and bitter contradictions of the time.”¹⁹¹ Tuttavia, persino la più atroce delle distruzioni non riesce a conquistare l'anima. Pinter reinterpreta la pastorale attraverso la sua scala di valori, attribuendole nuovi significati. Secondo Terry Gifford, “The pastoral can be a mode of political critique of present society, or it can be a dramatic form of unresolved dialogue about the tensions in that society, or it can be a retreat from politics into an apparently aesthetic landscape that is devoid of conflict and tension.”¹⁹² La lingua e il paesaggio rappresentano la proibizione per gli abitanti della montagna. Essi sono destinati a restare un'utopia. In contrasto con l'immaginario fantastico-reale dei drammi sulla memoria, la pastorale qui crea una relazione tra realtà immaginata ed empirica. Nella liricità dei drammi degli anni '70 i personaggi usano liberamente l'immaginazione nei loro discorsi; *Mountain Language* invece è un'anti-pastorale politica che proibisce di parlare.

Anche se Pinter non descrive chiaramente i riferimenti politici e geografici, non mancano le allusioni al mondo inglese: i modelli di comportamento e la dizione sono inglesi, come i nomi dei personaggi Charley and Sara Johnson, Joe Dokes, e i riferimenti a Babycham, Lady Duck Muck. Anche se la Gran Bretagna non è lo stato autoritario e totalitario rappresentato nel dramma, *Mountain Language* e *One for the Road* esplorano la retorica nazionalista in cui il potere mira a unificare e controllare la coscienza nazionale. *Mountain Language* diventa, dunque, un incubo urbano con uomini in uniforme e ostaggi incappucciati, in cui si lavora per il mantenimento dell'unità nazionale, mentre si distrugge l'“altro”, la minoranza, la femminilità, la ruralità. Lo spazio, sia territoriale che linguistico, in questo dramma è maschilizzato dalla voce autoritaria dei discorsi ufficiali del “military decree”. Se nei drammi precedenti lo spazio linguistico e territoriale è il terreno di scontro nella lotta per il possesso, adesso sembra che il proprietario ultimo sia il potere militare. In *Mountain Language* gli individui non esercitano alcun diritto sugli spazi che abitano. Se in *The Birthday Party* Stanley viene strappato da una sorta di surrogato della madre e diviene incapace di articolare persino dei suoni, in questo dramma si impedisce di parlare la propria madre lingua all'intera minoranza sociale. Il sistema militare esercita il suo potere definendo lo spazio e la lingua.

Pinter si libera della “stanza”, nell'intervista con Mel Gussow dichiara: “There's a room in *Mountain Language*, but there is also a corridor. What I was talking about was freeing myself.”¹⁹³ E il ritmo con le sue pause e silenzi evolve in un discorso politico esplicito. Pinter sostiene che il suo unico fine nella scrittura è l'esplorazione delle immagini che gli

¹⁹¹Raymond Williams, *The City and the Country*, London, Chatto & Windus, 1973, p. 60

¹⁹²Terry Gifford, *Pastoral*, London, Routledge, 1999, p. 11

¹⁹³M. Gussow, *Conversations with Pinter*, op. cit., p. 78

vengono in mente, ma a partire dal 1988 scopre che alcune immagini diventano “appalling so they shock me into life, and into the act of writing.”¹⁹⁴

Anche i suoi contemporanei T. S. Eliot e S. Beckett descrivono la corruzione, ma Pinter attraverso la “romanticizzazione” della stessa corruzione crea la poetica del terrore in cui ironizza e critica, celebrando e satirizzando nello stesso tempo argomenti della contemporaneità come democrazia, nazionalismo, razionalismo.

IV. 4. 2 *Party Time*: un'immagine infernale

Dal chiuso della stanza della prigione si passa al contrasto tra lo spazio interno e quello esterno, dentro/fuori di *Party Time*. Qui lo spazio interno assume un significato ulteriore: una “terra di nessuno” della borghesia britannica. Essa è rappresentata in rapporto al mondo esterno e agli avvenimenti. Attraverso l'alternanza di battute e scene Pinter passa rapidamente dalla stanza alla strada. I due luoghi rappresentano il contrasto: all'interno si svolge una festa di alto e medio borghesi, in un locale di lusso, mentre fuori, infuria una guerra, una rivolta e comunque una feroce repressione i cui ispiratori sono tra gli ospiti della festa. Pinter mostra in modo impietoso il rapporto contemporaneo tra mondanità e potere e si spinge senza sociologismi e sofismi a descrivere una società ferocemente repressiva dei pensieri quanto più sembra invece libera dal punto di vista dei costumi soprattutto sessuali. Un tentativo di collegamento tra il mondo esterno e interno è dato dalle domande di alcuni componenti del gruppo, ma ad esse non segue risposta. Hanno il compito di creare l'immagine del luogo esterno e di quello che sta avvenendo: esso infatti non viene descritto dalle didascalie, come avveniva per i primi drammi, ma attraverso l'intuizione e il sottotesto del mistero e delle domande degli interlocutori – caratteristica comune anche agli altri drammi di questa fase – che crea nel pubblico maggiore mistero e un'atmosfera apocalittica in cui il senso di minaccia incombente si materializza in modo palinogenetico, sia sul piano personale che politico. I personaggi invece soffocano l'argomento con la chiacchiera, spostando l'attenzione su altri luoghi lussuosi dotati di ogni comfort, come i club di tennis, i ristoranti costosi, come dimostrano le conversazioni: “Real class. I mean, what I mean to say, you play a game of tennis, you have a beautiful swim, they've got a bar right there –” (Vol. 4, 282). Essi rappresentano l'altra faccia della medaglia del paesaggio naturale evocato dagli amanti di *Mountain Language*: un'ulteriore espressione a scatola cinese della repressione sociale.

Party time come *Mountain Language*, infatti, rappresentano una “topografia” linguistica che rimanda alla repressione sociale universale del mondo contemporaneo. *Party Time* è ambientato in un appartamento borghese di una metropoli: “*Gavin's flat. A large room.*

¹⁹⁴Intervista con Anna Ford, *Radical Departures*, *Listener*, 120, 1988, p. 4

Sofas, armchairs, etc. People sitting, standing. A WAITER with a drinks tray. (...) Spasmodic party music throughout the play.” (Vol. 4, 281). Questo dramma come *Mountain Language* continua a rappresentare la colonizzazione della campagna ad opera della città che questa volta è controllata da un'élite brutale. Pertanto questi drammi determinano un cambiamento della natura dello spazio: da inespugnabile viene crudelmente conquistato. I bruti sono riusciti a scappare dalla Stanza.

La minaccia è ancora più evidente nella scena finale quando si ascolta la voce senza luogo di Jimmy. Certamente è stato vittima di quell'altro parallelo “party” che, fuori di quella stanza, ha fatto la festa alla democrazia, imponendo con le armi un ordine diverso e repressivo alla comunità. Il mistero sulla provenienza della voce, senza corpo, riflesso dell'assenza del luogo, lascia immobili, perplessi e sbalorditi, ma soprattutto con un grande interrogativo, carico di vuoto, angoscia e minaccia. “Sometimes I hear things. Then it's quiet. (...) When terrible noises come I don't hear anything. (...) Sometimes a door bangs, I hear voices, then it stops. Everything stops. It all stops. It all closes. It closes down. It shuts. (...) I see nothing at any time any more. I sit sucking the dark.” (Vol. 4, 314).

IV. 4. 3 Caos e oscurità

In *The New World Order* invece, l'attenzione allo spazio è del tutto assente dal punto di vista descrittivo o allusivo delle battute dei personaggi. Soltanto una didascalia all'inizio descrive la scena: “A BLINDFOLDED MAN *sitting on a chair. Two men (...) looking at him.*” (Vol. 4, 271). Una stanza buia e squallida, vuota, come il vuoto e la meschinità delle azioni dei due personaggi. Si tratta di un luogo simile a un obitorio dove si pratica la morte dell'uomo, espressa attraverso l'immagine del corpo torturato. L'uomo bendato viene insultato con volgarità estreme dai due aguzzini che gli preannunciano un oscuro destino. Tutto questo, per paradosso, contrasta con l'idea del nuovo ordine del mondo che si basa sul principio di democrazia, “you're keeping the world clean for democracy.” (Vol. 4, 277). Pinter denuncia la distorsione dei principi di democrazia attraverso la satira della “celebrazione” dello spazio, svegliando la coscienza pubblica. Il concetto di ordine viene rovesciato dal paradosso e diventa caos: tutto quello che si può ristabilire nel mondo è soltanto una variante dell'ordine già prestabilito: la minaccia diventa il paradosso e l'incoerenza. La minaccia peggiore è il male che un uomo può arrecare a un altro suo simile e distruggerlo, soprattutto attraverso le forme “deformate” delle istituzioni. Allora sovviene l'immagine infernale dei versi danteschi: “fatti non foste a viver come bruti,/ ma per seguir virtute e canoscenza.”¹⁹⁵

¹⁹⁵D. Aligheri, *La Divina Commedia*, Inf. XXVI, vv. 119-120, op. cit., p. 294

Il principio dell'ordine rovesciato in contrasto con il disordine appare anche nella poesia *Order* pubblicata nel 1996: l'ordine e il caos sono espressi attraverso immagini metaforiche giustapposte che si riferiscono alla stanza:

And order requires the blood of disorder
And 'freedom' and ordure and other disordures
Need the odour of order to sweeten their murders

Disorder a beggar in a darkened room
Order a banker in a castiron womb
Disorder an infant in a frozen home
Order a soldier in a poisoned tomb. (VV, 174, ll. 9-15)

La minaccia della morte a causa delle atrocità dell'uomo è espressa ancora attraverso l'immagine della stanza che evoca un'altra dimensione, nella poesia *The disappeared*, pubblicata nel 1998:

The hamstring and the heart
Torn apart in a musical room,
Where children of the light
Know that their kingdom has come. (VV, 253, ll. 5-8)

Quest'immagine fa venire in mente gli effetti devastanti della guerra sull'uomo descritti da *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Simile è l'immagine del contrasto tra l'ambiente esterno sicuro e le atrocità che accadono all'esterno:

Voi che vivete sicuri
Nelle vostre tiepide case
Voi che trovate tornando a sera
Il cibo caldo e visi amici:

Considerate se questo è un uomo: (...)
Che non conosce pace
Che muore per un sì o per un no.¹⁹⁶

Pertanto, il mondo non è altro che distruzione. In *Poem*, poesia pubblicata nel 1995, l'io poetico esprime tutto il suo rammarico e angoscia per il mondo circostante e ne dà una visione catastrofica. Ricorre ancora una volta alle immagini visive per descrivere il mondo: il contrasto luce/buio è messo in risalto dalle parole in rima "light", "dark", mentre tra i colori domina il nero associato all'immagine di morte e di distruzione del verso successivo.

Don't look.
The world's about to break.

Don't look.
The world's about to chuck out all it's light
And stuff us in the chokepit of its dark,

¹⁹⁶Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1973, p. 1

That black and fat and suffocated place
Where we will kill or die or dance or weep
Or scream or whine or squeak like mice
To renegotiate our starting price. (VV, 171, ll. 1-9)

Un altro territorio, dunque, esplorato da Pinter è il vuoto. Questa poesia sospesa tra il vuoto e la catastrofe è l'immagine della visione del mondo e della società concepiti da Pinter, e rappresentati nei *political plays*. Dalla prigione dell'anima a quella reale fisica Pinter accompagna il pubblico in questo viaggio di esplorazione e di discesa nell'Ade della distruzione in una dimensione ultraterrena.

IV. 5 Lo spazio dell'aldilà: il tunnel dell'esistenza umana

In un ultimo gruppo di opere pinteriane compare la percezione dello spazio come luogo per raggiungere l'infinito dell'aldilà, uno spazio sconfinato come l'anima.

Esso viene rappresentato attraverso brandelli di immagini frammentate. In *Family Voices*, il dramma per voci in cui madre e figlio si indirizzano lettere forse mai scritte ma soltanto pensate, riprende l'idea della stanza come postribolo, più che luogo di rifugio, e ricorda in questo l'atmosfera di *The Homecoming*. Il contrasto non è più tra interno ed esterno, dentro/fuori, ma tra la casa di provenienza e la casa d'arrivo. Esso si basa sulla comparazione a volte esplicita altre implicite dei due luoghi.

Il figlio descrive lo spazio interno della casa in cui viene ospitato. Egli riferisce particolari miranti a rassicurare la madre: "When I say home I can assure you that my room is extremely pleasant. So is the bathroom." (Vol. 4, 131). Anche qui ritorna il tema della sicurezza: la casa non è poi tanto sicura, se lo stesso figlio racconta poi che "At night I hear whispering from the other rooms and do not understand it. I hear steps on the stairs but do not dare go out to investigate." (Vol. 4, 135). L'esterno della città, invece, attrae il figlio anche se sembra nascondere la solitudine: "I like walking in this enormous city, all by myself (...) I'm not lonely, because all that has ever happened to me is with me, keeps me company." (Vol. 4, 132-133). Per contrasto, invece, lo spazio interno della casa ispira ancora insicurezza e anche le altre stanze sono piene di insidie per il giovane che vi si avventura: "Mother, mother, I've had the most unpleasant, the most mystifying encounter, with the man who calls himself Mr Withers." (Vol. 4, 142). I due luoghi sono la proiezione dei nuclei famigliari: il primo quello della famiglia che si scrive o pensa lettere, quello sotto il cui tetto Voice 1 ha cercato riparo, è disgregato, non vi è più comunicazione fra i genitori e il figlio lontano; il secondo è tenuto insieme solo dalla comune vena di corruzione che percorre l'atmosfera di casa, fra la prostituzione e l'omosessualità dei suoi

inquilini. Voice 1 crede di aver trovato il suo Eden: “Oh mother, I have found my home, my family. Little did I ever dream I could know such happiness.” (Vol. 4, 141). Ma a poco a poco l'esperienza sembra aprirgli gli occhi, benché troppo tardi. Presto si accorge di vivere nel deserto: “The only place where I'm not highly respected is in this house. They don't give a shit for me here. (...) I might as well be living in the middle of the Sahara Desert.” (Vol. 4, 144). La frattura è però destinata a non ricomporsi poiché la madre ha ormai rinunciato al figlio. Ma al dualismo dei luoghi si aggiunge una terza dimensione, che dà maggiore risalto alla frattura. L'immagine del deserto sembra continuare, proiettandosi in quella successiva del vuoto dell'aldilà, che riporta in vita lo spirito del padre, evocato attraverso il suono della voce. Ma egli non potrà più riallacciare col figlio il legame interrotto: “I have so much to say to you. But I am quite dead. What I have to say to you will never be said.” (Vol. 4, 148).

Il vuoto non può essere colmato né dalle parole non pronunciate, né dalle azioni non compiute. E se il padre non potrà mai dire quello che doveva, il figlio non arriverà mai a casa, come assicura di voler fare: vuoto e sfaldamento, tipici di questo dramma, si riflettono nell'immagine del baratro, rappresentazione pinteriana dell'aldilà. Anche se il padre parla dall'oltretomba, il figlio non l'udirà, ma l'immagine del baratro verrà di certo percepita dal pubblico, “I'm lying. (...) Because I am dead. As dead as a doornail. I'm writing to you from my grave.” (Vol. 4, 146).

L'immagine della morte nelle sue forme di rappresentazione sembra continuare nello sconfinamento dello spazio in relazione all'aldilà, appena accennato in *Family Voices*, in una delle ultime commedie di Pinter, *Moonlight*. I personaggi interagiscono sullo spazio della comunicazione, comune denominatore in entrambi i drammi. Ma a differenza di *Family Voices* che decreta l'impossibilità di comunicare con l'oltretomba, *Moonlight* al contrario rappresenta il tentativo. Lo spazio scenico è diviso in tre parti, come si evince dalla didascalia: la camera dove si consuma l'agonia del cinquantenne Andy, assistito dalla moglie Bel, “Andy's bedroom – well furnished.”; un'altra stanza da letto, che è soprattutto il luogo del conflitto e dei racconti dei due figli, Jake e Fred, Fred's bedroom – shabby; e infine la zona notturna, “An area in which Bridget appears (...)” (Vol. 4, 317), dove appare da sola o incontrando altri personaggi, Bridget, la fanciulla defunta che agisce nel “chiaro di luna”. Ma non è un idillico quadretto familiare, quello soffuso dall'evocazione romantica del titolo. Su questo *terrain vague* le parentele si rivelano e prendono forma. Ne risulta un mondo di rapporti distanti, virtuali come dimostra la separazione delle tre aree. Il luogo geografico, evocato da Fred “the speech my father gave (...) on that wonderfully soft summer morning in the Cotswolds all those years ago.” (Vol. 4, 131), è preciso nelle citazioni, il caldo paesaggio dei Cotswolds dai tetti di pietra e un certo molo che ricorda

quello di *The French Lieutenant's Woman*. Ma per contrasto esso è allusivo nel riflettere la rete intricata dei rapporti in cui i personaggi scoprono dei passati torbidi.

Il rapporto di Bridget con il padre Andy è annunciato sin dalla prima battuta ed espresso in termini spaziali: dall'oscurità dei morti al chiarore della luna. Si tratta del percorso di Andy sul punto di morire che dal buio va verso la luce accompagnato da Bridget, la figlia scomparsa, la rappresentazione personificata dell'aldilà, ponte, come suggerisce il nome stesso, tra la vita terrena e l'oltretomba, messaggero tra lo spazio reale e l'inconoscibile. Le prime battute di Bridget descrivono l'oscurità nel silenzio della notte: "It's so dark. (...) It's so dark and I know everything is more silent when it's dark." (Vol. 4, 319).

Ecco allora che nello spazio vago del chiaro di luna la distanza dei rapporti generazionali e familiari si accorcia nell'incontro padre-figlia che unisce i due mondi e riduce lo scarto temporale tra presente e passato, dando origine al cronotopo. Le tre dimensioni delle aree iniziali si intersecano e a volte si incontrano, ma sono sempre distinte. Il loro sfalsamento immette nelle tre coordinate spaziali anche quella temporale. Ed Andy sembra aver trovato un senso alla sua esistenza in questo spazio della comunicazione che dal buio delle tenebre è avvolto nella penombra: "*Growing moonlight finds Bridget in the background, standing still. Andy moves into the light and stops still, listening. (...) Ah darling. Ah my darling. (...) Bridget remains still, in the background. (...) Bridget, standing in the moonlight. Light fades.*" (Vol. 4, 360). Pinter mette in scena un vero e proprio sconfinamento dello spazio, alla penombra del chiaro di luna, una compenetrazione di due mondi che dialogano, uno spazio intermedio, *dazwischen* dell'aldilà. Un'immagine simile è evocata nella breve poesia *I know the place* in cui l'io poetico mette in relazione se stesso con l'alterità e lo spazio ultraterreno: "Everything we do/ Corrects the space/ Between death and me/ And you." (VV, 160, ll. 3-6).

Il percorso di Andy dunque, dall'oscurità al chiarore è simile a un attraversamento di un tunnel alla cui fine appare il chiarore della luce. Allo stesso modo, Bridget ritorna alla fine del dramma a descrivere il chiarore della luna, in contrasto con la scena iniziale immersa nel buio: "The moon was bright and quite still. *Pause*. When I got to the house it was bathed in moonlight. The house, the glade, the lane, were all bathed in moonlight." (Vol. 4, 387).

Alla metafora del tunnel ricorre Pete in *The Dwarfs* per descrivere il sogno: una scena di terrore e paura: "I was with a girl in a tube station, on the platform. People were rushing about. There was some sort of panic. People were screaming, booming down the tunnels." (Vol. 2, 89).

Ma per contrasto l'immagine del tunnel ripresa nello sketch *Voices in the Tunnel* non suscita panico nell'io narrante. Essa rappresenta la fine ultima dell'esistenza umana e l'io

ascolta e riconosce le voci che definisce come: “una collisione” di voci del coro polifonico. Al suono si associa per sinestesia la vista: l'io intravede la luce. Essa colpisce agli occhi per la sua intensità, alla fine del tunnel, paragonato a una strada vorticoso senza fine, senza sosta che alterna il fragore alla calma. Il narratore riconosce le voci di amici e familiari, ma si chiede se a sua volta verrà riconosciuto, poiché non riesce a capire la loro direzione e la sua collocazione in questo spazio infinito e senza tempo. In questo breve sketch Pinter perde lo schermo protettivo, per mostrarsi più vicino alla stanza della sua esistenza – come si è avvicinato alla stanza dell'esistenza di Andy in *Moonlight* – in cui non fanno più scudo solide pareti, un terreno su cui tutti possono incontrarsi, lettore, autore, pubblico, personaggi.

Dallo spazio rinchiuso della stanza di *The Room* allo sconfinamento di *Moonlight*, l'esplorazione pinteriana è ampia, come i significati evocati e le trasformazioni: dall'*oikos* domestico, alla prigione, alla scena-mondo, all'ultraterreno e dallo spazio come riflesso della psiche agli spazi “altri”, sociali, culturali, linguistici, politici, esistenziali; in un tempo che si interseca con lo spazio fino a sovrapporsi. Pinter nelle sue opere, dunque, si imbatte in un'infinità di spazi, luoghi in cui la vita dell'uomo è sempre esposta a rischi e pericoli. Nella breve autobiografia inedita, *The Queen of All Fairies* si autodefinisce in questo modo:

“I, as a conchie [conscientious objector], did not go to prison, but counted myself a king of infinite space, while as an actor, I trod the boards.”¹⁹⁷

¹⁹⁷Harold Pinter, *The Queen of All Fairies*, op. cit. Si veda anche S. H. Merritt, *The Harold Pinter Archive in the British Library in Pinter Review: Annual Essays 1994*, p. 29

CAPITOLO QUINTO

IL PARADOSSO DEL TEMPO

MAX: (...) Don't forget the earth's about five thousand million years old, at least. Who can afford to live in the past?

Harold Pinter, *The Homecoming*

V. 1 La fuga dal passato ossessivo

L'ultimo tassello dell'*excursus* sul *leitmotiv* pinteriano della minaccia è l'esplorazione del rapporto dei personaggi con il tempo che determina e condiziona la loro esistenza. In tutta l'opera pinteriana, dalle poesie ai drammi alle sceneggiature, emerge il profondo senso di paura e terrore suscitato dalla percezione e concezione della dimensione temporale. Pertanto, Pinter non indaga sul tempo e sulla memoria soltanto nei cosiddetti "memory plays", come potrebbe suggerire, di primo acchito, la formula che si limita alla classificazione di un gruppo ristretto di opere, analizzandone, di conseguenza, soltanto alcuni significati. Pinter offre, invece, una vasta gamma di prospettive a riguardo in cui vengono coinvolte a più livelli tutte e tre le qualità temporali, passato, presente e futuro. Nell'intervista con Mel Gussow Pinter esprime l'attenzione verso il problema del tempo nella sua produzione: "the whole question of time... does seem to absorb me more and more."¹⁹⁸

Nelle prime commedie un terrore sinistro verso il passato aleggia tra i personaggi. Esso non è argomento tematico né di discussione tra di essi; per questo, oscuro, impervio ai personaggi stessi e al pubblico, non molto si può capire dai riferimenti allusivi. Il passato del vissuto personale dei personaggi, avvolto nella coltre dell'oscurità, diventa allora metafora di qualcos'altro. Il solo pensiero del ricordo di un passato sovrasta e distrugge i personaggi che cercano riparo e rifugio nell'oblio e nel presente. Il tempo, dunque, sembra essere creato perché ci si ricordi del passato, quando sopravanza l'oblio esso sparisce. In questo modo, si viene a creare un meccanismo ossessivo di repulsione del passato.

