

**Lo statuto del testo drammatico:
il caso del ‘Compleanno’ di Harold
Pinter.**

di

Leonora Sioli Migliorini

INDICE

1. Storia del testo

1.1. Il teatro inglese nel secondo dopoguerra	9
1.2. Harold Pinter	18
1.3. La stesura del <i>Compleanno</i> e la sua fortuna	35

2. La prima rappresentazione

2.1. Lo sconcerto della critica	59
---------------------------------	----

3. Analisi drammaturgica

3.1. L'intreccio	72
3.2. La ricerca di un rifugio	75
3.3. Un passato a brandelli e un futuro carico di angoscia	95
3.4. Il confronto con la drammaturgia classica	110
3.5. La "de - costruzione" del personaggio	121
3.6. L'ambiguità del linguaggio	149
3.7. La parola come arma	160
3.8. L'importanza della gestualità del personaggio	175
3.9. La fusione del comico e del tragico	183
3.10. L'impossibilità di giungere ad una soluzione	192
3.11. Un testo che può avere "249" significati	204

Bibliografia	214
---------------------	-----

1. Storia del testo

1. 2. Il teatro inglese nel secondo dopoguerra

Gli anni Cinquanta segnarono per il teatro inglese un periodo di grande innovazione: il 1955 infatti, vide la prima rappresentazione in Inghilterra di *Waiting for Godot* di Beckett (due anni dopo la prima parigina), e nel '56 non solo la compagnia di Bertold Brecht, il Berliner Ensemble, visitò Londra facendo conoscere agli inglesi un modo del tutto nuovo di fare teatro, ma venne anche messo in scena per la prima volta *Look Back in Anger* di John Osborne.

La commedia di Osborne, che inizialmente sconcertò gli inglesi, presto si impose grazie alle difese del giovane critico Tynan e alla pubblicità ottenuta attraverso un servizio apparso in televisione. Il copione era stato scelto tra più di settecento di aspiranti drammaturghi dall'English Stage Company, una compagnia permanente che, fondata nel 1956, si proponeva lo scopo di scoprire e incoraggiare i nuovi giovani autori mettendo in scena le loro opere. Al Court Theatre di Chelsea, la loro sede, vennero rappresentati infatti, oltre a *Look Back in Anger*, i primi lavori di drammaturghi quali Wesker e Arden.

Ciò che colpì dell'opera di Osborne, generalmente incluso nel movimento degli "Angry Young Men"¹, più del naturalismo dello squallore domestico in esso rappresentato, fu la violenza con la quale veniva espressa la sensazione di impotenza e di rabbia del protagonista, Jimmy Porter: un giovane laureato di origine proletaria, che si rende conto dell'impossibilità per lui di occupare una posizione di potere, e che di conseguenza si sente vittima delle classi privilegiate della "vecchia guardia"².

L'opera, in cui l'azione è quasi assente, si snoda attorno alle lunghe invettive attraverso le quali Jimmy sfoga le sue frustrazioni con un linguaggio tagliente, sarcastico e

¹ Il movimento degli "Angry Young Men" nacque durante la metà degli anni Cinquanta ed era costituito da giovani che cercavano di dar vita ad una nuova cultura del tutto indipendente da quella del passato. Poeti, romanzieri e drammaturghi facevano parte di tale movimento il cui scopo era quello di donare alla società inglese dei nuovi valori morali e sociali. Il limite della maggior parte degli autori inseriti in questo movimento fu però quello di trasformare la loro rivoluzione in una serie di invettive senza in fondo arrivare a dar vita a nulla di costruttivo. A questo proposito si veda B. FORD (a cura di), *The New Pelican Guide to English Literature*, Penguin, London 1995, vol. VIII, pp. 34-35.

² M. D'AMICO, *Dieci secoli di teatro Inglese. 970-1980*, Mondadori, Milano 1997, p. 393.

brusco che conferisce anche un nuovo vigore all'ormai logoro dialogo delle opere più tradizionali. Il giovane si scaglia contro la situazione politica e sociale dell'epoca e contro la stessa moglie, Alison, esponente dell'alta borghesia che egli tratta con un misto di commiserazione e di sadismo, divenendo una sorta di portavoce di quella generazione di giovani delusi a cui era stato fatto intravedere un tempo migliore senza però che fosse mai stato realizzato. «Le parole “look back”, costituiscono una parte importante del titolo del dramma. La delusione che Osborne rappresenta è profondamente imbevuta di nostalgia per un mondo che i giovani personaggi del drammaturgo non hanno mai conosciuto. [...] La nostalgia coesiste con la rabbia contro il passato e ciò a cui esso ha portato»³, ha spiegato David Daiches. L'opera mise in scena per la prima volta le ansietà e le preoccupazioni della nuova classe colta borghese che si era creata durante il periodo del dopoguerra. Jimmy Porter è infatti uno dei tanti giovani che aveva potuto beneficiare dell'*Education Act* (1944)⁴, la riforma che aveva finalmente consentito anche ai figli di genitori di umile posizione sociale di studiare. Essi non potevano però frequentare le eleganti *public schools*⁵ né le università prestigiose quali Oxford o Cambridge e, una volta terminati gli studi, si rendevano conto che la loro istruzione non poteva certo aiutarli a ricoprire i posti di potere da sempre riservati alle classi più elevate. Avevano sperato in un sistema basato sulla meritocrazia, in cui non l'estrazione sociale ma l'educazione acquisita avrebbe potuto garantire loro una buona posizione all'interno della società, ma si trovavano invece disorientati e disillusi di fronte a una realtà sociale che non accennava a cambiare.

George Devine, il direttore dell'English Stage Company ha spiegato i motivi per i quali i suoi primi autori, quali appunto Osborne, ebbero così successo dicendo: «The “kitchen sink drama” and “Angry Young Men” labels, and a myth of an exclusively proletarian repertory, were desperate attempts to pin down an unclassifiably various output. The only safe generalisation about the Court's first authors is that they were inventing their own kinds of play and drawing on firsthand experience, rather than following literary models. And that the English stage, for so long, “hermetically sealed off

³ D. DAICHES, *Storia della Letteratura Inglese*, Garzanti, Milano 1991, vol. III, p. 211.

⁴ In Gran Bretagna fino alla metà del Novecento l'istruzione era controllata dai privati, in particolare dalla chiesa anglicana: soltanto nel 1944 venne istituito un ministero dell'educazione e nello stesso anno si diede inizio ad una riorganizzazione dell'apparato scolastico che fu appunto l'oggetto dell'*Education Act*. Lo stato infatti intervenne anche nell'ambito dell'istruzione creando delle scuole (dalle inferiori all'università) pubbliche accessibili anche alle classi meno abbienti.

⁵ Le *public schools*, tra le quali le più famose sono tuttora Eaton, St. Paul e Westminster, sono scuole secondarie private in cui da sempre vengono educate le classi più elevate della società britannica.

from life” (in Arthur Miller famous phrase of 1956), was now grabbing it in handfuls»⁶. Le opere precedenti erano infatti ancora troppo legate ai modelli del teatro borghese del passato e mettevano in scena contenuti relativi a una realtà che poteva esistere prima della guerra ma che ora non avevano più alcun senso. «What was wrong, - ha sostenuto Raymond Williams - was that the speech and action of the typical majority theatre were miles away from contemporary life. Instead of embodying the actual lives of possible audiences, the theatre was given over to theatrical versions of the pre-war rituals of middle-class life. When this revolt at last brought trough, it was very like the many that had preceded it. Its great virtue was new content. [...] It was the life and style of a new generation»⁷. La violenza della guerra, la fiducia e la speranza in una società fondata sull’uguaglianza sociale vissute durante il periodo del governo Laburista, la delusione provocata dall’irrealizzabilità di tale promessa, erano sensazioni che non potevano essere trascurate e che entrarono nelle opere dei nuovi drammaturghi, scardinando le convenzioni del teatro del passato e donando una nuova vitalità alla drammaturgia inglese.

Più impegnato politicamente rispetto a Osborne, anche Wesker mise in scena con precisione la vita delle classi più umili dando un grande impulso ai «working-class drama»⁸. Egli sognava di diffondere la cultura tra i ceti meno abbienti e a tale scopo tentò di dar vita al Centre 42, un centro che doveva comprendere un cinema, un teatro e delle gallerie d’arte che non riuscì però a raggiungere il fine sperato. Le sue opere non conobbero mai il successo commerciale che ebbero invece quelle di Osborne, ma i suoi primi lavori, in particolare la trilogia *Chicken Soup With Barely*, del 1958, *Roots*, del 1959 e *I’m Talking About Jerusalem*, del 1960, sono ancor oggi considerate dei classici e studiate come i primi tentativi di dar vita al teatro politico. In esse sono rappresentati la

⁶ G. DEVINE, cit. in B. FORD (a cura di), *The New Pelican Guide to English Literature*, cit., p. 254 («Le etichette “kitchen sink drama” e “Angy Young Men” e il mito di un repertorio esclusivamente proletario, erano disperati tentativi di definire una produzione esageratamente varia. L’unica possibile generalizzazione riguardo i primi autori del Court è dire che essi stavano inventando il loro modo di fare teatro traendo spunto dall’esperienza vissuta in prima persona piuttosto che da modelli letterari. E che il teatro inglese, così a lungo “ermeticamente isolato rispetto alla vita” (come detto nella famosa frase di Arthur Miller del 1956), la stava ora afferrando a piene mani», la traduzione è mia).

⁷ R. WILLIAMS, *New English Drama*, in R. BROWN (a cura di), *Modern British Dramatists. A collection of critical essays*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs 1968, p. 31 («L’errore della maggior parte del teatro dell’epoca era di mettere in scena dialoghi e azioni che erano a miglia di distanza dalla vita contemporanea. Invece di rappresentare la vera vita di un possibile pubblico, il teatro si abbandonava a versioni teatrali dei rituali della classe borghese anteguerra. Quando alla fine scoppiò questa rivolta, fu molto simile a quelle che l’avevano preceduta. Il suo grande merito fu nell’introduzione di un nuovo contenuto. [...] Era la vita e lo stile di una nuova generazione», la traduzione è mia).

⁸ FORD (a cura di), *The New Pelican Guide to English Literature*, cit., p. 94.

caduta o il ridimensionamento degli ideali socialisti visti attraverso gli occhi di due generazioni di una famiglia.

Un terzo ed importante drammaturgo scoperto dall'English Stage Company fu Arden. Egli venne acclamato inizialmente dalla critica inglese un po' come una controparte rispetto allo smaccato socialismo di Wesker, sebbene neanche lui abbia mai suscitato l'entusiasmo del grande pubblico. Le sue prime opere cercavano infatti di presentare delle situazioni in modo obbiettivo senza influenzare il pubblico. In *Live Like Pigs* del 1958, ad esempio, viene messa in scena la convivenza forzata, nell'ambito dell'assegnazione di case popolari, tra una famiglia di zingari e una di piccolo borghesi: tutti hanno contemporaneamente torto e ragione ma non è possibile trovare una soluzione al disagio. Rispetto a Wesker ciò che colpì di Arden, più del messaggio politico, fu la sua maestria linguistica e la capacità di penetrare l'animo dei suoi personaggi dando loro quello spessore umano che sembrava mancare ai protagonisti di Wesker. Il 1972 segnò la seconda fase della sua carriera teatrale, quella del distacco dal teatro ufficiale e dell'impegno politico.

L'esempio della English Stage Company venne seguito anche da altri teatri che iniziarono a dare più spazio ai nuovi autori: le opere di Wesker vennero ospitate anche al Coventry Theatre, *The Birthday Party* di Pinter fu rappresentato al Lyric, Hammersmith, e lo stesso teatro accolse anche *The Hamlet of Stepney Green*, di Kop. La English Stage Company dovette allora dar voce a idee sempre più nuove per non perdere il ruolo di promotore di nuovi talenti all'interno del teatro inglese. Ann Jellicoe, autrice, regista e dirigente della compagnia, vent'anni dopo la sua fondazione poté infatti dire: «Prima del '56 nessun impresario commerciale si prendeva il disturbo di occuparsi di testi nuovi, la lista degli autori nuovi era completa con T. S. Eliott, Christopher Fry e Jhon Whiting. Il Royal Court cambiò questo. [...] Due anni dopo la fondazione nel 1956 la English Stage Company aveva trovato quattordici autori nuovi. Nel 1966 ce n'erano quaranta. Oggi saranno quasi cento»⁹.

Accanto all'attività degli autori più impegnati politicamente, sempre durante gli anni Cinquanta, il teatro Inglese fu travolto da quello che Martin Esslin definì "Teatro dell'Assurdo"¹⁰. Questa corrente non fu caratteristica unicamente dell'Inghilterra ma

⁹ A. JELlicoe, cit. in M. D'AMICO, *Dieci secoli di teatro Inglese. 970-1980*, cit., p. 379.

¹⁰ M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Penguin, London 1991, p. 22.

coinvolse tutta la cultura europea grazie soprattutto a Beckett, Ionesco, Adamov e Genet.

Sebbene l'attenzione degli autori fosse ancora posta sulla realtà contemporanea, tuttavia non era più l'aspetto politico o sociale ad interessarli bensì l'uomo in sé ed il mistero della sua esistenza. Inizialmente le opere di questi drammaturghi non furono considerate dalla critica che come delle insensatezze, a causa dell'apparente illogicità che caratterizza le situazioni in esse rappresentate. Ma la critica del periodo era ancora troppo legata ai canoni della drammaturgia classica per riuscire ad accettare immediatamente lavori tanto innovativi. In fondo anche le opere più "rivoluzionarie" quali quelle di Osborne o di Wesker potevano creare un certo sconcerto soltanto per i temi in esse trattati piuttosto che per la loro struttura, ancora legata alle regole del realismo del teatro del passato.

La caratteristica del "Teatro dell'Assurdo" fu invece quella di non rispettare più nessuna delle convenzioni dettate dal bisogno di attenersi alla verosimiglianza. Se la tradizione prescriveva che un'opera ben costruita dovesse avere un intreccio, un inizio ed una conclusione risolutiva, queste opere sono invece spesso caratterizzate dalla mancanza di un'evoluzione scandita da tali momenti e a volte anche dall'inesistenza di una vera e propria azione cosicché la conclusione viene a coincidere con la situazione iniziale; se i personaggi dovevano essere ben caratterizzati e le loro azioni guidate dalla logica, i personaggi di queste opere sembrano privi di una storia e i loro comportamenti appaiono il più delle volte immotivati; se il linguaggio doveva essere brillante ed elegante, i dialoghi messi in scena in queste *pièces* hanno l'aria di essere tentativi di conversazioni in cui apparentemente nulla viene comunicato; se il messaggio espresso nell'opera doveva essere facilmente riconoscibile, in queste opere è molto difficile riuscire ad individuarne uno.

In *Aspettando Godot* di Beckett, opera che diede l'avvio a questo nuovo modo di fare teatro, l'azione è praticamente assente, come ha voluto precisare Martin Esslin «If in the well-made the core of the drama is action, happenings, here the very purpose of the lay is to say that nothing happens – nothing really happens in human life. *Waiting for Godot* is thus a living paradox: a drama – and drama means action – of inaction»¹¹.

Il dialogo non ha certo lo scopo di chiarire l'azione ma semplicemente di rallentarla

¹¹ M. ESSLIN, *Godot and his children: the theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter*, in R. J. BROWN (a cura di), *Modern British Dramatists. A collection of critical essays*, cit., p. 59 («Se nel dramma classico il centro è l'azione, gli avvenimenti, qui lo scopo della *pièce* è di dire che non accade nulla – niente accade veramente nella vita umana. *Waiting for Godot* è così un paradosso vivente: un dramma – e dramma significa azione – dell'inazione», la traduzione è mia).

sino a sostituirla. «I gesti in cui l'azione si risolve, minuziosamente indicati dalle didascalie, si scollano dalla parola, non danno seguito alle prescrizioni di questa, la contraddicono si svagano, si ripetono come tic, automatismi, *cliché*, si impantanano o si bloccano nella rinuncia o nell'impotenza»¹².

L'identità dei personaggi è di continuo messa in discussione, essi non riconoscono né gli altri né se stessi, lo spazio è assoluto, il tempo è proiettato nell'attesa di un'entità che non si presenterà mai. I dialoghi e i gesti si ripetono identici senza mai essere pienamente caricati di un senso e dando la continua impressione di immobilità (sottolineata anche dalle didascalie); quasi a dire che l'insensatezza in cui è imprigionata l'esistenza dell'uomo è una condizione che non può essere né evitata né risolta. E l'attesa di Godot (Dio, la salvezza, o la rivoluzione) sembra voler indicare la mancanza di una finalità che possa dare un significato alla vita dell'uomo.

«Quale che sia l'interpretazione (l'indebolimento di un modello, corroso dallo scetticismo di una cultura secolarizzata di cui Beckett, pur problematicamente, partecipa o l'accentuarsi di una sfiducia nel peso e nell'efficacia del contributo dell'azione e dell'iniziativa dell'uomo alla determinazione del suo destino, residuo della convinzione protestante o comunque l'attesa del nesso attesa – speranza, sotto la spinta di una riflessione sia teologica, sia filosofica e sia storica, mossa da pessimismo sulla contemporaneità) essa induce una polverizzazione dell'azione e della parola che è quanto dire una polverizzazione della struttura consolidata del dramma»¹³.

Il "Teatro dell'Assurdo" non può essere considerato una scuola o un movimento a cui alcuni drammaturghi decisero di aderire, né le loro opere possono essere identificate dalle medesime caratteristiche. Questa definizione venne in realtà accettata e usata dalla critica per definire un gruppo composito di autori accomunati dal medesimo interesse sia per l'uomo (con le sue ansie e le sue incertezze di fronte ad una realtà che, soprattutto dopo le violenze della seconda guerra mondiale, sembrava aver cambiato totalmente il suo volto), sia per la ricerca di una nuova forma che potesse esprimere tale realtà. Ognuno dei drammaturghi annoverato in tale "corrente" è però caratterizzato dal fatto di porsi di fronte al teatro in modo del tutto personale: le radici stesse di questi autori, la forma delle loro opere presentano sempre una tale originalità da risultare impossibile, e soprattutto

¹² A. CASCETTA, *Una partitura per «passer le temps»: En attendant Godot*, in A. CASCETTA (a cura di), *Scritture per la scena*, numero monografico di «Comunicazioni Sociali» XIX (1997) n. 2, p. 259.

¹³ Ivi, p. 257.

riduttivo, voler cercare di appiattirli sotto un'unica etichetta.

Il secondo dopoguerra era stato in tutta Europa un periodo di transizione e di incertezza che aveva portato molti autori a meditare sulla condizione dell'uomo appena uscito da eventi devastanti. Nel 1942 Albert Camus aveva riflettuto sulla validità del suicidio di fronte ad un'esistenza che aveva perduto ormai qualsiasi significato. In *Le Mythe de Sisyphe* egli proponeva un'analisi della condizione dell'uomo in un momento in cui erano cadute tutte le sue certezze : «A world that can be explained by reasoning, however faulty, is a familiar world. But in a universe that is suddenly deprived of illusions and of light man feels a stranger. His is an irremediable exile, because he is deprived of memories of a lost homeland as much as he lacks the promise of a promised land to come. This divorce between man and his life, the actor and his setting, truly constitutes the feeling of Absurdity»¹⁴.

Assurdo venne a comprendere allora, oltre al suo significato letterale di qualcosa di incongruo e di illogico, anche il senso dell'angoscia dell'uomo di fronte alla nuova esistenza che gli si prospettava, e che appariva priva di un senso, così come anche Ionesco ha voluto precisare «Absurd is that which is devoid of purpose [...] Cut off from his religious, metaphysical and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless»¹⁵. I temi dell'angoscia dell'uomo, della caduta dei suoi ideali e dell'incertezza della sua condizione non furono però caratteristici solo del “Teatro dell'Assurdo”, anche autori quali Giraudoux, Anouilh, Sartre e Camus se ne occuparono, con una differenza però fondamentale: questi ultimi vollero infatti rappresentare l'irrazionalità della realtà che circonda l'uomo attraverso costruzioni razionali che facevano ancora riferimento alle convenzioni del teatro del passato, quelle stesse che invece il “Teatro dell'Assurdo” aveva rifiutato.

Sartre, ad esempio, mise in scena dibattiti filosofici sul Bene e il Male, sulla condizione dell'uomo posto di fronte a momenti cruciali quali la vita e la morte

¹⁴ A. CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris 1942, cit. in ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, cit., p. 23. («Un mondo che può essere spiegato dal ragionamento, per quanto imperfetto, è un mondo familiare. Ma in un universo improvvisamente privato di illusioni e di luce, l'uomo si sente un estraneo. Il suo si rivela un irrimediabile esilio perché viene privato dei ricordi di una patria perduta come della speranza di una futura terra promessa. Questa separazione tra l'uomo e la sua vita, l'attore e la scenografia, costituisce la vera sensazione di Assurdità», trad. M. ESSLIN, *Il Teatro dell'Assurdo*, Abete, Roma 1975, p. 24).

¹⁵ E. IONESCO, *Dans les armes de la ville*, «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean Luis Barrault», Parigi, n. 20, Ottobre 1957, cit. ivi, p. 24 («Assurdo è ciò che è senza uno scopo [...] Privato delle sue radici religiose, metafisiche e trascendenti, l'uomo è perduto; tutte le sue azioni diventano insensate, assurde ed inutili», trad. cit., p. 25).

(riferendosi soprattutto all'esperienza della guerra), in opere come *Le Diable et le Bon Dieu* del 1951, o *Les Mains Sales* del 1948 o *Les Séquestrés d'Altona* del 1959, restando «sempre all'interno di un impianto che non si può non definire tradizionale»¹⁶. Il dramma si fece con lui ideologico, o esistenzialista¹⁷, campo di riflessione sulle responsabilità dell'uomo, ma l'introduzione di nuovi contenuti non lo fece però rinunciare alla forma imposta dalla tradizione. «L'affinità tra l'esistenzialismo e classicismo si basa sulla restaurazione del concetto di libertà, ed è proprio questa restaurazione che sembra permettere all'esistenzialismo il salvataggio dello stile drammatico. E la drammaturgia esistenzialista si avvicina proprio ai tentativi di salvare il dramma»¹⁸, ha affermato Szondi.

Un altro autore che rappresentò la precarietà della situazione dell'uomo è Arthur Miller. Con la sua opera più famosa, *Death of a Salesman* del 1949, portò il dramma borghese alle sue estreme conseguenze rappresentando la caduta delle certezze che solitamente in esso venivano messe in scena. L'eroe appare ormai stanco e sfiduciato, «figura per molti versi emblematica del grigio eroe quotidiano. [...] Vittima di una società consumistica rispettosa solo dei vincenti»¹⁹. Il suo protagonista è un uomo medio che viene travolto dal crollo di tutti i valori nei quali aveva creduto: schiacciato da una società che non rispetta gli individui più deboli, egli arriva a simulare un incidente per suicidarsi. Sebbene gli ideali borghesi siano ormai messi in discussione l'impianto drammaturgico è ancora quello classico, improntato sulla credibilità delle situazioni e dei personaggi

Il "Teatro dell'Assurdo" non si accontentò dell'introduzione di temi nuovi. L'assurdità dell'esistenza dell'uomo trovava nella forma tradizionale un mezzo d'espressione inadeguato, secondo il parere di alcuni drammaturghi: il ragionamento, la costruzione di una vicenda che proponesse una logica soluzione rappresentavano già in sé il tentativo di riordinare ciò che pareva invece privo di un ordine, e si presentavano quindi come volontà di eliminare e di negare l'imprevedibilità della realtà. È per questo motivo che gli autori inseriti nel "Teatro dell'Assurdo" cercarono allora di superare le convenzioni del passato, perché i loro lavori fossero più conformi alla realtà che si proponevano di rappresentare.

Genet, che solo per alcuni versi può essere inserito in questa "corrente", e in

¹⁶ L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma – Bari 1995, p. 159.

¹⁷ P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962, p. 83.

¹⁸ Ivi, p. 82.

¹⁹ ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., p. 160.

particolare per la volontà di mostrare la debolezza della costruzione del dramma classico come mimesi della realtà, volle usare il teatro come mezzo per abbattere tutte le finzioni che attorniano l'uomo, mostrandolo nella sua più autentica essenza, spogliato di qualsiasi forma di ipocrisia, così come egli stesso ha affermato «Senza sapere dire di preciso che cosa sia il teatro, so quel che gli nego d'essere: la descrizione di gesti quotidiani visti dall'esterno. Io vado a teatro per vedermi, sul palcoscenico (restituito in un solo personaggio o con l'ausilio di un personaggio multiplo e sotto forma di una favola), quale non saprei – o non oserei – vedermi e immaginarmi e tuttavia quale so di essere. La funzione dei commedianti è quella di accollarsi gesti e panni tali da permettere loro di mostrarmi a me stesso, e di mostrarmi nudo, nella solitudine e nell'allegrezza»²⁰.

Le regole del passato si mostrarono allora come costruzioni che l'uomo tentava di sfruttare per avere la sensazione che tutto ciò che gli si presentava fosse spiegabile e assumesse quindi un aspetto più rassicurante. «The hallmark of this attitude - ha spiegato Esslin - is its sense that the certitudes and unshakeable basic assumption of former ages have been swept away, that they have been tested and found wanting, that they have been discredited as cheap and somewhat childish illusions»²¹. Il «Teatro dell'Assurdo» rinunciò quindi a ragionare sulla realtà nel tentativo di riordinarla, e preferì «accontentarsi» di presentarla in tutta la sua irriducibile irrazionalità attraverso delle immagini il cui significato non è mai immediatamente riconoscibile, nel tentativo di adeguare così la forma dell'opera al contenuto in essa espresso. L'esteriorità di ciò che è visibile sul palco diventa nelle opere di questi drammaturghi il riflesso dell'interiorità più nascosta del personaggio, i luoghi chiusi stanno allora spesso a significare la sensazione di ansia e di angustia in cui egli è imprigionato diventando metafora della condizione dell'uomo, e allo stesso modo il disfacimento fisico sta ad indicare un disfacimento interiore, come accade in *Le Roi se meurt* del 1962, di Ionesco in cui la malattia del re, le sue ripetute cadute, la perdita dello scettro, la sostituzione del trono con una sedia a rotelle simboleggiano la perdita di potere del personaggio, e dell'uomo in generale, che credeva di essere onnipotente, sulla sua stessa esistenza.

In questo periodo di grande rinnovamento del teatro inglese si inserisce l'attività di

²⁰ J. GENET, cit. ivi, p. 165.

²¹ ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, cit., p. 22 («La caratteristica di questo atteggiamento è la sensazione che le certezze e le incrollabili credenze delle epoche precedenti fossero state spazzate via, messe alla prova e trovate insufficienti, discreditate come deboli e infantili illusioni», trad. cit., p. 23).

Pinter. Egli è stato avvicinato da alcuni critici a drammaturghi quali Osborne e quindi inserito nel movimento degli “Angry Young Men”, per il “realismo” dello sfondo delle sue opere e per il linguaggio preso a prestito dalle conversazioni della gente comune²².

Altri invece hanno preferito farlo rientrare nel “Teatro dell’Assurdo”, per la sensazione di irrazionalità che domina le azioni e le situazioni a cui danno vita i personaggi delle sue opere²³.

Altri ancora preferiscono analizzare l’originalità del drammaturgo isolandolo da ogni altro movimento e privandolo di qualsiasi etichetta²⁴. Capitta e Canziani hanno scritto infatti «Ma a Pinter sarebbe davvero andata stretta la generica classificazione di una drammaturgia dell’acquaio da cucina (*kitchen sink drama*), [...] o di *Angry Young Men*. [...] Le commedie di Pinter non erano i manifesti di un autore *arrabbiato*. [...] Osservazioni molto simili andrebbero applicate anche ad altre etichette, proprie o improprie e comunque spese con disinvoltura a proposito di Pinter»²⁵.

1. 2. Harold Pinter

Pinter nacque il 10 Ottobre del 1930 ad Hackney, un quartiere povero di Londra appena fuori dai confini dell’Est End. Insieme ai genitori, la madre Frances e il padre Jack, che lavorava come sarto per signore, viveva a Thistelwaite Road, una via tranquilla lontano dal traffico cittadino. «It brimmed over with milk bars, - ha raccontato Pinter - Italian cafés, Fifty Shilling tailors and barber shops. Prams and busy ramshackle stalls clogged up the main street – street violinists, trumpeters, match sellers. Many Jews lived in the district, noisy but candid; mostly taxi drivers and presses, machinists and cutters who steamed all day in their workshop ovens. Up the hill lived the richer, the “better - class” Jews, strutting with their mink-coats and American suits and ties. Bookmakers, jewellers and furriers with

²² Tra gli altri D’AMICO, *Dieci secoli di teatro Inglese. 970-1980*, cit., p. 399; DAICHES, *Storia della Letteratura Inglese*, cit., p. 212; COHN, *The World of Harold Pinter*, in A. GANZ (a cura di), *Pinter: a collection of critical essays*, cit., p. 78.

²³ ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, cit., p. 23; R. HAYMANN, *Harold Pinter*, Heinemann Education Books, London 1968, p. 4; ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., p. 159; M. H. ABRAMS, *The Norton Anthology of English Literature*, Norton, New York – London 1996, vol. II, p. 2361.

²⁴ CALIMANI, *Radici Sepolte. Il teatro di Harold Pinter*, cit., p. 9; G. CAPITTA, R. CANZIANI, *Harold Pinter. Un ritratto*, Anabasi, Milano 1995, p. 66; DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 10; A. E. QUINLEY, *The Pinter Problem*, Princeton University Press, Princeton 1975, *passim*.

²⁵ CAPITTA, CANZIANI, *Harold Pinter. Un ritratto*, cit., p. 65-67.

grown shops in Great Portland Street»²⁶.

La famiglia di Pinter era una delle tante di ebrei che all'inizio del secolo, in seguito alle durissime persecuzioni e ai massacri (pogrom) avvenuti in Russia, avevano lasciato le loro terre d'origine alla volta degli Stati Uniti e dell'Inghilterra. A Londra essi avevano popolato i quartieri a nord della città, come appunto Hackney o Islington o Stoke Newington: il nonno paterno, Nathan, aveva lasciato la Polonia per arrivare in Inghilterra nel 1900; il nonno materno, Harry Moskowitzes, nato ad Odessa, vi era emigrato nello stesso periodo.

Pinter visse la sua giovinezza attorniato dall'affetto di una numerosa famiglia: da parte di quella del padre ereditò il gusto per l'arte e per la musica, da quella materna invece un certo scetticismo in campo religioso, il padre Jack, infatti, e i suoi famigliari erano ebrei ortodossi, al contrario dei Moskowitzes che si dimostravano meno osservanti.

Il giovane Pinter frequentò la scuola elementare di Clapton Pond, ma il suo carattere introverso lo portò ad instaurare poche amicizie, sviluppando in lui sin dall'età infantile una forte capacità immaginativa che colmava la mancanza di un rapporto con i suoi coetanei; sembra così che già in questo periodo la solitudine gli abbia fatto sentire la necessità di dar vita a situazioni e a personaggi immaginari che lo accompagnerà durante tutta la sua carriera di drammaturgo. «I don't know how it would change my life if I'd have brothers or sisters, - ha raccontato Pinter - but I can say one thing. I created a small body of imaginary friends in the back garden when I was about eight or nine. We had a lilac tree with an arch and beyond that arch there was an untended piece of garden. I made that my home where I met these invisible friends who certainly weren't brothers and sisters but were definitely all boys. I had this totally fantasy life in which we talked aloud and held conversations beyond the lilac tree»²⁷. L'immagine di questo giardino tornerà spesso nelle

²⁶ PINTER, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 2 («Traboccava di latterie, caffè Italiani, sarti da quattro soldi e barbieri. Carrozine e bancarelle affollate e sgangherate riempivano la strada principale – insieme a violinisti da strada, trombettisti e fiammiferai. Molti ebrei vivevano nel quartiere, rumorosi ma schietti. Erano soprattutto tassisti e stiratori, operai e tagliatori che sgobbavano tutto il giorno nei forni dei loro negozi. Sulla collina vivevano i più ricchi. Gli ebrei di “prima classe” che camminavano impettiti nelle loro pellicce di visone, nei loro abiti americani e nelle loro cravatte. Allibratori, gioiellieri e pelliccerie con i loro grandi negozi occupavano Great Portland Street», la traduzione è mia).

²⁷ PINTER, cit. ivi, p. 5 («Non so come sarebbe cambiata la mia vita se avessi avuto dei fratelli o delle sorelle, ma posso dire una cosa. Quando avevo circa otto o nove anni mi creavo un piccolo gruppo di amici immaginari nel giardino dietro casa. Avevamo un albero di lillà che formava un arco e dietro l'arco c'era una parte di giardino incustodita, che diventò la mia casa, dove ricevevo quegli amici invisibili che non erano né fratelli né sorelle ma che senza dubbio erano tutti dei ragazzi. Avevo questa vita assolutamente immaginaria in cui parlavamo a voce alta e intrattenevamo delle conversazioni dietro l'albero di lillà», la traduzione è mia).

sue opere come una sorta di Eden lontano, in particolare nel romanzo autobiografico *The Dwarfs*.