Rose in *The Room* è intrappolata nella stanza del suo presente. Il suo passato è oscuro inconoscibile al pubblico, ma quello che più colpisce è la reazione di Rose verso il tempo. Si aggiunge un'altra valenza metaforica a spiegare il significato di questo dramma.

Le battute di Rose dipingono l'immagine dell'arrivo di qualcuno che altera non solo l'equilibrio psicofisico del personaggio, ma soprattutto il suo rapporto con il tempo e il passato. Dunque, l'arrivo di Riley, il messaggero, rappresenta per Rose un ulteriore significato, la minaccia di un ritorno a un passato ormai sepolto e affondato nell'oblio. Riley allora personifica il tempo di un vissuto che Rose ha cercato in tutti i modi di rimuovere e cancellare, ma senza essere riuscita definitivamente, poiché esso è riapparso come un fantasma a tormentare Rose. Ed ecco, allora, che tutto il dramma raggiunge il *climax*, racchiudendo il suo caleidoscopio di significati nel messaggio di Riley: "Your father wants you to come home." (Vol. 1, 108). Al ritorno alla propria casa inteso in termini spaziali si aggiunge il significato temporale di un ritorno alle proprie origini. Pinter

¹⁹⁸M. Gussow, *Conversations with Pinter*, op. cit., p. 133

rappresenta il tempo attraverso la metafora spaziale del rifugio della casa e della stanza, concentrando il senso in un *grumo semantico*¹⁹⁹ spaziotemporale.

In questo dramma come in *The Birthday Party* e in *A Slight Ache* Pinter costruisce la fabula e i personaggi seguendo il percorso dell'arrivo di un agente esterno, Riley, Goldberg e McCann, il fiammiferaio, investendolo di un'ulteriore funzione che aggiunge nuovi significati alle reazioni dei personaggi. Dal punto di vista della struttura, i tre drammi presentano dei tratti in comune: dall'analisi dei tempi verbali si evince che l'azione dei personaggi si svolge nel presente, quindi in un *hic et nunc*, mentre invece, per contrasto, l'agente esterno, il perturbante, fa da tramite, da ponte tra la realtà del presente-quotidiano in cui vivono i personaggi e l'altra realtà, del vissuto, del passato remoto, terribile e proprio per questo dimenticato e rimosso.

Nel caso di *The Room* il presente per Rose è rappresentato dalla realtà quotidiana della stanza, viene dunque anch'esso spazializzato. In antropologia, l'uomo tende a spazializzare l'infinito, il flusso del tempo, conducendolo a sé e ingabbiandolo nel sistema dello spazio fatto di coordinate cartesiane e rette che si intersecano, come dimostrano anche gli isomorfismi spazio-temporali presenti in ogni lingua. In questa equivalenza asimmetrica cent'anni si contrappongono all'eternità. L'uomo, infatti, secondo Lakoff e Johnson²⁰⁰, concettualizza il mondo metafisico in termini di mondo fisico: lo spazio consegna al tempo cosmico un ordine umano illusorio, un tempo storico, deittico, che svela la sua precarietà. Esso rappresenta “la dimensione esistenziale più profonda dell'uomo, legato alla propria esistenza, quindi ha un principio e una fine, la morte, l'annientamento dell'esistenza.”²⁰¹

In *The Room* il presente è rappresentato sulla scena. A differenza del passato appartiene allo “spazio” dell'enunciazione, a conferma della volontà di rifiuto e allontanamento di esso. Attraverso la forma dialogica Pinter interseca i due piani.

Rose vive nel presente della sua stanza e sostiene di essere felice. Spesso il suo pensiero si sposta verso un passato *ab origine*, il momento che le ha permesso di vivere in questo presente idilliaco, come lo descrive, il momento dell'*incipit* del suo arrivo nella stanza con allusione alla metafora metateatrale dell'*incipit* della scena. Il tempo del “now” viene messo in rapporto attraverso una comparazione mentale di Rose con il tempo del “then”, attraverso i verbi al passato remoto. Quando si interroga sul probabile arrivo di qualcun altro al piano di sotto, riflette: “I didn't see who moved in then. I mean the first time it was taken. *Pause*. Anyway, I think they've gone now. *Pause*. But I think someone else has gone in now. I wouldn't like to live in that basement. (...) This is all right for me. (...) I'm quite happy where I am. We're quiet, we're all right. You're happy up here.” (Vol. 1, 86-87).

¹⁹⁹M. Pagnini, *Difficoltà e oscurità*, op. cit. p. 35

²⁰⁰G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, op. cit.

²⁰¹Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 48

Il presente diventa per Rose il suo rifugio, il tempo della felicità forse apparente, mentre fugge dal passato, rapporto messo in evidenza dal pensiero che crea il contrasto. Se la conoscenza dell'estraneo e dello spazio avvengono dapprima a livello percettivo-sensoriale, Rose sembra invece essere razionalmente consapevole del rapporto tra un prima e un poi.

Il suo pensiero, come un monologo virtuale che rimuginando fa emergere frammenti di una realtà tutta interiore, sospesa tra presente e passato, molto simile all'*interior monologue* woolfiano, che assume a tratti un carattere lirico e onirico-fantasmagorico, piuttosto che a uno *stream of consciousness*, joyciano, “espressione di uno spirito di rigorosa analisi intellettuale, (...) sostenuto da complesse impalcature mitico-simboliche.”²⁰², continua ancora nella scena successiva con l'arrivo di Mr Kidd. Rose persevera con ossessione, rivolgendo a Mr Kidd domande personali: “I thought you had a woman to help. (...) I thought you had one when we first came.” (Vol. 1, 90). Il continuo alternarsi dei riferimenti di Rose tra presente e passato ossessivo, suggerisce una possibile e futura alterazione dell'equilibrio raggiunto nel presente. Il passato di Mr Kidd, infatti, serve ad anticipare quello di Rose della scena finale. Pinter, da chirurgo dell'anima sembra applicare alla “paziente” Rose le tecniche psicoterapeutiche per far emergere il rimosso,²⁰³ attraverso dei processi di proiezione che tendono a rompere le barriere difensive, apparato immunitario proprio della psiche, usando la stessa “arma” di rispecchiamento che coinvolge l'io. Pinter opera una sorta di giustapposizione d'immagini che rimandano all'*Imagism* eliotiano, rappresentate da quegli *objets trouvés*, come la sedia a dondolo, la disposizione degli oggetti, il letto, che anticipano il climax finale personificato da Riley, una sorta di rappresentazione visiva, esteriorizzata della memoria. La pluralità degli oggetti-stimolo, in una situazione codificata, in uno spazio definito, come quello della scena teatrale, aiuta a ritrovare in modo più immediato la traccia emotiva, stimolando la memoria del paziente, aprendo al suo sguardo lo spazio al di là del limite del progetto razionale. L'intento di Jung è proprio quello di “produrre uno stato psichico nel quale il paziente cominci a sperimentare con la sua natura uno stato di fluidità, mutamento e divenire, in cui nulla è eternamente fissato e pietrificato senza speranza.”²⁰⁴

Pertanto, la battuta di Mr Kidd, “I seem to have some remembrance.”, potrebbe obliquamente riferirsi a Rose dalla quale pian piano, nel tempo psicologico del presente, sta affiorando dall'inconscio alla coscienza l'esperienza dolorosa del passato. Per

²⁰²P. Bertinetti, (a cura di), *Storia della letteratura inglese. Dal Romanticismo all'età contemporanea. Le Letterature in inglese*, Vol. II, Torino, Einaudi, 2000, p. 224

²⁰³S. Freud, *La rimozione (Die Verdrängung)*, 1915 in *Psicopatologia della vita quotidiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973

²⁰⁴Carl Gustav Jung, *Scopi della psicoterapia*, in *Opere*, vol. VI, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, p. 478

associazioni di idee dai ricordi della disposizione degli oggetti nella stanza al numero di piani del palazzo, Mr Kidd introduce un pezzo del suo passato personale:

MR KIDD. I used to keep a tack on everything in this house. I had a lot to keep my eye on , then. I was able for it too. That was when my sister was alive. But I lost track a bit, after she died. She's been dead some time now, my sister. It was a good house then. She was a capable woman. Yes. Fine size of a woman too. I think she took after my mum. Yes, I think she took after my old mum, from what I can recollect. I think my mum was a Jewess. Yes I wouldn't be surprised to learn she was a Jewess. She didn't have many babies. (Vol. 1, 93)

Ma Rose continua a rimuovere tutto quello che le provoca dispiacere, attraverso la resistenza – il meccanismo psichico che impedisce ai contenuti una volta rimossi di tornare di nuovo coscienti – concentrando l'attenzione sulla sorella, piuttosto che sulla madre di Mr Kidd e quest'ultimo a sua volta cerca di evitare l'argomento non rispondendo alle domande di Rose. Questa scena preparatoria anticipa l'esplosione di Rose, in cui affiora il rimosso. Nella figura di Riley riconosce il suo passato che la terrorizza: “I don't want you up here. (...) Enough's enough. (...) You force your way up here. You disturb my evening.” (Vol. 1, 106). Anche il nome di Riley, espressione della sua identità, le ricorda qualcosa contro la quale aveva lottato per liberarsene: è scettica sul nome dell'arrivato, “That's not your name. That's not your name. You've got a grown-up woman in this room, do you hear?” E per proiezione la negazione si riflette sul rimosso del suo stesso nome, Sal, fino al climax della somatizzazione della cecità di Rose, incapace di vedere il suo passato. Riley diventa la materializzazione del rifiuto del passato che tanto turba Rose e la sua cecità esprime il senso di colpa per averlo rifiutato. Esso è rappresentato attraverso l'abbattimento di Riley da parte di Bert, l'unica realtà del presente possibile per Rose, contro un passato impossibile da rivivere e tormentoso da evocare. Esso viene di nuovo sommerso e tende a scomparire per poi ricomparire, chissà in un altro *hic et nunc*, della scena, nella mente di altri personaggi, come avverrà nelle altre opere o nella mente del pubblico. Alla fine, la stanza di Rose, sembra riappacificata come quella di Kullus in *The Task*. Spesso nelle opere pinteriane si assiste a un'evoluzione della fabula in cui una situazione può essere riveduta, mutata, ribaltata per poi tornare all'ordine iniziale. Anche la struttura che tende alla circolarità contribuisce a creare il significato²⁰⁵.

Il passato ossessivo emerge a brandelli dai dialoghi dei personaggi, attraverso una sorta di “frames”, situazioni che Pinter crea, momenti condivisi da chi appartiene a una stessa cultura o a una stessa classe sociale. Il riferimento alla madre ebrea di Mr Kidd e il senso di colpa per aver rinnegato le proprie origini fanno penetrare uno spiraglio di luce sull'oscurità del passato che ha a che fare molto probabilmente con una radice ebraica. Si aggiunge allora un altro tassello al puzzle dei significati: non si tratta soltanto di un legame

²⁰⁵Si veda D. Calimani, *Structure as Meaning*, op. cit.

dei rapporti familiari, ma il passato coinvolge la sfera più ampia della tradizione storico-culturale di un'etnia. Nello stesso tempo, le relazioni tra i personaggi della fabula rimandano al rapporto dell'autore stesso con il suo passato di origine ebraica. È significativo come Pinter faccia emergere il passato ebraico proprio come fanno i personaggi in *The Room* dal profondo del suo inconscio in piccoli frammenti di ricordi sparsi che alludono al sostrato ebraico. A differenza dei suoi contemporanei come Osborne, interessato ad argomenti politici, o Wesker per il quale la matrice ebraica è presente in maniera esplicita nelle sue opere, come la trilogia di drammi naturalistici, *Chicken Soup with Barley* (1958), *Roots* (1959), *I'm Talking About Jerusalem* (1960), che descrivono le vicende della famiglia ebrea Kahn, Pinter la trattiene, la fa filtrare soprattutto nelle prime commedie, per poi diluirla come in una soluzione, fino a confonderla, facendola diventare invisibile nelle opere successive, una presenza angosciante che emerge nella quotidianità, simile, piuttosto, al mondo delle ansie kafkiano.

Secondo Walter Kerr²⁰⁶, infatti, persino Samuel Beckett presenta immagini che rimandano a concetti, mentre Pinter coinvolge il pubblico nello spazio concreto della realtà presente, poiché egli preferisce esplorare i personaggi come essi appaiono, “at the extreme edge of their living, where they are living pretty much alone.”²⁰⁷ Pinter sovrappone i due piani, personale e storico-culturale, facendo trasparire quest'ultimo attraverso quello personale. Sovviene a questo proposito, la teoria di Jung, secondo la quale i contenuti che riguardano la rimozione, a differenza di Freud, non hanno una valenza solo personale ma anche storico-sociale. Jung, dunque, postula un inconscio collettivo con i suoi archetipi propri della specie oltre all'inconscio personale, con i suoi complessi personali, teorizzato dal fondatore della psicoanalisi. E allo stesso modo, il simbolo, nell'inconscio collettivo “dipende dall'energia proveniente dagli archetipi.”²⁰⁸

Inoltre, il passato ossessionante viene personificato attraverso l'agente esterno che trasporta via fisicamente il protagonista nel cronotopo dell'altrove spazio-temporale.

Da questo punto di vista *The Birthday Party* sembra il proseguimento di *The Room*. Allo stesso modo, Stanley viene assalito sia in senso letterale che metaforico dai fantasmi del passato, anche qui materializzati questa volta nei due sicari Goldberg e McCann. La dinamica di sviluppo del dramma è simile a quella di *The Room*: il presente dell'azione è quello di Stanley che ha trovato rifugio e ospitalità nella casa di Petey e Meg. Ma la sua permanenza a differenza di Rose sembra essere già disturbata sin dall'inizio. Il presente felice di Rose cede il passo all'insoddisfazione di Stanley ormai esausto dalla presenza ossessionante di Meg. La parabola della trasformazione di Stanley avviene in scena a

²⁰⁶Walter Kerr, *Harold Pinter*, Columbia University Press, 1967

²⁰⁷Roger Manvell, “The Decade of Harold Pinter”, *Humanist*, 132, April, 1967, p. 114

²⁰⁸Jacques Vidal, *Sacro, simbolo, creatività*, Jaca Book, 1992, p. 39

differenza di *The Room*. Goldberg e McCann lo riducono in fantoccio, ribattezzandolo e facendolo rinascere proprio il giorno del suo compleanno. Anche qui Pinter usa la stessa tecnica di esposizione e associazione di idee di *The Room*. Il passato di Stanley emerge a piccoli tratti sin dall'inizio: già Meg con la sua presenza ossessiva riporta indietro nel tempo Stanley, chiedendogli di suonare il piano. È significativo come Pinter giustappone la notizia dell'arrivo dei “gentlemen” con la richiesta di Meg, a mo' di prolessi sul futuro dell'azione: “When are you going to play the piano again?” (Vol. 1, 15). La proiezione regressiva di Stanley, la sua marcia indietro verso il passato, lo porta ad accettare il regalo di compleanno di Meg: il tamburo, simbolo della sua regressione allo stadio infantile, che ha la funzione di scandire il ritmo del tempo. L'arrivo di Goldberg e McCann i “visitors”, appunto, sembrano continuare fino a portare a termine l'opera iniziata da Meg: scardinare le false illusioni di Stanley, facendogli rivivere il vissuto fino all'ossessione e “ri-generarlo” del tutto. L'interrogatorio diventa allora un rito di passaggio, la festa il momento dell'espiazione e nel gioco, il paradosso dello spazio, l'io di Stanley lascia accadere, si confronta con gli affetti configurati dalle immagini costruite, riattualizza nel presente simbolicamente il passato per ricategorizzarlo, nel tentativo di trovare la sua autenticità.

La ritualità diventa parte della concezione drammatica del mondo di Pinter, la riduzione dello scarto tra se stesso e il mistero dell'universo può avvenire soltanto mimeticamente e non realmente, attraverso il mito e l'arte, la ritualità, Pinter si avvale di tutte e tre le forme di imitazione e proprio come i riti delle antiche religioni – vengono in mente i misteri orfici – che “work their way into the structure of art, in drama as notably as in painting and sculpture, ritual becomes part of Pinter's dramatic world, in which it is used for the playwright's own tragi-comic purposes.”²⁰⁹ Nel mistero emergono l'oggetto e il soggetto. Mentre l'uomo cerca di affrontare i problemi della vita, egli è parte dei misteri della vita stessa. Pinter mette in risalto il concetto: “In art, in myth, and in ritual man symbolizes his position of mystery vis-a-vis the universe.”²¹⁰ Pertanto il terrore ineffabile che minaccia i personaggi-eroi pinteriani non è mai pienamente identificato e il mistero non si risolve alla maniera di Ibsen. Questo dimostra una tendenza di Pinter verso la spiritualità. La conferma viene dalla dichiarazione di Lady Antonia Fraser che nel suo memoriale biografico *Must You Go: My Life with Harold Pinter* sostiene: “he had a deep sense of the spiritual.”²¹¹

I due sicari di *The Birthday Party*, dunque, accusano Stanley di aver commesso in passato delle colpe. A differenza di *The Room* il senso di colpa qui è ancora più evidente e raggiunge livelli parossistici. Esso è rappresentato dai due sicari che interrogano con

²⁰⁹ K. H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter*, op. cit., p.10

²¹⁰ Intervista, *Two People in a Room*, op. cit., p. 25

²¹¹ Antonia Fraser, *Must You Go? My Life with Harold Pinter*, in M. Billington, *Harold Pinter and Antonia Fraser: a perfect match*, op. cit.

veemenza l'imputato Stanley: "Why did you leave the organization?/ What would your old mum say, Webber?/ Why did you betray us?/ You hurt me, Webber. You're playing a dirty game." (Vol. 1, 42). Il passato è stato rinnegato e tradito attraverso l'azione e per questo continua a tormentare.

Ma dalla personalità dei sicari emergono altri elementi che completano il gioco dei richiami tra presente e passato. Essi rimandano a un'origine, molto probabilmente quando "*in principium erat verbum*", passato edenico, primordiale. L'origine dei due sicari corrisponde agli stralci del passato di Stanley, la componente ebraica personificata da Goldberg e quella irlandese personificata da McCann. Come in *The Room*, Pinter sovrappone il passato personale con quello storico-culturale, facendo riaffiorare quest'ultimo dal background del protagonista. Ma non solo, in questione non è soltanto il background di Stanley. Anche Goldberg teme i fantasmi del suo passato ossessionante, ma per paradosso ne parla, come in un rito scaramantico di liberazione e, nello stesso tempo, per proiezione, intende far emergere quello di Stanley. Anche Goldberg come Rose ha cambiato nome, "Simey", (Vol. 1, 70), il suo vecchio nome. È come se Pinter rappresentasse il passato ossessivo attraverso una proiezione comparativa empatica che determina il cambio di identità tra Goldberg e Stanley e la fine drammatica di quest'ultimo diventa la risultante di forze interne ed esterne.

Un passato, dunque, con un sostrato comune ai personaggi, riflesso metaforico anche di quello dell'autore: il periodo trascorso in Irlanda, l'origine ebraica, la presenza materna di una terra-madre abbandonata, frutto di una colpa ossessionante, sono elementi che alludono, sempre per proiezione, al passato di Pinter che, emergendo in questo dramma a tinte più forti, occhieggia dietro le fila dei personaggi.

Il sostrato ebraico del rimosso magmatico continua in *A Night Out*. Il passato è quello dei legami familiari rappresentato dalla madre ossessiva di Albert, Mrs Stokes che lo trattiene all'interno della casa. È stata riconosciuta da alcuni critici, come lo stereotipo della madre ebraica. Anche qui, la madre, simile al surrogato Meg, personifica il passato. La variante è la presenza di più fattori che contribuiscono a scatenare la crisi di Albert che egli stesso trova fuori dalla porta, da quell'*hic et nunc* del nucleo familiare: gli agenti esterni personificano l'esternazione del rimosso di Albert, proprio come in una psicoterapia. Il suo orientamento è verso un futuro alternativo che si rivela terrificante, peggiore del presente e del passato, frustrante, e non fa altro che riportarlo indietro ai legami ancestrali. Significativa è l'immagine dell'orologio che cerca di distruggere a casa della ragazza.

Per effetto di diffrazione i frammenti del passato si trovano disseminati tra le battute e le azioni degli altri personaggi che fungono da reagenti, producendo sul pubblico un effetto estraniante. Essi non sono soltanto esterni, sconosciuti, come in *The Room*, ma sia interni,

Meg, sia esterni, come i sicari in *The Birthday Party*. Pinter, nei drammi successivi applica tutte le varianti possibili. Pertanto, più che dell'evocazione di un passato soggettivo si tratta della creazione di un passato intersoggettivo, socializzato, che tende ad essere condiviso, di una memoria, dunque, immaginativa, inventiva, una traccia dinamica di quei momenti soggettivi, istanti epifanici, "moments of being", come li chiama Virginia Woolf, che fanno luce anche solo per un attimo sull'oscurità e l'enigmaticità del reale. Anche il passato, come l'io, l'identità, lo spazio, risulta sineddochico al confine tra echi lirici e drammatici.

Un effetto simile si riscontra in *A Slight Ache* in cui continua la personificazione del passato ossessivo, proiettato sui personaggi che lo rappresentano in scena. I due protagonisti Edward e Flora proiettano sul matchseller le frustrazioni del loro vissuto e la componente storico-culturale scompare per poi riapparire in penombra in *The Homecoming*. Il fiammiferaio si riveste allora di un ulteriore significato: assume la funzione liberatoria di un passato che si è innestato nel presente. Entrambi raccontano consciamente brandelli di ricordi del loro passato al matchseller. Edward esibisce la sua virilità e impotenza e Flora, nell'episodio dello stupro, mette in risalto la crisi della coppia nel presente che diventa già passato e viceversa in un ciclo vizioso. Il matchseller, nella dimensione temporale, è il capro espiatorio di tutti gli impliciti accumulati da anni nel loro rapporto, l'inadeguatezza sessuale di Edward e il desiderio frustrato di Flora, la proiezione e personificazione dell'antica fantasia di stupro, il momento dell'occasione per liberarsene: "It was a ghastly rape, the brute. High up on the hillside cattle track. Early spring. (...) I saw the sky through the trees, blue. Up to my ears in mud. It was a desperate battle. (...) He'd grown a red beard, I remember. (...) Hmmnn, you're a solid old boy, I must say. Not at all like a jelly. All you need is a bath. A lovely and lathery bath." (Vol. 1, 175-176). Più che raccontare un ricordo attraverso delle immagini-tempo, Pinter si avvale della tecnica cinematografica, che qui viene anticipata, di affiancare una serie d'immagini-ricordo, presentificandole.²¹²

Le loro deposizioni sono separate come la crisi che li divide e anche i significati sono diversi. Nella prospettiva temporale il fiammiferaio per Edward rappresenta il passato da cancellare e da liberarsene come cerca in tutti i modi di fare e di sottofondo la crisi anch'essa rimossa del presente, attraverso il rito di abluzione, che porta con sé la nascita di un nuovo presente. Ma per Flora, che teme il presente e il passato, rappresenta un ipotetico futuro, espresso attraverso la decisione finale di accogliere in casa il fiammiferaio. "The summer is coming. I've put up your canopy for you. You can lunch in the garden, by the pool. I've polished the whole house for you." (Vol. 1, 184). Ma è anche presagio di morte:

²¹²G. Deleuze, *L'immagine-tempo: cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1997, p. 61

“I'm going to put you to bed and watch over you. But first you must have a good whacking great bath. And I'll buy you pretty little things that will suit you. And little toys to play with. On your deathbed. Why shouldn't you die happy?” (Vol. 1, 177). In questo radiodramma Pinter concentra presente, passato e futuro attraverso il rito di liberazione dell'ossessione, il racconto conscio stimolato dalla percezione visiva dell'estraneità. Il passato, dunque, da rimosso e inconscio riaffiora alla mente e viene evocato attraverso il “rito” del racconto e, quindi, la reiterazione della parola, che ha il duplice potere di far rivivere il ricordo, rendendolo presente, e di liberarsene nello stesso tempo, condividendolo con l'ascoltatore in scena o in platea. In questo modo, presente e passato vengono fusi insieme in uno spazio temporale che dà la sensazione dell'illimitatezza e della paura sempre presente, condizione ormai perenne dell'esistenza umana.

Un esempio di personificazione della paura è il personaggio di Davies in *The Caretaker* in cui Pinter concentra il passato che ossessiona Davies nel presente della scena. Il barbone, reietto, Wanderer, spera di trovare rifugio e apparente serenità nella casa di Aston e Mick. Dalle sue esperienze emerge il terrore verso gli altri che, ancora una volta, come nelle commedie precedentemente analizzate, personificano per proiezione il fantasma della minaccia. Ma essi possono apparire in ogni istante: non appartengono soltanto al passato, poiché il racconto li fa rivivere nel presente dell'enunciazione, come dimostra l'uso del tempo verbale del presente, “I was lucky you come into that caff. I might have been done by that Scotch git. I been left for dead more than once. (...) If you don't piss off, he says, I'll kick you all the way to the gate” (Vol. 2, 10-12). E l'efficacia delle parole contribuisce a evocare immagini terrificanti che si attualizzano in *performance* nella mente dei personaggi e del pubblico.

Pinter, sovrapponendo il piano della fabula con quello dell'azione scenica, materializza, in un certo senso, nell'*hic et nunc* della scena, i fantasmi del racconto che sembrano trovare una continuazione nel personaggio di Mick, il quale stuzzica fino all'exasperazione, in un misto di comicità e drammaticità, le paure di Davies, in un rivissuto senza fine. In questa prospettiva temporale, la scena finale dell'espulsione di Davies è la rappresentazione dell'inadeguatezza del presente e, per paradosso, un ritorno al futuro che è già passato. Proprio Aston glielo fa capire, l'altro membro della casa, ma anche l'*alter* di Davies, personificazione del passato intersoggettivo, che lo ossessiona, dopo l'esperienza dell'elettroshock, rivissuta nel racconto. Pinter li mette uno di fronte all'altro e osserva le loro mosse e reazioni. Davies esce di scena, ma continua a portarsi le sue paure personificate, forse anche le stesse del pubblico, nel fluire di un tempo dell'eterno presente da cui cercherà di ritrarsi invano.

Dal passato ossessivo personificato, al presente al futuro, dall'inconscio al conscio, attraverso un movimento verticale che dal profondo dell'oscurità degli abissi dell'anima emerge alla luce della coscienza, come suggerisce l'immagine del pozzo di Almansi-Henderson, “the well of the past from whose dark bottom ghosts occasionally emerge”²¹³, dal personale allo storico-culturale, all'intersoggettivo. Tutti questi episodi di frammenti di ricordi emersi dalle opere fin qui analizzate dimostrano che i personaggi pinteriani hanno difficoltà a liberarsi dal loro passato ossessionante. È impossibile cancellarlo. Si assiste allora a una presentificazione di esso. La paura può essere semmai esorcizzata, attraverso i “riti”, ma è inevitabile e può apparire da un momento all'altro, nel corso nella vita.

Ad ogni tentativo di ossessione e di minaccia come il passato o il tempo che scorre o il cambiamento ad ogni stimolo ed evento i personaggi pinteriani agiscono di conseguenza, senza nessuna passività, cercando un rimedio e una via d'uscita. Ai personaggi e, per metafora, anche il loro pubblico, non resta che appropriarsene consciamente accettando la propria condizione, attraverso il racconto reiterato e la rappresentazione, la pena-espiatrice, per sopravvivere, proprio come Sisifo, nella mitologia, costretto a far rotolare la pietra sulla montagna. Metaforicamente, dunque, il teatro, messa in scena della vita dell'uomo, si rivela un *phàrmacon*, il momento psicoterapeutico del pensiero e dell'azione, per paradosso, l'istante di sospensione temporale nel tempo lineare, “un'extratemporalità, un incontro tra tempo ed eternità”²¹⁴, nella rappresentazione del terrore.

Il tempo e la ricostruzione della memoria non sono soltanto un espediente drammaturgico, ma assumono un significato determinante. In questo caso si presta l'interpretazione di Ippocrate che ha considerato la crisi, come momento critico in cui la malattia evolve verso la cura o la morte. In questo momento è certo che l'intervento del medico prende un carattere necessario e decisivo. È il momento del *kairòs*, in una delle sue tante accezioni intraducibili, il tempo della ricerca del significato, legato all'azione.

V. 2 Cambiamento *versus* autoconservazione: la guerra dei tempi “imperfetti”

In alcune opere pinteriane spesso la situazione dell'*hic et nunc* della scena sembra fermarsi, quasi come un fermo immagine, al momento in cui un elemento perturbatore arriva a modificare lo status quo o l'equilibrio reale o apparente che i personaggi sono riusciti a raggiungere. Ecco che Pinter concentra l'attenzione quasi come una lente di ingrandimento su un punto del tempo lineare, un'altra dimensione temporale: il momento del

²¹³G. Almansi, S. Henderson, *Harold Pinter*, op. cit., p. 84

²¹⁴Giorgio Melchiori, “L'attimo come unità di tempo nella narrativa” in *I funamboli: il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati*, Torino, Einaudi, 1974, p. 230

cambiamento possibile, in cui presente passato e futuro si intersecano, l'attimo dell'incontro-scontro con la minaccia e la paura, rappresentata da un'entità estranea, che porta a uno stravolgimento della stabilità. Si tratta di un'altra accezione del tempo del *kairòs*, il tempo dell'azione, dell'incontro che apporta delle modifiche al corso degli eventi. Esso risulta essere un compendio tra il tempo lineare, (Chronos) e il tempo ciclico dell'eternità, a cui si ispira anche la concezione temporale bergsoniana. In questo modo il ritorno del tempo assume raramente una circolarità perfetta: l'inizio e la fine non coincidono, poiché l'introduzione del *kairòs* nel tempo lineare ha reso imperfetto il cerchio, trasformandolo in una spirale. Un tempo, dunque, imperfetto. I protagonisti pinteriani sono quasi sempre privi di radici, entrano in scena da un luogo non precisato, il più delle volte a metà conversazione e portandosi dietro un loro passato che spesso non c'entra con la trama della *pièce*, ma che interviene trasformando le circostanze e l'atmosfera venendo a creare lo spessore e la sospensione drammaturgica pinteriana. Le sue commedie sono squarci di vita che non hanno né inizio né fine. Esse assomigliano all'archeologo di Foucault che “scava per trovare la memoria su cui il presente si è edificato e, quel presente, lo vede radiografato non come ciò che emerge di un mondo inconoscibile, ma come una stratigrafia che testimonia orrori non distanti o diversi da essa, ma in essa ben incastonati, di essa parte integrante.”²¹⁵

A prova di ciò sovviene la struttura stessa delle opere che mette in evidenza la ciclicità interrotta, espressione del contrasto tra cambiamento e staticità. Mentre nelle prime commedie il contrasto tra cambiamento e autoconservazione si percepisce attraverso le sensazioni e le emozioni dei personaggi, esso diventa argomento di discussione, viene quindi affrontato in maniera esplicita, in *The Dwarfs*, dramma che rappresenta il passaggio generazionale, dalla fase della giovinezza all'età adulta del protagonista Len. Pinter mette in scena questo passaggio attraverso immagini e pensieri contrastanti. Fa ancora capolino la presenza quasi ossessiva del passato di Len dalle radici ebraiche come dimostrano le allusioni di Len alle origini portoghesi di Mark e i riferimenti alla terminologia ebraica. Esse mettono in risalto la disperata ricerca di senso di Len in rapporto alla sua storia e al suo passato. Non a caso, attraverso una forma di pensiero circolare che ritorna su se stesso a intervalli, il suo senso di *displacement* storico-personale ritorna alla fine e il suo io si interroga all'infinito, “You mean you've got roots. Why haven't I got roots? My house is older than yours. My family lived here. Why haven't I got a home?” (Vol. 2, 99). Questo dimostra ancora una volta che il problema ontologico è alla base del rapporto con le proprie origini, la parabola che apre e chiude la vita umana.

²¹⁵Claudio Mutini, Giorgio Patrizi, *Il tempo imperfetto*, Bulzoni, 1996, p. 88

All'interno di questo *frame* si sviluppa il movimento del pensiero di Len. Le immagini e i dialoghi si susseguono per contrasto, in maniera quasi meccanica e ossessiva come se fossero già predeterminate. Len proietta su Mark il suo dramma interiore su cui si basa tutta la commedia. Dopo aver fatto riferimento al suo passato, per contrasto si rende conto che le cose stanno cambiando. Si crea uno scarto tra un prima e un adesso sempre più netto. Ma la sua reazione è quella di resistere al cambiamento:

LEN: Of course, he may have changed. Things do change. But I'm the same. (...) I have to run downstairs to put the kettle on, run upstairs to finish what I'm doing, run downstairs to cut a sandwich or arrange a salad, run upstairs to finish what I'm doing (...) (Vol. 2, 82)

Len esprime, dunque, tutto il suo senso di angoscia e di paura verso il cambiamento. Egli infatti sembra essere governato dal principio di autoconservazione, comune alla maggior parte dei personaggi pinteriani, come Rose, Stanley, Davies, Hirst... Il cambiamento implica la concezione di una percezione chiara della realtà e soprattutto l'incanalamento del pensiero verso il raggiungimento di una meta, un futuro che avrà inizio in un punto del tempo lineare. Ma vuol dire anche abbandonare il passato, o almeno tralasciarne una parte nell'oblio. I personaggi pinteriani e Len, il maggior rappresentante di questo pensiero, temono il futuro che si rivela come la proiezione della crisi del presente. Per questo Len si ostina a ribadire la sua staticità per restare fisso in un eterno presente di un'azione sempre in divenire e paradossalmente statica, della quale non si conosce il punto di partenza e che resta incompiuta, espressa attraverso la forma del gerundio. In questa prospettiva Len percepisce il movimento delle azioni dei suoi amici, come quello della mano di Pete: "I'm not doing anything with it. It's not moving. I'm doing *nothing* with it." (Vol. 2, 83). Segue la riflessione di Len che definisce gli oggetti e tutto quello che gli è intorno, attraverso il paradosso del tempo verbale del "presente storico" e la formula del "this is", che esprimendo la fissità, non lascia scampo a nessun cambiamento futuro: "This is my fixture. There is no web. All's clear, and abundant. Perhaps a morning will arrive. If a morning arrives, it will not destroy my fixture, nor my luxury. If it is dark in the night or light, nothing obtrudes." (Vol. 2, 85). Si evince il senso di absolutezza e di eternità dalle parole di Len che si rinchiude nella propria trappola temporale. Egli cerca di fuggire dal tempo lineare, Chronos mangiatore di uomini, arma a doppio taglio dal quale non si può sfuggire, poiché come sostiene T. S. Eliot "Only through time time is conquered."²¹⁶

Len continua a essere ossessionato dal cambiamento che viene percepito in termini spaziali. Il senso di un'alterata prospettiva temporale tende, per riflesso, a suscitare l'adozione anche di un'alterata prospettiva fisica. Da qui, la presentazione di ambienti e personaggi attraverso strane angolazioni.

²¹⁶T. S. Eliot, *Four Quartets, Burnt Norton*, London, Faber & Faber, 1968, l. 44

Ritorna, quindi, ancora la metafora del tempo spazializzato. “The rooms we live in... open and shut. [Pause.] Can't you see? They change shape at their own will. I wouldn't grumble if only they would keep to some consistency. But they don't. And I can't tell the limits, the boundaries, which I've been led to believe are natural.” (Vol. 2, 87). Questa immagine esprime una comparazione del movimento di Len con il tempo presente e futuro e ancora una volta proietta la sua paura su Mark, che insieme a Pete non è proprio una personificazione della minaccia temporale come avviene nelle opere precedentemente analizzate, ma soltanto una sineddoche, una parte del tutto, entrambi vengono usati come contenitori sui quali riversare le emozioni di Len: “You're frightened.” (Vol. 2, 87).

Questa scena sembra rimandare a quelle di *The Examination*, in cui il momento del cambiamento è segnato dall'immissione nelle spirali di un'altra temporalità, l'extratemporalità dell'entrata e uscita di Kullus determina il cambiamento e il seguente rovesciamento dei ruoli. Il contrasto tra presente passato e futuro trova un'unità d'azione nell'intensità di questo momento. Ma a differenza di T. S. Eliot che vede il futuro contenuto nel passato, “But only in time can the moment in the rose-garden (...) Be remembered; involved with past and future.”²¹⁷, per Pinter non ha senso guardare avanti, poiché il futuro si fonde con il presente “is simply going to be the same thing. It'll never end.”²¹⁸ Allo stesso modo si assiste a questo tipo di cambiamento nello sketch *Kullus* e la sua variante per la televisione *The Basement* in cui il cambiamento si basa sulla struttura rovesciata dell'opera, che contribuisce a suggerire il senso della discontinuità e della frattura temporale, data dal contrasto suggerito dall'alternanza delle stagioni del tempo lineare.

La perenne attesa, interrotta dal momento opportuno è espressa da Len: “But when the time comes, you see, what I shall do is place the red hot burning coal in my own mouth.” (Vol. 2, 88). Pete gli suggerisce di essere più elastico, ma Len continua a insistere: “No there is a different sky each time I look. The clouds run about in my eye. I can't do it.” (Vol. 2, 89). Si tratta della difficoltà di Len a comprendere la realtà in divenire in rapporto all'esperienza dell'azione. È il divenire del *panta rei* eracliteo del tutto scorre che trova una corrispondenza nei momenti del flusso temporale del pensiero bergsoniano. Len non riesce a farsene una ragione, poiché questo implica mettere in forse tutta l'impalcatura del suo sistema assolutistico. Ma è proprio questo l'intento di Pinter, che studia i suoi personaggi, “I try to simply proceed from moment to moment between the characters and indeed the silences that fall between”²¹⁹; scardinare i clichés anche quelli dell'unità di azione spazio e tempo tradizionali e dei concetti temporali, questa la vera tensione. Pete gli propone le

²¹⁷*Ibidem*, II, 40, 43

²¹⁸M. Gussow, *Conversations with Pinter*, op. cit., p. 132

²¹⁹Intervista, *Out of the Air in The Listener*, 5 August, 1971, p. 176

immagini di un sogno che azzerano e sospendono il divenire della realtà e rendono vulnerabili i personaggi che sperano in un futuro. Significativo è il comportamento di Davies che a differenza degli altri personaggi non sogna “I don't dream. I've never dreamed.” (Vol. 2, 20), come notano Almansi e Henderson: “Davies (...) is the wisest of all Pinter characters: he avoids dreaming (about his future) or reminiscing (about his birthplace or country of origin). Most of the other characters, however, remain committed backward-lookers; few of them can resist Orpheus' quick look behind.”²²⁰ Ma alla proposta di Pete, Pinter rifrange sulla realtà di Len mentre riflette la propria immagine allo specchio, simbolo che allude al possibile cambiamento e quindi obliquamente anche gli effetti del tempo della soggettività. Henry Adams spiega la condizione della crisi dell'uomo della contemporaneità:

“Con l'avvento della nuova psicologia l'uomo seppe che la sua condizione normale era idiozia o mancanza di equilibrio, e che la saviezza era un artificio instabile. Il suo pensiero normale era dispersione, sonno, sogno, incoerenza; l'azione simultanea di differenti centri di pensiero senza un controllo centrale. Il suo equilibrio artificiale era abitudine acquisita.”²²¹

Ancora una volta è Pete a spronarlo all'azione “The time has come to act.” (Vol. 2, 93) sembra la personificazione della prospettiva del futuro, in quanto Pete si dimostra sicuro di sé e non ha paura. Per contrasto Len si sente minacciato: “Since I left him I've been thinking thoughts I've never thought before.” (Vol. 2, 92) e si interroga su cosa succederà, persino il futuro più prossimo lo spaventa e lo ossessiona, “What happens?” “What do you do when you're alone?” (Vol. 2, 95). “We depend on these accidents, on these contrived accidents, to continue. (...) What you are, or appear to be to me, or appear to be to you, changes so quickly, so horrifyingly. (...) What happens to the scum? When does it happen? I've seen what happens. But I can't speak when I see it.” (Vol. 2, 100). Len non riesce a decifrare l'aura misteriosa dell'evento.

La sua paura lo porta a chiudersi in se stesso: il futuro con i suoi due amici è troppo rischioso. Intrappolato nel dubbio amletico del paradosso tra desiderio di cambiamento e principio di autoconservazione, dà segni di allucinazioni nella scena finale. Il tempo del presente lo ha fatto approdare in una sorta di “terra di nessuno”, in cui Len si libera dei fantasmi della sua mente, dei suoi amici e del tempo in cui erano stati creati: la realizzazione del cambiamento possibile, “And this change. All about me the change. (...) Now all is bare. All is clean. All is scrubbed. There is a lawn. There is a shrub. There is a flower.” (Vol. 2, 105). Ancora una volta il tempo spazializzato e la speranza di un ripetersi del divenire, come quello del fiore, a spirale come il *panta rei*. Il cambiamento avviene, ma

²²⁰G. Almansi, S. Henderson, *Harold Pinter*, op. cit., p. 84

²²¹Henry Adams, *L'educazione di Henry Adams* (1918), trad. di Vittorio Gabrieli, in G. Melchiori, *I funamboli*, op. cit., p. 229

solo in parte. Pinter, dunque, studia tutte le varie angolature del contrasto tra cambiamento e autoconservazione e le reazioni dei personaggi. Il contrasto tra presente e passato resta insoluto. Se nelle prime commedie è caratteristica comune ai personaggi la paura dal passato e il rifugio nel presente che si presenta già in crisi, in questo dramma come in altri l'autore studia il rapporto tra i personaggi e il presente-futuro. Risulta che essi scappano dal futuro, l'inconoscibile che altera il proprio equilibrio. La fissità di Len dimostra che l'ossessione del passato ha degli esiti negativi sul futuro al quale se si guarda, nella maggior parte dei casi, lo si fa in maniera sospettosa e diffidente. Pertanto, la concentrazione dell'azione è sempre nel presente.

Il cambiamento continua ad avere degli effetti sui personaggi di *The Homecoming* e *Tea Party* che fanno da supporto. Esso è messo in evidenza anche dalla struttura stessa dell'opera. Ancora una volta è segnato dal momento dell'arrivo di un agente estraneo che turba lo status quo. In *Tea Party* gli effetti sono tra i più devastanti, mentre *The Homecoming* presenta una situazione rovesciata simile a quella di *The Basement*. In quest'ultima opera, la struttura contribuisce più che mai a suggerire il senso del cambiamento e dunque è portatrice di significato. Dall'analisi emerge una contraddizione tra lo sviluppo dell'azione drammatica e la situazione di stallo della fine delle opere. *The Basement* dimostra l'illusione del cambiamento dell'azione, nel suo movimento, il rovesciamento dei ruoli Stott-Law e nello stesso tempo, la struttura che tende alla circolarità, rappresenta un ritorno su se stessa, all'inizio, frustrando quei momenti di "slancio vitale" bergsoniano dell'azione, temendo il cambiamento. Pinter sostiene in un'intervista che: "My job, as I see it, is really to shape an image on the stage. Let it live, but shape it in dramatic terms and leave it at that."²²² e ancora "For me everything has to do with shape, structure, and over-all unity."²²³ La ricerca estetica pinteriana è mimesi del ritmo dell'universo, il mistero cosmico dell'esistenza spazio-temporale.

Nel contrasto tra principio di autoconservazione e cambiamento, lo sviluppo della commedia di *The Homecoming* sembra tendere verso quest'ultimo. Ancora una volta il momento della svolta è dato dall'arrivo della coppia Teddy-Ruth. Teddy si illude che al suo arrivo tutto sia rimasto intatto e che il tempo non abbia contribuito a modificare le cose. Gli effetti si notano soprattutto sullo spazio circostante, proiezione del tempo che diventa metafora spazializzata. "Yes, that's it. Shall I go up and see if my room's still there? (...) No I mean if my bed's still there." (Vol. 3, 36). Dopo essersi accertato che la sua stanza è ancora intatta, Ted aggiunge: "Nothing's changed. Still the same." (Vol. 3, 38). Ma la sorpresa non è gradita al padre che resta ancorato alla nostalgia del passato doloroso della

²²²Intervista, *Out of the Air*, op. cit., p. 176

²²³Intervista con L. Bensky, op. cit., p. 149

moglie morta che ritorna evocato nel presente. Ma proprio in questo tempo dell'azione sembra che il passato di Max, abbia trovato un sostituto di quel passato, rappresentato da Ruth o che almeno potesse svolgere le sue funzioni. È il momento anche delle rivelazioni di Sam sul passato della moglie di Max e dei suoi ricordi. Si assiste a un'evoluzione della rappresentazione del passato rispetto alle prime commedie. La sua evocazione è sempre più legata all'*hic et nunc* della situazione e non sembra produrre particolari effetti minacciosi che alterano la situazione del presente, come le reminiscenze di Sam. A differenza delle prime commedie, è il destino crudele della situazione del presente che minaccia i personaggi e i loro ricordi. Max non trova più un rifugio edenico nel passato, come Rose e Stanley. Esso viene, inoltre, espresso per associazioni di idee, come in questo dramma, o in maniera logico-discorsiva, filosofica, come nel caso di *The Dwarfs*. Pinter sembra che stia prendendo le distanze da quel passato ossessivo e insidioso delle prime commedie, ormai riaffiorato dall'inconscio al conscio, e per paradosso, liberandosene se ne appropria. I personaggi pinteriani appaiono, comunque, avvolti nelle loro ombre e spazi protettivi in cui si rifugiano e desiderano passare il resto della loro vita, la loro isola della felicità, come accade per Rose in *The Room* o anche al tassista di *Victoria Station* che trasforma l'abitacolo di un'auto nella sua isola felice, cercando in tutti i modi di preservarla nel tempo, secondo il principio di autoconservazione.