Nel 1939 l'ambiente sereno della sua fanciullezza fu sconvolto dallo scoppio della guerra. Egli dovette lasciare Hackney, per restare in un castello della Cornovaglia insieme ad altri ventiquattro ragazzi. «When I was nine I was evacuated to the country.- ha ricordato - 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 and it had kitchen gardens. But it wasn't so idyllic as it sounds because I was quite a morose little boy»²⁸.

Non soltanto tale avvenimento lo allontanò dall'ambiente familiare del suo quartiere ma anche dall'affetto dei suoi parenti, e questa improvvisa e forzata situazione di totale solitudine rinforzò la sua tendenza all'introspezione iniziando a creare in lui quei sentimenti di allontanamento, di spaesamento, di privazione così come di perdita d'identità riconoscibili nella maggior parte dei personaggi che popolano le sue opere «There was no fixed sense of being... of *being* at all»²⁹, ha spiegato il drammaturgo. Il senso di ansia e di timore veniva poi spesso acuito dalle notizie che i ragazzi ricevevano della morte dei parenti, causata dai bombardamenti che si abbattevano su Londra; e le poche visite che i genitori potevano permettersi venivano rattristate dall'incertezza di un prossimo incontro: «On one visit when they left to get the bus [...] I went all the way to the castle and looked back and could just see them as pinpoints waiting for the bus on the road; and I suddenly ran all the way back to them over the mounds of grass, racing towards them and of course they came towards me too»³⁰.

La Cornovaglia gli offrì però anche l'occasione di entrare in contatto con atmosfere del tutto diverse rispetto alla rumorosa e caotica Londra, spesso rievocate in opere come *A Slight Ache*, *Landscape* o *Old Times*.

Pinter tornò definitivamente a Londra nel 1945, dopo l'evacuazione a Reading del '41

²⁸ PINTER, *Two People in a Room*, cit. in M. F. EPIFANI, *Pinter/Pinter*, Milella, Lecce 1980, cit., p. 57 («A nove anni mi fecero lasciare il paese. Andai in un castello della Cornovaglia. [...] Insieme ad altri ventiquattro ragazzi. C'erano dei prati splendidi e il castello si affacciava sul mare. Guardava sulla Manica e c'erano anche degli orti. Ecco com'era. Ma non era così idilliaco come potrebbe sembrare perché io ero un ragazzino molto ombroso», la traduzione è mia).

²⁹ PINTER, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 7 («Non esisteva un senso sicuro dell'essere... dell'*esistere* pienamente», la traduzione è mia).

³⁰ PINTER, cit. ivi, p. 8 («Dopo una visita quando se ne andarono per prendere l'autobus [...] Io feci tutta la strada per tornare al castello guardando in dietro e riuscivo a vederli come dei puntini che aspettavano l'autobus sulla strada; ad un tratto mi misi a correre tornando verso di loro sulle collinette di prato, mi precipitavo verso di loro e ovviamente anche loro venivano verso di me», la traduzione è mia).

con la madre, e quella a Norfolk del '44 con i compagni di scuola. I continui bombardamenti a cui egli assistette, i ripetuti allontanamenti dalla sua famiglia crearono in lui quel senso dell'esistenza sempre in bilico tra la vita e la morte così intenso e presente nei giovani che subirono la violenza della guerra. «For a young boy there was a great sense of dramatic. Sporadic but pretty intense bombardment. Air-raid warnings all the time. A real sense of an extreme and perilous life. The blackout also left a sharp memory. You lived in a world where in winter after five o'clock it was totally black. [...] People really felt their lives could end tomorrow. Of course you tried to get on with whatever the hell you were doing, but fear was definitely about»³¹, egli stesso ha infatti affermato.

Il ritorno a Londra non fu certo facile: la zona di Hackney, popolata sin dall'inizio del secolo da ebrei fuggiti alle persecuzioni e che cercavano a fatica di guadagnarsi, in mezzo a comunità di cinesi neri ed irlandesi, un luogo dove vivere tranquillamente, dopo la guerra fece da sfondo ai continui scontri con i gruppi fascisti.

Dal '44 e al '48 Pinter frequentò la Hackney Downs Grammar School, dove conobbe Joe Brearley, l'insegnante di Inglese che, oltre a scoprire il suo talento di attore, gli trasmise la passione per la letteratura e in particolare per la poesia. Brearley lo seguì come guida e amico per tutta la vita. In questo stesso periodo egli strinse anche amicizia con alcuni coetanei il cui ricordo è spesso evocato dai personaggi presenti nelle sue opere, come accade in *The Dwarfs*. Ciò che accomunava questi ragazzi, riuniti a formare un gruppo che essi stessi avevano chiamato "The Boys" era, come ha spiegato Pinter «The sense of all being of independent mind. Not one of us adhered without question to any given, to any state of affairs or system of thought. Not one of us. That was what we all recognised in each other»³². I ragazzi del gruppo si riunivano spesso per parlare e discutere di letteratura, di filosofia e della vita in generale. Il fatto di non avere certezze, di non credere in nessuna verità assoluta, sperimentato per la prima volta in questo periodo giovanile, sarà una costante della vita del drammaturgo, come emerge in ogni suo lavoro.

³¹ PINTER, cit. ivi, p. 9 («Un giovane viveva una forte sensazione di tensione. Vi erano bombardamenti sporadici ma molto intensi. Continui allarmi di bombardamenti aerei. La sensazione di una vita estrema e pericolosa. Anche il buio mi lasciò una violenta impressione. Si viveva in un paese dove dopo le cinque di sera diventava tutto nero. [...] La gente sentiva che la loro vita sarebbe potuta finire il giorno successivo. Ovviamente si cercava di andare avanti con ciò che si stava facendo ma la paura era comunque sempre presente», la traduzione è mia).

³² PINTER, cit. ivi, p. 14 («La sensazione che ognuno pensasse in modo indipendente. Nessuno di noi aderiva a qualche idea, allo stato delle cose o a un sistema di pensiero senza sollevare dei dubbi. Nessuno di noi. E questo era ciò che ognuno di noi riconosceva nell'altro», la traduzione è mia).

Ognuno di loro metteva a disposizione degli altri le proprie conoscenze nei campi che più li appassionavano: Pinter era l'esperto di poesia contemporanea. In questi stessi anni egli iniziò ad avvicinarsi al teatro e non solo venne conquistato dalle opere di Webster che il suo insegnante Brearely gli fece conoscere, ma scoprì anche di essere dotato di un innato talento per la recitazione. Ebbe inizio quindi la sua carriera di attore, ancora grazie all'aiuto di Brearely che decise di affidargli il ruolo di Macbeth in una produzione scolastica della tragedia shakespeariana, a cui era stato invitato Aland Dent, critico del «News Chronicle», che dedicò alla rappresentazione una favorevolissima recensione sottolineando in particolare il valore della prestazione del giovane Pinter. L'anno seguente egli fu Romeo, sempre in una produzione scolastica di *Romeo e Giulietta*; grazie a tali esperienze la sua passione per la recitazione crebbe insieme alla volontà di affermarsi come attore.

Accanto al teatro altri interessi impegnavano le sue giornate: il Cricket e la corsa. Egli riuscì a distinguersi in quest'ultimo sport infrangendo, in una giornata storica, il record scolastico di velocità: tutto questo accadde a Lower Edmonton, lo stesso luogo dove il protagonista di *The Birthday Party* dice di aver tenuto il suo acclamato concerto. In pochi anni egli uscì dalla solitudine che aveva caratterizzato il periodo della guerra e, scrivendo sul giornale scolastico, diventò per i ragazzi della scuola una sorta di guida carismatica dando voce alle sue opinioni in campo letterario e facendo conoscere e apprezzare ai suoi coetanei autori a loro ancora sconosciuti, come Kafka.

Oltre alla passione per la letteratura, l'arte, la filosofia e la musica, i giovani amici di Pinter condividevano con lui le situazioni di tensione che ancora dopo la guerra coinvolgevano gli abitanti dell'Est End londinese. Le tensioni razziali caratterizzavano da anni la vita di questa zona: già nel 1920 sull'«Hackney Gazette» era apparso un articolo infuocato di protesta per la presenza nel quartiere di trenta mila ebrei; nel 1934 il partito di Mosley (British Union Fascists) trovò un forte supporto nei pregiudizi sociali presenti in quel periodo nella popolazione inglese. La guerra avrebbe dovuto portare via con sé l'antisemitismo ma in realtà il fascismo era ancora presente e nei quartieri maggiormente popolati da ebrei non erano rare le manifestazioni di intolleranza e le esplosioni di razzismo nei loro confronti. Nel 1946 si formò il *Group 43*, un gruppo di quarantatre militari che aveva lo scopo di battersi contro i sostenitori del partito di Mosley, organizzati a loro volta in quattordici diversi gruppi. I giornali, le librerie, le associazioni di fascisti continuavano a diffondersi a Londra e Pinter, come i suoi amici, era inevitabilmente spesso

coinvolto negli scontri con tali gruppi. «C'erano un paio di sistemi per cavarsela – egli ha ricordato - uno era un modo puramente fisico, è ovvio, ma c'era poco da fare con le bottiglie di latte: *noi* non le avevamo. Il modo migliore era parlare con loro. Una conversazione del tipo: “State bene?” “Io sto bene.” “Bene.” “Allora tutto bene, no?” e continuare a camminare verso le luci della strada principale. Un'altra cosa: spesso eravamo scambiati per comunisti. Se ci si avvicinava o ci capitava di passare vicino a un raduno pubblico fascista, e li si guardava in modo vagamente antagonistico – questo avveniva al mercato di Ridley Road, vicino a Dalston Junction – quelli immediatamente lo interpretavano come un prova di comunismo. Specialmente se avevamo dei libri sotto il braccio»³³. La violenza e il pericolo di scontri erano sempre nell'aria e spesso per evitare di inasprire gli attriti era fondamentale riuscire ad essere il più evasivi possibile quando ci si trovava a conversare con i propri antagonisti, come ha appunto spiegato il drammaturgo. La necessità di mascherare tensioni attraverso un linguaggio vago, unita alla solitudine e al timore degli anni della guerra influenzerà sempre l'atmosfera delle sue opere.

Le brutalità a cui egli aveva assistito in questi anni iniziarono a far nascere in lui una intensa avversione verso qualsiasi genere di ingiustizia e un forte scetticismo nei confronti del governo: «It was all so odd and ironic – ha spiegato Pinter - because it was happening under a Labour Government, which believed in freedom. [...] I mean we'd just fought for six bloody years, to defeat, at the cost of millions of people, the Nazis, and yet the Government allowed these groups of fascists to congregate in the East End of London and beat people up... elderly Jewish people and so on. Extraordinary contradictions existed in the society»³⁴.

Non furono solo le esperienze vissute ma anche le letture giovanili a influenzare i suoi lavori teatrali: «I was reading for years a great deal of modern literature, mostly novels. [...] I read Hemingway, Dostoevsky, Joyce and Henry Miller, at a very early age, and Kafka. I'd read Beckett's novels, too. [...] I've been personally influenced by everyone I've ever read – and I read all the time – but none of these writers particularly influenced my writings. Beckett and Kafka stayed with me the most – I think Beckett is the best prose

³³ PINTER, cit. in CAPITTA, CANZIANI, *Harold Pinter. Un ritratto*, cit., p. 17.

³⁴ PINTER, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 19 («Era così strano e ironico, perché questo succedeva sotto un governo laburista che credeva nella libertà. [...] Avevamo combattuto per sei benedetti anni per sconfiggere, con la perdita di milioni di persone, i nazisti eppure il governo permetteva ancora ai fascisti di riunirsi nell'Est End di Londra e picchiare le persone... gli ebrei più vecchi, e via dicendo. In questa società esistevano delle straordinarie contraddizioni», la traduzione è mia).

writer living. My world is still bound up by other writers – that is one of the best thing in it»³⁵; e ancora «When I read them [Kafka and Beckett] it rang a bell, that's all, within me. I thought: something is going on here which is going on in me too»³⁶.

Una volta terminati gli studi alla Hackney Dowson Grammar School, nel '48, invece dell'università, incoraggiato anche dal suo insegnante Brearely, preferì frequentare la Royal Academy of Dramatic Arts (RADA) a Gower Street per realizzare il sogno di intraprendere la carriera di attore. Grazie all'appoggio di R. D. Smith, uno dei produttori della BBC Radio Drama, ottenne una borsa di studio, ma l'ambiente troppo sofisticato dell'accademia non si addiceva al giovane Pinter cresciuto nella povertà del quartiere di Hackney ed infatti dopo qualche mese decise di abbandonarla. «I went to RADA, for about two terms, then I left on my own free will, I didn't care for it very much. I spent the next year roaming about a bit»³⁷. Egli preferiva in realtà passare le giornate alla biblioteca di Hackney, o aspettare i suoi vecchi amici e vagabondare con loro per le strade di Londra.

Il '48 fu anche l'anno in cui egli fu chiamato per prestare servizio militare, ma si rifiutò di partire. Subì per questo due processi davanti al tribunale militare e due davanti a quello civile. Le ragioni di tale decisione, come ha ricordato Pinter, erano che «The recent war had killed millions of people. [...] That there wasn't enough food in the world and that another war meant that millions more people were going to starve. I was also questioning – since we had just had this damn war – what's the point of preparing of another one. Who were we going to fight and why?»³⁸.

Il rifiuto di Pinter si dimostrò un atto molto coraggioso se si considera il periodo

³⁵ Intervista di L. BENSKY a Pinter, in C. MOROWITZ, S. TRUSSLER, *Theatre at Work*, Methuen & Co Ltd, London 1967, p. 99 («Ho letto molto per anni, moltissimi autori moderni, soprattutto romanzieri. [...] Leggevo Hemingway, Dostoevsky, Joyce e Henry Miller, quando ero ancora molto giovane, e Kafka. Ho letto anche i romanzi di Beckett. [...] Personalmente vengo influenzato da ogni autore che leggo – e io leggo continuamente – ma nessuno di questi autori in particolare ha influenzato il mio lavoro. Beckett e Kafka sono quelli che mi hanno maggiormente colpito: penso che Beckett sia il migliore scrittore di prosa vivente. Il mio mondo è ancora popolato dagli altri scrittori e questo è uno dei suoi aspetti migliori» trad. L. MARAZZI (a cura di), *Ribellione e Rassegnazione*, De Donato, Bari 1969, p. 101).

³⁶ Intervista di J. SHERWOOD a Pinter, BBC European Service, cit. in EPIFANI *Pinter/Pinter*, cit., p. 11 («Quando leggevo [Kafka e Beckett], semplicemente suonava in me una campanella. Pensavo: qui sta accadendo qualcosa che sento succedere anche in me», la traduzione è mia).

³⁷ PINTER, cit. in ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., p. 16 («Frequentai la RADA per due trimestri, poi lasciai la scuola di mia spontanea volontà. Non mi interessava molto. Passai l'anno successivo vagabondando», la traduzione è mia).

³⁸ PINTER, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 23 («La recente guerra aveva ucciso milioni di persone. [...] Non c'era abbastanza cibo nel mondo e che preparare un'altra guerra significava che altre migliaia di persone sarebbero morte. Volevo anche sapere – visto che avevamo già avuto questa dannata guerra – quale era l'utilità di prepararsi a un'altra. Contro chi avremmo dovuto combattere e perché», la traduzione è mia).

storico. Il secondo dopoguerra fu infatti caratterizzato dalla Guerra Fredda tra le due superpotenze, USA e URSS, attorno alle quali si erano raggruppati gli altri stati europei. L'attrito tra i due blocchi si inasprì quando nel '48 l'Unione Sovietica, nel tentativo di estromettere gli alleati – Stati Uniti, Gran Bretagna e Francia – dalle zone di Berlino da loro controllate, aveva chiuso le strade e le ferrovie che permettevano i contatti con la città. Gli Stati Occidentali fecero intravedere la possibilità di un attacco contro l'Unione Sovietica se non fosse stata posta una fine al Blocco di Berlino. Sembrava che dovesse scoppiare una terza guerra mondiale. In un momento di così forte tensione, Pinter venne portato di fronte al tribunale militare e dopo un breve periodo di prigionia, il tribunale civile decise infine di punirlo con una multa di settantacinque sterline, una cifra molto alta per l'epoca. Quest'atto segnò il culmine delle sue esperienze giovanili, la prima importante decisione politica, il suo totale rifiuto ad assoggettarsi alle richieste dello Stato e alle regole comunemente accettate dalla società e testimoniò anche la sua grande diffidenza verso l'organizzazione politica.

Nel 1950 Pinter fece il suo esordio letterario: due poesie, *New Year in the Midlands* e *Chandeliers and Shadows*, vennero pubblicate sul «Poetry London» sotto lo pseudonimo di Harold Pinta. La poesia non poteva certo dargli di che vivere così decise di contattare dei produttori per riuscire ad avere dei ruoli come attore radiofonico, senza ottenere però grandi successi. Aspettando di riuscire a trovare un lavoro continuò a scrivere. In realtà aveva iniziato a comporre poesie sin dall'età di dodici anni, ma quella che per molti ragazzi non è che una vocazione momentanea, si rivelò per lui una vera e propria professione. Sembra che già all'età di diciannove anni Pinter avesse posto le basi per quello che sarà il suo universo teatrale: in una poesia del '49, *Kullus*, egli parla di una stanza, della lotta per il territorio, dell'incontro di due uomini con una donna e del finale rovesciamento di potere. I suoi numerosi scritti, ancora tutte poesie, rivelavano nella personalità del giovane scrittore un dualismo mai superato: se nella vita di tutti i giorni egli si dimostrava socievole e divertente, i suoi scritti lasciavano invece trasparire una forte sensazione di angoscia e di isolamento, insieme al bisogno di sentirsi sempre indipendente e anticonformista, come viene espresso nella poesia *The Queen of all the Fairies*, del 1951. Già a vent'anni egli dimostrava di conoscere le sofferenze e la durezza della vita, anche grazie ad un acutissimo spirito di osservazione.

Il giovane “poeta” non aveva comunque rinunciato alla sua passione per il teatro e,

dopo altri due trimestri trascorsi a scuola, questa volta la Central School of Speech, nel 1951 iniziò a lavorare nella compagnia teatrale itinerante guidata Anew MacMaster³⁹, in giro per l'Irlanda, come egli stesso scrisse con grande entusiasmo a Smith, il produttore della BBC che lo aveva aiutato a entrare alla RADA, «I'm going for a six-months tour in Shakespeare to Ireland next month. An Irish actor-manager called Anew MacMaster. I'm playing among others Horatio, Bassanio, and Cassio in *Othello*»⁴⁰.

Egli lavorò in questa compagnia per due anni e il contatto diretto con il mondo del teatro si rivelò fondamentale per la successiva composizione delle sue opere. MacMaster gli aprì infatti un mondo nuovo, non solo avvicinandolo alla tradizione del teatro classico e shakespeariano, ma soprattutto facendogli scoprire il potere e l'abilità dell'attore nel cogliere l'attimo per riuscire ad imporsi e a controllare il pubblico, insegnamento che Pinter riuscì a mettere in pratica nella costruzione dei suoi lavori teatrali. Grazie a MacMaster egli riuscì anche a impadronirsi delle diverse tecniche drammatiche: oltre a Shakespeare venivano infatti studiati i testi di Sofocle, di Wilde accanto a quelli più moderni di Agatha Christie, di Priestly o di Hamilton, di quest'ultimo in particolare lo colpì *The Rope*, un *thriller* psicologico i cui personaggi gli ispireranno le figure di Goldberg e MacCann del *Compleanno*.

L'esperienza irlandese ebbe una forte influenza sul modo di scrivere di Pinter: non solo le poesie di questo periodo, più chiare ed essenziali rispetto a quelle composte negli anni precedenti, avevano perduto qualsiasi ornamento retorico ed esprimevano in modo più toccante e più intenso quella sensazione di precarietà e di perdita già presente sin dai primi scritti, ma le esperienze vissute gli fornirono le immagini concrete che in seguito diedero vita a gran parte delle sue opere.

L'Irlanda gli fece inoltre fare un altro fondamentale "incontro": Beckett. «One day I came across a poetry magazine, *Poetry Ireland*. – ha ricordato Pinter - [...] In which I found a fragment of Beckett's *Watt*. I was stunned by it. [...] I went back to London and no library or bookshop had ever heard of Beckett. Finally I went to the Westminster Library

³⁹ Anew MacMaster era stato negli anni Trenta e Quaranta un grandissimo attore particolarmente esperto nell'interpretazione di testi classici. Egli conosceva perfettamente il repertorio shakespeariano, che fece amare all'intera Irlanda durante le sue tournée; e fu anche uno degli ultimi *actor-manager* della tradizione, divenendo una sorta di simbolo del legame con il teatro inglese del passato.

⁴⁰ PINTER, cit. ivi, p. 36 («Il prossimo mese partirò per l'Irlanda per una tournée su Shakespeare di sei mesi. L'impresario è un attore irlandese di nome Anew MacCaster. Tra gli altri interpreterò il ruolo di Orazio, Bassanio e Cassio nell'*Otello*», la traduzione è mia).

and asked them to burrow in their records and they came up with a book that had been in the Battersea Reserve Library since 1938 and that was *Murphy*. [...] I suddenly felt that what his writing was doing was walking through a mirror into the other side of the world which was the real world. What I seemed to be confronted with was a writer inhabiting his innermost self. [...] What impressed me was the quick of the world. It was Beckett's own world but had so many references to the world we actually share»⁴¹.

Tornato a Londra egli continuò a recitare (sotto lo pseudonimo di David Baron) senza mai smettere però di scrivere, il suo sogno era quello di entrare o nella Royal Shakespeare Company o nella National Theatre⁴², ma nel '53 iniziò a lavorare con Donald Wolfitt, che, con la sua compagnia, recitava al King's Theatre di Hammersmith. Pinter, si trovò subito in contrasto con i modi troppo autoritari di Wolfitt, ma la sua abilità artistica era innegabile e da lui apprese la capacità di caricare di tensione e di significato i momenti di pausa e di silenzio. Pinter lasciò Wolfitt alla fine della stagione e fino al '57 passò da una compagnia all'altra affinando sempre di più la sua conoscenza delle tecniche drammatiche e apprendendo gli accorgimenti da sfruttare per arrivare ad ottenere un determinato effetto. Nel frattempo continuava a scrivere, oltre a delle poesie, un romanzo autobiografico che sarebbe poi diventato *The Dwarfs* (pubblicato nel 1990) e dei racconti.

Nel '56, lavorando nella compagnia di Guy Vaesen, a Bournemouth, egli conobbe Vivien Merchant che sposò dopo pochi mesi. Sebbene come attore David Baron in questi anni non ottenesse i successi sperati, lo scrittore Harold Pinter, riuscì invece a sfruttare ogni situazione per apprendere per osservare e immettere nei suoi scritti ciò che egli aveva vissuto, trasformato dalla sua immaginazione in una realtà del tutto nuova. Così accade in *The Black and White*, del 1955, un monologo che sarà poi inserito nei *Revue - sketches*. L'idea parte dall'immagine del locale di Fleet Street che Pinter era solito frequentare con l'amico Foster: un'anziana signora che vive in una stanza parla delle sue paure nei confronti del mondo esterno, preannunciando uno degli elementi fondamentali del teatro di

⁴¹ PINTER, cit. ivi, p. 43 («Un giorno mi capitò di leggere una rivista, *Poetry Ireland*. [...] E in essa trovai un pezzo di *Watt* di Beckett. Ne rimasi sbalordito. [...] Tornai a Londra e nessuna biblioteca, nessuna libreria aveva mai sentito parlare di Beckett. In fine andai alla biblioteca di Westminster e chiesi se potevano cercare nei loro archivi ed essi arrivarono con un libro che era stato nell'archivio di Battersea dal 1938, era *Murphy*. [...] Improvvisamente capii che questo scritto di Beckett era come se camminasse attraverso uno specchio per arrivare in un altro mondo, il mondo reale. Ciò a cui avevo l'impressione di trovarmi di fronte era uno scrittore che si trovava in contatto con la parte più profonda di sé. [...] Ciò che mi impressionò fu qualcosa riguardo l'essenza del mondo. Era il mondo di Beckett ma aveva così tante somiglianze con il mondo in cui viviamo», la traduzione è mia).

⁴² Le due grandi compagnie nazionali, con sede a Londra.

Pinter. Dello stesso anno è anche il racconto *The Examination* che Pinter ha descritto dicendo «That short story dealt very explicitly with two people living in a room having a battle of unspecified nature in which the question was one of who was dominant [...] 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»⁴³.

Il periodo della giovinezza, con l'esperienza della guerra, le amicizie, gli scontri, e poi i primi lavori come attore professionista in Irlanda, il ritorno a Londra e il contatto con le varie compagnie di cui fece parte contribuirono a porre le basi per la scrittura delle opere che lo fecero diventare un drammaturgo famoso e apprezzato in tutto il mondo.

Nel 1957 Pinter esordì come autore drammatico con la prima rappresentazione di *The Room*, messa in scena in maggio all'Università di Bristol. L'autore ha spiegato in che occasione fu scritta la *pièce*: «My first play was *The Room*, written when I was twenty-seven. A friend of mine, called Henry Woolf, was a student in the drama department at the Bristol University at the time when it was the only drama department in the country. He had the opportunity to direct a play and, as he was my oldest friend, he knew I've been writing and he knew I had an idea for a play, though I hadn't written anything of it. I was acting in Rep at the time, and he told me he had to have the play the next week to meet his schedule. I said this was ridiculous, he might get it in six months. And then I wrote it in four days»⁴⁴.

L'idea per scrivere *The Room* gli fu ispirata dall'incontro con Quentin Crisp, un attore che egli conobbe durante una festa nel '55. Rimase colpito dalla situazione che gli si presentò quando aprì la porta della stanza in cui si trovava Crisp: un ometto, mentre

⁴³ PINTER, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 13 («Quella storia parlava in modo esplicito di due persone in una stanza che litigavano per un motivo non specificato. La questione era su chi comandava [...] e come sarebbe arrivato a comandare e attraverso quali mezzi avrebbe raggiunto il potere e come avrebbe cercato di sopraffare il potere dell'altro. C'è sempre una minaccia: riguarda il fatto di essere in una posizione di superiorità, o di cercare di esserlo», la traduzione è mia).

⁴⁴ Intervista di L. BENSKY a Pinter, in MOROWITZ, TRUSSLER (a cura di), *Theatre at Work*, cit., p. 97 («La mia prima commedia è stata *The Room* che ho scritto a ventisette anni. Un mio amico, chiamato Henry Woolf, era uno studente del corso di arte drammatica all'Università di Bristol, al tempo in cui questo era il solo corso di arte drammatica del paese. Aveva l'opportunità di dirigere una commedia e poiché era il mio più vecchio amico sapeva che io scrivevo e che avevo in mente una commedia anche se non l'avevo ancora scritta. A quel tempo io recitavo nel Repertorio e lui mi comunicò di avere bisogno della commedia per la settimana successiva, per rispettare il suo programma di lavoro. Risposi che era ridicolo e che avrebbe potuto averla dopo sei mesi. E quindi la scrissi in tre giorni», trad. cit., p. 99).

tagliava pane e burro, continuava a chiacchierare mentre un altro, seduto a un tavolo, leggeva un giornale senza rispondergli. Questo quadro rimase impresso nella mente di Pinter e quasi due anni dopo venne trasformato nella scena iniziale di *The Room*. Fu proprio la necessità di riuscire a dar vita alle immagini che si fissavano nella sua memoria che spinse Pinter a preferire la scrittura drammatica piuttosto che la poesia «I went into a room one day – ha infatti spiegato - and saw a couple of people in it. This stuck me for some times afterwards, and felt that the only way I could give it expression and get it off my mind was dramatically. I started there. It wasn't a deliberate switch from one kind of writing to another. It was quite a natural movement»⁴⁵.

All'Università di Bristol la *The Room* ottenne un buon successo, Pinter era tra il pubblico e si rese conto della forza che riuscivano ad avere sul palco le immagini da lui create «Così una domenica sera che non dovevo recitare andai a vedere la mia commedia. Funzionava bene, la trovai eccitante»⁴⁶. Anche la critica venne impressionata positivamente, in particolare Harold Hobson, del «Sunday Times», considerato all'epoca uno scopritore di talenti, che scrisse una recensione molto favorevole in occasione dell'allestimento della *pièce* al Britol Old Vic durante il concorso studentesco promosso dallo stesso giornale. Nello stesso anno Pinter fece anche l'incontro che lo lanciò definitivamente verso il successo; egli conobbe infatti Jimmy Wax, il suo agente letterario.

La recensione di Hobson aveva attirato l'attenzione di un giovane produttore, Michael Codron, che nel Gennaio del '58 contattò Pinter perché scrivesse un'opera da mettere in cartellone per la nuova stagione del Lyric Hammersmith. Immediatamente gli fu inviata una copia di *The Party* che diventò poi *The Birthday Party*, di cui rimase entusiasta ed infatti offrì al drammaturgo cinquanta sterline per l'opzione sulla *pièce*. Da poco era anche nato Daniel, il figlio di Pinter e di Vivien Merchant: «Il fatto è che Vivien era all'ospedale, non sapevamo proprio dove avremmo sbattuto il naso quando lei sarebbe uscita. Ci era stato offerto un ingaggio, per tutti e due, all'Alexandra Theatre di Birmingham. Si trattava di un'intera stagione e per noi avrebbe voluto dire diciassette sterline la settimana: una fortuna. Ho detto a Vivien: "Io però penso che dovremmo restare

⁴⁵ PINTER, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 15 («Un giorno entrai in una stanza e vidi una coppia di persone. Questa immagine mi rimase impressa per un po' di tempo e capii che l'unico modo per darle espressione e per farla uscire dalla mia mente era attraverso il teatro. Così iniziai. Non fu un cambiamento volontario che mi portò da un tipo di scrittura all'altro ma fu un passaggio del tutto naturale», la traduzione è mia).

⁴⁶ PINTER, cit. in CAPITTA, CANZIANI, *Harold Pinter. Un ritratto*, cit., p. 33.

a Londra, c'è la commedia, sta per debuttare". Lei non l'ha presa come una cosa seria. Del resto per lei non era che un sogno. Ma io ho continuato a insistere: così siamo rimasti a Londra.[...] da allora la mia vita è cambiata»⁴⁷, ha raccontato il drammaturgo.

Dopo il dramma radiofonico *A Slight Ache*, trasmesso dalla BBC Third Programm nel 1959; la prima mondiale in Germania di *The Dumb Waiter*, ancora nel 1959; e la trasmissione di un altro dramma radiofonico, *A Night Out*, riadattato in seguito per la televisione, fu però *The Caretaker*, rappresentato nel 1960 all'Arts Theatre di Londra che cambiò realmente la vita di Pinter. Da Londra presto l'opera venne rappresentata in tutte le capitali mondiali e i personaggi di Mick Aston e Davies diventarono delle figure quasi mitiche in Inghilterra dove l'opera fu anche riadattata per il cinema e per la televisione oltre ad essere rappresentata innumerevoli volte.

L'idea nacque ancora da un'immagine concreta: il n.373 di Chiswick Hight Road dove Pinter abitava con la moglie. Il proprietario della casa viveva con il fratello, molto gentile e introverso, che qualche anno prima era stato ricoverato in una casa di cura. Quest'ultimo, una sera, portò a casa un barbone. «The image that stayed with me for a long time was of the open door to this room with the two men standing in different parts of the room doing different things... the trump rooting back in a bag and the other simply looking out of a window and simply not speaking. A kind of moment frozen in time that left a very strong impression»⁴⁸, ha spiegato il drammaturgo.

Fu ancora Michael Codron a far mettere in scena la *pièce*, senza in realtà illudersi dopo l'insuccesso ottenuto due anni prima da *The Birthday Party*; la rappresentazione ebbe infatti luogo in un piccolo teatro di trecento posti. Le prove, guidate dal regista Donald MacWinnie, durarono tre settimane e la prima, del 27 aprile, avvenne in concomitanza con la produzione di Orson Welles del *Rinoceros* di Ionesco, interpretato da Laurence Olivier al Royal Court. L'opera di Pinter suscitò inaspettatamente un fervido consenso, e non ebbe problemi a sostenere il confronto con la prestigiosa rappresentazione del Court. Gli spettatori vennero immediatamente conquistati: gli attori furono richiamati sul palco dodici volte ed il pubblico si alzò in piedi per applaudire a lungo il drammaturgo; i critici diedero

⁴⁷ PINTER, cit. ivi, p. 35.

⁴⁸ PINTER, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 115 («L'immagine che mi rimase impressa a lungo fu quella della porta aperta su questa stanza in cui i due uomini stavano in differenti parti facendo cose diverse... il barbone frugava in una borsa e l'altro semplicemente guardava fuori dalla finestra senza parlare. Una specie di momento fissato nel tempo che mi lasciò una forte impressione», la traduzione è mia).

l'impressione di volersi far perdonare per la stroncatura dell'opera precedente esprimendo pareri di grande approvazione.