Ruth, infatti, non è la personificazione del passato, ma rappresenta quel contrasto tra cambiamento e staticità, tra presente progressivo e passato, il paradosso del cambiamento nell'immobilità. Da questo punto di vista *The Lover*, invece, rappresenta l'esatto contrario, l'immobilità del cambiamento. Il cambiamento del corso degli eventi e la sua accettazione avviene soltanto attraverso dei compromessi da entrambe le parti: la famiglia accetta l'"intrusa" Ruth solo se considerata prostituta che si occupa anche della gestione della casa, come d'abitudine quando era viva la moglie di Max. Da questo punto di vista, viene ripresa la tradizione e si instaura un nuovo *status quo*, accettabile da ambo le parti. Chi è restio al cambiamento è per paradosso proprio il fautore della sorpresa e dell'improvvisazione, Teddy, che resta sconvolto dagli avvenimenti e si ritrae. Infatti, continua a preservare la sua staticità quando si accorge che è cambiato il ruolo di Ruth e che sta per avvenire la separazione tra i due. Teddy sembra essere un uomo del passato:

RUTH. I was... different... when I met Teddy... first.

TEDDY. No you weren't. You were the same.

RUTH. I wasn't.

MAX. Who cares? Listen, live in the present, what are you worrying about? I mean, don't forget the earth's about five thousand million years old, at least. Who can afford to live in the past? (Vol. 3, 66)

Alla fine è il presente che vince sul passato, modificandolo. Affiora qui l'io di Pinter che prende in prestito la battuta di Max e ne fa un aforisma. Riaffiora ancora l'ultimo scorcio del passato ancestrale della madre ebrea, la figura materna che ossessiona i personaggi delle prime commedie, ma in forma più mitigata. Teddy è costretto a fare le valigie e a ritornarsene al suo passato. Significativa anche da questo punto di vista la battuta di Ruth "Don't become a stranger." (Vol. 3, 96). L'estraneità è dovuta anche allo scarto temporale in cui vivono i due personaggi.

Per *Tea Party* invece non c'è nessun compromesso. Il fluire del tempo è solo l'attesa del tracollo di Disson che avviene in scena. Anche qui il momento del cambiamento è segnato dall'arrivo di altri personaggi. L'avvicinarsi delle stagioni e dello scorrere del tempo è molto più rapido del teatro dato l'uso del mezzo televisivo che abbrevia le distanze temporali, sovrapponendole.

La situazione incomincia in medias res: già l'inizio con l'assunzione di Wendy e l'encomio di Willy segnano il cambiamento e lo sprofondamento di Disson. Anche la struttura è testimone del climax discendente della scena finale. Non c'è più nessuna traccia del sostrato del passato socio-culturale e delle radici dei personaggi. Essi, in particolare il protagonista della scena, Disson, vivono nel presente della scena, nel divenire della loro realtà che si fa subito passato. Nella scena finale il punto di vista rispetto a quella iniziale è retrospettivo. Il cambiamento di Disson è dapprima somatico e appare con il peggioramento della vista, come Rose, ma senza nessun transfert, o come Edward, simbolo dell'incapacità di Disson di accorgersi di quello che sta succedendo intorno a lui. In questa prospettiva non riesce a vedere il presente degli eventi che lo stanno trasformando e lo portano alla perdita di tutte le facoltà, come Gloucester sull'orlo del precipizio. La sua allora è anche una lotta contro il tempo che lo porta alla distruzione finale, ma per paradosso non c'è tempo per rendersene conto. Ancora una volta domina l'accezione del tempo del *kairòs*, come tempo della trasformazione possibile portatrice di distruzione. Esso inverte le situazioni e dà loro un esito definitivo, la vita o la morte; la vittoria o la sconfitta. È la condizione dell'azione riuscita e insegna che paradossalmente, il successo tiene quasi a nulla.

Ancora una volta ritorna l'immagine dello specchio come avviene in *The Dwarfs* che, oltre a riflettere la propria immagine, la inserisce in un tempo degli avvenimenti. Durante il teledramma Disson si guarda spesso allo specchio e riesce ancora a vedere la sua immagine, mentre si annoda la cravatta, come se volesse ripetere il passato e dare un'immagine statica di sé, immutabile, eterna attraverso questo rituale, quasi a voler anticipare, con una prolessi, la sua impossibilità a guardarsi e la tragicità della fine. La stessa immagine ritorna sfumata nell'ultima scena, in cui i genitori di Disson portano uno

specchio nuovo, segno del cambiamento e dell'impossibilità di rispecchiarsi. Il tempo minaccia il presente della situazione, modificandola e presentando i personaggi diversi a se stessi e agli altri, estraniandoli. Un tempo estraniante del mondo drammaturgico pinteriano, dunque, che sospende la drammaturgia.

E l'estraniamento è ancora più evidente nella trama di *The Lover*. Qui a differenza delle altre opere Pinter mette in scena quel lato oscuro di cui parla Len in *The Dwarfs*, quando si riferisce all'immagine dello specchio e che Pinter stesso spiega in *Writing for the Theatre*: "I can't see the broken glass. I can't see the mirror I have to look through. I see the other side. (...) I want to break it, all of it." (Vol. 2, 92). Egli rappresenta l'immobilità del cambiamento in una struttura circolare. I personaggi esprimono il paradosso della voglia di evadere dalla routine quotidiana e insieme la paura della trasformazione o l'alterazione dello status quo, come appare dalle battute finali dalle quali emerge dalla proposta di cambiare vestiti, l'ansia di un cambiamento senza cambiamento, poiché si tratta di un gioco, come ha notato Dario Calimani²²⁴, "Would you like me to change my clothes? I'll change for you, darling." e Richard acconsente: "Yes. *Pause*. Change." (Vol. 2, 184).

Dall'analisi delle opere risulta che il passato ossessivo e il contrasto tra cambiamento e autoconservazione sono caratteristiche tipiche delle rappresentazioni teatrali o televisive. La struttura, infatti, delle opere stesse si presta a questo tipo di espressività che più che esprimere la liricità dell'io come in altri generi come la poesia e quindi la soggettività chiusa in sé dell'io, esprime la socialità di un tempo condiviso da più soggetti e più adatto alla rappresentazione.

Il passato e il presente progressivo sono in contrasto tra loro. A differenza di Eraclito che nel *panta rei* trova la ragion d'essere di un'armonia dei contrari, per Pinter i contrasti restano tali, critici, irriducibili, dai risvolti tragici. Il tempo in cui si trova un'unità di fabula e di scena è il momento del cambiamento possibile, della realizzazione della rappresentazione, il momento di incontro tra attori-personaggi, autore e pubblico, in cui per un attimo si ha la sospensione temporale e le tre dinamiche del tempo sembrano convergere, ma solo per pochi istanti, facendo esplodere le emozioni più remote e represses. Da questo punto di vista potrebbe esserci un accostamento con il teatro del Nō giapponese per il potenziale emotivo rappresentato in scena. È un'arma a doppio taglio, il momento catartico liberatorio, ma nello stesso tempo è il momento della crisi, della potenzialità dell'accadimento di un evento, destino a cui è condannata la condizione umana, sovrastata dal terrore del movimento, del cambiamento, il senso dell'esistenza umana senza senso.

Metaforicamente, la paura del mutamento è anche quella di Pinter, combattuto tra la paura del futuro dopo il successo ottenuto con *The Caretaker* e le prime commedie e l'ansia di un

²²⁴D. Calimani, *Radici sepolte*, op. cit., p. 52

ritorno alla “normalità”, sterile, statica della sua scrittura, dopo la creazione di *The Homecoming*. Le sue opere continuano a riflettere i brandelli del suo io, che si insinua osservando il momento opportuno in cui poter emergere, anche se mai in maniera evidente, esplicita, come in questo caso per quanto riguarda la concezione del tempo. Metaforicamente, esse racchiudono la sua vita in un rapporto intenso arte-vita, in cui Pinter sembra sospeso tra innovazione e tradizione, come osserva Mel Gussow: “Pinter has changed in some ways while remaining essentially the same.”²²⁵

V. 3 Il tempo che scorre: il passato nel presente

Il riferimento al passato e al tempo che scorre, come minaccia per l'uomo e la sua esistenza attrae Pinter che si sente sempre più coinvolto. Senza dubbio l'esperienza cinematografica, con gli espedienti di richiami mnestici e l'avvento dei nuovi mezzi di comunicazione, ha determinato e influenzato la scelta di Pinter di mettere al centro di alcune opere il tema del tempo e della memoria. In queste opere, a differenza delle prime commedie, il passato appare in relazione al presente simultaneamente, come ha osservato Almansi: “Time is no longer to be regarded as a linear scale (...) but on a continuum, where past and present seem to occur simultaneously. The flux is lacking.”²²⁶

Opere come *Old Times*, *No Man's Land* o *Betrayal* risentono dell'influenza della *Recherche* proustiana e del concetto di *durée* di Bergson che unisce passato e presente.

Se tutto cambia è impossibile verificare il passato e la memoria è fallace, diventa immaginativa e inventiva, provocando effetti sui personaggi. E questo è quanto avviene in *The Collection* in cui immaginare un possibile tradimento avvenuto in un passato recente scatena reazioni molto più sconvolgenti nei personaggi di un evento accaduto realmente. Ma è proprio questo il confine tra realtà e immaginazione nella ricostruzione delle tracce mnestiche: il potere della memoria che non ricorda fedelmente gli avvenimenti. Il tempo è traditore e ingannevole come la memoria e i ricordi, come nella mitologia greca in cui Chronos inghiotte la vita dell'uomo.

Lo sfalsamento dei ricordi, dato dallo scarto dei ricordi personali è sintomo di una memoria soggettiva, sempre più lirica legata al movimento del pensiero più che all'azione scenica che è del tutto paralizzata. Non più intersoggettività di un passato storico-culturale condiviso, ma essi mettono in evidenza l'isolamento, la chiusura in se stessi di un passato sempre più introspettivo e non più condivisibile. La minaccia è il tradimento della

²²⁵M. Gussow, *Conversations with Pinter*, op. cit., p. 12

²²⁶G. Almansi, S. Henderson, *Harold Pinter*, op. cit., pp. 84-85

veridicità e si insidia nel dubbio che tormenta l'anima. Un esempio è *Landscape* in cui Beth e Duff sferrano una battaglia sulla differenza dei loro ricordi, accesa soprattutto dall'aggressività di Duff. Il contrasto è sintomo della rottura della loro sintonia, espresso attraverso effetti visivi di opacità e lontananza, anticipando *Old Times*, che determinano la staticità del “paesaggio” della scena. Come ha notato B. F. Dukore: “Like a paintings, *Landscape* contains no movement. The characters (...) are separated from their background, which is dim. Figuratively the stage picture is an immobile landscape. The vista is distant, in that the audience is unable to penetrate beneath the façades of the reminiscing characters. Despite the clarity of the figures in the foreground, the sketch is faint and shadowy.”²²⁷

Il passato, dunque, con tutto il suo carico di ricordi, incubi, desideri, sogni, dolorosamente espresso, un passato che produce effetti minacciosi sui personaggi non è morto, ma esso viene in un certo senso “addomesticato”. Sembra che i personaggi pinteriani siano cresciuti e abbiano sviluppato più coscienza, abbiano imparato a convivere con il terrore dei fantasmi del passato. Come per effetto magico, di riflesso, la paura sembra attenuarsi dopo che è stata riconosciuta e la si è guardata in faccia, fino al parossismo. I personaggi, come il critico d'arte che, dopo aver osservato il quadro nel suo insieme, ne studia i dettagli degli effetti di luci e ombre, cercano di districare le ombre del tempo per farlo proprio e possederlo, allo stesso modo per quanto avviene nelle relazioni interpersonali tra i personaggi, liberandosi in questo modo dal tempo sovrano del cosmo che li ha destinati all'*hic et nunc* del palcoscenico della vita, “all world's a stage.”²²⁸ Avviene dunque un processo di appropriazione, un movimento dall'esterno all'interno, un passaggio dal tempo che è fuori dal sé al tempo dentro di sé.

Nella poesia *All of That* compare il contrasto tra il presente e il passato tra la parola e l'azione, “To all of that that cried/ Behind my head/ And, crying, died/ And is not dead.” (VV, 154, ll. 13-16) si risolve nella ciclicità del flusso vita-morte-vita, confondendo i livelli temporali, facendo apparire in simultanea il presente e il passato. Da questo punto di vista la poesia e in particolare quest'ultima quartina potrebbe essere accostata alla breve poesia di Emily Dickinson, *A Word is Dead*: “A word is dead, when it is said/ Some say –/ I say it just begins to live/ That day.”²²⁹ E ancora la lotta contro il tempo e il possesso del passato sono espressi e messi in risalto in quest'altra poesia, *The Past*, attraverso la personificazione del passato: “The Past is such a curious Creature/ To look her in the Face/ A Transport may receipt us/ Or a Disgrace –/ Unarmed if any meet her/ I charge him fly/

²²⁷B. F. Dukore, *Harold Pinter*, op. cit., p. 87-88

²²⁸W. Shakespeare, *As you like it*, H. J. Oliver, Harmondsworth, Penguin Books, 1968, Act II, Scene 7, l. 139

²²⁹Emily Dickinson, *Collected Poems of Emily Dickinson*, Gramercy, 1988

Her faded Ammunition/ Might yet reply.”²³⁰ Questa poesia sembra accostarsi a quella pinteriana *I Shall Tear off my Terrible Cap*, del 1951, in cui l'io poetico avverte l'oppressione pesante del tempo che lo minaccia e lo ossessiona soffocandolo, con accenti cupi più forti e drammatici che sembrano anticipare le prime commedie, suggerendo l'immagine di morte, legata alla crudeltà del destino, come evoca la parola “Disgrace” nella poesia di Emily Dickinson: “Time shall drop his spit in my cup,/ With this vicious cut he shall close my trap/ And gob me up in a drunkard's lap./ All spirits shall haunt me and all devils drink me;/ O despite their dark drugs and the digs that they rib me,/ I'll tear off my terrible cap.” (VV, 126, ll. 12-17). Ma a differenza della poesia di Emily Dickinson, nella lotta contro il tempo descritto attraverso immagini attinte dalla mitologia greca come le tre Moire che recidono il filo della vita, sembra che a vincere sia la speranza del futuro e della volontà dell'io poetico.

Ecco nascere allora *Old Times* che come i drammi di questo periodo non prende le mosse da una situazione, da un fatto concreto, ma scaturisce dall'impulso a scrivere, dettato da un pensiero, da un ricordo improvviso, come l'autore dichiara in un'intervista radiofonica: “A few weeks ago, surprisingly, I started to write something. (...) And I did suddenly sit up, dashed upstairs, for no reason at all, nothing to do with what I was reading, which was cricket, I think, as usual.”²³¹ In questo dramma Pinter mette in risalto gli effetti del tempo e della memoria e soprattutto l'inaffidabilità dei ricordi. A differenza delle prime commedie il terreno di scontro tra i personaggi è il passato e non c'è nessuna possibilità di cambiamento. Il presente è quello dell'appena detto e dell'appena avvenuto, che si fa passato e viceversa. A differenza delle prime commedie, il passato non è rimosso ma, convive con il presente. Bergson sostiene che il tempo non è una retta formata da tanti punti in sequenza, ma un istante che cresce su se stesso sovrapponendosi agli altri. Da qui la relazione tra mente e corpo.²³²

I personaggi sono spaventati contemporaneamente dal presente, molto probabilmente già in crisi e dal passato messi sullo stesso piano. Anche se ritorna la personificazione del tempo attraverso i personaggi, essi rappresentano nello stesso tempo sia il presente sia il passato, a seconda dei punti di vista dei personaggi in una moltiplicazione di una miriade di atomi, per diffrazione. Di conseguenza, anche gli effetti di minaccia sono frammentati e riappaiono non più concentrati nel presente o nel passato, ma sono disseminati dappertutto. Grazie all'espedito cinematografico del flash-back, Pinter mette in scena la memoria,

²³⁰*Ibidem*

²³¹Intervista, *Out of the Air*, op. cit., p. 176

²³²Henri Bergson, *Durée et simultanéité: à propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968

attraverso le cinque sequenze di memory-flashbacks²³³ che attraversano il dramma e i ricordi del passato occorrono simultaneamente all'azione del presente senza soluzione di continuità, sovrapponendosi. È significativo che inizio e fine siano segnati dalla rappresentazione di queste sequenze. L'inizio riguarda l'entrata in scena, evocata, di Anna. Il palcoscenico è avvolto in “*dim light*” (3). Ma le luci si intensificano e si chiariscono man mano che compare la figura di Anna dall'ombra misteriosa. Intanto, Kate e Deeley parlano di lei a bassa voce in primo piano. Ma il contrasto di luce/ombra rappresenta il rapporto tra la realtà scenica, fisica e quella dei ricordi e riflette il paradosso a cui è legata la figura di Anna: più Kate cerca di “far luce” sul passato della sua vecchia amica e più i ricordi si avvolgono di “nebbia”, in “the mistiness of the past”. E proprio con la parola “Dark” ha inizio il dramma, la risposta di Kate a una probabile domanda di Deeley che il pubblico non conosce e non ascolta; Pinter si avvale della tecnica della *dramatic irony*.

E mentre parlano di Anna appare un improvviso ricordo proprio quando questa si materializza sulla scena dall'ombra del passato, diventa fisicamente presente nella stanza, la personificazione letterale dei tempi andati. Questo espediente produce l'effetto di creare un tempo sincronico piuttosto che diacronico: dall'inizio e dall'ambiente scenico presente e passato appaiono simultaneamente in scena attraverso i contrasti: luce/buio, centro della stanza/finestra; primo piano/secondo piano. Attraverso la spazializzazione del tempo e la tecnica del flash-back Anna ritorna nel presente. Si tratta del concetto di *durée réelle* e di simultaneità bergsoniana di cui Pinter sente l'influenza. Il tempo con i suoi contrasti è ancora una volta spazializzato. Ma Anna è nello stesso tempo la materializzazione di un fantasma del passato, una continuazione quasi dei fantasmi delle prime commedie e anche una vecchia amica che s'introduce in casa della coppia, come il passato si “introduce” nel presente, alla penombra e di soppiatto, come dimostra l'atmosfera della prima scena. Pinter moltiplica e rifrange i punti di vista e le percezioni dei personaggi. Per Kate Anna rappresenta il passato sentimentalizzato, mentre per Deeley è la brutalità dell'eterno presente. Deeley e Anna combattono per Kate; in termini allegorici, essi sembrano la personificazione della battaglia tra il Passato e il Presente.

E l'intrusione del passato nel presente produce degli effetti contrastanti di stasi e movimento nel personaggio di *Monologue*. All'immobilità fisica del personaggio corrisponde un movimento nel processo mentale del protagonista: “ (...) you could have had two black kids./ *Pause*/ I'd have died for them./ *Pause*/ I'd have been their uncle./ *Pause*/ I'm your children's uncle/ *Pause*/ I'll take them out, tell them jokes./ *Pause*/ I love your children.” (Vol. 4, 127). Il passaggio dei tempi verbali dal condizionale al presente e al futuro rappresenta il movimento nella realtà dell'immaginazione e nella realtà interiore

²³³D. Calimani, *Structure as Meaning*, op. cit., p. 46

del personaggio. Ma il contrasto tra movimento e staticità produce la paralisi dell'uomo prigioniero del passato e della memoria. Esso appare, allora, come un'eterna battaglia, simile a quella tra Deeley e Anna, in cui questa volta, in maniera ancora più tragica, soltanto la morte può mettere fine.

La sequenza finale vede come protagonista Deeley. La scena rimanda a un avvenimento raccontato in precedenza da Anna, quasi a simbolizzare la lotta tra presente e passato e la ciclicità del dramma che, riflettendo il rapporto Anna-Deeley, alterna come un'altalena passato e presente, ritornando su se stessa. I personaggi di *Old Times* come quelli di *No Man's Land* sono tagliati fuori dal loro futuro, hanno paura del presente, attraverso la loro disperazione. Non resta che inventare il passato in questo flusso in cui tutto scorre.

L'invenzione del passato diventa motivo di scontro. Pinter sembra produrre una performance del tempo dei ricordi in una sorta di *game of memory*. Nella competizione tra Anna e Deeley entrambi raccontano versioni diverse di episodi del passato. Deeley ricorda che l'episodio del film *Odd Man Out* e quello dell'incontro in Wayfarers Tavern "just off the Brompton Road" (24, 32, 42) sono entrambi squallidi, ma Anna sembra particolarmente legata attraverso un elogio del passato come una sorta di paradiso perduto. Le differenze tra le loro storie sono messe in evidenza attraverso il contrasto: essi raccontano secondo il loro punto di vista, si appropriano del passato attraverso la propria soggettività, poiché come dice Anna, "There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place." (26). Sono i ricordi ad essere messi in scena, essi rappresentano l'azione dei personaggi. Si tratta di un altro *phàrmacon*, un'altra extratemporalità, complementare alla gestualità rituale delle prime commedie: la formazione di una dimensione mitica che possa permettere di superare i confini dell'*hic et nunc* della linearità temporale. Essi sono l'unico rifugio per l'uomo che è costretto ad affrontare la cruda realtà dell'esistenza. Il trionfo del tempo soggettivo della mente su quello matematico-cronologico. E il concetto di ricordo di Anna non si differisce molto dal tipo di memoria dell'autore. Nell'intervista con Mel Gussow egli sostiene: "I have a strange kind of memory. I think I really look back into a kind of fog most of the time, and things loom out of the fog. Some things I have to force myself to remember. I bring them back by an act of will. It appals me that I've actually forgotten things, which at that time meant a great deal to me."²³⁴

L'idea della creazione inventiva del passato, nel senso di *mythos*, compare nel romanzo di Penelope Mortimer *The Pumpkin Eater* da cui Pinter trae la sceneggiatura in cui la protagonista Jo si ostina a ripetere: "Happened? Nothing happened. Nothing happened at all." (CS 1, 136). Allo stesso modo, per esempio, nell'episodio di Wayfarers Tavern Deeley

²³⁴M. Gussow, *Conversations with Pinter*, op. cit., p. 53

non è del tutto sicuro se sta “gazing up” la gonna di Anna o quella di Kate. A causa della sua non-verificabilità, il passato non definitivamente stabilito diventa frustrante per Deeley. Allo stesso modo, Marcel, nella *Recherche* proustiana, per quanto cerchi la verità, non arriverà mai a essere certo se Andrée abbia avuto una relazione con la sua amica Albertine.