Immediatamente la *pièce* venne spostata al Duchess, il 30 Maggio, e l'entusiasmo poco prima espresso dai quotidiani, venne raffreddato da un certo scetticismo espresso dai giornali specialistici, che non riuscirono comunque ad affievolire l'entusiasmo acceso precedentemente. Un anno dopo fu lo stesso Pinter a voler interpretare la parte di Mick (uno dei tre protagonisti di *The Caretaker*) e le pratiche apprese dai suoi primi "maestri", l'abilità di catturare l'attenzione del pubblico, di misurare i silenzi e le pause e di caricare questi momenti di una forte passione, gli servirono per quest'indimenticabile interpretazione. Da allora l'opera venne rappresentata in tutta Europa, ma anche in Sud Africa e presto approdò Negli Stati Uniti. Il successo ottenuto in Inghilterra aveva infatti destato l'interesse di un produttore americano, Friederick Brisson, che di ritorno dall'Europa la mise in scena a Broadway. Nello stesso anno ricevette il premio dell'«Evening Standard» come migliore opera teatrale del 1960, e proprio durante la prima parigina della *pièce*, nel 1961, egli finalmente conobbe di persona lo scrittore che ormai da anni tanto ammirava, Beckett. I due strinsero subito amicizia e Pinter prese l'abitudine di spedirgli le copie dei dattiloscritti di tutte le sue opere alle quali Beckett rispondeva sempre esprimendo dei suggerimenti.

Dopo l'esplosione di un tale successo, che iniziò ad attirare l'attenzione di numerosi critici e studiosi nei confronti del suo lavoro, Pinter continuò a incrementare la sua fama scrivendo per il teatro, anche se le opere che seguirono immediatamente *The Caretaker* (*Night School*, *The Collection*, *The Lover* e *Tea Party*), erano destinate alla radio e vennero rappresentate solo in seguito a teatro, allestite per lo più dalla Royal Shakespeare Company con la regia di Peter Hall⁴⁹. Nel 1963 venne messa in scena *The Dwarfs*, tratta da un romanzo che da tempo il drammaturgo aveva iniziato a scrivere; e nel '65 venne allestita *The Homecoming*, una storia «scandalosa»⁵⁰ ma che riscosse grande successo due anni dopo a Broadway quando ricevette il Tony Award come migliore commedia. L'anno seguente gli venne anche conferito dalla regina il titolo di comandante dell'Ordine dell'Impero britannico.

Verso la fine degli anni Sessanta il teatro di Pinter subì una trasformazione, le sue

⁴⁹ A questo proposito si veda CAPITTA, CANZIANI, *Harold Pinter. Un Ritratto*, cit., pp. 67-73.

⁵⁰ Ivi, p. 83.

opere si fecero infatti molto brevi e ritornarono ad essere per lo più atti unici; il passato, che in tutti i lavori precedenti non era apparso se non attraverso ricordi frammentari e confusi, divenne il protagonista della scena rendendo il linguaggio evocativo e i silenzi assolutamente muti; le frasi smozzicate e i velocissimi dialoghi si trasformarono in lunghi monologhi, veri e propri flussi di coscienza.

La seconda metà degli anni Sessanta, in particolare, si rivelò quindi un periodo che può essere chiamato di sperimentazione; la televisione inglese trasmise nel '66 *The Basement* e nel '67 il terzo Programma della BBC mise in onda *The Landscape* (rappresentato l'anno seguente all'Aldwych Theatre). Nel '69 nello stesso teatro vennero messe in scena anche *Silence* e *Night* a cui seguirono due anni dopo *Old Times* e *No Man's Land*, due *pièces* che riescono a riassumere in sé il nuovo approccio al passato con le immagini precedenti dell'intrusione e della minaccia; nel '70 Pinter ricevette anche il prestigioso premio Shakespeare.

Ma è nel '78 che il drammaturgo ottenne un nuovo grande successo grazie a *Betrayal*, un'altra opera della memoria in cui i personaggi hanno abbandonato l'ambiguità per trovare una chiara identità nel recupero della loro storia passata. La *pièce* venne messa in scena a Broadway due anni dopo, mentre nello stesso anno Pinter ricevette in Italia il premio Pirandello. Seguirono *The Hothouse* (1980), *Families Voices* (1981), *A Kind of Alaska* e *Victoria Station* (1982).

La fama di Pinter non è però legata unicamente al teatro: dopo i primi successi, nel '63 era entrato infatti anche nel mondo del cinema⁵¹, aveva iniziato a collaborare con il regista cinematografico Joseph Losey⁵², per cui scrisse la sceneggiatura del film *The Server*, tratto dall'omonimo romanzo di Robin Maugham e presentato alla Mostra del Cinema Biennale di Venezia, poi a Londra e a Parigi dove fu molto apprezzato. Il film, che

⁵¹ La cinematografia inglese conobbe un grande sviluppo negli anni Sessanta; già durante il decennio precedente si era liberata della sudditanza alla moda hollywoodiana che si limitava a proporre commedie o riadattamenti di romanzi storici. L'esperienza della guerra venne inserita e fatta rivivere nel cinema sia attraverso documentari realisti, sia attraverso commedie in cui il dato documentario si fondeva con la fantasia. Per evitare le ripetizioni che la continua ripresa del tema della guerra inevitabilmente aveva creato e per non ricadere nella commercialità hollywoodiana e mantenere la qualità raggiunta nel periodo precedente, negli anni Sessanta i produttori decisero di spostare la loro attenzione alla letteratura trasponendo sullo schermo romanzi o opere teatrali di autori contemporanei. Accanto al cinema più impegnato conobbero un grande sviluppo anche gli *horror* e i film fantastici in cui più che il contenuto colpivano gli effetti speciali.

⁵² Joseph Losey, durante il maccartismo venne citato come filocomunista davanti al Comitato per le attività antiamericane e, giudicato come elemento sospetto, fu costretto a lasciare gli Stati Uniti e si trasferì poi in Gran Bretagna. A questo proposito si veda AA.VV., *Enciclopedia dello Spettacolo*, Garzanti, Milano 1984, pp. 379-380.

segnò anche il ritorno alla libertà espressiva di Losey ed è considerato il suo capolavoro, si rivela molto interessante per la struttura che richiama quella tipica delle prime opere teatrali del drammaturgo, in particolare il “triangolo” di *The Collection*: un ambiente per lo più chiuso, due uomini che si contendono il potere, e una donna, oggetto di contesa, che contribuisce però a creare un attaccamento ossessionante e ambiguo tra i due protagonisti. Per lo stesso regista Pinter curò la sceneggiatura di *Accident*, dal romanzo di Nicholas Mosley, e *The Go – Between*, dal romanzo di L. P. Hartley che trionfò a Cannes nel 1971.

In questi anni iniziò anche a scrivere la sceneggiatura per un film tratto dal romanzo di Marcel Proust *A la Recherche du Temps Perdu*, nello stesso periodo in cui il passato era entrato a far parte del mondo delle sue opere. Sebbene Pinter si rendesse conto di quanto sarebbe stato difficile riuscire a mantenere intatta in un’opera cinematografica di poche ore la complessità del lungo romanzo, e tutte le varie sfaccettature che in esso assume il recupero del passato, egli era tuttavia troppo affascinato dalle tematiche in esso trattate per rinunciare all’impresa. Questo lavoro rimase comunque un’opera di scrittura indipendente dalla sua realizzazione cinematografica.

Nel ’64 sceneggiò per il regista Jack Clayton *The Pumpkin Eater*, tratto dal romanzo di Penelope Mortimer; due anni dopo *Quiller Memorandum*, un riadattamento del giallo di Adam Hall *The Berliner Memorandum*. Nel 1981 *The French Lieutenant’s Woman*, per il regista Reisz, in cui alla storia dei protagonisti del romanzo di John Fowles si intreccia quella dei due attori che la devono interpretare nel film. Nel 1988 *Reunion* dal romanzo di Fred Uhlman e *The Comfort of Strangers*, dal romanzo di Ian MacEwan., che mostrano il suo interesse in quegli anni per i contenuti civili.

Pinter non scrisse mai dei soggetti originali ma preferì per le sue sceneggiature confrontarsi con testi di romanzi su cui intervenne in maniera personalissima, a volte anche mutandone il senso.

Se l’interesse del drammaturgo nei confronti del difficile rapporto tra l’individuo e la società era già emerso in tutte le sue opere, è però soprattutto dal 1984 che questo tema assunse un aspetto più nettamente politico. Il primo testo “impegnato” fu *One for the Road* in cui venivano messe in scena le persecuzioni contro una famiglia che osava pensare in un modo che non si confaceva all’autorità costituita; e quattro anni dopo scrisse *The Mountain Language*, in cui la *lingua della montagna* è la lingua dei prigionieri di un paese imprecisato in cui vige il totalitarismo.

Era già da anni che Pinter si era impegnato nella lotta per la difesa dei diritti civili nel mondo, senza però trascurare ciò che accadeva in Inghilterra. Nel 1985 egli partecipò a una missione internazionale nel Kurdistan turco per il Pen Club, dove l'opposizione (composta per lo più di intellettuali) era sottoposta a continue torture. Da allora egli prese sempre parte alle iniziative pubbliche che si muovevano per abbattere qualsiasi forma di fanatismo: dal razzismo all'intolleranza politica o religiosa. Nel 1986 egli fondò insieme alla seconda moglie Antonia Fraser (che aveva sposato nel 1980 dopo il divorzio da Vivien Merchant) l'Associazione 20 Giugno e due anni dopo firmò la Charta 88 in cui si chiedeva che gli inglesi avessero una Carta dei diritti e una Costituzione scritta. In questo stesso periodo si fece sostenitore della libertà dello scrittore asiatico Salman Rushdie che era stato condannato a morte dagli integralisti islamici per il suo libro *Versetti Satanici*.

Si interessò poi ai popoli dell'America Latina e Centrale, e fu colpito dal massacro del presidente Allende e dei suoi ad opera dei golpisti di Pinochet che denunciò come colpevoli ancora prima che le indagini avessero dato ragione a tale ipotesi. Da allora l'interesse per le popolazioni oppresse costituirono uno dei suoi maggiori impegni.

Nel '91 scrisse altre due opere molto dure *The New World Order* e *Party Time*, forse il testo politico più forte.

Poi nel 1993 venne messa in scena l'opera che riesce ad inglobare tutte le varie fasi che hanno caratterizzato l'evoluzione teatrale di Pinter: dall'intrusione, al recupero del passato all'impegno politico ora attenuato dalle altre tematiche, *Moonlight*. Nel '95 venne premiato con il David Cohen British Literature Prize per la carriera. Nel 1996 debuttò a Londra *Ashes to Ashes* e nel 1997 lo stesso autore fu regista anche della versione italiana dell'opera (*Ceneri alle Ceneri*) grazie alla collaborazione della traduttrice Alessandra Serra.

La sua ultima opera è *Celebration* finita di scrivere nel 1999 e rappresentata a Londra nella primavera del 2000, dal 16 Marzo al 29 Aprile, all'Almeida Theatre, insieme alla sua prima opera *The Room*⁵³, che Pinter ha descritto dicendo «La definirei una farsa selvaggia con implicazioni etiche contro una certa prepotenza dei ricchi, contro il business globalizzato. Lo sfondo è quello di un ristorante chic. [...] Il clima formale di questi avventori che lasciano mance imbarazzanti di 100 sterline è sarcasticamente contraddetto

⁵³ A questo proposito si possono consultare i siti internet: www.odc.edu/academic/pinter/; www.haroldpinter.org; nei quali, oltre alle notizie relative all'ultimo lavoro di Pinter si trovano numerose informazioni riguardanti la vita, le opere teatrali, cinematografiche e l'impegno politico del drammaturgo.

dagli interventi di uno strano cameriere»⁵⁴. Una nuova critica contro l'ipocrisia della società moderna che lo colloca, adesso come in quel primo atto di rivolta giovanile (il rifiuto di prestare servizio militare), al di fuori delle convenzioni imposte dalla società.

1. 3. La stesura del *Compleanno* e la sua fortuna

The Birthday Party fu scritto immediatamente dopo *The Room* (1957), durante il tempo libero lasciato dagli spettacoli e dalle prove della tournée di *Doctor in the House*, come ha raccontato Pinter «I was very encouraged by the response of the university audience though no matter what the response would be I would have written *The Birthday Party*, I know that»⁵⁵.

Come era accaduto per *The Room*, e come del resto succederà anche per le opere successive, l'idea da cui nacque la *pièce* fu un'immagine concreta fissata nella memoria del drammaturgo «I am aware – ha spiegato il drammaturgo - sometimes of an insistence in my mind. Images, characters, insisting upon being written. You can pour a drink make a telephone call or run round the park and sometimes succeed in suffocating them. You know they're going to make your life hell. But at other times they're unavoidable and you are compelled to try to do them some kind of justice. And while it may be hell, it is certainly for me the best kind of hell to be in»⁵⁶. Le immagini concrete di esperienze vissute si imprimono nella mente di Pinter e gradualmente si trasformano per dar vita a situazioni indipendenti da quelle di partenza rivestendole di un'esistenza e di un significato del tutto inaspettato.

Per quanto riguarda *The Birthday Party* l'immagine si riferisce a un'esperienza vissuta nell'estate del 1954 mentre Pinter stava interpretando una parte nella commedia di L. du Garde Peach, *A Horse! A Horse!*. La tournée era iniziata a Eastbourne e, non avendo alcun

⁵⁴ DI GIAMMARIO, R., *Il mio teatro contro l'ipocrisia*, «La Repubblica», 18 Ottobre 1999.

⁵⁵ Intervista di L. BENSKY a Pinter, in MOROWITZ, TRUSSLER (a cura di) *Theatre at Work*, cit., p. 97 («Sono stato molto incoraggiato dalle reazioni degli spettatori universitari, anche se avrei scritto *The Birthday Party* in ogni caso», trad. cit., p. 99).

⁵⁶ PINTER, *Speech: Hamburg 1970*, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 16 («Mi rendo conto a volte di una pressione sulla mia mente. Immagini e personaggi che premono per essere scritti. Puoi versarti da bere, fare una telefonata o correre nel parco e a volte riuscire a scacciarli. Comunque sai che faranno della tua vita un inferno. Ma altre volte non riesci ad evitarli e sei obbligato a cercare di rendere loro giustizia. E sebbene questo possa essere un inferno per me è il miglior tipo di inferno in cui posso trovarmi», la traduzione è mia).

luogo in cui alloggiare, Pinter affittò una camera. «I went to these digs and found, in short, a very big woman who was the landlady and a little man, the landlord. There was no one else there, apart from this solitary lodger, and the digs were really quite filthy, the house was quite filthy. [...] I slept in the attic with this man I'd met in the pub. [...] And I said to the man one day "What are you doing here?" And he said "Oh well, I used to be... I'm a pianist. I used to play in the concert-party here and I gave that up" I said "Where did you come from? Did you play the piano?" He said "Oh I used to play in London, yes. But I gave that up"... The woman was a quite voracious character, always tousled his head and tickled him and goosed him and wouldn't leave him alone at all. And when I asked him why he stayed, he said "There's nothing else to go." That remark stayed with me and three years later, the image was still there and I... this idea came up to me about two men coming down to get him»⁵⁷. Ha raccontato ancora Pinter: «*The Birthday Party* had also been in my mind for a long time. It was sparked off from a very distinct situation in digs when I was in tour. In fact the other day a friend of mine gave me a letter I wrote to him. [...] This is what it says "I have filthy insane digs, a great building scrag of a woman with breasts rolling at her belly, an obscene household, cats, dogs, filth, tea strainers, mess, oh bullock, talk, chat rubbish shit scratch dung poison, infantility, deficient order in the fretwork, fucking roll on"»⁵⁸, la donna sarà Meg, l'uomo che condivideva la camera con Pinter, Stanley nella *pièce* scritta due anni dopo e allestita da Michael Codron.

È ancora Pinter che in una lettera scritta a Peter Wood nel 1958 durante le prove della rappresentazione spiegò come aveva preso vita la scrittura di questa *pièce*: «The first image of this play, the first thing that about one year ago was put on paper, was a kitchen,

⁵⁷ PINTER, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 31 («Andai a vedere queste camere e trovai, in breve, una donnona che era la proprietaria e un ometto, il proprietario. Non c'era nessun altro se non questo inquilino solitario, le stanze erano veramente sudicie, la casa era veramente lurida. [...] Io dormivo nella soffitta con l'uomo che avevo incontrato al pub. [...] E un giorno dissi a quell'uomo "Cosa ci fai qui?" E lui mi disse "Ero... sono un pianista. Suonavo alle feste qui ma ho smesso". Io dissi "Da dove vieni? Suonavi già il piano?" Mi disse "Sì, suonavo a Londra. Ma ho smesso"... La donna era un personaggio veramente insaziabile. Lo spettinava e gli faceva sempre il solletico o gli dava delle pacche e non lo lasciava mai da solo. E quando gli chiesi perché restava lui mi rispose "Non ho nessun altro posto dove andare" Questa frase mi rimase impressa, e tra anni dopo ricordavo ancora quell'immagine e... e mi venne l'idea che due uomini sarebbero arrivati a prenderlo», la traduzione è mia).

⁵⁸ Intervista di L. BENSKY a Pinter, in MOROWITZ, TRUSSLER (a cura di), *Theatre at Work*, cit., p. 98 («Avevo in mente *The Birthday Party* da molto tempo. Era nata da una particolare situazione di una camera ammobiliata in cui avevo abitato durante un giro di recite. Infatti, alcuni giorni fa un mio amico mi ha dato una lettera che gli avevo scritto. [...] La lettera dice "Ho un alloggio disgustosamente sporco con una enorme donna scheletrica che ha dei seni che le ricadono sulla pancia, una famiglia oscena, cani, gatti, sporcizia, macchie di tè, disordine, chiacchiere, cicaleccio, immondizie escrementi, confusione letame veleno, infantilismo deficiente sviluppo mentale"», trad. cit., p. 100).

Meg, Stanley, corn flakes and sour milk. There they were, they sat, they stood, they bent they turned, perhaps I should say they were incontrovertible. Not long before Goldberg and MacCann turned up. They had come with a purpose, a job in hand – to take Stanley away. This they did, Meg unknowing, Petey helpless, Stanley sucked in. Play over. That was the pure line and I couldn't get away from it. I had no idea at the time what or why. The thing germinated and bred itself. It proceeded according to its own logic. What did I do? I followed the indications, I kept a sharp eye on the clues I found myself dropping. The writing arranged itself with no trouble into dramatic terms. The characters sounded in my ears – it was apparent to me what one would say and what would be the other's response at any given point. It was apparent to me what they would not, could not ever say, whatever one might wish. I interfered with them only on the technical level. My task was not to damage their consistency at any time – through any external notion of my own»⁵⁹.

Il talento creativo di Pinter era comunque di continuo sollecitato e in un certo senso influenzato dai testi con cui inevitabilmente veniva a contatto lavorando come attore. Tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta le opere maggiormente di moda in Inghilterra erano i *thriller* e le commedie, e Pinter poté rielaborare in modo del tutto originale e fondere poi nelle sue prime opere le caratteristiche che erano di entrambe questi generi.

Di grande importanza per la scrittura di quest'opera fu poi la lettura degli autori più amati dal drammaturgo inglese: le figure di Goldberg e MacCann, che arrivano alla pensione in cerca della loro vittima, ricordano infatti i protagonisti del racconto di Hemingway *The Killers*⁶⁰, riadattato in seguito per il cinema da Richard Siodmark. Mentre

⁵⁹ PINTER, *On The Birthday Party I*, in AA. VV. *Various Voices. Harold Pinter. Prose Poetry and Politics*, cit., p. 8 («La prima immagine di quest'opera, la prima cosa che circa un anno fa è stata scritta, fu una cucina, Meg, Stanley, dei corn flakes e del latte andato a male. Erano lì, si sedevano, si alzavano si piegavano, si giravano, probabilmente dovrei dire che erano incontestabili. Non per molto, finché Goldberg e MacCann non giunsero. Essi erano arrivati con uno scopo, avevano un compito da svolgere: portare via Stanley. E lo fecero, senza che Meg lo potesse sapere e senza che Petey potesse riuscire ad aiutarlo, Stanley venne imbrogliato. La *pièce* è finita. Questo era l'intreccio e io non potei discostarmene. Non avevo idea, in quel momento di come né perché. L'idea nacque e crebbe da sola, procedendo seguendo la sua logica. Cosa ho fatto io? Ho seguito le indicazioni, ho tenuto gli occhi bene aperti sugli indizi che io stesso ho lasciato. I personaggi risuonavano nelle mie orecchie – era evidente per me quello che uno avrebbe detto e quale sarebbe stata la risposta dell'altro in qualsiasi momento. Era evidente quello che essi non avrebbero mai voluto né potuto dire, qualsiasi cosa ci si potesse aspettare. Io mi intromisi solo a livello tecnico. Il mio compito non era quello di distruggere la loro autenticità – attraverso l'idea che avevo io dall'esterno», la traduzione è mia).

⁶⁰ A questo proposito si veda: R. KNOWLES, *Text and Performance: The Birthday Party and The Caretaker*, MacMillan, London 1988, p. 23.

invece il personaggio di Stanley fa immediatamente pensare al protagonista di *The Trial* di Kafka: K, viene trovato nel giorno del suo compleanno da due emissari dalla provenienza sconosciuta e processato per una colpa che non viene mai svelata; alla fine egli viene portato via e ucciso dai due accusatori.

Sebbene sia possibile riconoscere rassomiglianze in testi di altri autori, non si può comunque trascurare il fatto che l'immaginazione di Pinter riuscì sempre ad operare trasformazioni così sorprendenti su tali testi da dare poi vita a opere per le quali risulta molto difficile poter arrivare a individuare delle vere e proprie fonti.

Una volta accettata l'opera dal produttore Michael Codron, la messa in scena di *The Birthday Party* era di vitale importanza per Pinter che non stava certo vivendo un periodo di grande successo professionale, come attore (era infatti soprattutto alla moglie che venivano offerti dalle varie compagnie ruoli importanti), ma incoraggiato dall'entusiasmo con cui era stata accolta la sua prima opera iniziò a sperare in una carriera come drammaturgo anche perché si rese conto, in quella stessa occasione, che era la scrittura per il teatro la sua vera passione.

La prima rappresentazione viene però tuttora ricordata come un vero disastro. La *pièce* non conobbe immediatamente la fortuna sperata e anche le messe in scena che si susseguirono dopo il '58 non incontrarono mai un'unanime approvazione da parte della critica. Non bastarono certo i tre anni trascorsi dalla prima di *Waiting for Godot* di Beckett perché le valutazioni degli esperti iniziassero a staccarsi dai canoni di giudizio legati alla drammaturgia classica e potessero apprezzare le novità introdotte da un giovane drammaturgo che risultava impossibile inserire in una delle correnti allora di moda. *The Birthday Party* continuò anche in seguito a suscitare controversie e pareri antitetici tra coloro i quali riuscivano ad apprezzarne l'originalità e si sentivano quindi stimolati a ricercarne il significato, e chi invece sosteneva l'inesistenza in essa di un senso e si limitava a vedere nella *pièce* un inutile esercizio di incongruenze.

Quasi tutti comunque, in questo periodo iniziale (fino circa alla metà degli anni Sessanta)⁶¹, concentrarono le loro osservazioni sull'oscurità dell'intreccio e dei dialoghi e sul confronto con il teatro europeo contemporaneo, a volte apprezzando la singolarità del drammaturgo a volte contestandola. I vecchi criteri per giudicare il teatro stavano ormai

⁶¹ A questo proposito si veda H. T. SCROLL, *Harold Pinter. A study of His Reputation and a Checklist. 1958-1969*, The Scarecrow Press Inc., Metuchen N. J. 1971, pp. 13-14.

dimostrando la loro inadeguatezza di fronte a una tale novità, ma non tutti i critici furono immediatamente disposti a modificare i loro giudizi.

Un anno dopo la prima *The Birthday Party* venne messa in scena dalla compagnia The Tavistock Players al Tower Theatre di Londra per la regia di Kay Gauder e poi di nuovo dalla compagnia Questors a Ealing, diretta da Michael Almaz. Furono in realtà delle produzioni minori (i Questors non erano infatti attori professionisti) che non destarono grande interesse, se non in alcuni “pionieri” della critica che iniziarono a rivalutarla.

Alvarez, sul «New Statesman» scrisse infatti una recensione molto favorevole esprimendo tutto il suo entusiasmo per la stessa rappresentazione che soltanto qualche mese prima era stata completamente distrutta dalla maggior parte dei recensori, «*The Birthday Party* is a much more ambitious and intelligent affair. [...] The situation is brilliantly set up - not economically, since Mr. Pinter's method is to repeat clichés to the point of madness, but with infinite suggestiveness and a wild humour. In this scene of back broken domestic bliss enter two strangers: Goldberg, a smart successful Jew, always on about his position, the pieties of family life and the “old school” of respectability, and MacCann, an Irish thug of unspecified but highly unpleasant fanaticism. They have come for Stanley. [...] Like Kafka Mr Pinter does not provide any easy answer to his symbols. [...] My own feeling is that Mr Pinter is talking about death of another kind: Stanley, the no – good artist and hopeless individualist, is destroyed by the respectable, smug and sinister agents of the Bitch Goddess, Success. And as in Kafka this seats off his guilt against Goldberg's heavily materialistic, family Jewishness; it also explains why, at the end, Stanley doesn't die, he simply loose his power of self – expression: he can't speak. But whatever Mr Pinter's intentions are, his play is powerful, frightening, extremely funny. It should be seen»⁶².

⁶² A. ALVAREZ, *Death in the morning*, «New Statesman», 12 Dicembre 1959 («*The Birthday Party* si rivela un evento molto più ambizioso e intelligente. [...] La situazione è allestita in modo brillante, non parsimonioso, visto che il metodo di Pinter è di ripetere dei *cliché* portandoli ad un livello di pazzia, creando un'atmosfera ricca di suggestione e di tagliente umorismo. In questa scena di stanca felicità domestica entrano due estranei: Goldberg, un ebreo intelligente e di successo, sempre fermo nelle sue posizioni, nella devozione alla vita di famiglia e nella rispettabilità della “vecchia scuola”, e MacCann, un delinquente irlandese di un fanatismo vago ma molto fastidioso. Essi sono arrivati per Stanley. [...] Come Kafka, neanche Pinter fornisce alcuna spiegazione per questi simboli. [...] La mia opinione è che Pinter abbia rappresentato una morte di natura diversa: Stanley, l'artista fallito, l'individualista senza speranze, viene distrutto dai rispettabili, fieri e sinistri agenti della Dea Bendata, il Successo. E, come in Kafka, questo fa esplodere la sua colpa contro la materialistica ebraicità di Goldberg; e questo spiega anche perché alla fine Stanley non muore, semplicemente perde la capacità di esprimersi: egli non può parlare. Qualunque sia l'intenzione di Pinter, la sua opera è piena di potere, spaventosa e divertente. Bisognerebbe vederla», la traduzione è mia).

Alvarez fu uno dei pochi critici che sin dall'inizio si schierò dalla parte di Pinter e non si limitò a sottolineare l'incomprensibilità della sua opera o l'irrazionalità dei suoi personaggi ma cercò di trovarne una spiegazione addirittura avvicinandolo ad un grande della letteratura quale Kafka.

La rivalutazione di questa nuova messa in scena avviò una sorta di processo di riabilitazione dell'opera stessa che presto iniziò ad essere portata sulle scene estere. Ed infatti in questo stesso anno fu allestita allo State Theatre, in Germania, senza però creare un grande scalpore, né di critiche né di entusiasmo⁶³.

Nel 1960 *The Birthday Party* in Inghilterra venne riadattata per la televisione, trasmessa dall'ATV production il 22 Marzo dello stesso anno, e grazie all'importanza che tale mezzo aveva ormai raggiunto⁶⁴, venne seguita da 11 milioni di persone, riscattandosi in parte della sfavorevole impressione che aveva suscitato la rappresentazione del 1958. Alcuni critici⁶⁵ comunque non risparmiarono i commenti negativi: Stewart Lane scrisse sul «Daily Worker» che l'opera di Pinter non diceva nulla, «You are left only with the vivid impression of viciousness and cruelty in the abstract»⁶⁶, e poi continuava sostenendo che «The acting and directing can only attempt to give the play a semblance of substance»⁶⁷; Maurice Wiggin del «Sunday Times» la definì «An exercise of talent in the void; invocation, rather than evocation of nameless dreads»⁶⁸; quasi tutte le critiche sfavorevoli facevano riferimento all'eccessiva astrattezza e alla mancanza di logica che dominava

⁶³ Le poche notizie riguardanti questa messa in scena si trovano in ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., p. 24.

⁶⁴ L'inizio della nuova era televisiva era stato segnato dalla trasmissione dell'Incoronazione della regina Elisabetta II ad opera della B.B.C. (avvenuta nel 1953). A quell'epoca però soltanto il dieci per cento della popolazione poté partecipare all'evento. Bastarono tuttavia pochi anni perché la televisione entrasse in ogni casa, abbattendo così anche le diversità sociali, e già nei primi anni Sessanta quest'apparecchio era diventato il canale più importante per la diffusione della cultura di massa, rivestendo il ruolo che durante gli anni della guerra era stato della radio. Un'ondata di novità era stata poi portata nel settore televisivo, dall'affermazione del primo canale commerciale, ITV (nato nel 1954) che, con la trasmissione di programmi che univano alla più alta cultura e all'informazione l'intrattenimento, incitò anche la BBC a rinnovare il suo palinsesto per essere in grado di affrontare la concorrenza. L'ITV era comunque controllata da un'organizzazione pubblica, l'Independent Television Authority, che si preoccupava di mantenere sempre alta la qualità dei programmi trasmessi e l'imparzialità in campo politico.

⁶⁵ Tra cui P. BLACK del «Daily Mail», S. LANE del «Daily Worker», M. WIGGIN del «Sunday Times», P. PURSER del «News Chronicle».

⁶⁶ S. LANE, «Daily Worker», 23 Marzo 1960 («Rimane solo l'impressione di cattiveria e di crudeltà astratta», la traduzione è mia).

⁶⁷ *Ibidem* («La recitazione e la regia possono soltanto tentare di dare all'opera un'apparenza di un contenuto», la traduzione è mia).

⁶⁸ M. WIGGIN, «Sunday Times», 23 Marzo 1960 («Un esercizio di talento nel vuoto; invocazione, piuttosto che evocazione, di innominabili paure», la traduzione è mia).

l'opera.

La trasmissione fu comunque un evento sensazionale che non lasciò il pubblico indifferente, tanto che Michael Billington⁶⁹ ricorda le reazioni del giorno successivo quando per le strade di Londra si sentiva finalmente parlare, con più o meno entusiasmo, dell'opera di Pinter. Una particolare abilità venne inoltre dimostrata dall'attore Lee Montague, che interpretò Goldberg con una tale intensità da far entrare il personaggio dell'opera di Pinter nell'immaginario collettivo quale simbolo di scaltrezza e, come ha scritto Robert Ashman, «Had a great deal to do with establishing Pinter's vogue»⁷⁰. Fu grazie alla fiducia di Peter Willes, impegnato inizialmente a Hollywood e diventato in seguito responsabile della sezione teatro dell'Associated Radiodiffusion, e al brillante lavoro del regista Joan Kemp-Welch che la trasmissione dell'opera di Pinter ricevette finalmente anche delle recensioni molto positive. Si iniziava infatti a non puntare più l'attenzione soltanto sull'ambiguità, ma ad apprezzare la capacità del drammaturgo nel creare una situazione dominata dalla *suspense* «A play to scorch the nerve-ends»⁷¹ annunciava il «Daily Mirror» a cui faceva eco il «Daily Herald» «A Stage flop is Big Hit»⁷². In questo stesso anno l'opera venne per la prima volta pubblicata dalla Methuen, versione che continua ad essere ancora oggi ristampata inalterata⁷³.

Una nuova produzione per la televisione venne in seguito trasmessa dalla BBC2 nel 1987 diretta da Kenneth Ives e in cui recitò anche Pinter nel ruolo di Goldberg⁷⁴, ottenendo un buon successo: «With the author himself there and dominating the mood of the TV production you have to assume that this is the play as Pinter wants it to be: faster, tighter, lighter on that famous menace and much funnier than you expect»⁷⁵, scrisse il critico del «Guardian». Il film, insieme a *The Mountain Language*, una produzione televisiva trasmessa dalla BBC2 e diretta da Pinter stesso, e al *Servo* di Joseph Losey, è stato

⁶⁹ BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 110.

⁷⁰ R. ASHMAN, «The Observer», 19 Gennaio 1965 («Ebbe un grande merito nella costruzione della fama di Pinter», la traduzione è mia).

⁷¹ *A play to scorch the nerve-ends*, «Daily Mirror», 23 Marzo 1960 («Un'opera che fa scoppiare i nervi», la traduzione è mia).

⁷² *The Birthday Party*, «Daily Herald», 23 Marzo 1960 («Un fiasco sulla scena diventa un grande successo», la traduzione è mia).

⁷³ M. PAGE, *File on Pinter*, Methuen, New York 1991, p. 11.

⁷⁴ Gli altri attori erano: Kenneth Cranham (Stanley), Joan Plowright (Meg), Roberg Lang (Petey), Colin Blakey (MacCann) e Julie Walters (Lulu).

⁷⁵ H. HERBERT, «The Guardian», 22 Giugno 1987 («Grazie alla presenza dell'autore che domina l'atmosfera della produzione televisiva, bisogna presumere che questa è l'opera così come l'ha voluta Pinter: più veloce, più serrata, più leggera per quanto riguarda la minaccia e più divertente di quanto ci si aspetti», la traduzione è mia).

proiettato in Italia il 12 Marzo 2001 al Teatro Arsenale di Milano durante «Una notte con Pinter», serata dedicata al drammaturgo nell'anno del suo settantesimo compleanno. L'ambientazione sembra rispondere esattamente ai desideri del drammaturgo: il modesto soggiorno della pensione sul mare, con il passa vivande ben in vista, il tavolo e le sedie e una finestrella che dà sull'esterno, è reso con grande realismo. Di Meg viene evidenziato inizialmente l'aspetto più materno nei confronti di Stan: quando Petey le legge la notizia di una donna che ha appena avuto un bambino, lei ascolta trasognata, quasi rimpiangesse la sua mancata maternità, e quando si trova di fronte a Stanley è l'apprensione nei confronti di un figlio che caratterizza i suoi gesti piuttosto che la ricerca di un affetto amoroso. Durante la festa, nel suo abito da “debuttante” si trasforma invece nella ragazzina che ricerca le attenzioni dei suoi invitati e che ingenuamente si lascia conquistare dagli elogi di Goldberg. Petey, protettivo verso la moglie (più padre che marito), viene rivestito di una fermezza del tutto inaspettata: nell'ultima scena, in particolare, le sue battute non sono pronunciate in modo timoroso ma acquistano dei toni tanto aggressivi da rendere titubante anche l'apparentemente imperturbabile Goldberg; più che l'uomo dimesso (come appare nel testo della *pièce*), sembra piuttosto l'uomo deciso a impedire ai due estranei di portare via Stanley. Lulu, con la sua simpatica leggerezza, inonda di comicità la scena e soltanto nello scontro finale con Goldberg carica di drammaticità le sue parole. Stanley è in effetti il personaggio enigmatico, impaurito e “sregolato” così come appare dal testo dell'opera, ma è soprattutto la figura di Goldberg, grazie alla maestria di Pinter, ad emergere: il cinico “intruso”, nell'interpretazione che ne diede il drammaturgo stesso, si riveste di un fascino particolare. Sicuro e spavaldo di fronte all'impaurito MacCann, che dietro la sua aria ombrosa e taciturna sembra sforzarsi di mettere a tacere un grande timore; distaccato e impassibile durante l'interrogatorio; protagonista nel corso della festa (Stan raramente viene inquadrato), con la sua ricca gestualità, i suoi sguardi, i suoi sorrisi beffardi, sembra crollare nel terzo atto. La scena nella quale egli viene colto dall'incertezza, preceduto da un'esplosione d'ira contro il compagno che tagliuzzava le pagine di un giornale, si pone come momento fondamentale grazie all'intensità ad essa conferita dalla disperazione espressa dal personaggio, tanto più sconvolgente se confrontata con la baldanza delle scene appena precedenti. Fu infatti grazie alla presenza del drammaturgo che il film in Inghilterra ottenne una grande approvazione e che il personaggio di Goldberg, con il suo irresistibile *savoir faire* si conquistò, in un certo senso le “simpatie” del pubblico.

Ritornando un po' indietro nel tempo, negli anni Sessanta, la critica iniziava a rendersi conto che l'opera di Pinter trattava temi fondamentali per l'uomo moderno che si trovava in un mondo del tutto nuovo e per questo l'interesse venne gradualmente posto su quegli aspetti e quei temi che la critica del '58 (se si eccettua Harold Hobson) non aveva neanche tentato di individuare (la *suspense*, il senso di angoscia vissuto dai personaggi e il ruolo del linguaggio). Nel 1961 la *pièce* raggiunse anche Istanbul dove fu accolta con grande entusiasmo, e gli Stati Uniti, qui arrivò grazie al grande successo che *The Caretaker* stava riscuotendo a Broadway. *The Birthday Party* venne messa in scena a San Francisco dall'Actors' Workshop diretto da Glynne Wickham, senza creare particolare interesse: l'attenzione era infatti tutta puntata sull'opera in scena a Broadway⁷⁶.

Nel 1963 *The Birthday Party* venne di nuovo allestita in Inghilterra, all'università di Oxford, dalla compagnia chiamata Experimental Theatre Company (E.T.C.) diretta da Vincent Guy. Come del resto era accaduto in passato, le produzioni minori della provincia ricevettero un'accoglienza molto più calorosa rispetto a quella riservata agli spettacoli londinesi ed infatti su «The Times» apparve una recensione ricca di entusiasmo: «The Experimental Theatre Company and University College Players have presented a season of modern plays at St. Michael Hall in Marston: it has been intelligently planned and deservedly successful. [...] Each [play] deals, in its own fashion with the predicament of the individual facing the community; man confronted by the threats, horrors and fascination of the crowd. [...] *The Birthday Party* [...] is one of the best thing Oxford has recently seen, amateur or professional. Mr. Vincent Guy's direction is based on the recognition of the Kafka – esque in the play: the nightmare penetrates the everyday drabness and the relationship of the characters to one another is one of subtle gradations of mutual fear. [...] The balanced contrast of the plain and the macabre is shown as the framework of the play and the essence of each character»⁷⁷.

⁷⁶ A questo proposito si veda: SCROLL, *Harold Pinter. A study of His Reputation and a Checklist. 1958-1969*, cit., pp. 18-22 ; BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., pp. 114-130.

⁷⁷ *Directors' Plays at Oxford*, «The Times», 28 Novembre 1963 («La Experimental Theatre Company e University College Players hanno presentato una stagione di opere moderne nella St. Michael Hall di Marston: è stata organizzata in modo intelligente e si è meritata un grande successo. [...] Ogni [opera] tratta, a suo modo, la situazione dell'individuo di fronte alla società; l'uomo di fronte alle minacce agli orrori e al fascino della folla. [...] *The Birthday Party* [...] è una delle rappresentazioni migliori che Oxford abbia visto ultimamente, sia a livello amatoriale che professionistico. La produzione diretta da Vincent Guy è basata sul riconoscimento degli elementi kafkiani nell'opera: l'incubo che invade la monotonia quotidiana e le relazioni tra i vari personaggi sono segnate da varie gradazioni di reciproca paura. [...] L'equilibrato contrasto tra l'ordinario e il macabro diventa lo sfondo della rappresentazione e l'essenza di ogni personaggio», la traduzione è mia).

Il drammaturgo dovette attendere però ancora un anno prima che la sua opera fosse di nuovo rappresentata a Londra. Nel 1964 venne infatti allestita all'Aldwych Theatre dalla Royal Shakespeare Company, diretta dallo stesso Pinter.

Sebbene la critica stesse gradualmente modificando i suoi canoni di riferimento e di conseguenza i suoi criteri di giudizio, e la fama di Pinter si stesse ormai consolidando, i sei anni che erano ormai trascorsi tra la prima rappresentazione e quella del '64 non erano tuttavia stati sufficienti per riuscire a modificare l'opinione generale riguardo a quest'opera. I pareri espressi furono contrastanti e non mancarono neanche in questa occasione le critiche negative, sebbene meno numerose rispetto a quelle del 1958. Questa volta però la tecnica di Pinter, invece di stupire perché troppo innovativa veniva giudicata negativamente poiché risultava ormai sorpassata e prevedibile⁷⁸. J. C. Trewin su «The Illustrated London» scrisse, riferendosi all'oscurità dell'opera e al fatto che Pinter si rifiutasse di darne una spiegazione, «One may not be surprised but in spite of Kafka and Ionesco and the rest I still find this kind of things oddly arrogant. The dramatist implies the critics and playgoers generally, who disagree with it are lazy. [...] But I believe myself that this method of playwriting may also cover a dramatist's laziness: it means that he can be as obscure as he wishes and challenge the audience to object»⁷⁹; John Gross su «The Enconter» definì Pinter «The greatest master of tongue-in-cheek banalities», e l'opera «a flimsy pastiche»⁸⁰; Herbert Kretzner del «Daily Express» sostenne che il pubblico ormai riconosceva lo stile di Pinter e che «The playwright has been trapped by a vogue»⁸¹ e Bamber Gascoigne fu tagliente nel sostenere «Pinter's production probably reveals the play's meaning more clearly than Peter Wood's, though this is not necessary a gain since

⁷⁸ Di questo parere furono: R. BRYDEN, del «New Statesman» (26 Giugno 1964), il critico del «Theatre World» (Agosto 1964), D. PRYCE-JONES dello «Spectator» (26 Giugno 1964) e J. DAVENPORT del «Queen» (1 Luglio 1964).

⁷⁹ J. H. TREWIN., *Guessing Games*, «The Illustrated London News», 4 Luglio 1964 («Non bisognerebbe essere sorpresi; ma nonostante Kafka e Ionesco e gli altri trovo questo genere di cose tremendamente arrogante. Il drammaturgo sottintende che i critici e gli spettatori in generale che non sono d'accordo con lui sono pigri. [...] Ma io penso invece che questo modo di scrivere per il teatro nasconda la pigrizia del drammaturgo: significa infatti che egli può essere incomprensibile quanto vuole e mettere in dubbio che il pubblico possa obiettare», la traduzione è mia).

⁸⁰ J. GROSS, *Amazing Reductions*, «The Enconter», Settembre 1964 («Il più grande maestro della banalità ironica» e «un insulso pastiche», la traduzione è mia).

⁸¹ H. KRETZNER, «Daily Express», 19 Giugno 1964 («Il drammaturgo è stato intrappolato da una moda», la traduzione è mia).

the meaning is, by itself, fairly ordinary»⁸². Milton Shulman su «Evening Standard» criticò l'opera di Pinter così come aveva fatto sei anni prima scrivendo «Unfortunately Mr Pinter's technique already shows signs of wear and tear. [...] And instead of terror there are acres of time when we are merely bored because Mr. Pinter seems to be parodying himself»⁸³.

Un'interpretazione molto interessante dell'opera venne invece fornita da Jeremy Kingston, critico del «Punch», che in quell'occasione tentò di dare una spiegazione a quella che fino ad allora veniva considerata da gran parte del pubblico e della critica un'opera senza senso: «*The Birthday Party*, six years later is represented for us this time by the Royal Shakespeare Company at the Aldwych. It should not be missed. [...] The latent content is – and of course should be – for all to guess, but as Pinter includes in the programme some observation to suggest a context to his play I will do the same. I suggest that you bear in mind the possibility that the first act has to do with being born. [...] In the second act Goldberg and MacCann overwhelm him with statements of his guilt and past sins, it has to do perhaps with the process of living. The third act is the process of dying. [...] Pinter dialogue is remarkably quotable but I think that to quote it emphasises only one aspect of his genius»⁸⁴.

Finalmente l'apprezzamento della *pièce* non era più legato unicamente al commento di qualche critico che aveva assistito a delle produzioni minori. Su «The Times» comparve una recensione nella quale si diceva «Harold Pinter's *The Birthday Party* returns loaded with international honours. [...] If John Osborne fired new authors into writing, Pinter showed them how to write. He relieved them of the dead weight of naturalism, and offered

⁸² B. GASCOIGNE, *Pinter makes it all too plain*, «The Observer», 21 Giugno 1964 («La produzione di Pinter probabilmente rivela il significato della *pièce* in modo più chiaro rispetto a quella di Peter Wood, ma non è detto che sia un vantaggio visto che il significato in sé è molto banale», la traduzione è mia).

⁸³ M. SCHULMAN, *The Party, Mr. Pinter is beginning to bore...*, «Evening Standard», 19 Giugno 1964 («Sfortunatamente la tecnica di Pinter sta già iniziando a mostrare di essere logora e pietosa. [...] Invece di suscitare terrore ci sono lunghi periodi di tempo in cui ci si annoia perché si ha l'impressione che Pinter stia parodiando se stesso», la traduzione è mia).

⁸⁴ J. KINGSTON, *At the play*, «Punch», 24 Giugno 1964 («*The Birthday Party* sei anni dopo viene per noi messo in scena, questa volta dalla Royal Shakespeare Company all'Aldwych. Da non perdere. [...] Il significato nascosto è – e certamente dovrebbe essere – indovinato da ognuno, ma visto che Pinter nel programma di sala propone alcune osservazioni per fornire un contesto alla sua opera, io farò lo stesso. Io suggerisco che si tenga presente la possibilità che il primo atto abbia a che fare con la nascita. [...] Nel secondo Goldberg e MacCann lo travolgono di affermazioni che si riferiscono alle colpe e ai peccati commessi in passato; questo ha a che fare con il processo della vita. Il terzo atto riguarda la morte. [...] Il dialogo di Pinter va sicuramente notato ma penso che farlo notare significherebbe enfatizzare solo un aspetto della genialità del drammaturgo», la traduzione è mia).

a comic idiom that took his starting point from significant language and significant action. As it thus gave them *charte blanche* to omit explanations of the action and biography of the characters, it also opened the door to a great deal of facile nonsense with which Pinter has sometimes been unjustly associated»⁸⁵ e Darlington su «Daily Telegraph» scrisse «Well I did enjoy it about ten times as much as at my first visit»⁸⁶; Bernard Levin sul «Daily Mail» scrisse «His mastery of rhythmic, powerful dialogue is complete, his ability to delineate a character and to change the audience's view of the character is outstanding and the way in which he works up the menace, the atmosphere of violence and cruelty and inexorable justice, is unequalled»⁸⁷, e Philip Hope-Wallace sul «Guardian» commentò «Six years far from his well liked first showing, *The Birthday Party* is revived at the Aldwych with all the dignity of a modern classic»⁸⁸. Fu lo stesso Pinter comunque a esprimere insoddisfazione per questa produzione, se la prima aveva insistito troppo sul lato grottesco dell'opera «My production –disse– pushed it back probably too far, towards naturalism»⁸⁹.

Una grande occasione per *The Birthday Party* si presentò nel 1967, quando finalmente anche quest'opera raggiunse Broadway e venne messa in scena al Booth Theatre di New York, diretta da Alan Schneider. L'opera venne accolta dalla critica in modo molto favorevole, ma fu invece il pubblico a restarne sconcertato, tanto che Pinter ricevette una lettera di una spettatrice in cui si diceva «Dear Sir I would be obliged if you would kindly explain to me the meaning of your play *The Birthday Party*. These are the points which I do not understand: Who are the two man? Where did Stanley come from? Were they all supposed to be normal? You will appreciate that without the answers to my questions I

⁸⁵ *A slicker and less dangerous Pinter*, «The Times», 19 Giugno 1964 («*The Birthday Party* di Harold Pinter ritorna accolto dagli onori internazionali. [...] Se John Osborne incitò i nuovi autori a scrivere, Pinter ha insegnato loro come scrivere. Li ha liberati dal fardello del naturalismo e ha offerto una parlata comica che ha origine in un linguaggio e in azioni significative. Come ha dato loro carta bianca nell'evitare di dare spiegazioni alle azioni e alla vita dei personaggi, così ha anche aperto la possibilità di creare una gran quantità di facili non –senso a cui lo stesso Pinter è stato più volte ingiustamente associato», la traduzione è mia).

⁸⁶ W. A. DARLINGTON, *Enjoyable Pinter*, «Daily Telegraph», 19 Giugno 1964 («Mi sono divertito dieci volte di più rispetto alla prima volta in cui ho assistito alla rappresentazione», la traduzione è mia).

⁸⁷ B. LEVIN., *The last laugh for Mr. Pinter?*, «Daily Mail», 19 Giugno 1964 («La sua maestria nel controllare il ritmo e la forza del dialogo è completa, la sua abilità nel delineare il personaggio e nel far cambiare l'opinione del pubblico sul personaggio è eccezionale e il modo in cui costruisce la minaccia, l'atmosfera di terrore e di crudeltà e di inesorabile giustizia è ineguagliabile», la traduzione è mia).

⁸⁸ P. HOPE-WALLACE, *The Birthday Party*, «The Guardian», 9 Giugno 1964 («Sei anni dopo la non apprezzata prima, *The Birthday Party* è stato rimesso in scena all'Aldwych, con tutta la dignità di un classico moderno», la traduzione è mia).

⁸⁹ PINTER, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 156 («La mia produzione si spinse, forse troppo, verso il naturalismo», la traduzione è mia).

cannot fully understand your play»⁹⁰, alla quale sembra che il drammaturgo abbia risposto: «Dear Madam I would be obliged if you would kindly explain to me the meaning of your letter. These are the points which I do not understand: Who are you? Where do you come from? Are you supposed to be normal? You will appreciate that without the answers to my questions I cannot fully understand your letter»⁹¹. Su «The Saturday Review», comparve addirittura un articolo in cui uno psichiatra tentava di dare un senso all'opera di Pinter «Does *The Birthday Party* has a meaning? On the level of logic of the intellect, it either has no meaning at all, or, as director Alan Schneider says “249 meanings”. On the dreamlike level of the logic of the unconscious, however, clearer meanings emerge. The play really begins with Stanley’s coming downstairs. This is birth – not his birth alone but birth in general. Petey is the father image – remote, [...] never communicating with Stanley. Meg is the universal, clinging, infantilizing, seductive “Mom”. [...] From her, Stanley gets only illicit pleasure, and poverty of mind and emotion. No wonder that his eyes have an already dead when born look in them and he never knows who he is or how to face reality with courage or energy. [...] His fate is shaped at the hand of the representatives of the Establishment: Goldberg [...] and MacCann»⁹².

Fortunatamente i critici non si dimostrarono così stupefatti e restii di fronte all'opera di Pinter come accadde al pubblico, forse grazie alla fama che il drammaturgo aveva ormai raggiunto soprattutto per merito di *The Caretaker*. Non vi furono infatti le controversie che invece avevano diviso la critica Inglese ma neanche delle nuove interpretazioni che tentassero di fare luce sul senso della *pièce*; tutti davano l'impressione di volerla lodare in quanto testo scritto da un drammaturgo ormai famoso e apprezzato in ogni parte del

⁹⁰ «Daily Mail», 28 Novembre 1967 («Caro signore, le sarei molto riconoscente se mi volesse gentilmente spiegare il significato della sua opera *The Birthday Party*. Questi sono i punti che non riesco a capire: chi sono i due uomini? Da dove arriva Stanley? Sono tutti normali? Capirete che senza le risposte alle mie domande non potrò comprendere pienamente la vostra opera», la traduzione è mia).

⁹¹ *Ibidem* («Cara Signora le sarei molto grato se mi volesse spiegare il significato della sua lettera. Questi sono i punti che non ho compreso: Chi siete? Da dove venite? Pensate di essere normale? Capirete che senza le risposte alle mie domande non potrò comprendere appieno la vostra lettera», la traduzione è mia).

⁹² HEWES, H., *Disobedience, Civil and Uncivil*, «Saturday Review», 28 Ottobre 1967 («*The Birthday Party* ha un significato? Sul piano logico può tanto non avere alcun significato, quanto, come dice il regista Alan Schneider, “249 significati”. Se considerato sul piano del sogno e dell'inconscio, invece, emerge un significato più chiaro. L'opera inizia realmente quando Stanley arriva nel salotto. Questo rappresenta la nascita – non solo quella di Stanley ma la nascita in generale. Petey è la figura del padre – lontana [...] non comunica con Stanley. Meg è l'universale figura della “Mamma”, seducente, che non si stacca dal figlio e lo tratta in modo infantile. Da lei Stan riceve solo un piacere illecito e povertà a livello mentale ed emotivo. Nessuno stupore allora se egli già alla nascita ha negli occhi lo sguardo della morte, e non sa chi è o come fronteggiare la realtà con coraggio ed energia. [...] Il suo destino è nelle mani dei due rappresentanti dell'Establishment: Goldberg [...] e MacCann», la traduzione è mia).

mondo. Henry Hewes del «Saturday Review» criticò piuttosto la produzione americana «Under Alan Shneider direction the emphasis is on the play's menace and pathos with the result that much of Pinter's marvellous humour is not fully realised. Furthermore it is played by American actors who must work to create verisimilitude. This they do skilfully but it is not as effective as it would be with actors who can slip relaxedly into the dialogue and characters»⁹³; Jack Kroll del «News-week» individuò nella *pièce* dei richiami a *Sweeney Agonises* di Eliot; sul «Time» comparve un articolo in cui si diceva «Pinter's characters arrive on stage primed for combat, and words are their weapons. [...] To Pinter language is sniper fire: laconic, staccato, precise, designed to cut down the people one hates. He uses two kind of speech: words that are dead and words that can kill. [...] Where such playwrights as Cristopher Fry or T. S. Eliot tried to pour drama into forms of poetry that could be swallowed as painlessly as prose, Pinter has achieved a more subtly musical poetry of rhythms, an antiphony of repetitions and pauses. Each of his plays seems composed as well as written»⁹⁴.

A New York *The Birthday Party* venne di nuovo messa in scena nel '71, al Forum Theatre, Lincoln Centre diretto da Jules Irving e nel 1988 al Classic Stage Repertory Theatre diretto da Carey Perloff⁹⁵ e da allora continua ad essere rappresentato periodicamente.

In Europa invece, eccettuata l'Inghilterra e una rappresentazione in Germania, la *pièce* non venne messa in scena molto spesso e non suscitò mai grande interesse. In Francia venne allestita per la prima volta nel '68 all'Antoine di Parigi, per la regia di Claude Régy, ma il pubblico francese, abituato a Beckett e a Ionesco e che ancora non conosceva Pinter, non rimase per nulla entusiasta della concretezza dei sobborghi londinesi che venivano messi in scena nell'opera. A questo si aggiungeva poi la traduzione francese nella quale

⁹³ HEWES, H., *Like Birth Warmed Over*, «Saturday Review», 21 Ottobre 1967 («La regia di Alan Schneider enfatizza la minaccia e il *pathos* presente nella *pièce* con il risultato che gran parte del meraviglioso umorismo di Pinter non è pienamente espresso. A ciò si aggiunge che è recitato da attori americani i quali sono abituati a lavorare per rendere l'opera verosimile, cosa che riescono a fare abilmente; ma il risultato non è tanto forte quanto lo sarebbe con attori che riuscissero a scivolare tranquillamente nel dialogo e nei personaggi», la traduzione è mia).

⁹⁴ *New Play. The word as weapon*, «Time», 13 Ottobre 1967 («I personaggi di Pinter arrivano in scena pronti per combattere, e le parole sono le loro armi. [...] Per Pinter il linguaggio è un fuoco che uccide: laconico, crepitante, preciso, progettato per abbattere chi si odia. Egli usa due tipi di parole: quelle morte e quelle che possono uccidere. [...] Dove drammaturghi come Christopher Fry e T. S. Eliot hanno cercato di riversare forme drammatiche nella poesia in modo che potesse essere accettata tanto facilmente quanto la prosa, Pinter ha invece raggiunto una poesia più sottile scandita da un ritmo musicale e un'antifonia di ripetizioni e di pause. Si può dire che ogni opera di Pinter è stata composta tanto quanto scritta», la traduzione è mia).

⁹⁵ A questo proposito si veda PAGE, *File on Pinter*, cit., p.11.

veniva inevitabilmente perso il ritmo della lingua originale; Gorgio Zampa critico italiano che assistette allo spettacolo, racconta che quando l'attore Jean-Pierre Marielle, che interpretava Goldberg, saliva in scena la sua aria esageratamente francese contrastava così tanto con lo sfondo londinese da creare una situazione di totale insensatezza e incoerenza; il risultato fu che sia pubblico che critica la stroncarono; «Le Monde» accusò l'autore di aver usato formule ormai logore e prive di originalità, senza tenere minimamente conto del fatto che *The Birthday Party* era stata scritta più di dieci anni prima⁹⁶.

In questo stesso anno, in Inghilterra, Pinter invece stava già lavorando alla prima produzione cinematografica di *The Birthday Party*, diretta da William Friedkin, che apparve nelle sale di Londra nel Dicembre del '68, e all'inizio del 1970 a New York. L'accoglienza della critica fu ancora una volta nettamente divisa tra chi lodava l'atmosfera di *suspence* abilmente creata dal drammaturgo e chi invece ne biasimava l'incomprensibilità. Harold Clurman su «The Nation» commentò il film scrivendo «*The Birthday Party* is in effect a fantasia of fear and prosecution. Pinter's ear is so keen, his method so economic and shrewdly stylised, balancing humdrum of realistic notations with suggestions of unfathomable violence, that his play succeeds in being both funny and horrific»⁹⁷; sul «Evening Standard» venne scritto «*The Birthday Party* is a study of domination that shows doubts, terror, shuddering illuminations and terrifying apprehensions inside the four walls of a living-room in a seaside boarding-house where Stanley, (Robert Shaw), the lodger has taken refuge from some guilt, crime, treachery, in fact Something never named. The baiting scene is resonant with the menace that Pinter achieves by striking a note somewhere out of our hearing and then letting us listen to the reverberation»⁹⁸.

Alle critiche sull'opera in sé si aggiunsero poi degli interessanti confronti tra la versione teatrale e quella cinematografica: Vincent Canby sul «New York Times» scrisse

⁹⁶ A questo proposito si veda G. ZAMPA, *Sepolto in una stanza*, «La Fiera Letteraria», Gennaio 1968.

⁹⁷ H. CLURMAN, «The Nation», 6 Gennaio 1969 («*The Birthday Party* è una fantasia di paura e di accusa. L'udito di Pinter è così acuto, il suo metodo così essenziale e astutamente stilizzato, equilibrando la monotonia delle notazioni realistiche con accenni di impenetrabile violenza, che il suo lavoro riesce a essere allo stesso tempo divertente e terrificante», la traduzione è mia).

⁹⁸ *Filming The Birthday Party*, «Evening Standard», 12 Febbraio 1970 («*The Birthday Party* è uno studio della dominazione che mostra dubbi, paure, visioni da brivido e ansie terrificanti all'interno delle quattro mura di un salotto di una pensione sul mare dove Stanley (Robert Shaw), l'inquilino, ha trovato rifugio da una colpa, un crimine, un tradimento, Qualcosa che non è mai rivelato. La scena dell'interrogatorio risuona di una minaccia che Pinter realizza facendo vibrare una nota che non possiamo udire e poi lasciandoci ascoltare il suo eco», la traduzione è mia).

«The film is a good recording of an extraordinary play»⁹⁹, mentre invece il critico del «Variety» rimproverò al regista alcune tecniche, quali l'uso esasperato dei primi piani, sostenendo che rendevano il dialogo del film ancora più incomprensibile rispetto allo spettacolo.

Il 26 Aprile del 1973 quest'opera, che ancora dopo quindici anni dalla sua prima messa in scena riusciva a suscitare nella critica pareri sempre discordanti e reazioni di sconcerto, e che al di fuori dell'Inghilterra così raramente era stata rappresentata, arrivò anche in Italia, al Teatro Uomo di Milano, mentre a Roma veniva presentata quella che allora era l'ultima opera del drammaturgo, *Old Times*. Il regista era Massimo Binazzi e la compagnia che l'allestì era L'Informativa 65 di cui facevano parte: Alessandro Quasimodo (Stanley), Riccardo Mantani (Goldberg), Livia Eusebio (Meg), Marino Nistri (Petey), Mariella Fenoglio (Lulu) e Attilio Ganguzzi (MacCann)¹⁰⁰. La rappresentazione non suscitò certo le reazioni che ebbero gli inglesi nel '58 né quelle dei francesi nel '68. Sebbene il testo non fosse conosciuto in Italia questa “nuova” opera di Pinter destò molto interesse e la sua ambiguità invece di creare perplessità incitò critica e pubblico a trovarne un senso. Raul Radice, in netta contrapposizione con le recensioni finora considerate scrisse «In realtà Pinter ambiguo non è, nonostante i suoi drammi si svolgano dentro un alone sfumato che li circonda senza tuttavia isolarli; presupponendo anzi che da zone imprecise, al di là dell'alone stesso, ogni poco arrivino avvertimenti inquietanti, comunque sufficienti a suscitare il dubbio e il sospetto che i personaggi del dramma e i luoghi stessi in cui il dramma accade possano “non essere” quali la loro effimera concretezza li fa apparire. [...] Pinter chiarisce la posizione e la sorte del ribelle nella società contemporanea»¹⁰¹. Il critico dell'«Avanti» commentò: «Raccontato così sbrigativamente *Il Compleanno* (*The Birthday Party*) di Harold Pinter sembrerebbe dire poco o nulla e invece ci troviamo davanti a uno dei testi più singolari della drammaturgia contemporanea: testo a cui è possibile ideologicamente non aderire ma del quale non si può non riconoscere i meriti. Prima di tutto l'abilità di fattura. [...] Significati ambigui e polivalenti che sarebbe inutile tentare di decifrare singolarmente: ché mi sembra tutti riconducibili all'unica grossa metafora dell'incapacità umana di conquistare razionalmente

⁹⁹ V. CANBY, «The New York Times», 13 Febbraio 1970 («Il film è una ricostruzione fedele di una straordinaria opera teatrale», la traduzione è mia).

¹⁰⁰ A questo proposito si veda A. BLANDI, «*Compleanno* di Pinter a Milano», «La Stampa», 27 Aprile 1973.

¹⁰¹ R. RADICE, *Il Compleanno*, «Corriere della Sera», 27 Aprile 1973.

le norme della propria esistenza»¹⁰²; sull'«Avvenire» venne scritto «La metafora di *Il Compleanno*, o almeno una metafora accettabile non mi pare tanto inestricabile: è addirittura esplicita e concerne il rapporto uomo società e la terribile situazione cui deve soggiacere: conformarsi»¹⁰³, e Roberto De Monticelli di «Il Giorno» commentò «Così egli ci da rigorose figurazioni realistiche. Ma è come se passasse una mano di intonaco sui precedenti, sugli antefatti. Sicché il suo teatro è un graffito superstite sul muro della nostra quotidianità. Il graffito si carica di una serie di significati possibili. È quanto possiamo vedere della vita degli altri (e anche della nostra), mai esplicita mai univoca, sempre aperta alle interpretazioni e alle ambiguità. Il significato primario di *Il Compleanno* è chiaro: il recupero di un ribelle, di un disadattato di un “diverso” nell’ordine, nel sistema; la violenza di un conformismo di massa sull’individuo. Ma se ne potrebbero spremere anche sensi più arcani: un’allegoria della morte, per esempio... Ciò che conta è la suggestione angosciosa, mescolata a una sorta di tetra comicità, che questi tre atti ci comunicano con quel linguaggio a due, a tre tagli. L’arte di Pinter è qui: nella collocazione della parola, che allude sempre ad altro, [...] e in quei segni mimici che subito diventano emblematici»¹⁰⁴.

La critica, oltre che sull’opera di Pinter si concentrò molto sulla realizzazione di Binazzi; Pinter era già conosciuto in Italia grazie a *The Caretaker* ed il pubblico sembrava ormai abituato all’atmosfera che caratterizza le sue opere. Il critico della «Notte» nella sua recensione sostenne «Così come resta senza risposta la più ingenua delle domande che uno spettatore puntiglioso volesse porre “Che significato ha questo compleanno?” Qualcuno ha risposto “Ne ha almeno duecentoquaranta. Cogliete quello che vi meritate” [...] L’interpretazione di un’opera di questo genere offre credo una sola possibilità: evitare di dare al testo, alle battute, qualsiasi intenzione. Solo così paradossalmente emergono tutti i... duecentoquaranta significati. La regia di Massimo Binazzi e la recitazione della Informativa hanno fatto centro quasi perfetto»¹⁰⁵; su «Tempo Illustrato» venne scritto «La forza, il segreto, tutto di Pinter consiste nel linguaggio, capace di misteriose evocazioni; flusso ininterrotto di un ambiguo malessere esistenziale che corrode, dissocia, inquieta, la quotidiana razionale piccola realtà di superficie che minuziosamente esprime. Con calibratissima intelligenza, la regia di Massimo Binazzi ha offerto alla platea la commedia

¹⁰² C. FONTANA, *L’incoscienza di vivere con la benda sugli occhi*, «Avanti», 27 Aprile 1973, ristampato su «Sipario» Maggio 1973.

¹⁰³ O. BERTANI, *La violenza che ci fa conformisti*, «Avvenire», 27 Aprile 1973.

¹⁰⁴ R. DE MONTICELLI, *Rimesso a forza nell’ingranaggio*, «Il Giorno», 27 Aprile 1973.