Le sceneggiature, dunque, come una cartina di tornasole aiutano a mettere a fuoco la ricerca pinteriana. La prima scena di *Old Times* potrebbe accostarsi alla prima scena della sceneggiatura tratta dal romanzo di L.P. Hartley, *The Go-Between*, pubblicata nel 1971. Attraverso l'oscurità visiva Pinter esprime nell'arte il concetto di “mistiness of the past”, riferendosi all'impossibilità a riconoscere l'esattezza e la veridicità del ricordo e contemporaneamente, l'atmosfera buia suggerisce l'infinita dei confini e quindi una dilatazione spaziale, dando il senso della lontananza remota, più soggetta all'oblio, rispetto al presente.

La metafora del tempo spazializzato continua senza soluzione di continuità in una *extended metaphor* che ha origine nell'ambientazione nella battuta della voce fuori campo di Leo Colston da vecchio, anch'essa situata in un altrove, a conferma del fatto che “The past is a foreign country. They do things differently there.”²³⁵ Nella scena di *Old Times* invece si avverte attraverso la presenza nel presente di Anna che in un certo senso rappresenta il passato che piano piano “viene alla luce”. In *The Go-Between* Pinter segue un movimento inverso: “Joe and I decided quite early on that we would bring the present in the past.” (CS 2, VII). Attraverso la simbologia metaforica, la rivelazione d'altro è anche una “presa di distanza” affinché l'uomo possa rappresentarsi il mondo, come si allude nel significato originale di *symbolon*, il pegno della medaglia spezzata. L'invisibile si rende visibile e viceversa, nella simulazione della realtà esterna. Per questo colpiscono nella sceneggiatura le descrizioni e i suggerimenti alla regia in cui Pinter insiste su quello che non si vede più, non si vede bene, non si vede ancora. Queste scarse indicazioni sembrano i versi di *Prufrock*: “*Exterior. Lawn./ Men in white flannels, white boots and straw booters,/ women in white dresses and hats playing croquet.*”²³⁶

La poesia *Later*, pubblicata nel 1974, per la sua struttura, dal ritmo veloce, il punto fermo che spezza il flusso, quasi a fissare nel tempo l'immagine scenica, accompagnata da effetti sinestesici tra vista e udito, potrebbe essere accostata ai versi di *Prufrock* e alle indicazioni di scena delle sceneggiature pinteriane, “*Later. I look out at the moon./ I lived here once./ I remember the song.*” (ll. 1-3). Ma non solo, la poesia riflette la simultaneità tra presente e passato, in cui i confini tra i due tempi tendono a dissolversi e a mescolarsi, nel contrasto

²³⁵Harold Pinter, *Collected Screenplays 2*, London, Faber & Faber, 2000, p. 3

²³⁶T. S. Eliot, *The Waste Land, Prufrock and Other Poems*, Dover Publications, 1998

tra il passato “I lived here once” (l. 9) e il presente, “I live here now” (l. 15), attraverso l'affievolirsi della luce che evoca immagini dantesche, dalla luce fioca della luna a “Light gone. Dead trees./ Dead linoleum. Later.” (l. 11-12), in maniera simile a *The Go-Between*. Gli stati di coscienza dell'io poetico si sovrappongono senza soluzione di continuità tra la prima terzina e l'ultima, in cui l'uso del presente pone le cinque terzine nella prospettiva di un flashback e un flash-forward contemporaneamente, in una ciclicità che si avvolge su se stessa all'infinito, suggerita dall'effetto anaforico di “later”: “Later. Blackness moving very fast./ Blackness fatly./ I live here now.” (VV, 157, ll. 13-15). Questo dimostra il profondo interesse dell'autore verso i vari aspetti del tempo, intersecando i diversi livelli di espressione, lirica, drammatica e cinematografica. Pinter, dunque, sembra dissolvere le immagini e il messaggio in esse contenuto, con la dissoluzione dei ricordi fino a rimescolarli e confonderne il significato. La metafora continua a livello metacinematografico: l'invisibilità per paradosso mina il principio di visività su cui si basa il cinema, quindi la perdita della fisicità dei personaggi e delle cose. Ma la lontananza dal passato e l'estraneità che ne deriva non è tanto legata allo sbiadire dei ricordi, quanto al suo contrasto con il presente vicino: le illusioni e le ripetizioni dell'evocazione. La lontananza nasce, dunque, dall'amara constatazione dell'impossibilità di possedere il tempo lineare. Ed è l'inafferrabilità del passato, espressa attraverso la lontananza che mette in risalto l'incombente minacciosa e sovrastante del tempo cronologico. Per questo Pinter coinvolge i personaggi e le loro storie in un tempo non lineare che si avvolge su se stesso: elimina i narratori esterni e il racconto in prima persona.

Ecco allora che il romanzo di Hartley, basato su una lunga evocazione del passato seguita da un epilogo, verrà narrato attraverso una serie di sovrapposizioni e di anticipazioni del “futuro”. Secondo Gilles Deleuze si tratta dell'adattamento dell'immagine-ricordo che si differenzia dall'immagine-tempo, espedienti cinematografici che influenzano quelli teatrali e si compenetrano a vicenda.

Nel film Pinter riprende la maggior parte dei dialoghi e le stesse parole del romanzo. Soluzione di fondo estremamente facile da trasporre in un film. Ma l'elemento di trasformazione riguarda l'intromissione nella vicenda dell'estate del 1900 di silenziosi momenti di presente, un uomo anziano in macchina sotto la pioggia. Questi “segmenti”, sempre più frequenti confluiscono nel climax finale: la scoperta di Tedd e Marian da parte di Leo e della madre della ragazza, e si chiariscono nel colloquio finale fra Leo e Marian ormai vecchi in cui i due diversi piani sembrano giustapporsi e fondersi, rovesciando completamente l'affermazione iniziale: il passato come un paese straniero. Nel gioco tra prolessi e analessi, che determina il contrasto e il successivo scardinamento delle

convenzioni delle tre qualità del tempo cronologico, il tempo si spezza, confonde la sua identità e il passato slitta tra flash-back o un flash-forward.

Forse, questo processo è presente *in nuce* nella poesia del 1951 *A Glass at Midnight* i cui versi rimandano allo scorrere discontinuo del tempo: “Time in the tughoot night stops/ A religion that grows on the window. (...) / All the dumb days draw on.” (VV, 127, ll. 10-11, 14). Le convenzioni temporali minacciano la libertà di pensiero, di immaginazione e di azione dell'uomo. Per questo il passato per Pinter diventa un paese fin troppo familiare che si cerca inutilmente di allontanare, di rimuovere come nelle prime commedie: ma in *The Go-Between* esso diventa un paese in cui ci si rispecchia deformati, simile allo specchio ustorio in cui si rispecchiano Len di *The Dwarfs* e Disson di *Tea Party*. È questa deformazione a dare l'illusione che le cose si facciano in modo diverso, l'illusione del cambiamento che segna lo scarto tra un prima e un dopo. Nella brevissima poesia *Poem* del 1986 Pinter focalizza sull'impressione dell'io poetico che riceve nel presente dall'immagine di Len Hutton deformata dal tempo, proprio come l'occhio della cinepresa ne percepisce la differenza, mescolando linguaggio lirico, drammatico e cinematografico: “I saw Len Hutton in his prime/ Another time/ Another time.” (VV, 168, ll. 1-3).

Nella metafora dello specchio ustorio, suggerita dal cambiamento della struttura, anche il senso di unità, che il ricordo nel suo percorso all'indietro può garantire allo spettatore, è deformato e messo in dubbio. E in questo Pinter si distingue dai drammaturghi suoi contemporanei, come Stoppard. Per questo viene oggettivata la figura dell'io narrante. Infatti, al contrario di quanto accade nel romanzo, nel quale il vecchio Leo Colston scopre all'improvviso, al rumore dello scatto secco e metallico dalla serratura del suo diario di ragazzo, la chiave di volta della sua vita, nel film il passato e il presente sono legati l'un l'altro senza soluzione di continuità: manca quella folgorante scoperta che si può celare dietro una “petite madeleine”, come manca, del resto, anche nel *Proust Screenplay*. Pinter e Losey non fanno distinzione fra il Leo bambino e quello ormai anziano, poiché una rivelazione del passato tende ad autodefinirsi, ponendo confini tra quello che è stato e quello che è. A questo proposito Piero Pintus analizzando *The Go-Between* parla di eco medianica di Brecht: “il realismo non è come sono le cose vere, ma come sono veramente le cose.”²³⁷ Nella sequenza dialogica la scoperta non appare tale e non appartiene più al passato dove “They do things differently.” La scoperta è soltanto quella finale, come sostiene Adelio Ferrero, “Egli scopre ora che quel passato è più forte del presente, che gli altri continuano ad agire nello stesso modo: la donna che egli ha amato, e lui stesso davanti a lei. Scoperta che non implica alcun risarcimento affettivo e memoriale: le immagini che Leo ricorda possono riportarlo solo ad una strozzatura che è diventata coazione a

²³⁷ M. T. Carbone, *I luoghi della memoria*, op. cit., p. 84

ripetere.”²³⁸ Sembra che Pinter eluda il concetto di *kairòs* del cambiamento e lo paralizzi, intendendolo come momento di fusione dei tempi, in cui forze opposte di pari intensità si annullano. Non solo il passato, ma anche il ricordo del passato come una memoria fotografica, si ripete simulando fino a cristallizzarsi nel presente. In questo modo i personaggi di *The Go-Between*, compenetrati tra presente e passato, somigliano a quelli di *Old Times* che fanno del passato un mito, nell'intento di “coprire” con esso le lacerazioni e i traumi della loro condizione. Pinter sceglie allora di immergere il passato in un'altra luce in contrasto con quella del presente in cui per paradosso “*The sky is constantly overcast in all present-day shots.*” (CS 2, 17). Ancora una volta ricorre la metafora spaziale che rimanda alla scena iniziale a segnare il rapporto contrastante tra le due qualità temporali in cui il passato viene coperto dal presente. In questa chiave può trovare spiegazione anche lo sketch *Night*, in cui la conversazione si svela come ripetuta e Leo somiglia ai due personaggi e la ripetizione continua metanarrativamente con la riproduzione di alcuni ricordi evocati in *Night*, nello sketch *The Coast* del 1975. L'ennesimo tentativo di superare le coordinate temporali predefinite che ostacolano l'esistenza umana, ma anche l'ennesima frustrazione, qui come in *Accident*, della resa all'immutabilità di una situazione. *The Go-Between* consiste nello scarto fra il tempo inafferrabile e indomabile e il tempo-mito dato dalla reiterazione e simulazione che ognuno cerca di costruirsi e di adattare a se stesso, piuttosto che un meccanico passaggio passato-presente, come l'io poetico della poesia *The Task* che cerca di costruirsi su misura il proprio spazio “I closed the open night/ And tailormade the room” (VV, 144, ll. 5-6). Il contrasto crea effetti impressionanti sul pubblico, quasi quanto le prime commedie. Scrive, a questo proposito Ciriaco Tiso, è un film

“che terrorizza e sconvolge per l'intrigo di tenerezza e crudeltà di cui è permeato. Alla fine del film si rimane fermi sulla poltrona angosciati, sperduti di fronte allo sguardo di quell'uomo distrutto in cui si riflette la sua infanzia dilaniata e la nostra esistenza già consumata.”²³⁹

Nella sceneggiatura di *Accident*, tratta dal romanzo omonimo di Nicholas Mosley e pubblicata nel 1967, invece, il passato sembra sbiadire nel presente dell'invenzione, attraverso un movimento quasi speculare a *The Go-Between*. Tutto ruota intorno ad Anna, l'intrusa come in *Old Times*, che sconvolge il tempo immutabile della vita di Stephen e Charley, per poi ritornare nell'immutabilità del presente e del passato. I tempi coincidono e hanno come punto d'inizio e fine l'incidente, appunto, che non si vede mai se non dopo essere accaduto, apparendo sempre più lontano, rarefatto, arbitrario. La minaccia del

²³⁸ *Ibidem*, p. 84

²³⁹ *Ibidem*, p. 100

cambiamento ha effetti tragici: la morte di William, forse il più vulnerabile e innocente. Mentre, invece Stephen e Charley sopravvivono a se stessi, sono riusciti a fermare il tempo, in una di quelle “pause ostili”,²⁴⁰ ma non possono afferrarlo. Allora non resta che inventare la storia.

Anche nella *Recherche*, come in *Accident* e *The Go-Between*, Pinter affronta l'angoscia dell'inafferrabilità del tempo, che qui viene messa in relazione al ricordo, all'esperienza e l'onnitemporalità della coscienza.

“We decided that the architecture of the film should be based on two main and contrasting principles: one, a movement, chiefly narrative, towards disillusion, and the other, more intermittent, towards revelation, rising to where time that was lost is found, and fixed forever in art. (CS 2, VIII)

Fin dall'inizio Pinter ha a che fare con due ordini di problemi: uno legato al tempo lineare della narrazione verso la disillusione e l'altro legato al tempo della rivelazione. Pinter concentra, dunque, anche il significato dell'arte e la sua immortalità in cui la vita di Marcel e quindi i suoi ricordi e la sua esperienza sono in funzione della scrittura e della struttura. Ed è proprio la fine: “It was time to begin.” (CS 2, 310) che è una fine e un principio da cui prende avvio la sceneggiatura. Il problema del rapporto con il tempo si complica ulteriormente poiché esso fa parte della costruzione dell'opera, assume un carattere metanarrativo. Già scrivendo *The Go-Between* Pinter mette in forse il concetto di passato e presente, capovolgendo di continuo il significato tradizionale di flash-back e di flash-forward. Affrontando Proust, Pinter porta il procedimento alle sue estreme conseguenze: la successione degli avvenimenti in senso cronologico non esiste più, è semmai quel movimento narrativo che procede verso la disillusione. Si tratta della volontà di Pinter di scardinare i rapporti di causa ed effetto, di rottura di questo principio di causa-effetto e quindi del determinismo e del positivismo, di superare la minaccia di un tempo sovraordinato che causa l'oblio e ingabbia l'esistenza umana. Per questo Pinter sovrappone i due tempi, mescolandoli fino a far diventare presente il passato.

La sceneggiatura comincia con una serie di brevissime e rapide inquadrature attraverso le quali lo spettatore è bombardato, proprio come “an incessant shower of innumerable atoms”²⁴¹, da immagini, istanti bergsoniani che si ripetono nella sequenza narrativa attraverso prolessi allusive, a volte fino alla conclusione. Sono, appunto, “shots” che si sovrappongono e si intersecano in tanti presenti senza seguire una sequenza cronologica, che rinvengono, alla vista, come il particolare della *Veduta di Deft* di Vermeer (il pittore che più si avvicina a Dylan Thomas e allo stesso Pinter) e all'udito con la musica in un

²⁴⁰Il riferimento è al secondo verso della poesia *I Shall Tear off my Terrible Cap*, in *Various Voices*, op. cit., p. 126

²⁴¹Virginia Woolf, *The Common Reader, First Series*, p. 150

processo sinestesico, “*Flash of yellow screen. Music of Vinteuil.*” (CS 2, 125), tutte le volte che l’onnipotente coscienza di Marcel li richiama.

“*Yellow screen. Sound of a garden gate bell./ Open Countryside (...)/ Momentary yellow screen./ Venice. A window in a palazzo, seen from a gondola. No sound. Quick fade out. (...) a middle-aged man (Marcel) walks towards the Prince de Guermantes' house. (...) A waiter inadvertently knocks a spoon against a plate. (...) Hundreds of faces (...) A tumult of voices (...) In the library, Marcel, a glass by his side, wipes his lips with a stiff napkin, which crackles...*” (CS 2, 123-124)

Ed è proprio attraverso la sinestesia che emerge l'altra dimensione temporale, il tempo degli stati di coscienza, scanditi, per paradosso, dal ritmo musicale (la radice di ritmo è la stessa di aritmetica, quindi suggerisce la regolarità matematica di contare degli intervalli). Si tratta del dipanarsi del gomito degli stati di coscienza di Proust, in una sorta di *stream of consciousness* fatto di sole immagini (protagonista-personaggio, ma non più narratore.) Per questo quindi i tempi si accavallano, si ripropongono fino alla frase finale che è anche segno di un principio. La fine è il momento della rivelazione: ma si tratta di una rivelazione retrospettiva che rivela tutto quello che è già stato rivelato. Il tempo dell'azione è rovesciato, il kairòs è invertito e si ripete in una ri-scrittura di quel momento rivelato, che si moltiplica all'infinito attraverso la voce di Marcel fuori campo, estraniante. Essa, ritmo interiore che dovrebbe suggerire la lontananza nel tempo, è, invece, per paradosso, il punto culminante della coscienza che presentifica richiamando gli altri presenti, stravolgendo in questo modo, il livello del movimento narrativo sequenziale.

Questo tipo di coscienza onnipresente che ha il potere di rendere simultanei presente e passato di eventi legati alla sfera del vissuto intimo, si riscontra anche nell'espressione poetica di *It Is Here*, pubblicata nel 1990. Tra un'altalena di versi in cui si susseguono verbi al passato e al presente, evocando immagini, l'io poetico ricorda il momento del primo incontro con la donna amata alla quale è dedicata la poesia “(For A)” – che molto probabilmente sta per “Antonia”– e scopre che il respiro “breath” (l. 8) è quell'elemento che rimanda il poeta a quel suono che non riusciva a definire. Il respiro diventa una sorta di “correlativo oggettivo” del suono che è stato prodotto, come la conchiglia del mare che portandola all'orecchio dà l'impressione di sentire il rumore del mare, ricordando, dunque, il mezzo che l'ha prodotta, riproducendo il suono e le emozioni legate ad esso nel presente: “What sound was that?/ (...) It was the breath we took when we first met./ Listen. It is here.” (VV, 169, ll. 1, 8-9).

E Marcel diventa la coscienza unificante anche della struttura, a livello metanarrativo, quindi, forma e contenuto si fondono insieme come i loro tempi, a differenza di *The Go-Between* in cui lo sfaldamento dei piani temporali impedisce a Leo, presente in tutto il testo come Marcel, di “afferrare il passato”, insieme vicino e lontano, ma, comunque, sempre

pericolosamente sfuggente e indomabile, che sconfigge la realtà umana. Secondo Auerbach:

“Staccata dei mutevoli impacci d'un tempo la coscienza vede in prospettiva i propri stati passati, il loro contenuto, confrontandoli continuamente fra di loro, liberandoli dalla successione cronologica esteriore come pure dal significato più stretto legato al presente, che sembravano assumere di volta in volta. La concezione moderna del tempo interiore si collega alla concezione neoplatonica, che l'immagine primigenia dell'oggetto si trovi nell'anima dell'artista il quale, compreso egli stesso nell'oggetto, in veste di osservatore si è staccato da questo e affronta il proprio passato.”²⁴²

Ecco allora che la duplice rappresentazione della coscienza evocatrice di Marcel, oggetto e parte stessa dell'oggetto, legate tra loro in una relazione metonimica, è elemento condizionante dei movimenti della sceneggiatura e determina il capovolgimento e la fusione del processo di oggettivazione. Infatti, Pinter decide di non trascrivere il pezzo della prima “scoperta” del tempo perduto, la *petite madeleine* nel primo capitolo *Du côté de chez Swann*. E non si ha un riferimento in modo esplicito al procedimento fondato sullo spunto di un fatto casuale, sull'accertamento e la descrizione del ricordo e sul prevalere del ricordo al di là dell'esperienza. Sposta la rivelazione sulla fine, l'unica rivelazione possibile nel climax inizio-fine. È il movimento narrativo che porta verso la disillusione dell'incapacità di governare il tempo, in cui Pinter mostra Marcel bambino, adolescente e infine uomo non più giovane e malato.

“In *Le Temps Retrouvé*, Marcel, in his forties, hears the bell of his childhood. His childhood, long forgotten, is suddenly present within him, but his consciousness of himself as a child, his memory of the experience, is more real, more acute than the experience itself.” (CS 2, VIII)

Per questo verso la fine si susseguono in un vortice i dialoghi che si fanno sempre più frequenti e ossessivi, come se i personaggi e con loro l'autore, avessero paura della fine che impone l'implacabile scorrere del tempo e tentassero di scappare invano. Le immagini scorrono rapidamente a ritmo sostenuto, si rincorrono e si accavallano fino a quasi giustapporsi, come nell'ultima scena di *Silence*: l'incontro con la duchessa di Guermantes e Marcel, in cui la duchessa rinviene immagini del passato “The Compte d'Argencourt. Do you remember him?” (CS 2, 303) o in un dialogo fra la duchessa di Guermantes e Madame de Cambremer, in cui Marcel appare silenzioso sullo sfondo: “*Marcel in background.*” (CS 2, 305). Cominciare e ricominciare, “begin” dunque, indicano l'unica strada per possedere il tempo: quella di dare l'illusione di un ritorno all'indietro attraverso i ricordi, poiché, ritorna ancora l'eco dei versi eliottiani, “Only through time time is conquered.”²⁴³

Il sovrapporsi dei tempi Pinter lo traduce in teatro, attraverso l'esperimento di *Betrayal*.

²⁴²Erich Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1984

²⁴³T. S. Eliot, *Four Quartets*, op. cit., l. 44

A differenza di *Old Times* non riguarda il triangolo amoroso. La commedia è un insieme di flash-back concatenati tra loro a scatola cinese. Pinter potrebbe essere stato ispirato da esperimenti simili con una parte di tempo inventato da *Krapp's Last Tape* di Beckett o a *Artist Descending a Staircase* di Stoppard. La trama progredisce e regredisce lungo la storia dell'adulterio di Jerry ed Emma: dalla rottura, indietro fino alla stanchezza della fase finale, poi al suo climax, dritto fino all'inizio. Regressione temporale, ma progressione dall'apatia alla passione, espressione dell'esperimento dell'arte moderna che cerca di esplorare il lato oscuro delle cose. Pinter denuncia la fragilità dei concetti di causa ed effetto nel suo viaggio nel tempo. L'idea di capovolgere il tempo è un espediente che funziona non solo drammaticamente, ma anche concettualmente. Esso fa capire l'incompetenza nel cercare di unire episodi differenti nella vita facendo riferimento al rapporto di causa-effetto. Nello stesso tempo, rileggere gli eventi, vuol dire riscoprirli: essi possono trasmettere altri significati e emozioni. Proprio come nel tentativo di rilettura di *Old Times*: a vent'anni dalla pubblicazione Pinter si stupisce della sua creazione. Così commenta Mel Gussow: "I can still feel the sense of discovery, as if the artist were exploring and learning about his creativity while we talked."²⁴⁴ Metaforicamente, potrebbe rappresentare un riavvolgimento del nastro alla Krapp della vita di Pinter. In un fragile e sottile legame tra arte e vita, la rottura con Vivien, la relazione con Joan Bakewell, poi con Lady Antonia Fraser, una serie vorticosa di eventi che turbano Pinter. Molto probabilmente il suo passato emerge inconsciamente e si concentra in questa commedia e non c'è da stupirsi se nella biografia *Must you go? My Life with Harold Pinter*, Lady Antonia Fraser, in un commento del 1977, sostiene che Pinter "resents any effort to link his plays closely to a particular incident in his past."²⁴⁵ Ecco allora che alla luce dell'analisi fin qui condotta si intravede l'io di Pinter che si insinua tra i personaggi e che anche lui come loro cerca di allontanare il passato, per paradosso, lontanamente vicino, "traditore", soggetto al tempo, soprattutto quello doloroso fatto di un'infinità di "tradimenti". Questo molto probabilmente spiega la sua reazione commentata da Billington, il biografo ufficiale: (Pinter) "who was writing *Betrayal* at the time, was anxious that it should not be seen as a literal account of his affair with Joan Bakewell, the existence of which I revealed, nearly 20 years later, in my biography."²⁴⁶ Lo scardinamento del rapporto di causa-effetto che Pinter cerca di rappresentare in special modo attraverso *Betrayal* diventa metafora del rapporto tra l'opera e la vita dell'autore, che minaccia e, quindi, "tradisce", l'essenza dell'opera stessa, portatrice di significato autonomo, e la creatività, nell'arte come nella vita della libertà di invenzione del proprio passato. In questa prospettiva sembra vada intesa l'obiezione di

²⁴⁴M. Gussow, *Conversations with Pinter*, op. cit., p. 10

²⁴⁵Rif. cit. in M. Billington, *Harold Pinter and Antonia Fraser: a perfect match*, op. cit.

²⁴⁶*Ibidem*

Martin Esslin, come continua Billington: “I recall the late Martin Esslin himself a great Pinter scholar, arguing that I had trivialised *Betrayal* by linking it to the dramatist's seven-year-long affair with Joan Bakewell.”²⁴⁷ Pinter attinge a piene mani dalla vita quotidiana, una serie di eventi-indizi avvenuti in quegli anni che hanno lasciato un solco nella vita privata dell'autore, potrebbero eventualmente aver contribuito, ma a livello inconscio, all'ispirazione di *Betrayal*. Pertanto, all'affermazione di Billington “I found that his imagination was invariably triggered by a memory of some past event.”²⁴⁸ Pinter avrebbe potuto rispondere riguardo al rapporto con le sue opere: “They have more to do with my life than I know. [Long pause.] I know the characters to be a part of my life. I didn't know them before, but I know them now. They exist.”²⁴⁹ Infatti, quando avvengono delle connessioni tra il presente esistenziale a livello profondo e il vissuto, non c'è traccia di un rapporto di causa-effetto e tutto avviene in maniera spontanea. Allo stesso modo, in un'altra intervista con M. Billington, alla domanda sull'interconnessione tra produzione cinematografica e teatrale, Pinter risponde: “I've certainly never made any correspondence between my work in the cinema and my work in the theatre; it just echoed a natural progression in my life. But evidently, I would have thought that both things affected each other in my sensibility, my artistic sensibility.” (VV, 70).

A livello metaforico, *Betrayal*, dunque, mette in dubbio i principi su cui si fonda la storia che vengono svalutati, poiché la causa non segue l'effetto e viceversa, confondendo la convenzionalità del significato legato alla categoria e introducendo il senso della retrospettività futura. Così, se nelle commedie precedenti Pinter non dà nessuna informazione riguardo il background dei personaggi, in *Betrayal* apre un varco sulla loro vita privata, dando informazioni, mentre le scene scorrono a ritroso, ma spiazza comunque il pubblico e diventa una commedia disperata da cui si impara la debolezza e la fallacità delle richieste e affermazioni sulla conoscenza. In *Betrayal*, Pinter opera un'inversione di prospettiva rispetto ai personaggi delle prime commedie. Rose e Stanley, per esempio, avvertono il senso di colpa, ossessionati per aver commesso un errore in un evento del passato. I personaggi di *Betrayal* invece, vivono con la consapevolezza della normalità delle loro azioni. È la tragicità del vuoto della corruzione del senso di colpa, che rimanda ai personaggi di *Butley* e *Otherwise Engaged* di Simon Gray, che minaccia la media-borghesia e metaforicamente di riflesso anche il pubblico. Lo spiraglio di libertà concessa dal tempo dell'azione che porta i personaggi al libero arbitrio di essere responsabili del proprio destino ha, per paradosso, effetti tragici, come la desolazione e lo squallore dei sentimenti e delle emozioni, che traspare dalla battuta di Jerry, messi in risalto dalla doppia

²⁴⁷M. Billington, *Does Harold Pinter's private life shed lights on his plays*, op. cit.

²⁴⁸M. Billington, *Harold Pinter and Antonia Fraser: a perfect match*, op. cit.

²⁴⁹M. Gussow, *Conversations with Pinter*, op. cit., p. 53

negazione e dall'uso del presente "storico": "I don't think we don't love each other" (Vol. 4, 44). Si innesca allora un processo entropico di stasi della storia e della memoria.

Il ricordo in *The Proust Screenplays* e il non-ricordo in *No Man's Land*, l'altra faccia della medaglia. Spooner in *No Man's Land* sembra svolgere la stessa funzione di Anna di *Old Times*: la minaccia del passato che rivive nel presente sincronicamente e rappresenta l'unione di presente e passato. Si assiste qui al congelamento del tempo e delle sue qualità, presente-passato. I personaggi vivono immobilizzati nel presente e il passato non può più nemmeno essere inventato; è il divenire dell'eterno presente che come il ghiaccio ibernizza Hirst nel vuoto dell'assenza di movimento. In *No Man's Land* la tensione del *game of memory* mette in campo differenti strategie del ricordo oscillanti tra la ricostruzione angosciata e paralizzante di Hirst, la sua percezione del vuoto e il meccanico virtuosismo verbale di Spooner che ignorandone la presenza, lo assume come accettabile finzione del pieno. Pinter mette in risalto il diverso rapporto che entrambi hanno con il ricordo e con il presente, espressione della loro differente condizione. L'invitato ed estraneo Spooner (come il passato vicino e lontano nello stesso tempo) rappresenta l'intromissione della qualità temporale sulla quantità, propone a Hirst una nuova prospettiva sul tempo, il recupero ludico del passato ove il grado zero agevola e legittima il perfezionamento esasperato della tecnica riproduttiva alla quale è riconosciuto il potere di inventare la cosa riprodotta. I discorsi di Spooner suggeriscono un asettico ingranaggio che macina perfetti stereotipi, riportando nel presente immagini prive di ogni *pathos*, apatiche, e di emozioni che un ricordo potrebbe suscitare, dipanando un groviglio di rimandi governati da una memoria automatica, meccanismo analogo alla scrittura automatica. Questa minaccia esterna è l'occasione di fuga da una scena immobile, condannata a rispecchiare all'infinito la sua percezione di una presenza assente destinata a essere imprigionata nell'impotenza del silenzio, come dimostrano le scene in cui Hirst scappa. Hirst è giunto al termine di un lungo cammino, la sua storia è la solidità di un passato che può sovrapporsi al presente. La sua percezione del tempo è caratterizzata dalla dimensione piatta di frammenti. L'immagine è inconfutabile, eterna, sottratta alla precarietà del presente; memoria e ricordi non sono più manipolabili e non hanno più quell'effetto rivitalizzante quando vengono rinvenuti, quell'*élan vital* di cui parla Bergson su entrambi i personaggi.

Il *game of memory*, fulcro della dialettica tra Hirst e Spooner, continua nella metafora dell'album di fotografie. L'album, insieme di riproduzioni d'immagini vere e false nello stesso tempo, racchiude l'incontestabile testimonianza di un passato che non può essere rinnegato, ignorato e eluso, ma che non riesce ad animarsi sulla scena riportando le immagini che sono racchiuse nelle foto alla vita del palcoscenico. Per paradosso esso diventa frustrante certificato di una presenza assente: "In the past I knew remarkable

people. I've a photograph album somewhere. I'll find it. You'll be impressed by the faces (...)” (34); una morte della vitalità e l'assopimento di una coscienza, ormai appassita, che si riflette nell'avvizzimento fisico di Hirst, in opposizione all'immagine del fiore, simbolo di vita con cui si conclude *The Dwarfs*, provocando l'effetto devastante della fuga e dell'angoscia. La solidità di quelle immagini è una minaccia e una sfida alla terra di nessuno, all'accettazione del nulla, ma sapere che esistono non significa riuscire ad animarle e nemmeno la memoria involontaria di Proust riesce a vivificarle sul palcoscenico, poiché la loro presenza incorniciata evoca la loro necessità e determina al contempo la loro inafferrabilità. La stasi del tempo senza tempo, il grado zero del tempo è minaccia di vuoto e paralisi.

Per Spooner, invece, la storia non si costruisce sulla referenza del discorso e il ricordo non è consegnato alle cose dette, precarie e irrilevanti, o agli eventi avvenuti, ma alle parole che le dicono. Tutto è consegnato alla parola e non più all'azione dei personaggi. Da questa concezione deriva la funzione mitica della sua poesia dinamica, che teme la fissità. Pinter elabora un'estetica del ricordo, come ha notato Marzola²⁵⁰. Affinché Hirst accetti neutralmente gli squarci dell'ipotetico passato di Spooner è necessario che riconosca nella prassi mnestica del suo interlocutore un terreno comune, dando vita ad una complicità estetica e produca in questo modo frammenti di ricordo analoghi. Ma Spooner con i suoi abbozzi improbabili fa fatica a coinvolgere Hirst, incapace di articolare i labili frammenti verbali che costruiscono il suo ricordo, in contesti compatti e omogenei. Vi è una sfaldatura di concezione temporale tra i due. Ma la resistenza di Hirst radicalizza le inflessioni di Spooner. Egli risponde esibendo un'istantanea che riflette e anticipa la reazione di Hirst con l'immagine statica dell'album. I tratti della fotografia sono grottescamente deformati e illuminano l'implicita follia, assomigliano ai quadri di Goya, come uno specchio ustorio, metafora del guardarsi indietro, fondata sulla dinamica tra la riproduzione dell'assenza, evidenziata nei quadri assolutamente improbabili, e la percezione della presenza. A questo Hirst contrappone la tragicità dell'immobilità dell'album, che diventa “no man's time” (VV, 126, l. 2), come Pinter scrive nei versi della poesia degli esordi *I Shall Tear off my Terrible Cap*.

La figura di Hirst, annientato dalle soverchianti provocazioni dell'interlocutore, si trascina penosamente, a metà del primo atto verso l'uscita che rappresenta la fuga dal presente della situazione data dalla modalità mnestica di Spooner e, dunque, dalla sovrapposizione del passato sul presente, che descrive la situazione riproducendola come se fosse una scena di un film già girato. L'effetto è quello di una reiterazione di un rivissuto – un *déjà vu*, metafora metateatrale del vissuto di Pinter, una delle tante emersioni dell'io pinteriano, che

²⁵⁰A. Marzola, *Sospensioni di senso*, op. cit., p. 148

si ritrova qui quasi sdoppiato e che si affaccia tra la condizione di Hirst, uomo di successo e Spooner, il poeta-Wanderer, – suggerendo la tridimensionalità dell'immagine e una sorta di ritualità mitica, extratemporale nella sequenza in successione delle immagini. E proprio l'incessante stimolazione a trasformare la memoria non in una sequenza d'istanti, ma in ciclicità, spalanca a Hirst la voragine di un'assenza incolmabile e trasforma il salotto borghese, aristocratico, in una immutabile terra di nessuno.

Pertanto, il ritorno in superficie di un flusso disarticolato di coscienza che propone immagini sconnesse, sequenze improvvise e rapide cancella con la sua mutabilità il soggetto scavando al suo posto un vuoto, simile a “the tunnelling process” di Virginia Woolf: “What was it? Shadows. Brightness, through leaves. Gambolling. In the bushes. Young lovers. (...) Who was drowning in my dreams?” (36). Tutto confluisce, dunque, nella difesa dagli interrogativi senza risposta, lo spazio protettivo del non ricordo, conscio di cancellazione di tracce mnestiche, una sorta di rimozione volontaria, dovuta allo scorrere del tempo. Spooner divenuto irricognoscibile presenza si ridefinisce offrendo un aiuto a Hirst ancora annichilito dalla presentificazione onirica del nulla. Ma l'intervento di Briggs e Foster che Hirst conosce da tempo immemore fa prevalere l'immutabilità, come sostiene Foster: “That there is no possibility of changing the subject since the subject has now been changed (...) So that nothing else will happen forever. (...)” (84). Alla fine come nella lotta greca tra Chronos e Kairòs, quest'ultimo risulta perdente – come lo è Hirst confinato nella sua prigione, incapace di interpretare i cambiamenti e a farli propri – ma esso è sempre necessario per comprendere (nel senso anche etimologico di prendere con sé) il tempo lineare.

E il non ricordo è parte del dramma *A Kind of Alaska*. Esso è causato dalla malattia, l'*encephalite letargica*, che ha colpito Deborah. Pinter, ispirandosi al resoconto di Olivier Sacks *Awakenings*, condensa lo scarto temporale tra il periodo di sonno e il momento del risveglio, riducendolo da cinquanta a ventinove anni. In questo modo, Pinter esprime chiaramente il dramma di Deborah al suo risveglio, sospesa in una “terra di nessuno” dei diversi stati della sua coscienza, quello della giovinezza e quello della maturità biologica. La giustapposizione dei livelli temporali degli stati di coscienza, crea la tensione che riflette lo scarto tra la reazione nel presente al suo corpo invecchiato, che rappresenta lo scorrere implacabile del tempo – significativa è l'immagine dello specchio – e la scoperta del “nuovo” mondo che porta al risveglio della coscienza assopita e della conoscenza, poiché come sostiene Platone nella sua anamnesi “ricordare è sapere” e, in un certo senso, riscatta gli anni di latenza, attraverso i suoi sforzi per coprire lo scarto e sfuggire alla

minaccia dell'oblio. Da questo punto di vista, *A Kind of Alaska* sembra rimandare a *Betrayal* per la costruzione a ritroso del movimento narrativo-conoscitivo.

Ma l'immagine della morte dovuta al trascorrere del tempo lineare è sintomo di annullamento, soprattutto nel dramma *Moonlight* in cui i personaggi pinteriani e dietro di loro l'io dell'autore riescono a trovare "rimedi", quelle piccole illusioni, squarci di speranze, per sfuggire all'implacabile morte, che giunge insieme attraverso la voce dei ricordi nel Tunnel di *Voices in the Tunnel*. Poiché, nel suo letto di morte Pinter continua a invocare un tempo dell'azione "I'm not just sitting here waiting to die."²⁵¹

V. 4 Annullamento della storia e cancellazione della memoria

E proprio dal non ricordo parte l'esplorazione del "lato oscuro" che porta Pinter a riflettere sul momento della distruzione della memoria, l'oblio e il tempo della fine. E lo scardinamento del sistema della storia continua nei political plays in cui la memoria, il tempo e la storia subiscono un duro attacco che minaccia e determina la distruzione totale, a differenza delle prime commedie in cui si assiste a un tentativo di ricostruzione della memoria e del passato. Per contrasto con le opere precedentemente analizzate, in cui Pinter analizza la presenza del tempo anche tematica in relazione alla soggettività e come essa determina e riplasma il rapporto con l'altro, Pinter adesso si occupa dell'assenza del tempo, del soffocamento dei ricordi, dovuto alla distruzione per mano dell'uomo. Dall'intersoggettività delle relazioni private e domestiche Pinter sposta l'attenzione, trasponendo i rapporti sul piano politico, mettendo in relazione il potere con il tempo e gli effetti che ne derivano.

I personaggi si rapportano al passato e alla storia in modo diverso rispetto a quelli delle commedie precedenti. In *The Hothouse* il passato e la tradizione, la reiterazione di esso non ha effetti ossessivi e di allontanamento, ma la sua evocazione è soprattutto momento di grande gloria che serve a consolidare il potere del presente che per paradosso si presenta come una minaccia per il futuro, sembra quasi una parodia della realtà dagli effetti surreali. Evocare la tradizione di un potere tramandato, quasi come quello dinastico, contrasta con la spinta rivoluzionaria del presente, quindi il principio di autoconservazione in questa chiave è una reiterazione del passato che deve ripetersi, in forma coercitiva, nel presente per continuità. Gibbs e Roote discutono sulle abitudini della prassi adottata dai predecessori come l'introduzione dei numeri per identificare i pazienti e Roote accenna al cambiamento: Gibbs sostiene, "It was your predecessor who instituted the use of numbers,

²⁵¹Rif. cit. in M. Billington, *Harold Pinter and Antonia Fraser: a perfect match*, op. cit.

sir.” (Vol. 1, 195). E Roote incalza: “I was standing where you're standing now. I can tell you that. Saying yes sir, no sir and certainly sir. Just as you are now. I didn't bribe anyone to get where I am. I worked my way up. When my predecessor... retired... I was invited to take over his position. And have you any idea why you call me sir now?” (...) e Gibbs risponde: “ Because you called him sir then, sir.” (Vol. 1, 196). Il passato, dunque, serve a dare più valore al presente a legittimarne il suo potere, invalidandolo solo attraverso la continuazione del passato, secondo la logica di Roote. Vengono in mente a questo proposito i drammi storici shakespeariani e la tradizione della corona e della regalità. Ma qualcosa, comunque, non funziona nel meccanismo del potere e si raggiunge la tragedia anch'essa espressione del contrasto, della crisi tra presente e passato. Roote, a differenza dei due sicari di *The Dumb Waiter* si accorge della stupidità del sistema e introduce nel presente i primi elementi che, per paradosso, inizieranno a minare tutto il sistema. “But I sometimes think I've been a bit slow in making changes. Change is the order of things, after all. I mean it's *in* the order of things, it's not *the* order of things, it's *in* the order of things. *Slight pause*. Still, I sometimes think I could have instituted a few more changes – if I'd had time. I'm not talking about many changes or drastic changes. That's not necessary. But on this numbers business, for instance. It would make things so much simpler if we called them by their names.” (Vol. 1, 197). Roote, infatti, ritorna subito sui suoi passi quando Gibbs gli propone di adottare la nuova linea concretamente: “You know damn well we can't. That was one of the rules of procedure laid down in the original constitution. The patients are to be given numbers and called by those numbers. And that's how it's got to remain. You understand?” (Vol. 1, 198). Il passato è stato restaurato, in un eterno ritorno che rende il potere immortale.

Ma per paradosso la preservazione del potere e dell'ordine simile a quella dell'*Elizabethan ladder*, gerarchia imposta dall'alto: “The predecessor of my predecessor, the predecessor of us all, the man who laid the foundation stone (...)” porta al disastro come preannuncia Roote, “I smell disaster” (Vol. 1, 214). Potrebbe sembrare una parodia della Genesi di Mosè e delle tavole della legge, come un'unzione divina le tavole che si tramandano e la disobbedienza. In questo ricordo, simile per certi versi ai flash-back di *Ashes to Ashes*, Roote mette in evidenza la preservazione dell'ordine che ha come futuro la distruzione. I ricordi non avvengono più per associazioni di idee, ma sono volontariamente reiterati e fanno parte di una retorica totalitaria e assolutista. Il disastro continua con la presa di coscienza data anche dall'avvertimento attraverso la sinestesia, Roote è in preda alla disperazione: “Clogged up? What's the matter with this place? Everything's clogged up, bunged up, stuffed up, bugged up. The whole thing's running down hill. I don't like the look of it. Let's see.” (Vol. 1, 276).

E la distruzione è anticipata con la pratica dell'elettroshock su Lamb che distrugge ogni traccia di memoria, di pensiero e di volontà, un lavaggio del cervello per acconsentire al massacro della tragedia finale, pratica ripresa nello sketch *The Applicant*. Si avvia, dunque, il processo di cancellazione della memoria personale, come il riavvio di una macchina, per effetto di manipolazione e la creazione di una sorta di aura di rifrazione tra i personaggi che esprimono la costruzione di un passato molto probabilmente mitico che invalidando il potere minaccia il presente e la Storia. Lush sfrutta ancora una volta l'immagine legata al mito di Roote per adularlo, facendogli credere che non è cambiato niente tra quello che era nel passato e quello che è adesso, quindi mette in evidenza l'eternità e l'unicità di Roote e le sue abilità come i grandi re e capi della storia:

LUSH

But you were a Colonel once, weren't you, Colonel?

ROOTE

I was. And a bloody good one too

LUSH

If I may say so, you still possess considerable military bearing. (...) And the ability to be always one thought ahead of the next man.

ROOTE

It's a military characteristic. (...)

LUSH

You must have been quite a unique kind of man, sir, in your regiment. (Vol. 1, 258-260)

Un ultimo ricordo personale si intreccia con il passato mitico prima della tragedia della ghigliottina. Il fallimento del cambiamento e della rivoluzione, la storia a spirale che si ripete, ma in maniera diversa. Un interludio, lirico, frammento di vita privata, fissato nell'immobilità del presente, quasi a fissare nell'arte dell'idillio la fine imminente, il primo incontro tra Miss Cutts e Roote, come avviene per la pastorale di *Mountain Language*:

CUTTS (*Intensely*)

If I didn't love you so much it wouldn't matter. Do you remember the first time we met? On the beach? In the night? All those people? And the bonfire? And the waves? (...) The moon was behind you (...) I was struck dumb, dumbstruck. Water rose up my legs. I could not move. I was rigid. Immovable. Our eyes met. Love at first sight. I held your gaze. And in your eyes, bold and unashamed, was desire. (...) I stood there magnetised. (...) Motionless and still. (Vol. 1, 317)

The Hothouse, come dimostrano anche le intenzioni di Pinter pubblicando il dramma dopo trent'anni dalla stesura, con la sua tragedia finale, sembra l'anticipazione e realizzazione della metafora politica, in questa luce il dramma è insieme flash-back e flash-forward,

prepara il terreno alla scomparsa della storia e della memoria e la attualizza nei *political plays*.