¹⁰⁵ R. M., *Novità di Pinter al Teatro Uomo. Il Compleanno*, «La Notte», 27 Aprile 1973.

come un nitido enigma; del quale sono stati specchio sgomento tutti gli interpreti»¹⁰⁶, e su «La Stampa» Alberto Blandi esprime il suo parere sullo spettacolo scrivendo «Meglio semmai parlare di teatro dell'ambiguità o dell'incertezza o del sospetto, sottolineando la molteplicità dei significati che anche a questo *Compleanno* si possono dare, ammesso che sia necessario darli. [...] Perciò ha fatto bene il regista Binazzi a scansare ogni simbologia e ad attenersi scrupolosamente al testo con uno spettacolo davvero “pinteresque”»¹⁰⁷; Giuseppe Greco lodò il “coraggio” del regista «In un momento in cui troppi spettacoli vengono improvvisati per motivi di cassetta o per una discutibile fregola di aggiornamento culturale epidermico, la ricerca meditata e precisa di massimo Binazzi e del suo gruppo rappresenta un caso di fruttificante passione teatrale»¹⁰⁸.

Sebbene l'opera di Pinter fosse stata accolta in modo positivo dalla critica italiana in occasione di questa prima produzione, *Il Compleanno* venne messo in scena soltanto un'altra volta in Italia: nel 1980 dalla compagnia del Teatro Regionale Toscano (che la portò a Firenze poi a Roma al Delle Arti, a Parma e a Milano al Pielombardo), diretta e interpretata da Carlo Cecchi (nel ruolo di Stanley)¹⁰⁹, nello stesso anno in cui Pinter era stato insignito con il Premio Pirandello. Lo spettacolo ottenne un grande successo anche grazie all'interpretazione che ne diede il regista. Tommaso Chiaretti su «La Repubblica» scrisse «Viene da pensare che la regia di Cecchi tenti di suggerire che nulla della tremenda realtà centrale che viene esposta, stia realmente accadendo, ma che si tratta solamente di una formula teatrale, di un episodio tragicamente mentale, iscritto nell'arco della più usuale e squallidamente pervertita giornata borghese. In questo senso la regia di Cecchi, oltre alla sua personale interpretazione è apparsa molto ricca dietro la falsa modestia delle apparenze. [...] Tutto è teso quasi a smussare gli angoli acuti per far esplodere più crudelmente la soluzione, la discesa agli inferi»¹¹⁰; Franca Angelini della «Rinascita» commentò la regia di Cecchi scrivendo «Ma il miracolo di questa rappresentazione italiana sta nell'aver evitato ogni tentazione interpretativa *esterna* all'azione scenica; nell'aver spogliato quest'ultima di ogni data culturale, ogni rabbia inglese anni '50, ogni beckettismo, sartrismo, kafkismo, ecc. e nell'averla restituita in una straordinaria

¹⁰⁶ C. TERRON, *Compleanno presentato dai poveri*, «Tempo Illustrato», Maggio 1973.

¹⁰⁷ A. BLANDI, “*Compleanno*” di Pinter a Milano, «La Stampa», 27 Aprile 1973.

¹⁰⁸ G. GRECO, *Una festa che finisce male*, «Gente», 1 Giugno 1973.

¹⁰⁹ Oltre a Carlo Cecchi facevano parte della compagnia: Dario Cantarelli (Petey), Marina Confalone (Meg), Corallina Viviani (Lulu), Paolo Graziosi (Goldberg) e Toni Bertorelli (MacCann).

¹¹⁰ T. CHIARETTI, *Gli orrori e le miserie di un triste sognatore*, «La Repubblica», 11 Aprile 1980.

performance dell'attore del *suo* gesto e della *sua* parola. Dunque questo *Compleanno* è dramma del percorso e della parola, del percorso regressivo, ma in palcoscenico, dal prologo all'identico epilogo, dalla parola all'afasia, dal rumore al silenzio attraverso ogni forma di violenza verbale e visiva. [...] Attraverso i lampi di luce e buio, dialogo, anche doppio, risata, suono inarticolato, silenzio attraverso tutti gli effetti che da questo uso radicale del parlare e del vedere derivano, effetti via via comici, grotteschi e infine propriamente di incubo notturno»¹¹¹; Renato Palazzi nella sua recensione sul «Corriere della Sera» affermava «L'attore regista, rinunciando ad una certa esuberanza d'invenzione che gli era abituale, sembra ritrovare una freschezza espressiva e una essenzialità di comunicazione che non gli ricordavamo dal tempo del Woyzeck. [...] [Cecchi] si riaccosta ad un autore contemporaneo presentandolo per quello che è, fuori dagli "ismi" di ogni tipo e da ogni prevaricante intrusione personale.[...] Cecchi ha messo in scena *Il Compleanno* con una sorta di umile e appassionato rigore rinunciando in partenza ad ogni lettura preconcepita e affidandosi alle parole dell'autore con un'adesione tanto limpida quanto esemplarmente funzionale; ne ha assecondato, secondo la sua indole, gli spunti comici, ingabbiandoli tuttavia nelle griglie di una livida e quasi iperrealistica quotidianità che ne accentua per contrasto le ambigue risonanze. Un'ambiguità scavata nelle pieghe del testo, battuta per battuta con uno scrupoloso lavoro sugli attori che risultano tutti adeguati»¹¹², e Gerardo Guerrieri sul «Giorno»: «Credo - scrisse - di poter affermare che questa del *Compleanno* è la migliore edizione di un'opera di Harold Pinter fra quante sono state rappresentate in Italia. [...] Carlo Cecchi ha attaccato il testo da dentro, con umiltà, evitando ogni deformazione espressionista, come ogni eloquenza. [...] Non ha voluto spiegare Pinter: non è partito con una chiave di lettura in tasca. Eppure stranamente questo autore reputato difficilissimo, è apparso facile. [...] Ne è venuto fuori uno spettacolo che ha la tenerezza del vissuto. Che anche quando fa paura, fa sorridere ed è esilarante»¹¹³. Ci furono poi delle recensioni nelle quali si puntava l'attenzione sulla lungimiranza della *pièce*, ancora attuale a ventidue anni dalla prima: «Zona d'ombra – commentò Sauro Borelli – landa desolata della più spuria e frantumata quotidianità la vicenda che sorregge formalmente l'opera di Pinter si impone ancora con non spenta attualità per quel suo piglio, ancorché mimetizzato di humour e di assurdo, tormentosamente sofferente e

¹¹¹ F. ANGELINI, *L'ambiguità di un congegno drammatico*, «Rinascita», 11 Aprile 1980.

¹¹² R. PALAZZI, *Magnifico "Compleanno" di Pinter*, «Corriere della Sera», 11 Aprile 1980.

¹¹³ G. GUERRIERI, *Mai visto un Pinter così chiaro e tenero*, «Il Giorno», 6 Marzo 1980.

sofferto destinato non tanto a sollevare generiche condoglianze, quanto a suggerire immediate e complici autocritiche anche nel più distratto spettatore»¹¹⁴, Italo Moscati scrisse « “Non sei altro che un odore”, dice Goldberg, uno dei due sicari che sono andati a cercare la vittima designata, Stanley, in una squallida pensioncina di mare, nel 1958. Attenzione alla data e alla battuta. [...] Un testo di ventidue anni fa ci porta nel cuore della aspre inquietudini della contemporaneità»¹¹⁵.

In Inghilterra, sebbene ormai l'ambiguità presente nell'opera di Pinter e la possibilità di poterle attribuire i più diversi significati non sollevassero più clamore ma venissero ormai considerate come peculiari caratteristiche dell'autore, dall'ultima rappresentazione del '64 dovettero passare undici anni prima che venisse nuovamente messa in scena. L'8 Gennaio del 1975 fu infatti allestita allo Shaw Theatre diretta da Kevin Billington e la critica fu finalmente d'accordo nell'apprezzare questa produzione che sembrava essere riuscita a gettare una nuova luce sul senso della *pièce*.

Nel commento di Irving Wardle su «The Times» si affermava: «Kevin Billington's revival succeeds better than Pinter's own 1964 production in revealing *The Birthday Party* as a fine play whose innovations all serve character and situation. [...] The tactic of Shaw production is to keep things normal for as long as possible. [...] Otherwise the comedy, the marvellous speech rhythms and the surviving sense of entering fresh dramatic territory come through as strongly as ever; and this is the first production I have seen that clarifies what happens during the party»¹¹⁶; a giudizio di Frank Markus, critico di «The Stage» «Kevin Billington has isolated the theme of the play with firmness and clarity. It is guilt: guilt that is of the known as of the unknown»¹¹⁷; e B. A. Young sul «Financial Times» commentò il lavoro di Billington scrivendo «Kevin Billington production for the Dolphine Theatre is very good»¹¹⁸ di cui ammirò particolarmente l'abilità e il talento degli attori nel

¹¹⁴ S. BORELLI, *L'assurdo quotidiano*, «l'Unità», 11 Aprile 1980.

¹¹⁵ I. MOSCATI, *Buon Compleanno Signor Pinter*, «Anteprima», XII, Aprile 1980.

¹¹⁶ I. WARDLE, *The Birthday Party*, «The Times», 9 Gennaio 1975 («Il revival di Kevin Billington riesce meglio della produzione dello stesso Pinter del '64 a mostrare il valore di *The Birthday Party* le cui innovazioni sono utili sia per il personaggio che per la situazione. [...] La tattica della produzione allo Shaw è di mantenere la normalità il più a lungo possibile. [...] Per il resto la commedia, il meraviglioso ritmo delle parole e la sensazione sempre viva di entrare in un territorio drammatico del tutto nuovo sono forti come sempre; e questa è la prima produzione che ho visto che riesce a chiarire cosa avviene durante la festa», la traduzione è mia).

¹¹⁷ F. MARKUS, *Happy Birthday*, «The Stage», 12 Gennaio 1975 («La produzione di Kevin Billington ha isolato in modo deciso e chiaro il tema dell'opera. È la colpa: la colpa tanto per qualcosa di conosciuto quanto per qualcosa di sconosciuto», la traduzione è mia).

¹¹⁸ B. A. YOUNG, *The Birthday Party*, «The Financial Times», 9 Gennaio 1975 («La produzione di Kevin Billington per il Dolphine Theatre è molto buona», la traduzione è mia).

restituire con vivacità ogni personaggio.

Alcuni critici furono addirittura portati a trasformare il parere negativo espresso in precedenza sull'opera, rivalutandola nettamente, come fece John Barber del «Daily Telegraph» sostenendo «What is so remarkable about the play's quality – which I signally failed to recognise at its debut – is the poetry it finds in poor Stanley's plight. A failed concert pianist coddled by his infatuated landlady in the seedy seaside boarding house that has become his last retreat. He is terrified by the visit of two mysterious agents who may be from some powerful organisation. He knows they have come to fetch him away. The whole play is a telling dramatisation of that nameless fear that wakes us up in the night. It is the fear. It has been suggested of being dragged from home and Mum. More likely it is based on mankind's primordial fear of the unknown enemy»¹¹⁹.

Neanche in questa occasione furono comunque assenti le opinioni negative rivolte all'opera in sé: sull'«Evening Standard» Milton Shulman che sia nel '58 che nel '64 non aveva risparmiato critiche pungenti, ora moderò in un certo senso i suoi giudizi ma ridusse l'opera a un *thriller* comico il cui unico scopo sembrava essere soltanto quello di far ridere il pubblico. «It cannot be denied that last night at the Shaw Theatre the audience was held, involved, and amused by the strange plight of Stanley who is about to be carted off. [...] Although there have been many theories about what *The Birthday Party* is about, ranging to suggestions that the strangers represent the implacable forces that threaten the human condition to the view that they are the agents of conforming society, it is best to enjoy the play on the simplest level of a comic thriller. At least that is how the audience last night seemed to be taking it»¹²⁰; il critico del «Lady» non fu certo meno tagliente nel suo commento e scrisse: «I still believe the play is merely a mild caprice, a theatrical joke that

Un parere simile venne espresso anche da J. TINKER, *The Happier Return of Mr. Pinter*, «Daily Mail», 9 Gennaio 1975, e da C. ITZIN di «Plays and Players», XXII, Marzo 1975.

¹¹⁹ J. BARBER, *A weird comedy of menace*, «Daily Telegraph», 9 Gennaio 1975 («Ciò che è notevole riguardo la qualità di quest'opera – che io non ho riconosciuto al suo debutto – è la poesia presente nella situazione del povero Stanley. Un pianista fallito viziato dalla infatuata padrona di una sordida pensione sul mare, diventata il suo estremo rifugio. Egli è terrorizzato dalla visita di due misteriosi mandati, probabilmente, di una potente organizzazione e sa che sono venuti per prenderlo. L'intera opera è un'efficace drammatizzazione di quell'indefinibile paura che ci sveglia la notte. È il timore, come è stato suggerito di essere portati via da casa e dalla propria madre. Più probabilmente è la paura primordiale dell'uomo verso il nemico sconosciuto», la traduzione è mia).

invites any number of explanations (if one has the time to worry about it) but that lives in performance solely in its incidental comedy. [...] I have not noticeably changed my opinion since Hammersmith»¹²¹; sull'«Observer» si salvava solo una scena della *pièce* (quella in cui Meg pronuncia il suo discorso di auguri a Stan e MacCann gli punta negli occhi la luce di una pila) «The rest of the party is a bravura piece of atmospheric writing in which meaning evaporates»¹²². Altre critiche sfavorevoli investirono invece la produzione di Kevin Billington: su «The Guardian» Michael Billington dichiarò «Now, 18 years on, it is the victim of an ultra-careful, falsely liturgical production by Kevin Billington.[...] Admittedly the play itself is so rich, poetic and elusive that merely to see it staged is in itself a pleasure. But Kevin Billington sober, humourless production reduces this open-ended work to a study in the gradual breaking-down of a refugee mental defective; and there is more, much more, to *The Birthday Party* than that»¹²³.

Negli anni successivi ormai la fama di Pinter andava consolidandosi grazie al grande successo che riscuotevano ovunque le sue opere teatrali e le sue sceneggiature; l'incomprensibilità che inizialmente era stata individuata come unica caratteristica delle sue prime *pièces* e che aveva suscitato le maggiori perplessità, era ormai stata sostituita dalla volontà di comprendere e di interpretare il suo lavoro.

The Birthday Party continuò quindi ad essere rappresentata, divenendo una sorta di documento che certificava i primi passi di un drammaturgo ormai entrato a far parte dei classici del teatro contemporaneo. Dalla fine degli anni Ottanta ad ora è stata messa in scena quasi ogni anno, ma le critiche hanno ormai smesso di riferirsi all'opera in sé quanto piuttosto al lavoro dei registi che la allestiscono tentando ogni volta di fornirne

¹²⁰ M. SHULMAN, *Survival Course*, «Evening Standard», 9 Gennaio 1975 («È innegabile che ieri sera allo Shaw Theatre il pubblico era preso, coinvolto e divertito dalla strana situazione di Stanley che sta per essere portato via. [...] Sebbene siano state espresse diverse teorie sul significato di *The Birthday Party*, che spaziavano da ipotesi che i due stranieri rappresentassero le forze implacabili che minacciano l'umanità, all'ipotesi che essi rappresentassero le convenzioni sociali, è meglio godersi l'opera come fosse un *thriller* comico. Almeno così sembra averlo preso il pubblico ieri sera», la traduzione è mia).

¹²¹ *The Birthday Party*, «Lady», 23 Gennaio 1975 («Penso ancora che la *pièce* sia semplicemente un capriccio leggero, uno scherzo teatrale che sollecita diverse interpretazioni (se uno ha il tempo di preoccuparsene), ma che vive come spettacolo soltanto nella sua incidentale comicità. Non ho sostanzialmente cambiato la mia opinione da Hammersmith», la traduzione è mia).

¹²² CUSHMAN, R., *All – As Usual*, «The Observer», 19 Gennaio 1975 («Il resto della festa è uno sfoggio di scrittura atmosferica in cui il significato evapora», la traduzione è mia).

un'interpretazione sempre nuova.

Della produzione del '90 diretta da Nancy Meckler, John Peter del «Sunday Times» scrisse «What is new in Meckler production is the tone: it is slightly mannered without being artificial; it dramatizes the feeling you sometimes have that everything around you is realistic but unreal, as if being “performed”. [...] The result is theatrically gripping but uneasy: there are parts of the play, as the ribald humour, which it doesn't reach»¹²⁴; Ewbank sul «Times Literary Supplement» recensiva lo spettacolo affermando «If this production ultimately disappoints it is because it goes for psychological rather than verbal structure. It concentrates on establishing motivations – which narrow and circumscribe – rather than on the speaking of the text. In the words and in the famous silences it looks for human relationship on the expense of the unspeakable horror and black comedy at the heart of things»¹²⁵. Keith Miles invece su «Plays and Players» lodò il lavoro della Meckler scrivendo «Nothing is wasted in this taut production. Every gesture, movement, and prop earns its keep. [...] Happy Birthday Harold! It still works»¹²⁶.

La fama di *The Birthday Party* rimase comunque legata principalmente all'Inghilterra (dove nel 1994 venne messa in scena al National Theatre di Londra diretta da Sam Mendes e nel 1997 all'Archway Theatre club diretta da Tony White) e agli Stati Uniti (nel '95 venne messa in scena a Crystal City dalla Washington Shakespeare Company, nel '96 a Boston al Theatre Mirror diretta da Thomas Luddy e nel '99 a Sebastopol in California diretta da Scott Philips, oltre ad essere stata rappresentata più volte dalle varie compagnie

¹²³ M. BILLINGTON, *Birthday Party*, «The Guardian», 9 Gennaio 1975 («Ora diciotto anni dopo è la vittima della produzione estremamente attenta e falsamente liturgica di Kevin Billington. [...] Bisogna riconoscere che la *pièce* in sé è così ricca, poetica ed evasiva che il solo fatto di vederla messa in scena è un piacere. Ma la produzione di Kevin Billington misurata e priva di senso dell'umorismo, riduce quest'opera aperta a qualsiasi tipo di interpretazione a uno studio del graduale esaurimento di un rifugiato malato mentalmente; ma c'è di più, molto di più di questo in *The Birthday Party*», la traduzione è mia).

¹²⁴ J. PETER, *The Birthday Party*, «Sunday Times», 25 Novembre 1990 («Ciò che è nuovo nella produzione della Meckler è il tono: è leggermente manierato senza essere artificiale; drammatizza la sensazione che a volte si prova che tutto intorno sia realistico ma irreale, come se fosse “rappresentato”. [...] Il risultato è teatralmente coinvolgente ma inquietante: ci sono lati dell'opera, come l'umorismo baldanzoso, che non vengono messi in luce», la traduzione è mia).

¹²⁵ I. EWBANK, «Times Literary Supplement», 12 Ottobre 1990 («Se questa produzione delude è perché si serve di strutture psicologiche piuttosto che verbali. È incentrata sulla volontà di stabilire delle motivazioni – che restringono e limitano – invece che su ciò che dice il testo. Nelle parole e nei famosi silenzi cerca la relazione umana a scapito dell'inesprimibile terrore e della sinistra commedia che è nel cuore delle situazioni», la traduzione è mia).

¹²⁶ K. MILNES, *The Birthday Party*, «Plays and Players», Dicembre 1990 («Niente viene sciupato in questa pulita rappresentazione. Ogni parola, ogni gesto ogni oggetto in scena raggiunge il suo scopo. [...] Buon compleanno, Harold! L'opera funziona ancora», la traduzione è mia).

universitarie)¹²⁷.

L'ultima rappresentazione londinese è del 1999 al Piccadilly Theatre diretta da Joe Harmston¹²⁸ e ancora dopo più di quarant'anni dalla prima rappresentazione le ambiguità del testo che allora avevano sconcertato la critica e il pubblico, non sono state risolte «Twenty-one years on [...] the uncertainties in Pinter's text are still unsettling» si scrisse su «The Financial Times»¹²⁹ e sul «The Times»: «Is Harold Pinter's first full-length play finely staged by Sam Mendes at the National only five years ago, in need of yet another revival? Of course it is... Why? The words stay the same, but the play changes, depending on what is going on in the world and in spectator's mind»¹³⁰. Forse la tanto criticata oscurità del testo si rivela invece il suo più grande pregio se è proprio l'elemento che le permette di adattarsi alle epoche e ai gusti più diversi facendola restare sempre viva e attuale. *The Birthday Party* rimane comunque una delle opere meno rappresentate di Pinter: in Europa la fama del drammaturgo è legata soprattutto a *The Caretaker*, *The Homecoming*, *Old Times*, e la più recente *Asches to Asches* che continuano ad essere messe in scena con successo insieme all'ultima opera, *Celebration*. Neanche Pinter riuscì a trovare una spiegazione per cui la sua prima opera in tre atti conobbe un destino così dibattuto rispetto alle successive ed infatti ironicamente disse «I've had two full-length plays produced in London. The first run a week, the second run a year. Of course there are differences between the two plays. In *The Birthday Party* I employed a certain amount of dashes in the text, between phrases. In *The Caretaker* I cut off the dashes and used the dots instead. So that instead of say: "Look, dash, who, dash, I, dash, dash, dash", that text would read: "Look, dot dot dot, who, dot dot dot. I, dot dot dot". So It is possible to deduce from this that dots are more popular then dashes, and that is why *The Caretaker* had a longer run than *The Birthday Party*. The fact is that in neither case could you hear the dots and the dashes in performance is beside the point. You can't fool the critics for long. They can tell a dot from a dash a mile off, even if they can hear neither. It took me quite a while

¹²⁷ A questo proposito si veda: www.rockford.edu/whatsnew/Pinter'sPlayBirthdayParty.htm; www.dcmdva-arts.org/archives/birthday.html; www.aatg.nl/Birthday.html; www.theatremirror.com; www.sonoma-county-rep.com/mst-birthdayparty.html; http://pages.eidosnet.co.uk/archway/production/birthday_party.html.

¹²⁸ A questo proposito si veda anche il sito internet: <http://cgi.abermale-london.com/birthday.html>

¹²⁹ *The Birthday Party*, «The Financial Times», 27 Aprile 1999 («Ventun anni dopo le ambiguità del testo di Pinter sono ancora sconcertanti», la traduzione è mia).

¹³⁰ *The Birthday Party*, «The Times», 27 Aprile 1999 («C'era bisogno di un altro *revival* della prima opera in tre atti di Pinter, dopo che era stata con successo messa in scena cinque anni fa da Sam Medes? Certamente sì... E perché? Le parole sono le stesse ma cambia l'opera secondo ciò che accade nel mondo e nella mente dello spettatore» la traduzione è mia).

to grow used to the fact that critical and public response follows a very erratic temperature chart»¹³¹.

2. La prima rappresentazione

Non è in realtà possibile trovare dettagliate informazioni riguardo alla prima rappresentazione dell'opera di Pinter. La perplessità che quasi unanimemente la critica aveva espresso in quell'occasione fece sì che gli studiosi¹³² che se ne occuparono puntassero il loro interesse sulle motivazioni che avevano dato origine a tale reazione, risolvendosi in analisi del testo piuttosto che dello spettacolo.

Le fonti sono allora interamente costituite dalle recensioni che furono dedicate alla prima, ma anche in esse l'attenzione viene puntata sulla struttura della *pièce*, sull'intreccio e sui personaggi piuttosto che sulla scenografia o sull'abilità degli attori, ai quali sono infatti dedicati rari e sfuggevoli commenti.

Le poche notizie relative al *set* si possono desumere dai commenti che ad esso riservò il drammaturgo: sembra fosse costituito da una sorta di enorme serra, che, a detta di Pinter, aveva ben poco a che fare con la reale ambientazione della *pièce*. Purtroppo neanche attraverso i documenti iconografici, anch'essi in realtà molto esigui e tratti interamente dai quotidiani dell'epoca, è possibile ricostruire la messa in scena, essendo in essi visibili unicamente i primi piani dei protagonisti. Anche per quanto riguarda la recitazione ci si può affidare soltanto alle parole del drammaturgo: egli definì l'atmosfera creata da Peter Wood troppo grottesca, si mise infatti troppo enfasi sull'aspetto più irrazionale dei personaggi facendoli risultare degli esseri folli, come usciti da un incubo. Non fu certo la

¹³¹ PINTER, *Writing for the Theatre*, in IDEM, *Plays One*, Faber and Faber, London Boston, 1989, pp. 7-8 («Due mie opere in tre atti sono state rappresentate a Londra. La prima rimase in scena per una settimana, la seconda per un anno. Ovviamente ci sono delle differenze tra le due. In *The Birthday Party* adoperei una certa quantità di lineette nel testo, tra le frasi. Nel *Caretaker* ho eliminato le lineette e le ho sostituite con i puntini. Così invece di, ad esempio “Guarda, lineetta, chi, lineetta, io, lineetta, lineetta, lineetta.” Il testo diceva “Guarda, puntini, chi, puntini, io, puntini.” Così si può dedurre che i puntini sono più popolari delle lineette e che per questo *The Caretaker* fu rappresentato più a lungo rispetto a *The Birthday Party*. Il fatto che in nessuno dei due casi si possano sentire i puntini o le lineette durante la rappresentazione non ha importanza. Non si possono prendere in giro a lungo i critici. Essi possono riconoscere un puntino da una lineetta lontano un miglio, anche se non possono sentire né l'uno né l'altra. Mi ci volle un po' di tempo per abituarli al fatto che la reazione della critica e del pubblico a teatro segue un andamento molto irregolare», la traduzione è mia).

¹³² Della prima rappresentazione del *Compleanno* si occuparono in particolare: SCROLL, *Harold Pinter. A Study of his reputation*, cit., pp. 9-13; KNOWLES, *Text and Performance: The Birthday Party and The Caretaker*, cit., pp. 49-52; BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., pp. 83-87.

scenografia di Peter Wood o le capacità degli artisti che in essa recitavano ad attirare l'interesse degli esperti, la *pièce* in sé, con la sua sconvolgente ambiguità, e Pinter immediatamente divennero i bersagli verso cui vennero indirizzati i pareri più taglienti della critica.

2. 1. Lo sconcerto della critica

Michel Codron, il produttore dell'Hammersmith Theatre, appena lesse *The Birthday Party* si convinse immediatamente che questa nuova opera di Pinter avrebbe avuto un grande successo. All'inizio dell'Aprile del 1958 iniziarono le prove dirette dal regista Peter Wood che sembrava però non essere in sintonia con le idee dell'autore a cui infatti chiese chiarificazioni sul comportamento di Stanley. Pinter si rifiutò con decisione di motivare l'atteggiamento del suo personaggio e si limitò a rispondere «Stanley cannot perceive his only valid justification, therefore he cannot be articulate about it»¹³³. Codron non si lasciò comunque scoraggiare dai contrasti tra Pinter e Wood, ma si convinse che la loro complementarità sarebbe stata invece positiva per la realizzazione della rappresentazione: «Harold and Peter were completely at odds. – spiegò - Peter was very Oxbridge in his attitude. Harold would write serious notes and Peter would say things like “This is the preface to the published edition. Isn't it?”. This was very daunting for a man who had not been published and was a working actor»¹³⁴.

Dopo circa un mese di prove, prima di essere presentata a Londra, la rappresentazione venne portata in tournée a Cambridge, Wolverhampton e Oxford da una compagnia che comprendeva attori allora molto famosi e amati dal pubblico inglese come Beatrix Lehmann (Meg), Richard Pearson (Stanley) e John Slater (Goldberg)¹³⁵. All'Arts Theatre di Cambridge venne accolta con grande calore, la recensione apparsa sul «Cambridge Daily News» infatti diceva «The ovation given to the première yesterday showed that the

¹³³ PINTER, *On The Birthday Party I*, in AA.VV., *Various Voices. Harold Pinter Prose Poetry end Politics*, cit., p. 8 («Stanley non può rendersi conto della sua unica giustificazione e di conseguenza non può certamente essere eloquente riguardo ad essa», la traduzione è mia).

¹³⁴ M. CODRON, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 83 («Harold e Peter erano in disaccordo. Peter aveva un atteggiamento molto Oxbridge. Se Harold scriveva in modo attento degli appunti Peter gli diceva “È la prefazione all'edizione pubblicata?”. E questo era molto imbarazzante per un uomo che non aveva mai pubblicato niente e che lavorava come attore», la traduzione è mia).

audience appreciated the venture even though they were puzzled by it»¹³⁶, e su «Express and Stars» l'opera venne definita «The most enthralling experience the Grand Theatre has given us in many months»¹³⁷.

Dei presupposti tanto incoraggianti fecero pensare che *The Birthday Party* sarebbe diventata la capostipite di una nuova generazione di drammaturghi, come lo era stato *Look Back in Anger* di Osborne; «The Times» annunciava infatti la rappresentazione londinese dell'opera di Pinter salutandolo come «A promising young playwright»¹³⁸. L'accoglienza della città si rivelò invece molto più fredda rispetto a quella di Cambridge e Oxford, tanto che Michael Codron fu costretto a sospendere le rappresentazioni dopo soltanto una settimana dalla prima che era avvenuta il 19 Maggio.

Le critiche si rivelarono infatti disastrose e le speranze che Pinter aveva nutrito dopo il successo ottenuto in provincia caddero in poche ore quando, la mattina dopo la prima, si rese conto che la sua opera non era stata affatto compresa e che le recensioni apparse su tutti i quotidiani non facevano altro che sottolinearne l'incomprensibilità e l'irrazionalità dei suoi personaggi. La domanda più comune che i critici si ponevano era di cosa parlasse la *pièce*, ma quasi nessuno cercò di trovarvi una risposta. Michael Codron ha ricordato quell'evento dicendo «The result was to be one of the most famous flop in theatrical history»¹³⁹.

Derek Granger del «Financial Times» commentò la rappresentazione affermando «The fact that Mr. Pinter has stolen a march on his predecessors by lacing his own mad wearying and inconsequential gabble with an odd strain of Jewish banter must merely be put down to a question of time-lag. As far as the rest the surprising thing is that no one has yet offered it a prize. What the evening is about is a more fiendish matter altogether and, except to say that it takes place in a Bratby Eskue interior prodigally furnished with packets of corn flakes and detergent, the message, the moral and any possible moment of

¹³⁵ Gli altri attori erano: Willoughby Gray (Petey), John Stratton (MacCann) e Wendy Hutchinson (Lulu). A questo proposito si veda KNOWLES, *Text and Performance. The Birthday Party and The Caretaker*, cit., p. 46.

¹³⁶ *The Birthday Party*, «Cambridge Daily News», 29 Aprile 1958 («La grande ovazione alla prima di quest'opera ha dimostrato che il pubblico ha apprezzato il lavoro sebbene ne sia rimasto stupefatto», la traduzione è mia).

¹³⁷ S. DAY-LEWIS, «Express and Stars» 30 Aprile 1958 («L'esperienza più affascinante che il Grand Theatre abbia conosciuto negli ultimi mesi», la traduzione è mia).

¹³⁸ *Two Young Playwrights are given a chance*, «The Times», 19 Maggio 1958 («Un promettente nuovo drammaturgo», la traduzione è mia).

¹³⁹ M. CODRON, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 75 («Il risultato fu che la rappresentazione fu uno dei più grandi flop della storia del teatro», la traduzione è mia).

enjoyment, eluded me utterly»¹⁴⁰; sul «Times» l'intreccio dell'opera venne riassunto in questi termini: «The first act sounds an off-beat note of madness; in the second the note has risen to a sort of delirium; and the third act studiously refrains from the slightest hint from what the other two may have been about. This sort of play is very well if the writer is able to create theatrical effects out of his symbolic dialogue. Mr. Pinter's effects are neither comic nor terrifying: they are never more than puzzling, and after a little while we tend to give up the puzzle in despair. The landlady is playful and obtuse and her starved maternal instinct has fastened on the lodger, an unwashed young man who hates the woman. He is tempted to strangle her. Two other lodgers arrive. They seem to know that the moronic Stanley has in fact strangled someone they knew, and in the course of a game of blind man's buff they goad him into trying to strangle a young woman. Instead of the protests of the only sane man in the play, they take the guilt-stricken Stanley away in their car, apparently with the intention of strangling him. There, so far as we can perceive, are the bare bones of the play, and Miss Beatrix Lehmann, Mr. Richard Pearson and Mr. John Slater struggle valiantly to give them dramatic life»¹⁴¹; sul «Guardian» invece si spiegò «At the end of Harold Pinter's *The Birthday Party* a young girl flounces out of a seedy boarding house where she has narrowly escaped strangulation. [...] Here Lulu, for that is her name, has an unfair advantage, for although the author must have explained his play to the cast he gives non clues to the audience. Meg [...] indulges in an unhealthy devotion to her only lodger, Stanley and forgets to make breakfast for a depressed deck-chair attendant

¹⁴⁰ D. GRANGER, *The Birthday Party*, «The Financial Times», 20 Maggio 1958 («Il fatto che Pinter abbia battuto i suoi predecessori unendo i suoi barbugliamenti folli tediosi e insensati con una strana specie di ebreo chiacchierone deve essere considerata come una questione di scarto temporale. Per il resto ciò che stupisce è che nessuno gli abbia ancora dato un premio. Ciò di cui parla l'opera è una questione molto più complicata e a parte il fatto di dire che è ambientata in un interno di Bratby-Eskue abbondantemente fornito di pacchetti di corn flakes e detersivo, il messaggio, la morale e qualsiasi momento divertente, mi sfuggono del tutto», la traduzione è mia).