La sceneggiatura di *The Comfort of Strangers*, tratta dal romanzo omonimo di Ian McEwan, presenta alcuni tratti affini a *The Hothouse*. Anche qui la figura del protagonista Robert sembra incentrata sul rapporto tra potere e tradizione. La personalità del personaggio emerge in relazione alla discendenza lineare e al tramandarsi del potere nel rapporto padre-figlio. Pinter nella sceneggiatura lo mette in evidenza attraverso la similitudine dell'aspetto estetico che accomuna i due personaggi. L'evocazione del padre, che emerge dal passato, è l'elemento che permette la continuazione dell'immagine del figlio nel presente e nel futuro che anche qui, come in *The Hothouse* si trasforma in tragedia. Robert rintraccia, rispolverando il passato, la sua gioventù gloriosa e introduce nel presente la giovane coppia inglese nella società veneziana. Il suo passato è rivisitato attraverso la venerazione dell'immagine del padre: "My father was a very big man. All his life he wore a black moustache. (...) Everybody was afraid of him. (...) But he loved me."²⁵² Il padre rappresenta il potere divino come quello di un messaggero-guardiano, che, per contrasto, è soggetto al destino del tempo divoratore. Ma grazie all'evocazione di Robert il padre rivive e le sue gesta, per paradosso, sembrano continuare nella nemesi del feroce assassinio di Robert, "la figura dello psicopompo aureo."²⁵³ Riecheggia la retorica nazista hitleriana sulla perpetrazione terribile dei crimini nei confronti della razza ariana e sul consolidamento del potere.

E la tragedia continua con i drammi in cui Pinter mette in scena la cruda realtà della vita politica e sociale delle nazioni in cui regnano regimi totalitari e autoritari. Qui non c'è spazio né tempo per ricordare. La memoria personale è azzerata insieme a quella storica collettiva e intersoggettiva. L'unico riferimento è alla mitomania dei personaggi come Nicolas in *One for the Road* in cui anche il tempo della tragedia in senso classico ha subito una rottura, perdendo il significato originario. Pinter smantella tutti i significati del tempo e dimostra l'incombente minaccia di distruzione attraverso la soppressione dell'io, soppiantato dal mito personale e dall'oppressione della libertà di pensiero e di memoria. Nicolas adotta una retorica della morte: "Death. As has been noted by the most respected authorities, it is beautiful. The purest, most harmonious thing there is. Sexual intercourse is nothing when compared to it." (Vol. 4, 229). Alcuni di questi discorsi mettono in risalto la bellezza verbale seducente della violenza, utilizzando un linguaggio terrorizzante dietro la civile maschera: "I've heard so much about you. I'm terribly pleased to meet you. Well,

²⁵²Harold Pinter, *Collected Screenplays 3*, London Faber & Faber, 2000, p. 267-268

²⁵³A.A. V. V., *Harold Pinter: dal teatro della minaccia al cinema delle ceneri*, op. cit., p. 61

I'm not sure pleased is the right word. One has to be scrupulous about language. Intrigued. I'm intrigued. Firstly because I've heard so much about you. Secondly because if you don't respect me you're unique." (Vol. 4, 227). Lo stile "scrupoloso" di Nicolas lascia trasparire il modo in cui le istituzioni prestabilite distruggono coloro che non si adeguano e si conformano alle loro leggi, e in che modo il potere istituzionale distrugge la resistenza individuale. Pinter dimostra che lo stato assolutista può assicurarsi il monopolio del potere soltanto se controlla "the discursive and repressive apparatus."²⁵⁴ Per Pinter il sistema rappresenta una fonte di potere che resiste al cambiamento. È immutabile, molto gerarchizzato ed è rappresentato attraverso la voce di Nicolas, "the mouthpiece (...) of the man who runs this country." (Vol. 4, 232) Nicolas si compiace nel descrivere la morte, "beautiful" e "the purest, most harmonious thing there is." (Vol. 4, 229). È ossessionato dallo sguardo delle vittime che ha davanti a sé: "they're so vulnerable. The soul shines through them" (Vol. 4, 224). Attraverso Nicolas, Pinter fa riferimento obliquamente al falso senso di dignità del suo lavoro di "preservare il mondo" per la democrazia utilizzato per coprire l'assassinio.

Il tempo dell'azione e insieme quello dell'anima che è ormai distrutto insieme all'individualità delle vittime, ma anche degli aguzzini che vivono soltanto nel loro cono d'ombra della mitomania, è stato deliberatamente omesso da Pinter e questo mette in risalto la miticità dei torturatori e nello stesso tempo dà il senso dell'universalità e dell'ubiquità dell'opera. Ancora una volta il consolidamento del potere messo in evidenza dalla tradizione che lo legittima e gli conferisce potere nel tempo e sullo spazio in un continuum *spaziotempo* simile a quello proustiano: "I run the place. God speaks through me. I'm referring to the Old Testament God, by the way, although I'm a long way from being Jewish. Everyone respects me here. Including you, I take it? I think that is the correct stance." (Vol. 4, 225). È, dunque, la sovranità acquisita di diritto e impostata e legittimata dalla mitomaniacalità perpetrata che porta alla distruzione. A differenza delle opere precedenti, la costruzione del mito qui raggiunge le estreme conseguenze e porta a false ideologie, con il riferimento a un passato recente: "I hear you have a lovely house. Lots of books. Someone told me some of my boys kicked it around a bit. Pissed in the rugs, that sort of thing. I wish they wouldn't do that. I do really. But you know what it's like – they have such responsibilities – and they feel them – they are constantly present – day and night – these responsibilities – and so, sometimes, they piss on a few rugs." (Vol. 4, 228). Il tempo è sempre l'eterno presente, la freddezza logico-matematica del tempo lineare. Il background storico e culturale viene manipolato in funzione della propria prospettiva. Come per lo spazio, in questi drammi ci si appropria, esercitando il proprio dominio, anche

²⁵⁴M. Silverstein, *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*, op. cit., p. 432

del tempo, distruggendone le sue valenze reali e metaforiche, istituendo l'omologazione, "We are all patriots, we are as one, we all share a common heritage. Except you, apparently. *Pause.* (...) I share a commonwealth of interest. I am not alone." (Vol. 4, 232). Si profila la reiterazione ossessiva degli eventi, "You spat at my soldiers and you kicked them." (Vol. 4, 236), con una razionalità e una normalità senza precedenti, simile a *Betrayal*, che capovolge i ruoli tanto da rendere le vittime colpevoli e viceversa. Allo stesso modo in *Mountain Language* quando viene raccontato l'assalto del cane alla donna anziana. Ma il climax della manipolazione e cancellazione della memoria si raggiunge nella scena finale quando viene interrogata Gila. Qui la memoria del padre a differenza del consolidamento del potere che aveva il passato, assume una funzione contraria, denigratoria e blasfema che porta a un'ulteriore umiliazione della vittima. "Are you prepared to defame, to debase, the memory of your father? Your father fought for his country. I knew him. I revered him. Everyone did. He believed in God. He didn't *think*, like you shitbags. He *lived*. He lived. He was iron and gold. He would die (...)" (Vol. 4, 240). Pinter opera un accostamento d'immagini che segue una costante in queste opere: accanto all'immagine della legittimazione del potere attraverso la costruzione mitica che annulla e annienta il significato del tempo e della storia, fa seguire soltanto immagini di violenza e morte, a segnare la diretta corrispondenza e conseguenza tra i due episodi, come in *The Hothouse* nell'eco di *The Comfort of Strangers*, in *One for the Road*, in *Mountain Language*, in *The New World Order*.

In *Mountain Language* il mito personale porta alla violenza e alla distruzione della storia culturale di un popolo. La mitomania porta all'illusione di possedere la Storia: ci si sente realmente "ammanettati" alla storia, quindi responsabili di causare gli eventi, a partire dalla proibizione dell'uso della lingua. Sembra che la Storia appartenga a chi la domina e ha successo. Ma la storia personificata, quella ufficiale intesa come selezione naturale darwiniana "mangia" la vita di chi non sa controllare se stesso e le proprie vicende, inghiottendo nell'oblio dell'anonimità. Ma più si cerca di controllarla e più si diventa schiavi del controllo e incapaci di superare la vergogna del passato.

In *Mountain Language* viene messa in scena direttamente la tragicità senza far riferimento alla legittimazione del potere che giustifichi la sua presenza. Quello che conta per Pinter è mettere in scena il presente della tragicità dell'evento. La distruzione della memoria avviene attraverso la cancellazione del passato e della cultura del popolo della montagna: l'immagine di morte ritorna ancora una volta a segnare il rapporto tra un passato prossimo e il presente, decretando la morte del futuro, "This language is dead." (Vol. 4, 255). Essa è avvenuta con un "military decree" che dichiara "Your language no longer exists." (Vol. 4, 256) e il crimine che hanno commesso è quello di parlare un'altra lingua. Il trascorrere del

tempo porta al cambiamento dell'ordine emesso dal “military decree”. Come nelle sceneggiature Pinter presenta diversi presenti. In un futuro diventato presente si può parlare quella lingua proibita. “Oh, I forgot to tell you. They've changed the rules. (...) She can speak in her own language. Until further notice.” (Vol. 4, 265). Pinter infatti non dà indicazioni temporali poiché il tempo non esiste più, è morto insieme al passato e alla storia. Ma essa ormai fa parte di quel passato che non è più reversibile, è immobile, morto, è stato ucciso e non può più ritornare in vita, come i morti, la signora anziana e l'uomo incappucciato, che rappresentano l'una il futuro e la speranza “We are all waiting for you.” (Vol. 4, 261) e l'altro, il sogno idilliaco che si innesta come il tempo dell'anima, un breve squarcio di liricità, un tempo senza tempo, in questa prigione dell'attesa, come in *Waiting for Godot*, per ammazzare il tempo, nei tempi morti di paralisi dell'azione. Il cambiamento fuori tempo ha soltanto prodotto la morte e il fallimento della storia, anch'esso non ha più senso.

In *Party Time* viene annientata anche la conoscenza. Sembra il rovescio della filosofia platonica: “ricordare è sapere” che annega nel presente coercitivo-punitivo delle azioni del dramma. La distruzione della memoria porta di conseguenza alla distruzione dell'informazione e del sapere e a cementare gli eventi nell'oblio. Allo stesso modo in *Precisely* la smemoratezza e l'oblio servono a manipolare i dati dell'informazione.

Mentre invece in *The New World Order* Pinter mette in relazione generando un contrasto tra l'assenza di sapere e la mancanza memoria, rovesciando la relazione di Platone fino a dare segni di schizofrenia. “Oh you know, the theological aspirations of the female./ What did she say? (...) I can't remember.” (Vol. 4, 274). Pinter ironizza sulla cultura svelando tutta la tragicità della sua uccisione, lenta e violenta. Un prima e un poi appare nella battuta di Des che va dal momento che precede la cattura della vittima a quello successivo alla cattura e dimostra la distruzione totale dell'uomo e del suo tempo.

DES

(...) Before he came in here he was a big shot, he never stopped shooting his mouth off, he never stopped questioning received ideas. Now – because he's apprehensive about what's about to happen to him – he's stopped all that, he's got nothing more to say, he's more or less called it a day. I mean once – not too long ago – this man was a man of conviction, wasn't he, a man of principle. Now he's just a prick. (Vol. 4, 276)

Esso ha come conseguenza il progetto catastrofico del presente, “You're keeping the world clean for democracy.” (Vol. 4, 277). Nella poesia *The Old Days* del 1996 Pinter ironizza sull'uso distorto del potere che distrugge la storia con la morte e l'oblio dilagante che adombra la coscienza. “Well, there was no problem./ All the democracies (...) were behind us./ So we had to kill some people./ So what?/ Lefties get killed./ This is what we used to say/ back in the old days:/ Your daughter is a lefty/ (...) Just kill them.” (VV, 175-176, II.

1-2, 4-10, 29). Ancora una volta Pinter utilizza l'espedito della sovrapposizione temporale per suggerire la ciclicità e la perpetrazione dell'azione. Un collegamento con lo sketch *Press Conference* in cui ironicamente Pinter denuncia l'assurdità proprio per paradosso, usando lo stesso strumento dell'assurdo, delle politiche totalitarie sull'educazione e la conseguente cancellazione del patrimonio storico culturale.

Ma forse proprio attraverso la scrittura si riesce a fissare il passato e i ricordi. *Ashes to Ashes* è un tentativo di “salvare” dalle ceneri alcuni frammenti di ricordi per non dimenticare l'Olocausto. Un passato che si cerca di rimuovere, attraverso il revisionismo che ha generato il *negazionismo*, ma che difficilmente passa. È significativa la dichiarazione di Pinter rilasciata nell'intervista con Mireia Aragay: “in *Ashes to Ashes* I'm not simply talking about the Nazis; I'm talking about us and our conception of our past and our history, and what it does to us in the present.” (VV, 228).

Pinter denuncia, dunque, questa minaccia e mette nello stesso tempo in risalto la figura del carnefice, affascinante amante e crudele aguzzino. Nei ricordi di Rebecca compare il fantasma più mostruoso del secolo. Dalle sfumature dei ricordi sempre più labili emerge in maniera inversamente proporzionale la tragicità sempre più intima di Rebecca e del pubblico che assiste. Dai ricordi personali e dai motivi quasi musicali del passato emergono gli effetti e le colpe di un passato terrificante. Significativa è soprattutto l'ultima scena in cui attraverso l'effetto dell'eco delle parole e delle immagini esse risuonano all'infinito nel pubblico per restare per sempre nella loro mente e trascendere il confine delle ceneri della scena. “(...) And I met a woman I knew/ I knew/ And she said what happened to your baby/ your baby (...)” (Vol. 4, 432).

Della tragicità di questo secolo Pinter si occupa anche nella sceneggiatura *Reunion* tratta dall'omonimo romanzo di Fred Uhlman, pubblicata nel 1989. Ancora una volta utilizza la sovrapposizione dei piani temporali per superare l'ostacolo del tempo e fissare nella scrittura il ricordo. Pinter aggiunge alla prima parte, ambientata al giorno d'oggi, frammenti slegati della vicenda passata del protagonista e dell'amico Konradin, che si svolge nella Germania degli anni Trenta, con l'aggiunta di segni del tempo slegati dal contesto, interni di carceri naziste, Marlene Dietrich in *Der Blaue Engel*. Come sostiene, infatti, in una sua dichiarazione: “I took the lawyer on a trip to Germany and juxtaposed past and present, gradually revealing both.” (CS 2, VIII). Pinter occupandosi della storia del nazismo, intreccia le storie personali alla Storia mescolandole. Egli opera una scompaginazione del tempo presentando al contrario la storia dell'incontro dei due ragazzi e del grande coraggio e prova di resistenza di Konradin: un ulteriore tentativo di ricostruzione della memoria per evitare l'oblio dovuto alla soppressione, ma rappresenta anche la possibilità della storia di procedere al contrario e di non ingabbiarsi nella

matematicità del tempo lineare. Pinter, dunque, opera una rivoluzione del tempo tra i suoi personaggi che tentano di sfuggire alla minaccia che condiziona i loro rapporti. Spazio e tempo diventano i condizionatori, i reagenti di una soluzione.

Da quest'analisi emerge un profilo a tutto tondo dei personaggi e della condizione umana. L'uomo pinteriano è intrappolato nelle coordinate spazio-tempo da cui difficilmente riesce a liberarsi, da qui la sua tragedia che cambia prospettiva, ma rimane nella visione pessimistica di un mondo senza un tempo futuro e un passato che minaccia e ossessione oppure si tenta di distruggere. Il cambiamento è possibile e nello stesso tempo negato al momento della realizzazione, è frustrato, anche se inaspettato. L'uomo vive allora nell'eterno presente. Al tempo lineare cronologico Pinter propone un'altra tipologia, quella del *kairòs*, per cercare di dare un senso all'assenza di significato, questa la minaccia dell'esistenza umana.

Anche il tempo come lo spazio contribuisce a creare e a rimodellare il senso di minaccia aggiungendo ulteriore significato. Ed è nel concetto di tempo stesso che s'insinua il significato minaccioso. Il *kairòs*, il filo conduttore delle opere pinteriane e di riflesso dell'opera d'arte della sua vita. È il momento d'incontro tra arte e vita, tempo dell'azione, dell'incontro, del momento opportuno, qualitativo, alternativo al tempo quantitativo lineare, tempo del significato in un mondo che per paradosso spesso non significa. Il momento della crisi di un potenziale costruttivo o distruttivo, ma che dà un segno di libertà, la possibilità all'uomo di agire sul tempo del *Chronos*, un modo per utilizzare il tempo lineare e rompere l'attesa. *Chronos* mette in sequenza gli eventi e fa in modo che accadano, *Kairòs* ne trae vantaggio, efficacia, intelligenza, strategia. Si occupa delle reazioni dei personaggi. Offre la doppia prospettiva del tempo interiore e di quello esterno. La percezione del ricordo e il passato ossessionante. Vengono in mente le riflessioni di Nietzsche: "l'uomo si meravigliò di se stesso, di non poter imparare a dimenticare e di essere sempre accanto al passato: per quanto lontano egli vada e per quanto velocemente, la catena lo accompagna. È un prodigio: l'attimo, in un lampo è presente, in un lampo è passato, prima un niente, dopo un niente, ma tuttavia torna come fantasma e turba la pace di un istante successivo. Continuamente si stacca un foglio dal rotolo del tempo, cade, vola via - e improvvisamente rivola indietro, in grembo all'uomo. Allora l'uomo dice 'mi ricordo'²⁵⁵.

²⁵⁵Friedrich Nietzsche, *Considerazioni inattuali II, Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in *Opere*, Adelphi, Milano, 1972, vol. III, 1, p. 262

Conclusione e prospettive

Alla luce dell'analisi fin qui condotta risulta che la minaccia pervade tutta l'opera pinteriana, il *leitmotiv* che ricorre con maggiore o minore intensità, ma sempre protagonista a volte intima altre esplicita, svolge a volte un ruolo di primo piano altre di secondo. Essa è la condizione d'esistenza e costituisce l'ontologia dei personaggi. Dalla minaccia metaforica a quella reale, dai drammi alla prosa, alle sceneggiature, agli sketch, alle poesie, la minaccia è sempre presente, persino in opere come *Landscape*, dove prevale il lirismo pastorale si intravede l'elemento di minaccia che spesso si riverbera nelle sceneggiature e nella scelta degli espedienti cinematografici, fino a penetrare nella scelta della direzione artistica di altre opere e accompagna la parabola della vita dell'uomo-Pinter, cittadino e drammaturgo, nella sua essenza universale, diventando motivo di disturbo e di tensione costante. L'analisi dimostra che i vari capitoli sono la realizzazione della frase pinteriana che la minaccia è nella vita e, mettendo in rilievo le reazioni dei personaggi, studia le caratteristiche dei rapporti umani. La minaccia si insinua nell'identità dell'io che risulta scissa. Rappresenta il mistero dell'universo e della vita di cui ne fa parte. Il mondo ha senso per Pinter soltanto in un rapporto di dominio interpersonale e resistenza. Esso è espresso attraverso la lingua, riflesso della crisi. Lo spazio si trasforma dall'interno della stanza, fino ad apparire frantumato in un'infinità di spazi in cui la vita dell'uomo è sempre esposta a rischi. I personaggi tentano invano di dominare lo spazio come pure il tempo. Lingua spazio e tempo risultano protagonisti, agenti portatori di minaccia, la personificano e nello stesso tempo sono esposti a rischi.

Attraverso il criterio delle costanti e delle varianti e dei raggruppamenti tematici, emersi dalle griglie di lettura risulta la costante della parabola discendente dei capitoli: una curva sinusoidale che rappresenta l'arco della vita, tendente verso la distruzione, terminando con immagini di morte. Avviene, dunque, una sorta di processo entropico, tendente al grado zero, all'annullamento dell'esistenza umana, ma che non arriva mai alla fine definitiva. Pinter descrive la parabola della crisi dell'esistenza umana, di un destino crudele che incombe sull'uomo. Ne analizza la forma passiva e quella attiva dell'azione attraverso lo scambio dei ruoli. Minaccia vuol dire allora ricerca del senso della vita e Pinter ne esplora le estreme conseguenze.

Attraverso la metafora, mezzo di conoscenza del mondo Pinter in questo percorso di esplorazione conoscitiva fa conoscere al pubblico altri livelli e piani di conoscenza. La crisi dell'io implica lotta, scontro, dominio, metafora metateatrale, che va dal palcoscenico del teatro a quello del mondo attraverso la metafora dell'universalità. In questa luce, l'opera pinteriana si offre come un momento di riflessione per ripensare categorie e significati già

prestabiliti: la minaccia della diversità e del non riconoscere l'altro; a livello psico-sociale, le nuove forme di violenza della contemporaneità, di terrorismo psicologico, *stalking e mobbing* e una rivisitazione degli “ingredienti” come giustizia, falsità, libertà, potere, condivisione sociale, impegno politico che danno sapore alla vita minacciata dall'assurdo e dal vuoto della falsità e dell'abuso. Questo porta anche a una riflessione sulla figura dell'intellettuale in rapporto alla società. In questa luce, la rilettura dell'opera pinteriana tende a chiarire e ampliare le definizioni dei critici precedenti. Per questo Pinter resiste alle etichette e sfugge a qualsiasi tipo di ingabbiamento. “Teatro della crudeltà”, “Teatro della Minaccia e dello Straniero”, “Comedy of Menace” sono convenzioni che esprimono soltanto in parte il significato della profondità esistenziale delle opere di Pinter. Sorge a questo punto il rapporto tra le convenzioni adottate dalla critica letteraria, nella necessità di “storicizzare”, simile alla tensione tra presente e futuro, e la figura di Pinter. Nel paradosso tra necessità scientifica/creatività Pinter invita a superare le convenzioni, ritrovando il senso di una coscienza critica.

L'uso frequente degli elementi retorici, in particolare la metafora, porta una interpretazione metateatrale delle opere pinteriane: porta a considerare che la crisi dei personaggi rappresenti anche la crisi del teatro, la minaccia della fine del teatro contemporaneo, mettendo in risalto la figura di Pinter nel panorama della storia del teatro inglese contemporaneo, nodo importante tra realismo e assurdo, realtà e sogno e le nuove sfide della drammaturgia. Pinter è anche colui che ha cambiato le convenzioni teatrali, tracciando un solco, un confine irreversibile nel teatro contemporaneo. Ha cambiato il ritmo e la musica del palcoscenico, da grande compositore. A questo proposito, Tennessee Williams commenta l'effetto dell'importanza dell'ambiguità pinteriana sui drammaturghi inglesi dell'ultima generazione: “I've been writing too much on the nose, you know, and I've always sensed the fact that life was too ambiguous to be... presented in a cut and dried fashion... I think the one beautiful and great thing about the new wave of playwrights is that they approach their subject matter with this kind of allusiveness. Their attitude is not to be dogmatic, to be provocatively allusive. And I think that's much truer.”²⁵⁶ Allo stesso modo commenta *The Caretaker*, “To me the play was about the thing... that I've always felt was needed to be said over and over – that human relations are terrifyingly ambiguous. If you write a character that isn't ambiguous you are writing a false character, not a true one.”²⁵⁷

Crisi non è soltanto annullamento, vuol dire anche riflettere sulle difficoltà e trarre spunti e significati procedere nel futuro. Il fenomeno teatrale è proprio il momento del kairòs,

²⁵⁶Intervista a Tennessee Williams, in Albert J. Devlin, *Conversations with Tennessee Williams*, University Press of Mississippi, 1986, p. 98

²⁵⁷*Ibidem*, p. 98

momento d'incontro-festa, della *performance* attiva, legata al movimento del corpo e della mente. Non una riflessione paralizzante, non una *No Man's Land* in cui il pensiero ristagna perdendo lo slancio vitale dell'azione. La storia recente dell'uomo europeo si riassume in questa incapacità di cadere nel tempo e di conoscerlo, di lavorare sulla memoria, ma anche di oltrepassarla per estendere i confini e costruire su di essa. Quel che dà il senso allora è “essere nani che camminano sulle spalle dei giganti”, assaporando la conoscenza del significato della scoperta.