¹⁴¹ *Puzzling Surrealism of The Birthday Party*, «The Times», 20 Maggio 1958 («Il primo atto suona come un'insolita nota di pazzia; nel secondo la nota raggiunge una sorta di delirio; e nel terzo atto ci si astiene dal fare una minima allusione a ciò di cui parlano i primi due. Questo genere di opere funzionano bene solo se l'autore riesce a trarre effetti drammatici dal suo dialogo simbolico. Gli effetti di Pinter non sono né comici né suscitano terrore: non sono altro che sconcertanti e dopo poco, disperati, si tende ad abbandonare anche lo stupore. La padrona della pensione è scherzosa e ottusa e il suo frustrato istinto materno si è fissato sull'inquilino, un giovane trasandato che odia la donna. Egli cerca di strangolarla. Arrivano due nuovi inquilini. [...] Essi sembrano essere a conoscenza che lo stupido Stanley ha strangolato qualcuno che conoscono, e durante il gioco della mosca cieca lo incitano a cercare di strangolare una giovane donna. Nonostante le proteste dell'unico individuo sano nella *pièce*, portano via con la loro macchia il colpevole Stanley, evidentemente con l'intenzione di strangolarlo. Ci sono, per quanto possiamo vedere, le spoglie ossa dell'opera e Beatrix Lehmann, Richard Pearson e John Stratton lottano valorosamente per conferire loro una vita drammatica», la traduzione è mia).

husband. Stan persuades Meg that she is insane and tells her that two new lodgers will take her away in a wheelbarrow. A Jewish and an Irishman arrive. [...] They play blind man's buff, watch Stan try to strangle Lulu, brain wash him into a silent inert lump and finally take him off to see "Monty". What all this means? Only Mr. Pinter knows»¹⁴²; su «The Illustrated London» Trewin affermò «For reasons beyond my control I am obliged to write this week of *The Birthday Party*, Harold Pinter's play. [...] I would reduce comment on Mr. Pinter's play to the confession that I do not know what it is about. This too after having sit through it twice. [...] We wait for the cruelty and the bitterness (and the plot) to be resolved during the third act; but nothing whatever is explained, though the author, I dare say, feels that all is perfectly clear. [...] The problem is that he has been quite unable to clarify his play. He might hold that it does not need clarification; that it is the duty of an alert listener to catch every nuance, unravel every thread, accept every suggestion. If so then I admit my dire failure»¹⁴³.

Ci furono poi dei critici che concentrarono i loro giudizi sui personaggi invece che sull'intreccio: Darlington sul «Daily Telegraph» li descrisse definendoli tutti dei folli «It turned out to be one of those plays in which an author wallows in symbols and revels in obscurity. [...] To begin with there is Meg (Beatrix Lehmann) who lets lodgings in a seaside town. She is mad. Thwarted maternity is (I think) her trouble and it makes her go soppy over her unsavoury lodger, Stanley (Richard Pearson). He is mad too. [...] And I think he must have strangled a person because a couple of very sinister (and quite mad) characters arrive (John Slater and John Stratton) bent on – I suppose – vengeance. There is

¹⁴² M.W.W., *The Birthday Party*, «The Manchester Guardian», 21 Maggio 1958 («Nel terzo atto di *The Birthday Party* di Harold Pinter una ragazza si precipita fuori da una squallida pensione dove ha per poco evitato di essere strangolata. [...] Lulu, questo è il suo nome, ha un ingiusto vantaggio, poiché sebbene l'autore abbia spiegato la sua opera agli attori, tuttavia non ha donato alcun suggerimento al pubblico. Meg, [...] si abbandona ad una insana devozione nei confronti del suo unico inquilino, Stanley, e si dimentica di preparare la colazione al marito, un depresso addetto alle sdraio. Stanley convince Meg che è matta e che due nuovi inquilini la porteranno via su una carriola. Arrivano un ebreo e un irlandese. [...] Giocano a mosca cieca, guardano Stan mentre cerca di strangolare Lulu, gli fanno il lavaggio del cervello e lo trasformano in un essere inerte e silenzioso. Alla fine lo portano da "Monty". Cosa significa tutto questo? Solo il signor Pinter lo sa», la traduzione è mia).

¹⁴³ J. C. TREWIN, *After the Party*, «The Illustrated London», 31 Maggio 1958 («Per ragioni che non dipendono da me questa settimana sono costretto a scrivere a proposito di *The Birthday Party*, di Harold Pinter. [...] Vorrei ridurre il mio commento alla confessione che non so di che cosa parli sebbene vi abbia assistito due volte. [...] Si aspetta che la crudeltà e il rancore (e l'intreccio) vengano risolti nel terzo atto, ma assolutamente niente viene spiegato, sebbene l'autore, credo, pensi che sia tutto perfettamente chiaro. [...] Il problema è che egli non è stato in grado di chiarire la sua *pièce*. Potrebbe sostenere che sia compito di un attento spettatore cogliere ogni sfumatura, districare ogni filo e accogliere ogni suggerimento. Se è così allora io ammetto il mio completo fallimento», la traduzione è mia).

also a mad girl. [...] The one sane character is Meg's husband (Willoughby Gray) but sanity does him no good»¹⁴⁴; sulla pazzia dei personaggi insistette anche John Barber del «Daily Express» «This warning to wastrels – if that is what it is – defied my efforts to be interested in it. Its characters are all either boring or incomprehensible»¹⁴⁵.

Una delle critiche più taglienti venne scritta da Milton Shulman che seguirà per anni il lavoro di Pinter senza mai in fondo cambiare opinione sulla sua opera, neanche quando la maggior parte degli esperti avranno ormai abbandonato l'idea di vedere in essa soltanto ambiguità. Shulman, con l'ironia che lo distinguerà sempre, della rappresentazione salvò soltanto il cast «It will be best enjoyed by those who believe that obscurity is its own reward. Other may not feel up to the mental effort needed to illuminate the coy corners of this opaque, sometimes macabre, comedy. [...] But the fun to be derived out of the futility of language is fast becoming a cliché of its own and Mr. Pinter just isn't funny enough. [...] Cleaned up in pin-stripe trousers and a bowler hat, the lodger is led off to meet "Monty". The wife is back at her kitchen sink reminiscing about having been the belle at the ball at the birthday party. Who the two strangers are, who "Monty" is, where are they all going are matters that may be lucidly clear to Mr. Pinter but he has certainly not divulged them to me. There are moments when the constant references to childhood and infantile longings made me suspect we were taking some profound excursion through a Freudian tunnel. [...] But the truth is that except for some moments of verbal felicity and an occasional hilarious non sequitur, *The Birthday Party* is neither clever enough nor original enough to justify so agonising and so demanding a post-mortem. Neatly directed by Peter Wood the small cast is uniformly good with Richard Pearson being a wonderfully revolting lodger, Beatrix Lehmann achieving the essence of female frumpery and John

¹⁴⁴ W. A. DARLINGTON, *Mad Meg and Lodger*, «Daily Telegraph», 20 Maggio 1958 («Si è rivelata una di quelle opere in cui l'autore sguazza nei simboli e si crogiola nell'oscurità. [...] Per iniziare c'è Meg (Beatrix Lehmann), che affitta camere in un paesino di mare. È matta. La mancata maternità è (penso) il suo problema e la fa diventare svenevole nei confronti del suo insipido inquilino, Stanley (Richard Pearson). Anche lui è matto. [...] Penso che abbia strangolato qualcuno visto che arriva una coppia di personaggi alquanto sinistri (e altrettanto matti) (John Slater e John Stratton) per – penso- vendicarsi. C'è anche una ragazza matta. [...] L'unico personaggio sano è il marito di Meg (Willoughby Gray), ma il fatto di essere sano certo non gli giova», la traduzione è mia).

¹⁴⁵ J. BARBER, *A warning perhaps, but a bore*, «Daily Express», 29 Maggio 1958 («Questo avvertimento per i buoni a nulla – se l'opera significa questo – pone molta resistenza ai miei sforzi per cercare di essere interessato. I personaggi o sono noiosi o incomprendibili», la traduzione è mia).

Slater, as the Jew, balancing neatly on a tightrope between burlesque and bizarre»¹⁴⁶.

I giudizi negativi non si limitarono all'incomprensibilità dell'opera ma si sbizzarrirono anche in confronti con altri drammaturghi, come Beckett e Ionesco, con i quali, secondo il parere dei critici, Pinter non poteva certo reggere il paragone: Robert Wright scrisse «This is another of those plays from which the audience come away asking what is it all about. Ever since the Arts Theatre introduced the work of the Rumanian Parisian Eugene Ionesco to London it was inevitable that a crop of pseudo Ionesco would sprout. It all looked so easy, just set a few characters on a stage and make them exchange the inanities and clichés that pass for conversation between half-wits and you have a play»¹⁴⁷; a cui fece eco la recensione di Alan Dent del «News Chronicle» «Harold Pinter seems to have had the ambition to write an even more exasperating play than *Waiting for Godot* and to couch it in dialogue worthy of Mr. Ionesco in its twinkling inconsequence. He has not achieved neither of these aims. His chief characters are a slatternly seaside landlady, her harmless husband, who lets out deck-chairs on the beach and a lodger of retarded development, a large young man who plays a toy drum. The moral would seem to be that every man-jack

¹⁴⁶ M. SHULMAN, *Sorry, Mr. Pinter, you're just not funny enough*, «Evening Standards», 20 Maggio 1958 («Si divertiranno soprattutto coloro i quali credono che l'oscurità sia proprio il suo pregio. Gli altri potrebbero non sentirsi in grado di affrontare lo sforzo mentale necessario per illuminare gli angoli bui di questa opaca e talvolta macabra commedia. [...] Il divertimento che deriva dalla fatuità del linguaggio diventa subito un *cliché*. E Pinter semplicemente non è abbastanza divertente. [...] Pulito e in pantaloni gessati e bombetta, l'inquilino viene portato via per incontrare "Monty". La moglie ritorna al suo lavandino ripensando al fatto di essere stata la più bella della festa di compleanno. Chi siano i due stranieri, chi sia "Monty", dove essi vadano sono tutte questioni che potrebbero essere perfettamente chiare al signor Pinter ma che certamente egli non mi ha rivelato. Ci sono stati dei momenti in cui il continuo riferimento all'infanzia e ai sogni infantili mi hanno fatto sospettare che stessimo per fare un'incursione in un tunnel Freudiano. [...] Ma la verità è che se si eccettuano dei momenti di felicità verbale e un occasionale *non sequitur* divertente, *The Birthday Party* non è abbastanza intelligente né originale per giustificare un'autopsia così agonizzante e severa. Diretto in modo semplice da Peter Wood l'esiguo cast è in generale buono: Richard Pearson è un magnifico inquilino disgustoso, Beatrix Lehmann riesce a raggiungere l'essenza della trascuratezza femminile e John Slater, l'ebreo, sta astutamente in equilibrio tra il burlesco e il bizzarro», la traduzione è mia).

¹⁴⁷ R. WRIGHT, *What is the point?*, «Daily Worker», 20 Maggio, 1958 («Questa è una di quelle rappresentazioni da cui il pubblico esce chiedendosi "Di che cosa parla?". Sin da quando l'Arts Theatre ha fatto conoscere il lavoro del Rumeno Parigino Eugene Ionesco a Londra era inevitabile che sarebbe spuntato un bel gruppo di pseudo Ionesco. Sembrava così facile, bastava mettere in scena dei personaggi e far scambiare tra di loro delle inani e dei clichés che sembrassero delle conversazioni tra stupidi e la *pièce* era fatta», la traduzione è mia). Un parere simile venne espresso anche da A. BRIEN, *The Birthday Party*, «The Spectator», 30 Maggio 1958.

of us is a raving lunatic»¹⁴⁸; Felix Barker allargò il confronto a Jellicoe e a Simpson «By Ionesco you must break away from the conventional drawing room. [...] By Beckett you want some really irrational characters. [...] By Jellicoe you bring on a couple of crooks, Furies to goad the hero into revealing his subconscious frustrations. By Simpson, discarding all logic and dramatic shape add three acts of jabber. The essence of this sort of fantasy is that the jabber must be brilliant, must possess [...] some blinding revelation of reality. This is where Mr. Pinter failed. He didn't come even within sighting distance of his other colleagues whom I have mentioned»¹⁴⁹; sull'«Observer» Pinter venne paragonato a Simpson: «The analogy breaks down in one vital respect. Mr. Simpson uses a surrealistic technique to say things that could not be said in any other way. Mr. Pinter employs a similar technique to say something that could easily be said in many other ways, as it has, indeed, often be said»¹⁵⁰; e su «Theatre World» il giudizio espresso fu ancora più mordace: «Coming away from the Lyric Theatre one wondered what it was that had induced Michael Codron, this time associated with David Hall, to include *The Birthday Party* by Harold Pinter in his current season of plays. Was it the success of Beckett, Ionesco, Simpson and Mortimer? This type of plays is very much in fashion just at present and one can only suppose that Mr. Codron after the success of the Mortimer *Double Bill*, thought he would get away with it again. Unfortunately Mr. Pinter as a writer is not in the same category. Simpson and Mortimer are not obscure; even Ionesco and Beckett leave scope for argument but each plays with worlds and ideas with stimulating effectiveness. Harold Pinter, a twenty-eight years old actor, will not say what his play is about. The dialogue is often amusing but most of the characters appear to be mentally deficient. And what it all

¹⁴⁸ A. DENT, *Mr. Pinter misses his target*, «News Chronicle», 20 Maggio 1958 («Sembra che Harold Pinter abbia avuto l'ambizione di scrivere una *pièce* ancora più provocatoria di *Waiting for Godot* e di adagiarla in un dialogo degno della brillante illogicità di Ionesco. Non ha raggiunto nessuno di questi due scopi. I suoi personaggi principali sono una sciatta padrona di una pensione sul mare, il suo innocuo marito, che si occupa delle sdraio sulla spiaggia, e un inquilino ritardato, un giovanotto che suona un tamburo giocattolo. La morale sembra essere che ognuno di noi può diventare un lunatico delirante», la traduzione è mia).

¹⁴⁹ F. BARKER, *Drama Jabber that is not so brilliant...*, «Evening News», 20 Maggio 1958 («Per Ionesco bisogna evitare il convenzionale salotto. [...] Seguendo Beckett si richiedono dei personaggi veramente irrazionali. [...] Sull'esempio di Jellicoe, ci si procura una coppia di criminali, due Furie che stimolano il protagonista a rivelare le sue frustrazioni inconscie. Per Simpson bisogna distruggere qualsiasi forma logica o drammatica e aggiungere tre atti di chiacchiere. L'essenza di questo genere di fantasia è che la chiacchiera dev'essere brillante, deve possedere [...] una qualche stupefacente rivelazione sulla realtà. In questo Pinter ha fallito. Non è arrivato neanche a una ragionevole distanza dai suoi colleghi appena menzionati», la traduzione è mia).

means is anyone's guess»¹⁵¹.

Pinter rimase assolutamente sconcertato, sebbene il suo lavoro di attore lo avesse già portato a scontrarsi con la critica non aveva però mai ricevuto dei giudizi così unanimemente negativi. Confidò infatti a Donald MacWhinnie¹⁵², in una lettera dai toni metaforici, tutta la sua amarezza: «The play has come a cropper as you know. What else? The clouds. They are varied very varied. And all sort of birds. They come and perch to the windowsill asking for food! It's touching»¹⁵³.

Non fu comunque soltanto Pinter a restarne sconvolto, anche Codron rimase sbigottito dalle reazioni che la *pièce* aveva suscitato «I thought immediately it was an excellent play. - ha raccontato - When later it was found to be obscure, I couldn't understand it»¹⁵⁴.

Il 24 Maggio fu costretto ad interrompere le rappresentazioni: non erano stati soltanto gli attacchi della critica a scoraggiare il produttore e l'autore, ma anche la risposta del pubblico. Se la sera della prima i posti a teatro erano stati esauriti, nelle giornate successive il numero degli spettatori si era ridotto drasticamente: «Una settimana durarono le repliche al Lyric di Hammersmith, Pinter incornicia il borderò del botteghino: 260 sterline incluse le 140 della prima e uno spettacolo del giovedì che incassa due sterline e nove scellini: vi avevano assistito sei persone»¹⁵⁵.

¹⁵⁰ K. TYNAN, *The Birthday Party*, «The Observer», 25 Maggio 1958 («L'analogia non regge per una differenza fondamentale. Simpson fa uso di una tecnica surrealistica per dire cose che non potrebbero essere dette altrimenti. Pinter usa una tecnica simile per dire cose che possono essere facilmente dette, e sono in effetti state dette, in molti altri modi», la traduzione è mia).

¹⁵¹ I. M., *The Birthday Party*, «Theatre World», Giugno 1958 («Uscendo dal Lyric Theatre ci si domanda cosa abbia indotto Michael Codron, questa volta in collaborazione con Peter Hall, a inserire nella sua stagione teatrale *The Birthday Party* di Harold Pinter. È stato il successo di Beckett, Ionesco, Simpson e Mortimer? Questo genere di opere è molto in voga al momento e si potrebbe pensare che Michael Codron, dopo il successo di *Double Bill* di Mortimer, abbia pensato di farla franca un'altra volta. Sfortunatamente Pinter non è un autore dello stesso livello. Simpson e Mortimer non sono incomprensibili; anche Ionesco e Beckett fanno discutere a questo riguardo ma ognuno di loro gioca con le parole e con le idee con una stimolante efficacia. Harold Pinter, un attore di ventotto anni, non dice di cosa parli la sua *pièce*. Le battute sono spesso divertenti ma la maggior parte dei personaggi sembrano ritardati e ognuno deve indovinare cosa tutto ciò significhi», la traduzione è mia).

¹⁵² Donald MacWhinnie era un regista della BBC e responsabile del settore radiodrammi. Egli aveva commissionato a Pinter un lavoro e il drammaturgo il 21 Maggio, pochi giorni dopo la prima di *The Birthday Party*, gli inviò la copia revisionata del radiodramma accompagnata da una lettera.

¹⁵³ PINTER, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 87 («La *pièce* è stata un disastro, come saprà. Cos'altro? Nuvole. Sono variabili, molto variabili. E tutte le specie di uccelli. Vengono e si posano sul davanzale in cerca di cibo! È commovente», la traduzione è mia).

¹⁵⁴ M. CODRON, cit. ivi, p. 74 («Pensai immediatamente che fosse un'opera eccellente. Quando in seguito venne giudicata incomprensibile non riuscii a capirne il motivo», la traduzione è mia).

¹⁵⁵ CAPITTA, CANZIANI, *Harold Pinter. Un ritratto*, cit., p. 37.

Proprio quel giovedì in cui il teatro era così poco popolato Pinter era capitato per caso ad assistere allo spettacolo pomeridiano «I was a few minutes late – egli ha ricordato – and the curtains has gone up. I ran up the stairs to the dress circle. An usherette stopped me. “Where are you going?” she said. “To the dress circle,” I said “I’m the author.” Her eyes, as I recall, misted over “Oh, are you?” she said. “Oh, you poor chap. Listen the dress circle’s closed, but why don’t you go in, go in and sit down darling, if you like, go on.” I went into the empty dress circle and looked down into the stalls. Six people were watching the performance which, I must say, didn’t seem to be generating very much electricity. I still have the box office return for the week»¹⁵⁶.

Se il fatto di assistere al proprio spettacolo in un teatro praticamente vuoto dovette imprimere un duro colpo alle illusioni del giovane drammaturgo, tuttavia quella rappresentazione non si rivelò poi così sfortunata come invece avrebbe potuto sembrare: tra l’esiguo numero di spettatori che vi aveva assistito, c’era infatti anche l’unico critico teatrale che osò recensire lo spettacolo in toni entusiastici distaccandosi nettamente da coloro che nei giorni precedenti si erano limitati a sottolinearne unicamente i difetti. Harold Hobson¹⁵⁷ del «Sunday Times», che già l’anno precedente aveva fatto notare il talento del drammaturgo in occasione della messa in scena della *Stanza*, ora confermò la sua opinione su Pinter mettendo in evidenza, per la prima volta, con quale maestria egli fosse riuscito a creare nella sua *pièce* un’atmosfera di tensione e di *suspense* lasciando insoluto ogni mistero e discostandosi quindi dalla formula convenzionale del *thriller*. L’acume con il quale Hobson analizzò e mise in luce alcune delle caratteristiche dell’opera di Pinter ispirò in seguito molti dei critici e degli studiosi che si proposero di analizzare la *pièce*.

Nella sua storica recensione Hobson spiegò «Now I am well aware that Mr. Pinter’s

¹⁵⁶ PINTER, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 85 («Ero in ritardo di qualche minuto e il sipario si era già alzato. Corsi su per le scale verso la prima galleria. Una maschera mi fermò “Dove sta andando?” mi chiese “In prima galleria” le risposi “Sono l’autore” I suoi occhi, ricordo, si velarono “Oh, davvero?” mi disse “Oh, povero ragazzo. Senta la prima galleria è chiusa ma ci vada pure, vada e si sieda se le fa piacere, vada.” Andai nella galleria vuota e guardai in platea. Sei persone stavano assistendo allo spettacolo che, devo riconoscere, non sembrava stesse creando grande elettricità. Ho ancora la nota dei guadagni del botteghino della settimana», la traduzione è mia).

¹⁵⁷ Harold Hobson era un critico molto influente nell’ambiente teatrale degli anni Cinquanta. Egli aveva raggiunto una grande fama grazie al suo intuito che, sebbene il più delle volte lo ponesse in netto contrasto con il resto della critica, lo aveva sempre portato ad individuare e ad sostenere quelli che poi si sarebbero rivelati i nuovi talenti del teatro inglese. Egli non aveva esitato ad appoggiare Beckett, in occasione della prima di *Waiting for Godot* e Osborne, dopo la prima di *Look Back in Anger*, nonostante lo sconcerto che le due opere avevano suscitato. Hobson faceva inoltre parte della giuria del prestigioso concorso teatrale studentesco patrocinato dal «Sunday Times».

play received extremely bad notices last Tuesday morning. At the moment I write this lines it is uncertain whether the play will still be in the bill by the time they appear. Deliberately I am willing to risk whatever reputation I have as a judge of plays by saying that *The Birthday Party* is not a Fourth, not even a Second but a First; and that Mr. Pinter, on the evidence of this work, possesses the most original disturbing and arresting talent in theatrical London. [...] The influence of unfavourable notices on the box office is enormous: but in lasting effect it is nothing. *Look Back in Anger* and the work of Beckett received poor notices the morning after production. But that has not prevented these two very different writers, Mr. Beckett and Mr. Osborne, from being regarded trough the world as the most important dramatists who now use the English tongue. [...] Mr. Pinter is not merely in good company he is in the very best company. There is only one quality that is essential to a play. It is the quality that can be found both in *Hamlet* and in *Simple Spymen*. A play must entertain; it must hold the attention; it must give pleasure. Unless it does that it is useless for stage purposes. No amount of high intellect, of high moral intent or of beautiful writing is of the slightest avail if a play is not in itself theatrically interesting. Theatrically speaking *The Birthday Party* is absorbing. It is witty. The characters [...] are so fascinating. The plot, which consists with all kinds of arabesque and echoing explorations of memory and fancy, of the springing of a trap, is first rate. The whole play has the same atmosphere of delicious impalpable and hair raising terror which makes *The Turn of the Screw* one of the best story in the world. Mr. Pinter has got hold of a primary fact of existence. We live on the verge of disaster. [...] There is something in your past – it does not matter what – which will catch up with you. Though you go to the uttermost parts of the earth, and hide yourself in the most obscure lodgings in the least popular town one day there is the possibility that two man will appear. They will be looking for you and you cannot get away. And someone will be looking for *them* too. There is terror everywhere. The fact that none can say what precisely it is about [...] it is of course one of its greatest merits. [...] Mr. Pinter and *The Birthday Party* despite their experiences last week, will be heard of again. Make a note of their names»¹⁵⁸.

¹⁵⁸ H. HOBSON, *The Screw Turns Again*, «Sunday Times», 25 Maggio 1958 («So che la *pièce* di Pinter ha ricevuto delle recensioni estremamente negative, Martedì scorso. Mentre sto scrivendo queste righe non si sa neanche se la rappresentazione sarà ancora in cartellone quando verranno pubblicate. Voglio deliberatamente rischiare la reputazione che ho come giudice di opere teatrali dicendo che *The Birthday Party* non è di quart'ordine, né di secondo ma di primo; e che Pinter, come provato da questo lavoro, possiede il più originale, sconvolgente e interessante talento del teatro londinese. [...] L'influenza delle recensioni negative

Forse se la recensione di Hobson fosse apparsa qualche giorno prima avrebbe potuto far aprire gli occhi anche ad altri critici e far capire che il valore di un'opera teatrale non risiede semplicemente nella presenza di una soluzione immediatamente comprensibile. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, il pubblico e la critica inglese erano comunque ancora legati al teatro più convenzionale e i generi che ottenevano maggiore successo e che più di frequente venivano messi in cartellone erano i *musical*, le commedie e le farse; qualsiasi novità veniva stroncata, «You can't be British and get away with mocking the formulas so dear to us»¹⁵⁹ commentò qualche mese dopo la prima di *The Birthday Party* Frank Jackson; e Wardle volle spiegare in questi termini la reazione della critica: «Nowadays there are two ways of saying that you don't understand a play: the first is to bowl it out with that word "obscurity", once so popular in poetry reviews; the second way is to say that the seminal influence of Ionesco can be detected. Mr. Pinter received the full treatment»¹⁶⁰.

L'estrema originalità dell'opera di Pinter, in cui realtà e fantasia si confondevano, non solo la distaccava nettamente da ciò a cui gli inglesi erano ormai abituati, ma anche dalle *pièces* (come *Look Back in Anger* e *Waiting for Godot*) che proprio in quel periodo stavano tentando di rivoluzionare il teatro inglese. Michael Billington, in occasione della prima cinematografica dell'opera, sottolineò infatti la presenza in essa di due spinte contrastanti:

sul botteghino è enorme ma non ha effetti duraturi. *Look Back in Anger* e il lavoro di Beckett ricevettero recensioni poco incoraggianti la mattina dopo la prima. Ma ciò non ha impedito a questi due autori così diversi, Beckett e Osborne, di essere considerati nel mondo come i più importanti drammaturghi di lingua inglese del momento. Pinter non è in cattiva ma in buonissima compagnia. Una qualità è essenziale per un'opera teatrale. È la qualità che si può trovare in *Hamlet* o in *The Spyman*. Un'opera teatrale deve intrattenere, deve attirare l'attenzione e procurare piacere, altrimenti, non ha ragione di essere messa in scena. Né l'intelletto, né l'intento morale, né una bella scrittura sono di alcuna utilità se l'opera non è in sé teatralmente interessante. A livello teatrale *The Birthday Party* è avvincente. È intelligente. I suoi personaggi [...] sono affascinanti. L'intreccio, che consiste nella creazione di una trappola, condito di arabeschi verbali e di esplorazioni echeggianti di memoria e fantasia, è ottimo. L'intera opera ha la stessa atmosfera di delizioso, impalpabile e spaventoso terrore che rende *The Turn of the Screw* una delle migliori storie del mondo. Pinter si è impossessato di un fatto fondamentale dell'esistenza. Noi viviamo sull'orlo del disastro. [...] C'è qualcosa nel tuo passato – non importa cosa – che ti inseguirà. Anche se andrai nelle parti più remote della terra, e ti nasconderai nella più introvabile camera del più sconosciuto paese, c'è la possibilità che arrivino due uomini, che ti staranno cercando e tu non potrai scappare. E qualcuno poi cercherà anche *loro*. C'è terrore ovunque. [...] Il fatto che nessuno possa dire di cosa precisamente l'opera parli è uno dei suoi maggiori pregi. [...] Si sentirà ancora parlare di Pinter e di *The Birthday Party* nonostante l'esperienza di questa settimana. Prendete nota dei loro nomi», la traduzione è mia).

¹⁵⁹ F. JACKSON, «Sunday Citizen», Settembre 1958 («Non puoi essere inglese e farla franca prendendoti gioco delle formule a noi tanto care», la traduzione è mia).

¹⁶⁰ I. WARDLE, *The Birthday Party*, «Encore», V, Luglio-Agosto 1958 («Oggi ci sono due modi per dire che non si è capita una *pièce*: il primo è di metterla fuori gioco con il termine "oscurità", una volta così in uso nelle recensioni di poesie; il secondo è di dire che può essere rintracciata l'embrionale influenza di Ionesco. A Pinter è stato riservato il trattamento completo», la traduzione è mia).

«Broadly speaking there are two ways of approaching Pinter's nerve pricking study of the way a man's hidden fears and anxieties are excavated by a pair of mysterious, unexplained thugs. Either one can stress the essential ordinariness and banality of the seaside boarding house setting and its inhabitants, thereby providing a counterpoint to the horrific action; or one can treat the characters as a set of grotesque, unconsciously acting out of a nightmarish fable. Theoretically the former should work better in that evil often seems more potent when it emerges from a commonplace context, but the latter approach generally pays richer theatrical dividends»¹⁶¹.

Per Peter Wood, il primo regista di *The Birthday Party*, non fu certo un compito facile mettere in scena l'opera e dover scegliere se sottolinearne l'aspetto più realistico o piuttosto quello immaginario; «The problem – spiegò Pinter – was that Peter fell back on the grotesque or pantomimic. [...] The set was an absolute disaster. It was an enormous conservatory which never existed in anyone's mind or in anyone's house. When I questioned the set, which I knew was wrong, Peter said "They have conservatories like this all the way along the South Coast". Anyway the naturalistic base – which is extremely important – was not there so the audience were in some kind of no man's land or fairy tale»¹⁶². Proprio la commistione di "naturalismo" e immaginazione così caratteristica dell'opera di Pinter e che aveva creato tanto scalpore in occasione della sua prima messa in scena, portò anche in seguito i vari registi (oltre che ai critici e agli studiosi) che con essa si confrontarono, di fronte alla medesima scelta che aveva messo in difficoltà Peter Wood, dando vita a interpretazioni che di volta in volta mirarono a mettere in risalto l'aspetto più simbolico o quello più realista dell'opera.

¹⁶¹ M. BILLINGTON, *Study of hidden fear*, «The Times», 21 Maggio 1970 («Parlando in generale ci sono due modi di avvicinarsi all'inquietante studio di Pinter sul modo in cui le paure e le angosce nascoste dell'uomo vengano portate a galla da una coppia di misteriosi e inspiegabili malviventi. Si può sottolineare l'essenziale normalità e banalità dell'ambiente della pensione sul mare e dei suoi abitanti, e quindi creare un contrappunto con la spaventosa azione. Oppure si possono trattare i personaggi come un gruppo figure grottesche che inconsapevolmente agiscono come fossero usciti da un incubo. Teoricamente il primo metodo dovrebbe funzionare meglio poiché il male sembra più intenso se emerge da un contesto ordinario, il secondo approccio generalmente riesce a creare una resa teatrale più ricca», la traduzione è mia).

¹⁶² PINTER, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 86 («Il problema era che Peter si appoggiò troppo al grottesco e alla pantomima. La scenografia era un completo disastro. Era costituita da un'enorme serra che non poteva esistere né nella mente né nella casa di nessuno. Quando chiesi spiegazioni riguardo la scenografia, che sapevo essere sbagliata, Peter mi rispose "Ci sono serre come questa lungo tutta la costa del Sud" [...] In ogni modo non era presente l'aspetto naturalistico – che è invece molto importante – e il pubblico si trovò di fronte ad una sorta di terra di nessuno o di favola», la traduzione è mia).

3. Analisi drammaturgica

3.1. L'intreccio

Nel *Compleanno* fabula ed intreccio vengono a coincidere nella quasi totalità del testo, con rare eccezioni in cui alcuni personaggi rievocano episodi del loro passato. Si tratta comunque di brevi momenti nel complesso della *pièce*. All'autore infatti non importa parlare della storia dei suoi personaggi; l'attenzione dello spettatore dev'essere unicamente concentrata sulla situazione che viene rappresentata sulla scena, e che si svolge nel presente.

PRIMO ATTO: Quando il sipario si alza, il pubblico assiste a una conversazione apparentemente superficiale tra marito e moglie, Meg e Petey, sui sessant'anni, che ha luogo nel soggiorno della pensione sul mare da loro gestita.

Stanley è il loro unico inquilino. Sui trent'anni, è, probabilmente, un pianista fallito che conduce una vita trasandata, al riparo dal mondo esterno, coccolato dalle cure amorevoli e materne di Meg, che lo tratta come il figlio che non ha mai avuto. La vita tranquilla dei tre personaggi, ma soprattutto di Stanley, viene sconvolta dall'arrivo di due nuovi ospiti: Goldberg e McCann. La sola notizia getta il pianista in uno stato di totale terrore, come se egli potesse già prevedere il destino che lo aspetta. Egli cerca di convincere Meg a non accoglierli lasciando trasparire il suo timore e dicendole che arriveranno con una carriola per portare via qualcuno, ma la proprietaria non si lascia influenzare dalle capricciose ed incomprensibili lamentele del suo unico inquilino. La loro

conversazione viene interrotta da Lulu, una giovane amica di Meg e vicina di casa, che entra in scena portando un grosso pacco: il regalo da parte della proprietaria della pensione per il compleanno di Stan.