Bibliografia

OPERE DI HAROLD PINTER

TEATRO E SKETCHES:

Harold Pinter: Plays 1, London, Faber & Faber, 1996 che contiene *The Birthday Party*, (1957) *The Room*, (1957) *The Dumb Waiter*, (1957) *A Slight Ache*, (1958) *The Hothouse*, (1958) *A Night Out*, (1959) *The Black and White*, (1954-55) *The Examination*, (1955)

Harold Pinter: Plays 2, London, Faber & Faber, 1996 che contiene *The Caretaker*, (1959) *The Dwarfs*, (1960) *The Collection*, (1961) *The Lover*, (1962) *Night School*, (1960) *Troubles in the Works*, (1959) *The Black and White*, (1959) *Request Stop*, (1959) *Last To Go*, (1959) *Special Offer*, (1959)

Harold Pinter: Plays 3, London, Methuen, 1976 che contiene *Mac*, (1966) *The Homecoming*, (1964) *Tea Party*, (1964) *The Basement*, (1966) *Landscape*, (1967) *Silence*, (1968) *Night*, (1969) *That's Your Trouble*, (1964) *That's All*, (1964) *Applicant*, (1964) *Interview*, (1964) *Dialogue for Three*, (1964) *Tea Party (short story)*, (1964)

Old Times (1970), London, Faber & Faber, 2004

No Man's Land (1974), London, Faber & Faber, 1991

Harold Pinter: Plays 4, London, Faber & Faber, 1993 che contiene *Betrayal*, (1978) *Monologue*, (1972) *Family Voices*, (1980) *A Kind of Alaska*, (1982) *Victoria Station*, (1982) *Precisely*, (1983) *One for the Road*, (1984) *Mountain Language*, (1988) *The New World Order*, (1991) *Party Time*, (1991) *Moonlight*, (1993) *Ashes to Ashes*, (1996)

Celebration (2000) in *Harold Pinter Celebration & The Room*, London, Faber & Faber, 2000

CINEMA:

Collected Screenplays 1, London, Faber & Faber, 2000 che contiene *The Servant*, (1963) *The Pumpkin Eater*, (1964) *The Quiller Memorandum*, (1966) *Accident*, (1967) *The Last Tycoon*, (1976) *Langrishe, Go Down*, (1978)

Collected Screenplays 2, London, Faber & Faber, 2000 che contiene *The Go-Between*, (1971) *The Proust Screenplay*, (1972) *Victory* (1982) *Turtle Diary*, (1985) *Reunion*, (1989)

Collected Screenplays 3, London, Faber & Faber, 2000 che contiene *The French Lieutenant's Woman*, (1981) *The Heat of the Day*, (1989) *The Comfort of Strangers*, (1990) *The Trial*, (1993) *The Dreaming Child*, (1997)

ALTRI SCRITTI:

The Queen of All Faires (scritto nel 1949), in *The Pinter Archive*, Loan no: 110, Box no: 60

The Dwarfs, A Novel (1990), London, Faber & Faber, 1992

Voices in the Tunnel (2000), in *Prove d'autore*, a cura di Alessandra Serra, Torino, Einaudi, 2002

Press Conference (2002), in *Prove d'autore*, a cura di Alessandra Serra, Torino, Einaudi, 2002

Various Voices, London, Faber & Faber, 2005

ALTRE OPERE LETTERARIE CORRELATE:

DANTE, Alighieri, *La Divina Commedia* (1315), Inf. XXVI vv. 119-120, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1980

SHAKESPEARE, William, *Riccardo II* (1597), testo a fronte, Garzanti, 2008

-*As you like it* (1601), H. J. Oliver, Harmondsworth, Penguin Books, 1968

-*Riccardo III* (1602), testo a fronte, Garzanti, 2003

-*Hamlet* (1603), Routledge, London and New York, 1982

-*Re Lear* (1608), testo a fronte, Milano, Garzanti, 1991

-*La Tempesta* (1623), testo a fronte, Milano, Garzanti, 1995

RIMBAUD, Arthur, *Lettera al prof. Georges Izambard, 13 maggio 1871* in *Opere*, testo a fronte, Feltrinelli, 1998

PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps Perdu* (1913-1927), Paris, Gallimard, 1954

CONRAD, Joseph, *Victory* (1915), Penguin Classics, 1995

ELIOT, Thomas Stearns, *Prufrock* (1917) in *The Waste Land, Prufrock and Other Poems*, Dover Publications, 1998

-*The Waste Land* (1922) London, Arnold, 1968

KAFKA, Franz, *Il Processo* (1925), Newton, 1989

-*Il Castello* (1926), Milano, Mondadori, 1998

HEMINGWAY, Ernest, *The Killers* (1927), in *The Snow of Kilimangiaro and Other Stories*, Prentice Hall & IBD, 1995

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double* (1938), Gallimard, 1964

SARTRE, Jean Paul, *Huis Clos* (1944), Folio, Gallimard, 2008

ELIOT, T. S., *Four Quartets* (1945), London, Faber & Faber, 1968

LEVI, Primo, *Se questo è un uomo* (1945), Torino, Einaudi, 1973

ORWELL, George, *Animal Farm: a fairy story* (1945), New York, New American Library, c1946.

MAUGHAM, Robin, *The Servant* (1948), Prion Books, London, 2000

BOWEN, Elizabeth, *The Heat of the Day* (1949), London, Penguin Books, 1962

HARTLEY, Leslie Poles, *The Go-between* (1953), New York Review of Books, 2002

GOLDING, William, *The Lord of the Flies: a novel* (1954), Faber & Faber, 1972

IONESCO, Eugène, *Les Chaises* (1954), Gallimard, série Folio Théâtre, Paris, 1996

- OSBORNE, John, *Look back in Anger* (1956), Faber & Faber, 1996
- WESKER, Arnold, *Chicken Soup with Barley* (1958), *Roots*, (1959) *I'm Talking About Jerusalem* (1960) in *The Wesker trilogy*, Harmondsworth, Penguin books, 1964
- MORTIMER, Penelope, *The Pumpkin Eater* (1962), Bloomsbury Publishing PLC, 1995
- MOSLEY, Nicholas, *Accident* (1965), London, Penguin Books, 1971
- HIGGINS, Aidan, *Langrishe, Go Down* (1966), Dalkey Archive Press, 2004
- FOWLES, John, *The French Lieutenant's Woman* (1969), Vintage Classics, London, 2004
- UHLMAN, Fred, *Reunion* (1971), Vintage, London, 2006
- MCEWAN, Ian, *The Comfort of Strangers* (1981), Vintage, London, 2006
- KANE, Sarah, *Blasted* (1995) in *Complete Plays*, introduced by David Greig, London, Methuen Drama, 2000
- YEATS, William Butler, *Poesie*, testo a fronte, a cura di Roberto Sanesi, Mondadori, 2001
- BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, 2006

INTERVISTE, DISCORSI, ARTICOLI, RECENSIONI

- Irving Wardle, *Comedy of Menace*, "Encore", V, 1958, e rist. in *The Encore Reader. A Chronicle of the New Drama*, London, Methuen, 1958
- Intervista con Kenneth Tynan, ottobre 1960
- Intervista con Harry Thompson, "Harold Pinter Replies", in *New Theatre Magazine*, II, January, 2, 1961
- Writing for Myself, Twentieth Century*, CLXIX, February 1961
- Intervista con Lawrence Binsky, *Paris Review*, autunno 1966
- Two People in a Room*, "New Yorker", 25 February 1967
- Intervista ad Harold Pinter, *Saturday Review*, "Probing Pinter's Plays", April, 8, 1967
- Roger Manvell, "The Decade of Harold Pinter", *Humanist*, 132, April 1967
- Harold Pinter, *Speech, Hamburg 1970*, in *Theatre Quarterly*, Vol. I, n. 3, July-September, 1971
- Conversazione con Jacky Gillot, *Out of the Air* in *The Listener*, 5 August, 1971
- Intervista con Anna Ford, *Radical Departures, Listener*, 120, 1988
- Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, London, Nick Hern Books, 1994

Un mestiere chiamato desiderio, Minimumfax, Roma, 1999

Harold Pinter, *Nobel Lecture. Art, Truth & Politics*, The Nobel Foundation, Börssalen, Stoccolma, 7 dicembre 2005

Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, *Harold Pinter, scena e potere*, Garzanti, 2005

Intervista a Tennessee Williams, in Albert J. Devlin, *Conversations with Tennessee Williams*, University Press of Mississippi, 1986, p. 98

CRITICA LETTERARIA:

SEZIONE I

ALMANZI, Guido, HENDERSON, Simon, *Harold Pinter*, London and New York, Methuen, 1983

AMENDOLA, Alfonso, *Frammenti d'immagine. Scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione*, Liguori, 2006

BAKER, William, TABACHNICK, Stephen E., *Harold Pinter*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1973

BILLINGTON, Michael, *Life and Work of Harold Pinter*, Faber & Faber, 1996

BONINO, Guido Davico, *Il teatro di Harold Pinter*, Martano, Torino, 1977

DI GIAMMARCO, Rodolfo, *La memoria che ci tradisce, la parola che ci molesta: in breve, Pinter*, in Harold Pinter, *Dialoghi e monologhi*, Gremese, 1992

DUKORE, Bernard F., *Harold Pinter*, London and Basingstoke, Macmillan, 1982

EPIFANI, Maria F., *Pinter/Pinter*, Lecce, Milella, 1981

ESSLIN, Martin *Pinter: A Study of His Plays*, London, Methuen, 1977

- *Pinter the Playwright*, London, Methuen, 1982

FRASER, Antonia, *Must You Go? My Life with Harold Pinter*, Weidenfeld & Nicolson, 2010

GALE, Steven, *Harold Pinter. Critical Approaches*, London, Associated University Presses, 1986

KERR, Walter, *Harold Pinter*, Columbia University Press, 1967

KNOWLES, Ronald, *Understanding Harold Pinter*, Columbia, University of South Carolina Press, 1995

PORRO, Giorgio, *Lo sconcertante mondo di Harold Pinter*, "Sipario", n. 171, luglio 1960

QUIGLEY, August E., *The Pinter Problem*, Princeton, Princeton University Press, 1975

SANESI, Roberto, *Rumori dietro la scena*, introduzione a Harold Pinter, *Poesie*, Roma, Gremese, 1992

SILVERSTEIN, Mark, *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*, Bucknell University Press, 1993

SYKES, Alrene, *Harold Pinter*, St. Lucia, University of Queensland Press, 1970

SEZIONE II

ADLER, Thomas P., *Pinter/Proust/Pinter*, in Steven Gale, *Harold Pinter. Critical Approaches*, London, Associated University Presses, 1986

ALBERTAZZI, Silvia, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Roma, Editori Riuniti, 1992

ALMANSI, Guido, *Harold Pinter's Idiom of Lies in Contemporary English Drama*, a cura di Malcom Bradbury, Christopher W. E. Bigsby, London, Edward Arnold, 1981

AUERBACH, Erich, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1984

A.A. V.V., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978

BACHTIN, Mikhail, *Estetica e romanzo*; a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979

BERTINETTI, Paolo, *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992
- (a cura di) *Storia della letteratura inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, Vol. II, Torino, Einaudi, 2000

BLOOM, Harold, *La Kabbalà e la tradizione critica*, Milano, Feltrinelli, 1981

BROOK, Peter, *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 2008

BROWN, John Russell, *Theatre Language. A Study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker*, London, Penguin, 1972

BURKMAN, Katherine H., *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Columbus, Ohio State University Press, 1971

CALIMANI, Dario, *Structure as Meaning in Pinter's Plays*, Padova, Alceo, 1984

-*Le radici sepolte: il teatro di Harold Pinter*, Firenze, L.S. Olschki, 1985

-*Fuori dall'Eden: teatro inglese moderno*, Venezia, Cafoscarina, 1992

CAPONE Giovanna, *Drammi per voci, Dylan Thomas, Samuel Beckett, Harold Pinter*, Bologna, R. Patron, 1967

CAPONI, Paolo, *Under Pinter's Eyes: Victory di Conrad nel cinema di Pinter*, Convegno Internazionale, Università di Milano, dicembre 2007

CARBONE, Maria Teresa, *I luoghi della memoria: Harold Pinter sceneggiatore per il cinema di Losey*, Bari, Dedalo, 1986.

CREMONINI, Giorgio, DE MARINIS Gualtiero, *Joseph Losey*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.

CURTIUS Ernst Robert, *Marcel Proust*, trad. di Lea Ritter Santini, Il Mulino, Bologna, 1985

- DE BENEDICTIS, Maurizio, *La piega nera. Groviglio stilistico ed enigma della femminilità in C.E. Gadda*, De Rubeis, 1991
- DOBREZ, Livio A. C., *The Existential and Its Exits: Literary and Philosophical Perspectives on the Works of Beckett, Ionesco, Genet & Pinter*, London, Athlone, 1986, 311-370: "Pinter and the Problem of Verification"
- ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980
- "Time Plays" (II): gli smemorati di Harold Pinter in *Story-time: tempo e storia nel teatro contemporaneo* in Franco Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, Einaudi, 1996, Vol. III, pp. 723-727
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, 3rd ed. London, Methuen, 1980
- FINK, Guido, *Il caso Pinter*, in *Il cinema, "Nuova provincia"* in Franco Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, Einaudi, 1996, Vol. III, pp. 521-524
- FONZI Ada, NEGRO SANCIPRIANO Elena, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torino, Einaudi, 1975
- FRASCA, Gabriele, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005
- FUSINI, Nadia, *Cinque schede sul Tristram Shandy*, in "Studi Inglesi", I, 1974
- GALE, Steven H., ed. *Critical Essays on Harold Pinter*, Boston, G. K. Hall, 1990
- GARDNER, Stanton B., *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, NY, Cornell UP, 1994
- GENETTE, Gérard, *Figure II: la parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972
- *Figure III: discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976
- GIFFORD, Terry, *Pastoral*, London, Routledge, 1999
- GORDON, Lois G., *Stratagems to Uncover Nakedness: The Dramas of Harold Pinter*, Columbia, University of Missouri Press, 1969
- GRIMES, Charles, *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*, Fairleigh Dickinson University Press, 2008
- HOLLIS, James R., *Harold Pinter: The Poetics of Silence*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1970
- HOLLIS MERRITT, Susan, *The Harold Pinter Archive in the British Library in Pinter Review: Annual Essays 1994*
- *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*, Durham and London, Duke University Press, 1995
- INNES, Cristopher, *Modern British Drama: 1890-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- KANTOROWICZ, Ernst H., *I due corpi del re: l'idea di regalità nella teologia medievale*, Torino, Einaudi, 1989

- KEMENY, Tomaso, *La poesia di Dylan Thomas: enucleazione della dinamica compositiva*, Milano, Cooperativa Scrittori, 1976
- KRESS, Gunther, *Communication and Culture*, Kensington, New South Wales University Press, 1988
- JANDELLI, Cristina, MANETTI, B., ROSSI, G. M.(a cura di), *Harold Pinter: dal teatro della minaccia al cinema delle ceneri*, Firenze, Aida, 2001
- LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell, 1991
- MARENCO, Franco (a cura di), *Introduzione a Il custode, Il te, Grane in fabbrica*, Milano, Mondadori, 1980
- MARZOLA, Alessandra, *Sospensioni di senso in scena: Harold Pinter e Tom Stoppard*, Longo, 1989
- MCGUINNESS, Arthur E., "Memory and Betrayal: The Symbolic Landscape of *Old Times*" pp. 101-111 in *Drama and Symbolism, Themes in Drama*, 4, Cambridge UP, 1982
- MELCHIORI, Giorgio, "L'attimo come unità di tempo nella narrativa" in *I funamboli: il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati*, Torino, Einaudi, 1974
- MILMAN, Yoseph. *Opacity in the Writings of Robbe-Grillet, Pinter, and Zach: A Study in the Poetics of Absurd Literature*, Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 1991, "Pinter: The Threat of Meaning", pp. 69-90
- MUTINI, Claudio, PATRIZI, Giorgio, *Il tempo imperfetto*, Bulzoni, 1996
- ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1980
- PADUANO, Guido, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, BUR, Rizzoli, 2008
- PAGNINI, Marcello, *Difficoltà e oscurità: il linguaggio del modernismo*, in Franco Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, Einaudi, 1996, Vol. III
- PEARCE, Howard D., "Dimensions of Mimesis: Sophocles' Philoctetes and Pinter's No Man's Land", pp. 65-74 in Karelisa V. Hartigan, *All the World: Drama Past and Present*, Washington, DC, University Press of America, 1982
- PUGLIATTI, Paola Gulli, *Per un'indagine sulla convenzione nel testo drammatico*, in "Strumenti Critici", n. 39-40, febbraio, 1979
- REGAL, Martin. *Harold Pinter: A Question of Timing*, Basingstoke, Macmillan, 1994
- SAMAR, Attar, *The Intruder in Modern Drama*, Frankfurt, Lang, 1981
- SEGRE, Cesare, *Le strutture del tempo*, Torino, Einaudi, 1974
- STYAN, John L. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge, Cambridge UP, 1968
- THIONG'O, Ngugi wa, *Decolonising the Mind*, London, James Currey Ltd, 1986

- TILLYARD, Eustace M. W., *The Elizabethan World Picture*, Penguin Books, 1990
- WILLIAMS, Raymond, *The City and the Country*, London, Chatto & Windus, 1973
- WORTH, Katherine, *Pinter's Scenic Imagery*, in *Pinter Review: Annual Essays*, 1, 1, 1987

LINGUISTICA:

- CACCIARI, Cristina (a cura di), *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, ed. Raffaello Cortina, Milano, 1991,
- CARDONA, Giorgio, Raimondo, *I linguaggi del sapere*, a cura di Corrado Bologna; prefazione di Alberto Asor Rosa, Roma, Laterza, 1990
- BARTHES, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980
- ELIADE, Mircea, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984
- GRINDBERG, John, BANDLER, Richard, *La struttura della magia*, trad. it., Roma, Astrolabio, 1982
- JAKOBSON, Roman, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966
- LAKOFF, George, JOHNSON, M., *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- LORD, Albert B., *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University, 2000
- LYONS, John, *Linguistic Semantics*, Cambridge University Press, 1996
- MAURON, Charles, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica*, Milano, 1966.
- ONG, Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, 1986
- PAROLI, Teresa, *La funzione dell'eroe germanico: storicità, metafora, paradigma*, atti del Convegno internazionale di studio, Roma, 6-8 maggio 1993, Roma, Il calamo, 1995
- RIZZOLATTI, Giacomo, SINIGAGLIA, Corrado, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni a specchio*, Cortina, 2006
- TRUSSO, Francesca, *Parlare lo spazio: sentieri semiotici e linguistici*, Roma, Bulzoni, 1995
- VIDAL, Jacques, *Sacro, simbolo, creatività*, Jaca Book, 1992

FILOSOFIA E POLITICA:

- ARENDT, Hannah, *Le origini del totalitarismo*, Milano Bompiani, 1978

- ARISTOTELE, *Politica*, libro I, 2, 1252 b 9-1253 a 29, trad. di C. A. Viano, UTET
- BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité: à propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968
- BROWNE, Lewis (a cura di), *The Wisdom of Israel*, New York, Random House, 1945
- CANETTI, Elias, *Le voci di Marrakech: note di un viaggio*, Milano, Adelphi, 1983
- CAVARERO, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, 2005
- DELEUZE, Gilles, *L'immagine-tempo: cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1997
-*L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984
- JABÈS, Edmond, *Il libro delle interrogazioni*, Reggio Emilia, Elitropia, 1982
-*Il libro dell'ospitalità*, trad. di Antonio Prete, Milano, Cortina, 1991
- MACEK, Josef, *Machiavelli e il machiavellismo*, a cura di L. Antonetti, Firenze, La Nuova Italia, 1980
- NIETZSCHE, Friedrich, *Considerazioni inattuali II, Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in *Opere*, Adelphi, Milano, 1972, vol. III, 1
- PLATONE, *La Repubblica, Libro VIII*, Laterza, 2007
- PONZI, Mauro e BORSÒ, Vittoria (a cura di), *Topografia dell'estraneo*, Mondadori, 2006
- SCARRY, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1987
- STREHLER, Giorgio, *Nessuno è incolpevole. Scritti politici e civili*, Milano, Melampo Editore, 2007
-*Non chiamatemi maestro. Selezione di alcune pagine di Giorgio Strehler*, Milano, Skira, 2007
- WALDENFELS, Bernhard, *Estraneità, ospitalità e ostilità*, in *Fenomenologia dell'estraneità*, Napoli, Valium, 2002
-*Estraniamento della modernità. Percorsi fenomenologici di confine*, Città aperta, 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967

ARTE E PSICOLOGIA:

- ARNHEIM, Rudolf, *Entropia e arte: saggio sul disordine e l'ordine*, trad. di Renato Pedio, Einaudi, 1974
-*Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974
-*La radio, l'arte dell'ascolto*, Editori Riuniti, 2003
- BRUNO Giuliana, *Altante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, 2006

- FREUD, Sigmund, *La rimozione (Die Verdrängung)*, 1915 in *Psicopatologia della vita quotidiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973
-*Das Unheimliche*, in trad. *Il perturbante*; a cura di Cesare L. Musatti, Roma, Theoria, 1990
- JUNG, Carl Gustav, *Scopi della psicoterapia*, in *Opere*, vol. VI, Torino, Bollati Boringhieri, 1969
- LACAN, Jacques, *Radiofonia televisione*, a cura di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1982
- MUNCH, Edvard, *Edvard Munch un das unheimliche*, Vienna, Leopold Museum, 2009.
- MUNCH, Edvard, NOLDE, Emil, *Munch-Nolde: the relationship of their art: oils, watercolours, drawings and graphics*, July-August 1969

SITI INTERNET:

aforismi.meglio.it/aforismi-di.htm?n=Harold+Pinter

delteatro.it

www.antoniafraser.com

www.archive.org

www.drammaturgia.it

www.guardian.co.uk

www.haroldpinter.org

www.iiav.nl/eazines//web/Nebula/2009/No2/Inan.pdf

www.jewish-theatre.com

www.journal-online.co.uk

www.pintersociety.org

www.taj.tau.ac.it