Arrivano i due misteriosi ospiti. I due estranei, di cui si conoscono soltanto i nomi, Goldberg e MacCann, l'uno ebreo e l'altro irlandese, si mostrano molto cordiali nei confronti della padrona della pensione e sono addirittura i promotori dell'organizzazione della festa di compleanno in onore di Stanley che Meg preparerà a sua insaputa. La donna, entusiasta dopo aver fatto la conoscenza dei nuovi inquilini, non riesce più a nascondere la sorpresa e consegna con soddisfazione a Stan un regalo di compleanno alquanto ambiguo e apparentemente fuori luogo: un tamburo. Stan ne rimane stupito e all'inizio sembra divertito da una tale idea. Poi, però, alla fine dell'atto, sconvolto dalla notizia dell'arrivo di Goldberg e MacCann il pianista lascia libero sfogo al suo terrore mettendosi a suonare con ritmo selvaggio lo strumento che ha appena ricevuto in dono.

SECONDO ATTO: Stan incontra MacCann. La conversazione ha l'apparenza di essere amichevole sebbene il protagonista lasci trasparire diffidenza nei confronti del suo interlocutore e si mostri poi sempre più aggressivo, quando MacCann gli parla della festa egli, innervosito, sostiene che Meg è pazza e che il compleanno non è che una sua invenzione. I due vengono interrotti dall'arrivo di Petey e Goldberg, che racconta episodi della sua infanzia. Lasciati poi soli con Stan, i due strani individui si trasformano e il loro atteggiamento diventa prepotente. Il dialogo che cercano di instaurare con lui assume presto il tono di un interrogatorio: gli rivolgono una lunga serie di accuse che sembrano non avere alcuna logica e a cui egli cerca di rispondere debolmente, ma l'incalzare delle parole dei due gli impedisce qualsiasi possibilità di replica. Il pubblico viene così a sapere che Stan è scappato da un'organizzazione di cui essi facevano parte, e questo sembra inizialmente il motivo del loro accanimento; si parla poi di una ipotetica moglie forse uccisa forse abbandonata, poi della madre rinchiusa, forse, in un sanatorio. Stan, ormai in una condizione di totale confusione, cerca di aggredire MacCann, ma la loro lotta viene bloccata dai festeggiamenti. Meg e Lulu, irrompono nella stanza, vestite in abito da sera; iniziano i brindisi, i giochi e le danze. Le luci si accendono e si spengono, Goldberg invade la scena con i suoi discorsi: ricorda il suo passato ed elogia la festa e i partecipanti, poi propone un brindisi in onore del festeggiato, e gli punta contro la luce di una pila (come

per un nuovo interrogatorio), gesto che crea di nuovo grande turbamento nel pianista che rimane come pietrificato, poi cerca di sedurre Lulu. Egli avvicina la ragazza e con le sue parole riesce a conquistarla. Nel frattempo Meg e MacCann conversano amichevolmente. Meg propone di giocare a mosca cieca, ma il divertimento si trasforma presto in una persecuzione ai danni di Stan, che fino a questo momento era rimasto immobile sulla sua sedia. Egli viene preso e privato dei suoi occhiali, vaga come nel vuoto ed inciampa nel tamburo regalatogli da Meg. Si scaglia contro di lei per strangolarla ma subito gli si fanno addosso Goldberg e MacCann. Il palco è totalmente oscurato per un improvviso blackout e nel buio si può sentire soltanto il piagnucolio di Lulu, che egli ha cercato forse di violentare. Quando le luci si riaccendono la ragazza è sdraiata sul tavolo, Stan continua a ridere nervosamente. Il secondo atto si chiude con le figure di MacCann e Goldberg che incombono sul pianista puntandogli addosso ancora la luce accecante di una pila.

TERZO ATTO: È la mattina seguente la festa. Meg, intenta come al solito a preparare la colazione per i suoi inquilini, chiede notizie di Stan che ancora non si è fatto vedere. La donna rimane ad un tratto colpita da una grossa auto nera parcheggiata fuori dalla pensione, e, quasi involontariamente ricorda il timore di Stan quando aveva previsto che i due ospiti sarebbero arrivati con un furgone per nascondervi una carriola. Tranquillizzata dal marito riprende le sue faccende. Petey, che non ha partecipato alla festa ma che sembra aver intuito l'intento dei due estranei, è preoccupato per Stan e viene a sapere dalla moglie che durante la notte MacCann è stato nella sua stanza; chiede allora notizie a Goldberg, il quale, elusivamente, cerca di spiegare che il pianista ha avuto una crisi nervosa, ma, assicura, egli stesso se ne prenderà cura.

L'uomo se ne va e Goldberg rimane solo con MacCann. I due parlano, come sempre, in modo vago di qualcosa che deve essere fatto al più presto, e si può facilmente immaginare che si riferiscano a Stan. Goldberg sembra a questo punto turbato, si sente "fuori combattimento" e si abbandona ad un lungo monologo in cui sembra voler riassumere la sua intera esistenza; chiede poi al suo compagno di soffiargli in bocca per infondergli nuovamente il soffio della vita. MacCann rimane impassibile e deciso, e la sua unica preoccupazione è quella di agire al più presto. Il loro dialogo viene interrotto bruscamente dall'arrivo di Lulu, la ragazza, sconvolta, rinfaccia a Goldberg di aver voluto approfittare di lei la sera precedente. Interviene MacCann ed i due riescono ad annientarla

come faranno poi anche con Stan. Ricominciano i preparativi della misteriosa azione che essi devono compiere.

Dopo che Meg è uscita per le sue spese quotidiane Petey, non può far altro che restare a guardare la partenza di Stan. Ritorna infatti in scena il protagonista. Egli è ormai ridotto ad un automa, anche se per la prima volta appare pulito ed ordinato. Rimane immobile e riesce soltanto a emettere suoni insensati che vorrebbero somigliare a parole, ma non è nemmeno più in grado di reagire alla lunga sequenza di “promesse”(o minacce forse) fatte da Goldberg e MacCann, che ormai sembrano travolgerlo senza più toccarlo. Sostenendo di volerlo portare da Monty, l’unico medico in grado di guarirlo, i due individui fanno salire in macchina Stan e, insieme a lui, se ne vanno. Petey riesce soltanto a mostrare una debole opposizione ma la paura di poter essere portato via anche lui lo frena. Al ritorno di Meg si finge che nulla sia accaduto e per la coppia riprende la tranquilla vita di sempre, con cui la *pièce* si era aperta.

3. 2. La ricerca di un rifugio

L’intera *pièce* si svolge in una stanza chiusa, il soggiorno di una pensione sul mare. Non vi è alcuno spostamento, caratteristica tipica delle opere di Pinter, in particolare delle prime, che già permette di individuare uno dei temi su cui si fonda il suo teatro. La stanza è infatti il luogo dove il personaggio trova rifugio contro la minaccia del mondo esterno. *La Stanza*, la prima opera dell’autore, è quella che meglio rappresenta il significato che assume questo ambiente per i personaggi che in esso cercano sicurezza. Rose, la protagonista, è un’anziana signora che decide di abitare una sola stanza di una grande casa che diventa per lei l’unico luogo confortevole in un mondo che la terrorizza. La donna non sa neanche in che punto della casa sia situata la sua camera, e si rifiuta di conoscere tutto ciò che ne è al di fuori (in particolare il seminterrato) che comunque viene descritto solo molto vagamente: quando Rose chiede a Mr. Kidd, probabilmente il guardiano, quanti piani abbia l’edificio, lui le risponde di non saperlo. Rose è sempre attenta a tirare le tende e a chiudere la finestra, che, con la porta, costituisce l’unico spiraglio ed anche l’unico pericolo di apertura verso la realtà che la donna si affanna ad allontanare. Ma all’improvviso la porta si apre: due visitatori in cerca di un alloggio si presentano dicendo

che entrando nella casa hanno sentito dire che vi era una stanza libera, la numero sette, proprio quella in cui vive la protagonista. I due sconosciuti se ne vanno lasciando Rose completamente atterrita. Mr. Kidd torna comunicando alla donna che l'abitante del seminterrato chiede di vederla per darle un messaggio. A questo punto la protagonista non può più fare a meno di incontrare quell'uomo che tanto temeva e confessa anche di averlo già conosciuto: egli sembra rappresentare un passato oscuro che la donna vuole cancellare ma che ora è costretta ad affrontare. Un passato che non viene svelato ma che torna unicamente per mostrare alla protagonista la debolezza e l'illusorietà della sua presunta felicità.

L'ambientazione delle opere di Pinter, a differenza di quella messa in scena da altri drammaturghi ai quali egli è stato avvicinato, in particolare Beckett, colpisce soprattutto per il suo "realismo" e per la sua concretezza. «*Waiting for Godot* takes place Nowhere or Anywhere. But in the Room we are Somewhere»¹⁶³. Le lunghe didascalie con cui si aprono i testi di Beckett, infatti, hanno la funzione di dare vita a mondi fantastici e lontani dalla realtà, il cui significato, in netta contrapposizione con l'atmosfera delle opere di Pinter, appare metaforico piuttosto che concreto, così come risulta evidente dal confronto tra la descrizione con la quale ha inizio *Giorni Felici* rispetto a quella, altrettanto dettagliata, che descrive l'ambiente del *Calapranzi*.

Expanse of scorched grass rising centre to low mound. Gentle slopes down to front and either side of stage. Back an abrupt fall to stage level. Maximum of simplicity and symmetry. Blazing light. Very pompier trompe-l'oeil black cloth to represent unbroken plain and sky receding to meet in far distance. Imbedded up to above her waist in exact centre of mound, WINNIE. About fifty well preserved, blond for preference, plump, arms and shoulders bare, low bodice, big bosom, pearl neck let. She is discovered sleeping, her arms on the ground before her, her head on her arms. Beside her on ground to her left a capacious black bag, shopping variety, and to her right a collapsible collapsed parasol. [...] To her right and rear, lying asleep on ground, hidden by mound, WILLIE.

¹⁶³ W. KERR, *Harold Pinter*, Columbia University Press, London New York 1967, p. 12 («*Waiting for Godot* si svolge Ovunque e in Nessun luogo. Ma in una Stanza ci si trova in un luogo preciso», la traduzione è mia). A questo proposito si veda anche ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., p. 40.

*A basement room. Two beds, flat against the bed wall. A serving hatch, closed between the beds. A door to the kitchen and lavatory, left, a door to a passage, right. BEN is lying on a bed, left, reading a paper. GUS is sitting on a bed, right, tying his shoes laces, with difficulty. Both are dressed in shirts, trousers and braces. Silence. GUS ties his laces, rises, yawns and begins to walk slowly to the door, left. He stops, looks down and shakes his foot. BEN lowers his paper and watches him. GUS kneels and unties his shoelaces and slowly takes off his shoe. He looks inside it and brings out a flattened matchbox. He shakes it and examines it. Their eyes meet. BEN rattles his paper and reads.*¹⁶⁵

Nell'opera di Beckett anche ciò che appare più comune diventa un simbolo: Willie legge il giornale mentre la moglie parla, come fa Ben, come fa Bert nella *Stanza* e Petey nel *Compleanno* ma il significato della medesima azione assume caratteristiche diverse perché prima che essere un simbolo in Pinter è un'azione innanzitutto concreta.

La distanza, a questo proposito, tra i due autori, appare ancora più chiara se si confronta la condizione di Winnie di *Giorni Felici*, rispetto a quella delle protagoniste femminili delle prime opere di Pinter, (la donna è infatti, come Rose della *Stanza*, o Meg del *Compleanno* un'anziana signora che non fa altro che chiacchierare); ma Winnie, imprigionata nel suo buco diventa, come Vladimiro ed Estragone, un simbolo, una metafora da svelare, lontano da quella realtà assolutamente quotidiana nella quale invece sono immerse Rose e Meg.

¹⁶⁴ S. BECKETT, *Happy Days*, in ABRAMS, *The Norton Antology of English Literature*, Norton, New York London 1993., vol. II, p. 2243 («Distesa d'erba inaridita che forma un monticello al centro della scena. Il pendio digrada dolcemente verso la ribalta e sui due lati: verso il fondo scende invece con un salto più brusco. Massima semplicità e simmetria. Luce violenta. Il fondale è un trompe-l'oeil molto pompier, che rappresenta una pianura ininterrotta e un cielo sconfinato convergenti verso il lontano orizzonte. Interrata fin sopra la vita, esattamente al centro del monticello, WINNIE. Sulla cinquantina, ben conservata, preferibilmente bionda, grassottella, braccia e spalle nude, corpetto scollato, seno generoso, giro di perle. Sta dormendo, le braccia avanti a sé, per terra, la testa sulle braccia. Accanto a lei, sulla sua sinistra una sporta nera molto capace, e alla sua destra un parasole "retrattile". [...] Dietro di lei, alla sua destra, ma nascosto dal monticello, WILLIE dorme sdraiato a terra», trad. C. FRUTTERO (a cura di), *Giorni Felici*, Einaudi, Torino 1997, p. 23).

¹⁶⁵ PINTER, *The Dumb Waiter*, in ABRAMS, *The Norton Anthology of English Literature*, cit., p. 2362 («Una stanza in un seminterrato. Due letti contro la parete del fondo scena. Tra i due letti il vano del calapranzi chiuso. Una porta che va in cucina e al gabinetto, a sinistra. Una porta che si apre sul corridoio, a destra. BEN è sdraiato sul letto, a sinistra, legge un giornale. Gus è seduto sul letto, a destra, si sta allacciando le scarpe, con difficoltà. Tutti e due indossano camicia, pantaloni con bretelle. Silenzio. GUS finisce di allacciarsi le scarpe, si alza, sbadiglia e si avvia lentamente verso la porta, a sinistra. Si ferma, guarda giù e scuote il piede. BEN abbassa il giornale e lo osserva. GUS si inginocchia, si slaccia una scarpa e se la toglie. Guarda dentro la scarpa e tira fuori una scatola di fiammiferi schiacciata. Scuote la scatola e la guarda. I loro sguardi si incontrano. BEN scuote il giornale e riprende a leggerlo», trad. cit., p. 106).

Pinter non rinuncia mai alla concretezza, al contrario questa è una caratteristica che egli indica come fondamentale per le sue opere, «I have usually begun a play in a quite simple manner. [...] The context has always been for me concrete and particular, and the characters concrete also. I've never started a play from any kind of abstract idea or theory, and never envisaged my characters as messengers of death, doom, heaven or the milky way or, in other words, as allegorical representations of any particular force, whatever that may mean»¹⁶⁶ ha affermato infatti il drammaturgo. Se infatti in Beckett, come del resto anche in Ionesco, il corpo del personaggio «pur povero e disarmato, resta il livello reale della comunicazione tra gli uomini»¹⁶⁷, simbolo di un'interiorità che la parola non è in grado di esprimere e si carica quindi di significati che soltanto la comprensione della metafora minuziosamente costruita dal drammaturgo può aiutare a svelare, in Pinter invece ciò che appare immediatamente visibile al pubblico (il corpo del personaggio e lo sfondo dell'opera) è innanzitutto qualcosa che può essere facilmente riconosciuto e collegato alla vita reale di tutti i giorni; peculiarità che ha fatto sì che il suo teatro fosse stato anche accostato a quello del “kitchen sink drama”¹⁶⁸. L'improvviso sfogo dell'angoscia dei personaggi, l'abbandono a gesti che sembrano irrazionali, risultano così tanto più sconvolgenti in quanto racchiusi in una cornice di quotidianità.

Nel *Compleanno* lo spazio che ospita le azioni dei personaggi è ancora un luogo chiuso che il protagonista cerca di difendere dall'intrusione di due nuovi inquilini. Subito, nella prima didascalia che apre il testo, vengono presentati al lettore pochi dettagli che disegnano in modo preciso il quadro dove si svolge la *pièce*.

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 door up right. Table and chairs, centre.

(Atto I)¹⁶⁹

¹⁶⁶ PINTER, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 22 («Ho sempre iniziato un'opera in un modo molto semplice. [...] Il contesto è sempre stato, per me, concreto e particolare, e lo stesso si può dire dei miei personaggi. Non ho mai iniziato a scrivere un testo da un'idea astratta o da una teoria e non ho mai pensato che i personaggi dovessero essere dei messaggeri della morte, del destino del paradiso o delle stelle, in altre parole, non li ho mai immaginati come delle rappresentazioni allegoriche di una qualche forza, qualsiasi cosa essa potesse significare», la traduzione è mia).

¹⁶⁷ A. CASCETTA, *Una partitura per «passer le temps»: En attendant Godot*, in A. CASCETTA (a cura di), *Scritture per la scena*, cit., p. 280.

¹⁶⁸ Come ricorda G. DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, Martano, Torino 1977, p. 9.

¹⁶⁹ PINTER, *The Birthday Party*, Faber & Faber, London, 1991, p. 10 («Il soggiorno di una casa in un paese di mare. Una porta che dà sull'anticamera, davanti a sinistra, porta di servizio ed una piccola finestra in fondo a sinistra. Passa vivande dietro al centro. Porta della cucina in fondo a destra. Tavolo e sedie al centro», trad. A. SERRA (a cura di), *Harold Pinter. Teatro*, Einaudi, Torino 1996, vol. I, p. 7).

Al pubblico non viene fatto capire quale sia esattamente la città dove si snoda la vicenda; la preoccupazione dei personaggi, e soprattutto del protagonista, sarà infatti proprio quella di non far mai entrare il mondo esterno in un ambiente che sembra “idilliaco”. «Two people in a room. I’m dealing a great deal of the time with this image of two people in a room. The curtain goes up on the stage, and I see it as a very potent question: What is going to happen to these two people in the room? Is someone to open the door and come in?»¹⁷⁰, ha risposto Pinter quando gli è stato chiesto di spiegare il motivo per cui egli predilige una stanza chiusa come sfondo per le sue opere, e poi ha spiegato anche «But of what exactly they are afraid we never learn: we feel an unspecified menace.[...] Obviously they are scared of what is outside the room. Outside the room there is a world bearing upon them, which is frightening to you and to me as well. We are all in this, all in a room, and outside is a world... which is frightening»¹⁷¹.

La stanza diventa allora il simbolo della sicurezza di cui l’uomo ha bisogno di fronte ad un mondo sconosciuto che rischia di travolgerlo se riuscirà a valicare le mura che racchiudono l’ambiente che è al suo interno. Sembra che l’autore voglia dire che chi si limita a vivere rinchiuso in questo rifugio può avere la sensazione di conoscere e controllare ogni parte di esso, ma quando improvvisamente si deve scontrare con l’esterno rimane frastornato dell’imprevedibilità di una realtà che non si lascia certo modellare dai suoi desideri.

La paura, l’ansia dell’incontro con questo mondo incontrollabile travolge Stanley sin dalla sua prima entrata in scena: quando Meg annuncia l’arrivo prossimo dei due nuovi ospiti, egli reagisce con una curiosità quasi ossessiva, lasciando trasparire una sensazione di grande timore.

Meg. I’m expecting visitors.

¹⁷⁰ Intervista a Pinter di H. TENNYSON, BBC General Overseas Service, Agosto 1960, cit. in ESSLIN, *Godot and His children. The theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter*, in Brown (a cura di) *Modern British Dramatists. A collection of critical essays*, cit., p. 235 («Due persone in una stanza. Spesso tratto questa immagine di due persone in una stanza. Quando il sipario si alza io sento che nasce una domanda. Cosa sta per succedere a queste due persone nella stanza? Qualcuno sta forse per aprire la porta per entrare», la traduzione è mia).

¹⁷¹ Intervista a Pinter di K. TYNAN, Ottobre 1960, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 59 («Ma da cosa esattamente essi siano impauriti noi non lo sapremo mai, sentiamo una minaccia che non trova una spiegazione. [...] Ovviamente essi sono spaventati da ciò che sta fuori dalla stanza. Fuori dalla stanza c’è un mondo che pesa su di loro e che li spaventa e che spaventa anche noi. Tutti siamo in questa stessa situazione, in una stanza e fuori c’è il mondo che il più delle volte è spaventoso», la traduzione è mia).

(He turns)

Stan. What?

Meg. You didn't know that, did you?

Stan. What are you talking about?

Meg. Two gentlemen asked Petey if they could come and stay for a couple of nights. I'm expecting them. (She picks up the duster and begins to wipe the cloth on the table).

Stan. I don't believe it.

Meg. It is true.

Stan. You're saying it on purpose.

Meg. Petey told me this morning.

Stan (grinding his cigarette). When was this? When did he see them?

Meg. Last night.

Stan. Who are they? [...]

Stan (pacing the room). Here? They want to come here? [...]

Stan. Why? [...]

Stan (decisively). They won't come. Someone is taking the Michael. Forget all about it. It's false alarm. A false alarm.

(Atto I)¹⁷²

Il mondo esterno non può che spaventare e di conseguenza il contatto con esso essere continuamente ritardato e possibilmente evitato, se, come avviene per i personaggi di Pinter, lo si vuol considerare il luogo ove le aspirazioni e l'identità dell'uomo vengono inevitabilmente schiacciate. Ciò che resta all'interno del suo stretto orizzonte, ben protetto e costruito, non intimorisce il personaggio, ma ciò che ne è al di fuori rimane per lui, come ha detto l'autore durante un'intervista «Inexplicable, and frightening, curious and alarming»¹⁷³.

Il fatto però che la realtà esterna risulti oltre che “spaventosa” anche “interessante”, sembra generare nel personaggio una duplice pulsione: la sua imprevedibilità può essere

¹⁷² PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 20-21, («Meg. Aspetto due signori. Stan. (girandosi) Cosa? Meg. Non te l'aspettavi, eh? Stan. Ma che racconti? Meg. Due signori hanno chiesto a Petey se potevano passare qui un paio di notti. Li aspetto da un momento all'altro. (Prende il piumino e comincia a spolverare la tovaglia sul tavolo). Stan. Non ci credo. Meg. È la verità. Stan (andando verso di lei). Lo dici apposta. Meg. Me lo ha detto Petey, stamattina. Stan (masticando una sigaretta). Quando? Quando li ha incontrati? Meg. La scorsa notte. Stan. E chi sono? [...] Stan (andando su e giù per la stanza). Qui? Vogliono venire qui? [...] Stan. E perché? [...] Stan (con sicurezza) Non verranno. Ti stanno prendendo in giro. Scordateli. È stato un falso allarme. Un falso allarme», trad. cit., pp. 15-16).

¹⁷³ Intervista a Pinter di K. TYNAN in *People Today*, BBC Home Service, 28 Ottobre 1960, cit. in ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., p. 39, («inspiegabile e spaventoso, interessante ed allarmante», la traduzione è mia).

causa di successo così come di fallimento (i due concerti di Stan ne sono un esempio); il confronto con essa non può mai garantire un esito prevedibile e proprio per questo costituisce una sorta di sfida che allo stesso tempo attrae e impaurisce il personaggio.

Rose, nella *Stanza*, fa spesso domande su come sia il mondo che è oltre la porta della sua camera; Stanley a volte sembra essere affascinato da questa realtà sconosciuta: racconta a Meg di un possibile lavoro come pianista in giro per il mondo, come di un sogno, e quando Lulu lo invita ad uscire Stan le propone di partire con lui, non importa per dove basta andarsene.

Stan. How would you like to go away with me?

Lulu. Where? [...]

Stan. Nowhere there is nowhere to go. So we could just go. It wouldn't matter.

Lulu. We might as well stay here. [...]

Stan. It's no good here.

(Atto I)¹⁷⁴

Risulta sorprendente che proprio il protagonista, così fermo nella difesa del suo rifugio, ammetta ora che lì non vi è nulla di buono. Il mondo racchiuso all'interno delle quattro mura della pensione, si dimostra in certi momenti troppo angusto e soffocante per lui e rischia di trasformarsi in una prigione. Egli vorrebbe conoscere ciò che ne sta al di fuori ma allo stesso tempo vorrebbe poter sentirsi sicuro nella solitudine della sua stanza. Quando rievoca, o forse sogna, il suo concerto ciò che lo riempie di emozione è il fatto di essere acclamato dal suo pubblico, dagli 'altri', gli stessi che sono però anche stati l'origine del successivo fallimento e della sua graduale rovina. La stanza e la porta che all'improvviso può spalancarsi sono immagini che riassumono la duplice tensione che assilla il protagonista: lo scontro tra l'interno e l'esterno, tra la sicurezza e l'ambiguità di ciò che non si conosce, tra la curiosità ed il timore di restarne sconfitto. Ed infatti nello stesso dialogo con Lulu, quando la ragazza lo invita ad uscire con lei egli si rifiuta:

Lulu. Don't you ever go out? (*He does not answer*). I mean, what do you do, just sit around the house like this all day long? (*Pause*). Hasn't Mrs Boles enough to do without having you under

¹⁷⁴ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 25-26 («*Stan.* Che ne dice di partire con me? *Lulu.* Per andare dove? [...] *Stan.* Da nessuna parte, non c'è un posto dove andare. Noi possiamo semplicemente partire. Non importa dove. *Lulu.* Ma allora possiamo anche stare qui. [...] *Stan.* Qui non c'è niente di buono», trad. cit., p. 21).

her feet all day long? [...]

Lulu. Come out and get a bit of air. You depress me looking like that.

Stan. Air? Oh, I don't know about that.

(Atto I)¹⁷⁵

Le aspirazioni che Stan, soltanto raramente, lascia trasparire lo inducono a sognare una realtà che è più vasta e più affascinante rispetto a quella claustrofobica racchiusa in una stanza; egli fantastica di girare il mondo e di avere di nuovo successo, è incuriosito dalla varietà di ciò che sta all'esterno e sogna di liberarsi dell'opprimente quotidianità dell'ambiente in cui vive, ma il timore è comunque troppo forte e lo costringe a rinunciare alle sue illusioni; l'azione contraddice le parole ed egli se ne andrà soltanto quando ne sarà allontanato a forza .

La pensione dove si svolge l'azione dell'intera opera sembra poter garantire al protagonista una sensazione di tranquillità; è il luogo dove l'affetto e le premure della coppia, che lo coccola e lo vizia come un figlio, gli hanno fatto credere di potersi sentire al sicuro dal terrore che lo perseguita.

Petey. Didn't you take him up his cup of tea?

Meg. I always take him up his cup of tea. But that was long time ago.

Petey. Did he drink it?

Meg. I made him. I stood there till he did. I'm going to call him. Stan I'm going to fetch you if you don't come down! I'm coming up! I'm going to count three! One! Two! Three! I'm coming to get you.

(Atto I)¹⁷⁶

Meg sembra vivere per soddisfare ogni suo capriccio ed egli cerca di opporsi al fatto che qualcuno o qualcosa possa improvvisamente arrivare a sconvolgere quel mondo mosso e governato unicamente dal suo volere. L'inquietudine si fa ossessionante e apparentemente irragionevole: le sue parole sembrano essere originate da un incubo più

¹⁷⁵ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 25-26 («*Lulu.* Ma non esci mai? (*Lui non risponde*). Cosa fai tutto il giorno seduto in casa? (*Pausa*). Pensi che la Signora Boles non abbia abbastanza da fare, senza averti qui tra i piedi, ventiquattro ore su ventiquattro? [...] *Lulu.* Dai vieni fuori a prendere un po' d'aria, è così deprimente vederti in questo stato. *Stan.* Aria? Che roba è?», trad. cit., pp. 20-21).

¹⁷⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 14-15 («*Petey.* Non gli hai portato su la sua tazza di tè? *Meg.* Gliela porto su sempre, ma molto presto. *Petey.* E lui l'ha bevuto? *Meg.* L'ho costretto. Non mi sono mossa finché l'ha finito. Vado a chiamarlo. Stan salgo a prenderti se non scendi! Sto salendo! Conto fino a tre! Uno! Due! Tre! Vengo su», trad. cit., p. 10).

che dalla razionalità, da una terribile premonizione a cui però Meg non dà alcuna importanza.

Si potrebbe pensare che, come un bambino, tema che i nuovi arrivati gli possano rubare l'affetto della coppia, ma la sensazione di paura si fa sempre più pressante e precisa, il timore è che qualcuno lo possa allontanare dal suo rifugio: ecco ciò che terrorizza Stan quando viene a sapere che due nuovi ospiti stanno per arrivare.

Stan. They've got a wheelbarrow in the van.

Meg. They haven't.

Stan. Oh yes, they have.

Meg. You're a liar.

Stan. A big wheelbarrow. And when the van stops the wheel is out, and they wheel it up the garden path and then they knock at the front door.

Meg. They don't.

Stan. They're looking for someone.

Meg. They're not.

Stan. They're looking for someone. A certain person.

(Atto I) ¹⁷⁷

Il protagonista cerca di riversare il suo timore sulla donna, ma ciò che realmente lo atterrisce è l'idea che la staticità e l'equilibrio all'interno della pensione vengano irrimediabilmente sconvolti. Quando i due arrivano egli appare ossessionato dalla curiosità di sapere chi siano senza avere però il coraggio di affrontarli direttamente, allora travolge Meg di domande.

Stan. Who is it?

Meg. ^{The two gentlemen}.

Stan. What two gentlemen?

Meg. The ones who were coming. [...]

Stan. They've come? [...]

Stan. Why didn't they come last night?

¹⁷⁷ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 24, («*Stan.* Hanno una carriola nel furgone. *Meg.* Non è vero. *Stan.* Sì, è vero. *Meg.* Sei un bugiardo. *Stan.* Hanno una grande carriola. E quando parcheggeranno il furgone, la tireranno fuori e la spingeranno per il vialetto del giardino, e poi busseranno alla porta d'ingresso. *Meg.* No che non lo faranno. *Stan.* Perché cercano qualcuno. *Meg.* Non è vero. *Stan.* Cercano qualcuno. Una certa persona», trad. cit., p. 19).

Stan. Who are they? [...]

Stan. I said, who are they? [...]

Stan. But why here? Why not somewhere else? [...]

Stan. What are they called, what are their names?

(Atto I)¹⁷⁸

La sensazione di minaccia e la paura verso ciò che il protagonista in realtà non conosce ancora si fa sempre più intensa e quando egli incontrerà per la prima volta i due estranei, si improvviserà il manager della pensione per cercare di convincerli che non ci sono più camere disponibili, ma la finzione risulta inutile. Il suo terrore, mai celato, lo indebolisce agli occhi dei due inquilini ai quali nulla impedirà di portare a termine il loro obiettivo: abbattere tutte le difese del protagonista annientandone l'individualità e trascinarlo fuori dal suo rifugio.

Se, come più volte ha affermato il drammaturgo, le sue opere non nascono mai da una visione puramente teorica dell'esistenza dell'uomo, ma trovano la loro origine in un'immagine concreta e, spesso, vissuta da lui stesso, («I think it is impossible – and certainly for me – to start writing a play from any kind of abstract idea. [...] I start writing a play from an image of a situation and a couple of characters involved»¹⁷⁹), viene spontaneo pensare all'esperienza della guerra per cercare di comprendere l'importanza che assume per i suoi personaggi il fatto di riuscire a trovare un luogo dove sentirsi al riparo dalla durezza di una realtà che si dimostra incontrollabile.

Pinter ha trascorso gli anni della guerra lontano dalla sua casa natale, il senso dell'allontanamento lo ha vissuto in prima persona, come del resto la minaccia che la brutalità dei combattimenti potesse distruggere la sua stessa abitazione e che qualcosa di imprevedibile e di inevitabile potesse piombare all'improvviso per allontanarlo da un ambiente sicuro e gettarlo nell'irrazionalità di tale violenza. A ciò si aggiunga la sua origine ebraica, ed il fatto che questa comunità proprio nell'allontanamento dal resto della società ha cercato ed ancora cerca di tenere salda la propria identità. Sebbene lo

¹⁷⁸ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 34 («*Stan.* Chi è? *Meg.* Quei due signori. *Stan.* Quali due signori? *Meg.* Quelli che dovevano venire. [...] *Stan.* Allora sono venuti? [...] *Stan.* Chi sono? [...] *Stan.* Ti ho chiesto, chi sono? [...] *Stan.* Ma perché proprio qui e non da un'altra parte? [...] *Stan.* Come si chiamano? Qual è il loro nome?», trad. cit., pp. 27-28).

scetticismo di Pinter, rivolto a qualsiasi genere di istituzione, lo avesse portato a diffidare sin dall'età giovanile anche della religione e non fosse quindi egli un osservante, tuttavia poté assistere e vivere in prima persona le discriminazioni di cui, anche dopo la guerra, erano stati oggetto gli ebrei. Il sentimento di isolamento e di esclusione vissuto da questa comunità appare facilmente collegabile a quello vissuto dai protagonisti delle sue *pièces*¹⁸⁰. Non che le prime opere del drammaturgo avessero qualche intento autobiografico, ma forse le vicende da lui vissute possono almeno permettere di avvicinarsi a comprendere l'origine di certe sensazioni presenti in modo così ossessivo nelle sue opere.

Le situazioni in esse presentate assumono infatti un significato solo se si riesce a slegarle dal loro apparente non-senso. Pinter, ad esempio, spiega come la violenza immotivata così spesso presente nelle sue opere, non sia la rappresentazione di un mondo assurdo, ma al contrario rifletta l'esperienza che chiunque potrebbe trovarsi a dover affrontare «The world is a pretty violent place, it's as simple as that, so any violence in the plays comes out quite naturally. It seems to me an essential and inevitable factor»¹⁸¹.

Anche se alcuni critici da queste affermazioni hanno tentato di leggere nelle scene presentate sul palco, unicamente il riflesso di esperienze vissute dall'autore¹⁸², tuttavia risulterebbe riduttivo esaurire i temi della violenza, e della paura che da essa deriva piombando improvvisamente sui personaggi ancora prima che ve ne sia una ragione evidente, cercando di legarli alle esperienze direttamente vissute da Pinter «I had – I have –

¹⁷⁹ Intervista a Pinter di K. TYNAN, BBC Home Service, 28 Ottobre 1960, cit. in ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., p. 45 («Penso sia impossibile – e sicuramente lo è per me – iniziare a scrivere un'opera avendo in mente un'idea astratta da dimostrare. [...] Inizio a scrivere dall'immagine di una situazione e da una coppia in essa coinvolta», la traduzione è mia).

¹⁸⁰ È stato in particolare Calimani a legare la necessità dei personaggi delle opere di Pinter di vivere in un ambiente chiuso e isolato dall'esterno all'idea del ghetto ebraico. A questo proposito si veda CALIMANI, *Radici Sepolte. Il Teatro di Harold Pinter*, cit., pp. 49-51.

¹⁸¹ Intervista a Pinter di L. BENSKY in MOROWITZ, TRUSSLER (a cura di), *Writers at Work*, cit., p. 105 («Il mondo è un luogo molto violento, è tutto qui, ecco perché ogni tipo di violenza che è presente nelle mie opere, nasce così spontaneamente. Mi sembra infatti un fattore essenziale e inevitabile», trad. cit., p. 107).

¹⁸² Tra gli altri: EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., pp. 55-59, COHN, *The World of Harold Pinter*, in A. GANZ (a cura di), *Pinter. A collection of critical essays*, cit., p. 79. BILLINGTON, in *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 27, parla invece dell'immagine della stanza come una sorta di rievocazione del luogo in cui Pinter ed i suoi amici, nell'età giovanile, usavano riunirsi e discutere al riparo degli occhi degli adulti. La stanza diveniva allora lo spazio dove ogni sogno poteva diventare possibile, dove le diverse visioni del mondo si scontravano dando origine a dibattiti infervorati, dove venivano messi in discussione i valori comunemente accettati dal mondo esterno, e i legami di amicizia si facevano sempre più solidi. Per questi giovani la propria camera era un ambiente assolutamente privato in cui il mondo degli adulti non doveva fare incursione e si trasformava per loro in una specie di santuario inviolabile.

nothing to say about myself directly. I wouldn't know where to begin»¹⁸³, ha infatti voluto egli stesso sottolineare. Le situazioni presentate e le sensazioni che da esse emergono nascondono infatti molteplici significati: l'idea d'intrusione innanzitutto, che relega il personaggio in un ambiente chiuso ed isolato dall'esterno e che crea un senso di colpa in chi se ne allontana può trovare in effetti molti paralleli con l'esperienza del ghetto ebraico, eppure trascende immediatamente i suoi contorni storico-geografici per trasformarsi in una condizione essenzialmente mentale, di autoesclusione e di emarginazione, che il personaggio si trova a dover affrontare.

Il primo richiamo ad una comunità ristretta in cui non vi è spazio per gli estranei, ma neanche per i tradimenti, nasce dalle battute iniziali dell'interrogatorio di Goldberg e MacCann contro Stan: i due infatti lo accusano di aver abbandonato una non identificata organizzazione.

MacCann. Why did you leave the organization? [...]

MacCann. You are a traitor to the cloth. [...]

Goldberg. You verminate the sheet of your birth. [...]

Goldberg. You betrayed out land.

Goldberg. You betrayed our breed.

(Atto II)¹⁸⁴

Al pubblico non viene dato alcun suggerimento perché possa individuare a cosa esattamente si riferiscano i due aggressori; l'unica apparente certezza sembra essere che il protagonista sia fuggito dalla punizione di una colpa commessa; ed il fatto di essersi seppellito nella pensione appare come un'autopunizione che Stan per questo motivo si è imposto. Non si trova mai in realtà nello svolgimento della *pièce* la conferma di quale esattamente sia stato l'atto da lui compiuto, e il "tradimento" può assumere i più diversi valori: forse esso è costituito dalla trasgressione, effettiva o agognata, da parte del protagonista di alcune regole: di un'organizzazione ben precisa, della famiglia o più in generale della società. Egli sembra più volte rendersi conto del suo misterioso errore e pare che il senso di colpa, o semplicemente la volontà di evitare una punizione, lo abbia

¹⁸³ Intervista a Pinter di L. BENSKY, in MOROWITZ, TRUSSLER (a cura di), *Writers at Work*, cit., p. 98 («Non avevo – e non ho – niente da dire su me stesso in modo diretto. Non saprei neanche da che parte iniziare», trad. cit., p. 100).

¹⁸⁴ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 51-52 («*MacCann.* Perché hai lasciato l'organizzazione? [...] *MacCann.* Tu sei un traditore incallito. [...] *Goldberg.* Contamini il lenzuolo dove sei nato. [...] *Goldberg.* Hai tradito la nostra terra. *Goldberg.* Hai tradito la nostra razza», trad. cit., pp. 43- 45).

costretto ad una sempre più rigida reclusione¹⁸⁵. Quando Stan infatti parla per la prima volta con MacCann egli dà l'impressione di volersi discolpare per una tale macchia.

Stan. It's a mistake! Do you understand? [...] I've explained to you, damn you, that all those years living in Basingstroke I never stepped outside the door.

(Atto II)¹⁸⁶

Poco prima aveva anche affermato di non essere una persona che potrebbe creare dei problemi come per giustificarsi

Stan. I mean, you wouldn't think, to look at me, really... I mean not really, that I was the sort of bloke to – to cause any trouble, would you?

(Atto II)¹⁸⁷

Così come del resto sembra fare anche durante la scena dell'interrogatorio.

Goldberg. Do you recognise an external force?

Stan. What? [...]

Goldberg. Do you recognise an external force, responsible for you suffering for you?

Stan. It's late.

(Atto II)¹⁸⁸

Dalle battute scambiate tra i due personaggi sembra emergere che il mancato rispetto delle norme imposte da una comunità o in generale da una forza che si pone come superiore rispetto alla libertà dell'individuo, viene visto, da chi queste regole invece le onora, come un tradimento, una colpa che Stan stesso a volte sembra disposto ad ammettere ma a cui ormai non è possibile porre un rimedio. Questa ipotesi rimane però soltanto una delle tante possibili che lo svolgimento dell'opera non aiuta né a confermare

¹⁸⁵ A questo proposito si veda CALIMANI, *Radici Sepolte. Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 122.

¹⁸⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 42 («*Stan.* C'è stato un errore! Capisce? [...] Gliel'ho appena detto, maledizione che negli anni in cui vivevo a Basingstroke non ho mai messo il naso fuori casa», trad. cit., p. 35).

¹⁸⁷ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 40 («Per esempio, lei, guardandomi, veramente... trova che ho l'aria di uno che si mette nei guai? Sa cosa intendo», trad. cit., p. 33).

¹⁸⁸ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 50 («*Goldberg.* Riconosci l'esistenza di esseri superiori? *Stan.* Cosa? [...] *Goldberg.* Riconosci l'esistenza di un essere superiore che è responsabile, che soffre per te? *Stan.* È troppo tardi», trad. cit., pp. 41-42).

né a smentire. Soltanto una volta, ad esempio, Stan sembra rimpiangere il fatto di aver lasciato e quindi offeso la sua casa, la sua patria.

Stan. I like it here but I'll be moving soon. Back home. I'll stay there too this time. No place like home (*he laughs*). I wouldn't have left but business called and I had to leave for a bit. You know how it is. [...] You can appreciate what you've had only when things change.

(Atto II)¹⁸⁹

Lo spettatore non può sapere con certezza se queste parole corrispondano ai veri sentimenti di Stan o se piuttosto siano pronunciate solo per impressionare e sviare l'interlocutore, MacCann, che vorrebbe conoscere il motivo per il quale egli viva da così tanto tempo nella pensione.

L'immagine del ghetto viene richiamata non soltanto dall'organizzazione che citano i due visitatori quando accusano il protagonista, ma anche dai continui riferimenti che Goldberg fa alla cultura ebraica: non mancano infatti numerosi richiami alla figura della madre, all'idea della famiglia, dell'autorità paterna e della purezza, che sono infatti tipiche di questa cultura, come non è raro l'uso di frasi di stile biblico, come ad esempio «Lucky is the man who is at the receiving end»¹⁹⁰, «Honour the father and the mother»¹⁹¹, «And may we only meet at Simchahs»¹⁹², o l'impiego del termine «Shabbus»¹⁹³ per indicare il Sabato, giorno di precetto e di preghiera per la religione ebraica, o di «Mazoltov»¹⁹⁴, ancora ebraico, espressione di buon augurio.

Un altro fondamentale aspetto che avvicina l'idea del ghetto a quella di reclusione e di isolamento che vive il personaggio è che tale condizione imposta inizialmente dall'esterno, viene in seguito ricercata in quanto emblema di stabilità per chi è stato rifiutato da una società che non accetta coloro i quali si scostano dalle sue norme. Il personaggio sente il bisogno di costruirsi un spazio sicuro dove le sue convinzioni non vengano di continuo messe in discussione o addirittura rese nulle, e dal quale venga

¹⁸⁹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 40 («Stan. Mi piace questo posto ma me ne andrò presto. Torno a casa e ci rimango stavolta. Nessun posto è meglio della propria casa (*ride*). Io non me ne sarei mai andato ma, cosa vuole gli affari chiamano. E quando mi hanno chiamato sono dovuto stare via per un po'. Sa com'è. [...] Certe cose si cominciano ad apprezzare solo quando si perdono», trad. cit., pp. 32-33).

¹⁹⁰ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 56 («Beato colui a cui sono rivolti», trad. cit., p. 47).

¹⁹¹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 77 («Onora tuo padre e tua madre», trad. cit., p. 66).

¹⁹² PINTER, *The Birthday Party*, cit. p. 56 («Spero di rivedervi tutti a Simchahs», trad. cit., p. 47).

¹⁹³ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 27.

¹⁹⁴ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 56.

escluso a sua volta chi non si voglia adeguare al suo modo di vivere. L'allontanamento da esso o l'intrusione di un estraneo crea allora ansia in quanto potrebbe scompigliare ciò che appare dotato di un incrollabile equilibrio.

Goldberg. I want your opinion. Have a look in my mouth. (*He opens his mouth wide*). Take a good look. (*MacCann looks*). You know what I mean? (*MacCann peers*). You know what? I've never lost a tooth. Not since the day I was born. Nothing has changed. (*He gets up*). That is why I've reached my position, MacCann. Because I've always been as fit as a fiddle. All my life I've said the same. Play up, play up and play the game. [...] Follow the line, the line, MacCann and you can't go wrong. [...] I sat where I was told to sit. I kept my eye on the ball.

(Atto III)¹⁹⁵

La sicurezza sembra risiedere per il personaggio nella fissità dell'esistenza: la sola idea di un mutamento che possa offuscare delle certezze apparentemente inamovibili riesce a mettere in crisi anche chi, come Goldberg, si dimostra freddo ed abile nel manipolare le situazioni. Egli sostiene che nulla durante tutta la sua esistenza ha mai subito delle deviazioni o è sfuggito al suo controllo, perché nulla è mai cambiato; è sempre riuscito a programmare e a prevedere ogni passo da compiere per realizzare i suoi obbiettivi, ma un imprevisto apparentemente insignificante (sembra che egli stia perdendo un dente), sembra essere in grado di fargli perdere tutta la determinazione di cui poco prima si era vantato. Si ha l'impressione che la baldanza di Goldberg abbia origine proprio dal fatto di essersi sempre attenuto alle regole imposte dagli altri. Le sue parole sembrano voler convincere MacCann, il pubblico e forse anche se stesso che la sicurezza, l'equilibrio, l'ordine ed il successo non possano essere raggiunti se non adeguandosi alla fissità delle convenzioni accettate dalla società in cui si vive, senza porsi degli interrogativi o riflettere sul loro valore, ma accontentandosi di adeguarvisi tacitamente. Egli infatti continua il suo monologo:

Goldberg. Learn by heart. Never write down a thing and don't go too near the water.

¹⁹⁵ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 77 («Goldberg. Voglio il tuo parere. Guardami in bocca. (*Spalanca la bocca*). Guarda bene. (*MacCann guarda*). Capisci quello che voglio dire? (*MacCann scruta bene*). Lo sai? Non ho mai perso un dente. Fin dalla nascita. Niente è cambiato. Ecco perché ho raggiunto la mia posizione, MacCann. Perché sono sempre stato sano come un pesce. Per tutta la vita ho detto la stessa cosa. Datti da fare, datti da fare e non trasgredire mai le regole del gioco. [...] Segui i binari, segui i binari e non puoi sbagliare. [...] Ho sempre fatto ciò che mi dicevano di fare. Non ho mai perso di vista l'obiettivo», trad. cit., pp. 65-66).

La sua vita, grazie al rispetto di queste norme sembra essere sempre stata perfettamente organizzata, priva di sorprese, fino a questo momento: la minima deviazione inaspettata di una situazione fino a poco prima controllata in ogni suo aspetto, crea ora lo scompiglio nel personaggio, privato di un ordine che gli assicuri il suo equilibrio¹⁹⁷. La porta che aveva l'aria di essere sbarrata, si è invece spalancata e ha lasciato entrare qualcosa che non fa parte del mondo previsto e la perdita del raziocinio è immediata. Lo sconvolgimento che crea in Goldberg il contatto con ciò che non risponde alle sue regole non è poi così lontano, sebbene con esiti molto diversi, da quello che prova Stan una volta sottratto al suo isolamento.

La visione del cambiamento come realizzazione della minaccia dell'intrusione di qualcosa d'incontrollabile è espressa nella poesia *A View of the Party*:

[...] Nat Goldberg who arrived
With a smile on every face
Accompanied by MacCann
Set a change upon the place
Allied in their theme
They imposed upon the room
A dislocation and doom
Though Meg saw nothing done [...]¹⁹⁸

Se anche Goldberg è stato colto da un istante di debolezza è però soprattutto su Stan che agisce lo sconvolgimento della fissità: l'arrivo dei due nuovi inquilini spalanca la porta dell'ambiente protetto del suo rifugio, e diviene causa del suo annientamento.

La stabilità che per Goldberg è costituita dalla fedeltà a certe regole, per chi, come il protagonista, non può o non vuole osservare tali regole, essa sembra poter risiedere unicamente nella solitudine di uno spazio sicuro. La stanza assume il valore di un rifugio

¹⁹⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 77 («Goldberg. Impara sempre tutto a memoria. Non scriverti mai niente. E non giocare con il fuoco», trad. cit., p. 66).

¹⁹⁷ A questo proposito si veda DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 41.

¹⁹⁸ PINTER, *A View of the Party*, in IDEM, *Poems*, Enitharmon Press, London 1971, pp. 34-36 («Nat Goldberg che arrivò/ Con un sorriso per tutti /Accompagnato da MacCann / Impose un cambiamento nel posto / Alleati nel loro scopo / Imposero nella stanza / Scompiglio e un destino funesto / Anche se Meg non vide nulla», la traduzione è mia).

verso qualsiasi tipo di imprevisto per un personaggio che guarda con diffidenza tutto ciò che non fa parte dell'universo da lui conosciuto e accettato; il luogo dove il protagonista lotta per trovare e per difendere quell'identità che l'esterno rifiuta. Il soggiorno della pensione si fa allora campo di battaglia tra le forze che dall'esterno si introducono e con l'astuzia si impongono e quelle che dall'interno lottano per non esserne sopraffatte.

Stanley sente immediatamente la minaccia di un'intrusione, tenta di opporvisi ma ne viene inevitabilmente sopraffatto; il suo atteggiamento apparentemente irragionevole fa pensare che egli stia fuggendo da qualcosa, e quando lo svolgimento dell'opera mostra quale effetto abbia avuto su di lui l'intrusione dei due estranei, si riesce a considerare la sua scelta di reclusione come l'unico e l'estremo tentativo per difendersi contro una realtà che si è dimostrata contraria ai suoi desideri (come egli stesso ha detto parlando del fallimento del secondo concerto) e alla quale egli non vuole assoggettarsi.

Nell'unico momento in cui Stan sembra sul punto di rivelare il mistero che lo attornia, quando racconta dei due concerti, egli incolpa del suo fallimento una realtà che non ha logica.

Stan. It was all arranged. It was all worked out. My next concert. Somewhere else it was. In winter. I went down there to play. Then, when I got there, the hall was closed, the place was shuttered up, not even a caretaker. They'd locked it up. *(Takes off his glasses and wipes them on his pyjama jacket).* A fast one. They pulled a fast one. I'd like to know who was responsible for that. *(Bitterly).* All right, Jack, I can take a tip. They want me to crawl down on my bended knees. Well I can take a tip any day of the week. *(He replaces his glasses then looks at Meg).* Look at her. You're just an old piece of rock cake, aren't you? *(He rises and leans across the table).* That is what you are, aren't you?

(Atto I) ¹⁹⁹

Stan mentre rievoca il suo primo concerto viene sopraffatto come da un incubo che gli riporta alla mente un altro evento, il secondo concerto, da cui aveva probabilmente avuto inizio la sua rovina. Egli sostiene che qualcuno ("they") lo ha ostacolato, ma non dice chi

¹⁹⁹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 22-23 («Stan. Era tutto predisposto. Già organizzato. Per un altro concerto. In un'altra località. Era inverno. Sono arrivato sin lì. Ma la sala era chiusa, sbarrata. Nemmeno un custode. Il teatro chiuso a doppia mandata. *(Si toglie gli occhiali e se li pulisce con la giacca del pigiama).* Me l'hanno fatta. Mi hanno voluto fregare. Vorrei tanto sapere chi è stato. *(Con amarezza).* So cogliere una dritta, sai Jack. Volete vedermi strisciare sulle ginocchia. So cogliere una dritta... non sono mica scemo io. *(Si mette gli occhiali e poi guarda Meg).* Guardati. Sembri proprio un vecchio budino andato a male *(Si alza e si china sul tavolo verso di lei).* Ecco cosa sei», trad. cit., p. 18).

sia stato né per quale motivo poiché nemmeno lui sembra saperlo. La realtà si manifesta qui in tutta la sua irrazionalità: sembra che il fatto di essere stato sconfitto già una volta porti ora Stan, nel tentativo di recuperare l'equilibrio perduto, a voler evitare un nuovo scontro con una realtà che infligge delusioni senza nemmeno concedere alla sua "vittima" la possibilità di comprenderne la ragione.

Il fatto di limitare il suo mondo a quello contenuto nella pensione se da un lato lo porta a sperare di essersi finalmente liberato della minaccia che è costituita dall'imprevedibilità del mondo esterno, non basta però a consolarlo totalmente. La sua vita, infatti, non si rivela certo quella appagante di chi ha finalmente trovato la serenità in un'esistenza appartata: i suoi atteggiamenti, le sue parole lasciano trasparire una perenne insofferenza nei confronti di chiunque gli stia attorno; egli si mostra infastidito, soffocato dalle premure di Meg e Petey, in fuga e impenetrabile, privo di ogni sentimento d'amicizia o di tenerezza. Non vi è alcun'apertura nei confronti dei personaggi che con lui condividono lo spazio della pensione, e che magari potrebbero divenire suoi alleati nella lotta contro l'intrusione di un agente estraneo, al contrario anche loro diventano oggetto di diffidenza.

Le cure di Meg e Petey sono ricambiate con un atteggiamento il più delle volte ostile: quando la donna cerca di dimostrargli il suo affetto il protagonista le risponde umiliandola.

Meg. What are the corn flakes like Stan?

Stan. Horrible. [...]

Stan. You are a bad wife. [...]

Stan. Get out of it. You succulent old washing bag. [...]

Stan. Look. Why don't you get this place cleared up! It's pigsty. And another thing, what about my room? It needs sweeping. It needs papering. I need a new room. [...]

(Atto I)²⁰⁰

La sfiducia di Stan è rivolta a tutti i personaggi che popolano la *pièce* in modo indiscriminato; la pensione allora più che un rifugio si trasforma in un'angosciante prigione all'interno della quale il personaggio cerca di crearsi uno spazio sempre più isolato, una sorta di rifugio nel rifugio.

La solitudine nella quale si rinserra Stan assume così un duplice significato: egli vede come estraneo innanzitutto il mondo sconosciuto che sta fuori dalla pensione, ma anche il mondo che ne è all'interno e che esula dal suo io. Si può infatti notare il comportamento del protagonista quando si trova all'esterno della sua stanza: nelle prime scene dell'opera egli viene quasi forzato in modo affettuoso, da Meg che lo chiama per la colazione, ad uscirne. La donna dice infatti al marito:

Meg. I told him that if he didn't hurry up he'd get no breakfast.

(Atto I)²⁰¹

Poi, una volta nel soggiorno egli cerca di evitare il contatto con gli altri, sia tentando di non lasciarsi coinvolgere nelle conversazioni, sia cercando di allontanarsi fisicamente, e preferendo restare in disparte (non si lascia trascinare dall'allegria della festa, ma vi assiste come uno spettatore, che seduto senza muoversi né parlare guarda agire gli altri). L'annichilimento finale del protagonista avviene poi dopo che MacCann, durante la notte, è stato nella sua stanza; sembra quasi che proprio quest'ultima intrusione in un ambiente così intimo, molto di più di quanto poteva esserlo il soggiorno, abbia segnato anche l'estrema resa del protagonista. La pensione non si rivela il luogo assolutamente sicuro che poteva essere la camera di Rose, protagonista della *Stanza*, nella quale la donna trovava rifugio dal timore per ciò che stava oltre la porta che delimitava il suo mondo; nella pensione la realtà esterna è ormai entrata con tutta la sua prepotenza e la sua imprevedibilità per tentare di soffocare chi non sembra disposto a sottomettersi.

L'ambiente protetto si fa ancora più limitato, ed in esso il personaggio, finché riesce a tenere lontano l'esterno, si trova a dover fronteggiare soltanto se stesso e le paure che lo perseguitano, senza che nulla possa ostacolare o facilitare la ricerca di sé. Le quattro mura che lo circondano diventano anche l'unico luogo nel quale egli può dare espressione a quell'identità che l'esterno gli rifiuta e in cui, di conseguenza, questo mondo non deve introdursi; esse ospitano lo scontro del protagonista con la sua stessa coscienza, ora la

²⁰⁰ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 16-17 («*Meg.* Come sono i cornflakes? *Stan.* Terribili. [...] *Stan.* Sei una cattiva moglie. [...] *Stan.* Smettila vecchia strega. [...] *Stan.* Guarda, perché non pulisci questo posto? È un porcile. E un'altra cosa. Che ne dici della mia stanza? Ha bisogno d'essere spazzata e tappezzata. Voglio una nuova stanza», trad. cit., pp. 11-12).

²⁰¹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 14 («*Meg.* Gli ho detto che se non si sbriga a scendere, niente colazione», trad. cit., p. 11).

principale antagonista. Il personaggio si fa impenetrabile; la sua inaccessibilità si fa simbolo della lotta che egli sta combattendo per trovare se stesso, e il timore verso la realtà che è al di fuori del suo rifugio si rivela come paura di dover scontrarsi con quella parte di sé forse fino ad allora sconosciuta o semplicemente rimossa perché causa di rifiuto e di fallimento. E alla fine dell'opera nulla di questa personalità troverà il modo di esprimersi se non attraverso suoni incomprensibili.

La continua ricerca di un ambiente che escluda l'esterno, permette a Stanley, che spesso sembra confondere i suoi sogni o le sue paure con la realtà, di non incontrare mai qualcosa o qualcuno che possa contraddire queste sue visioni e metterlo di fronte a ciò che egli realmente è. L'episodio della festa di compleanno può essere considerato un esempio di questa situazione: non si riesce a comprendere a chi sia giusto prestare fede tra Meg, che l'ha organizzata e Stan, il festeggiato che però nega che sia il giorno del suo compleanno. Ci si chiede se sia soltanto uno dei gesti apparentemente illogici compiuti dalla donna, o se piuttosto si tratti di una nuova strategia del protagonista per non lasciare trasparire neanche questo piccolo frammento della sua reale identità.

La caduta delle sue aspirazioni, poi, è sempre imputata alla violenza e all'imprevedibilità del mondo esterno, ma non si arriva mai ad avere la certezza che egli con questo mondo sia veramente entrato in contatto, se non nelle riflessioni solitarie all'interno del suo rifugio. Ma se l'esterno, e la rovina da esso causata, non fosse altro che una delle allucinazioni di Stan e non qualcosa di realmente vissuto, allora ciò contro cui egli lotta perderebbe tutta la sua materialità e diverrebbe invece un'ulteriore chiusura su se stesso, nel tentativo di nascondere ed evitare il confronto con quella parte che egli non ha ancora imparato a controllare o che semplicemente non riesce ad accettare pienamente in quanto causa di un possibile fallimento.

Ciò che lo spaventa non è allora solamente la parte sconosciuta dalla realtà che lo circonda, ma il fatto che affrontare questa significherebbe prima di tutto affrontare se stesso, scavare dentro di sé per dare una logica alle sue pulsioni più nascoste, irrazionali, ed imprevedibili e decidere se imporre tale identità oppure rinunciarvi per essere accettato. Basta infatti l'idea di un'intrusione per far scatenare gli aspetti più segreti e violenti dell'individualità del protagonista, e farne crollare il fragile equilibrio dietro cui aveva tentato di soffocarli. I suoi incubi, le allucinazioni e i desideri risultano spaventosi e soprattutto imponderabili tanto quanto la realtà esterna.

La stanza diventa allora l'unico ambiente in cui il personaggio, rimasto solo, può decidere di affrontare il conflitto tra la sua interiorità, la parte più irrazionale ma più autentica che è in lui e la realtà così come gli viene imposta: egli può scegliere di cancellare tutto ciò che non rientra nel mondo da lui conosciuto e controllato isolandosi e continuando a vivere in un equilibrio fittizio minacciato però continuamente da qualche incursione che lo potrebbe sconvolgere irrimediabilmente, oppure può anche decidere, o esserne costretto, a cancellare se stesso per reimmergersi in quella realtà che altrimenti non lo potrebbe accogliere. «I mean, there comes a point surely, where this living in *the* world must be tied up with living in *your own* world, here you are – in your room... Before you manage to adjust yourself with living alone in your room... you are not terribly fit and equipped to go out and fight the battles... which are fought mostly in abstractions in the outside world»²⁰².

3. 3. Un passato a brandelli e un futuro carico di angoscia

La fuga del personaggio dall'incontro con la propria identità lo porta anche a non voler mai affrontare il suo passato, da cui inevitabilmente emergerebbe tutto ciò che ha dato origine alla sua personalità presente. Se l'apparente equilibrio raggiunto estraniandosi dal mondo e rinchiudendosi tra le pareti sicure di una stanza, viene garantito dalla fissità di una tale situazione, allo stesso modo un movimento verso il passato che giungesse a dare un senso alle proprie azioni, significherebbe scardinare le deboli certezze che il presente è riuscito ad assicurare.

Il Compleanno si svolge infatti in un presente indeterminato, non vi sono riferimenti specifici ad un preciso periodo storico, perché ciò che conta per l'autore è presentare una situazione sciolta da legami ideologici e valida non per una sola epoca. Non a caso è stato accusato di trattare temi troppo astratti, privi di un legame con la realtà storico-politica del suo periodo.

I personaggi sembrano non essere assolutamente interessati agli avvenimenti che li circondano: nessun interesse politico, storico o religioso riesce a distoglierli dalla loro vita quotidiana. Quando all'inizio dell'opera Petey sta leggendo il giornale, lui e la moglie sono

²⁰² Intervista di K. TYNAN a Pinter BBC Home Service, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 22 («Voglio dire, si arriva ad un punto in cui sicuramente questo vivere *nel* mondo dev'essere messo in relazione con il fatto di vivere *nel proprio* mondo – nella propria stanza... Se prima non si è riusciti a vivere da soli nella propria stanza, non si può essere pronti ad uscire e a combattere altre battaglie, che sono poi combattute come delle astrazioni nel mondo esterno», la traduzione è mia).

attratti soltanto dalle notizie di cronaca. La lettura, invece di diventare motivo di apertura ai fatti che avvengono fuori dalla pensione, diventa un espediente per celare la banalità della conversazione tra i due coniugi e per evitare che tra di loro piombi il silenzio. Ma Pinter a chi lo accusava di eccessiva astrattezza ha replicato: «No, I'm not committed as a writer in the usual sense of the term, either religiously or politically. And I'm not conscious of any particular social function. I write because I want to write. I don't see any placards on myself and I don't carry any banners. Ultimately I distrust any definitive labels»²⁰³.

Non è quindi un periodo storico piuttosto che un altro ad interessare l'autore ma semplicemente il rapporto che i protagonisti riescono ad instaurare con la loro storia passata in un continuo confronto con le origini della loro identità. Essi, nella solitudine del loro ambiente protetto oppure forzati al contatto con la tanto paventata realtà che ne sta al di fuori sono inevitabilmente portati a meditare su ciò che essi sono nel presente, a porsi degli interrogativi che resteranno però insoluti, probabilmente finché non riusciranno a trovare il coraggio di affrontare le paure presenti nel riflesso delle esperienze già vissute.

Le prime opere di Pinter si sviluppano quasi totalmente nel presente: i brevi e spesso fuggevoli riferimenti che i protagonisti fanno al passato sembrano delle momentanee sviste da parte di questi personaggi attenti a non lasciar mai trapelare troppi indizi sulla loro personalità. Rose, nella *Stanza*, si ostina a sostenere di non essere mai stata nel seminterrato, ma quando il passato emerge si scopre che la verità è un'altra.

Mr. Sands. Why? Haven't you ever been down there, Mrs. Hudd?

Rose. Oh yes, a long time ago.

Mr. Sands. Well you know what is like then, don't you?

Rose. It was a long time ago.²⁰⁴

L'intervento di un estraneo porta il protagonista a ripercorrere esperienze vissute che si presentano però per lo più come frammenti, spesso incoerenti, di un passato che resta

²⁰³ PINTER, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 17 («No, no sono uno scrittore impegnato, nel senso comune del termine, né a livello religioso né a livello politico. E non voglio avere nessuna particolare funzione sociale. Scrivo perché voglio scrivere. Non mi vedo addosso nessun manifesto e non mi faccio sostenitore di nessuna bandiera. In definitiva non mi fido di nessuna etichetta», la traduzione è mia).

²⁰⁴ PINTER, *The Room*, Methuen, London 1970, p. 18 («Signor Sands. Ma perché? Lei non c'è mai stata laggiù, signora Hudd? *Rose.* Oh sì, una volta, molto tempo fa. *Signor Sands.* Beh, allora lo sa com'è. *Rose.* È stato tanto di quel tempo fa», trad. cit., p. 90).

imprigionato nella sua mente, ed invece di rendere più chiare le sue reazioni, e i suoi gesti, i pochi ricordi che egli è disposto a svelare contribuiscono a renderlo sempre più misterioso. L'autore a proposito dell'interesse per il passato, che ha segnato gran parte della sua carriera, durante un'intervista ha spiegato: «I am quite interested in the fact that a good deal of the past is really a mist – my past anyway. Quite often I can't remember what happened: there is an image of two people, let's say, walking in the rain but it's really the rain that's predominant. And words or phrases, too, remain – not only words or phrases that I've used in my own life, but those that were reported to me»²⁰⁵.

La maggior parte dei personaggi che popolano le opere di Pinter sembra in realtà priva di una storia: Meg e Petey non parlano mai di alcun ricordo, tutta la loro esistenza, i loro atteggiamenti è come se fossero mossi unicamente dal bisogno, presente, di soddisfare il loro unico inquilino, ma le esperienze passate che li hanno portati ad essere ciò che sono, vengono taciute. Stan oscilla di continuo tra un presente ed un passato che assumono aspetti onirici. Egli ha dei ricordi molto vaghi, e si ha la sensazione che quando parla di episodi da lui vissuti si tratti unicamente d'invenzioni o di allucinazioni.; quando Meg gli pone delle domande relative alla sua carriera di pianista egli viene travolto da una sorta di quella che Marcel Proust chiamò «memoria involontaria»²⁰⁶: all'improvviso ritorna alla mente del personaggio un evento rimosso; un frammento di passato emerge dal suo subconscio e ne travolge la razionalità facendolo scontrare con momenti che parevano ormai sepolti. La narrazione inizia con la rievocazione di una situazione quasi fantastica, più vicina al sogno che alla realtà, per poi lasciare spazio, pochi attimi più tardi, all'incubo.

Stan. I had a unique touch, absolutely unique. They came up to me and said they were grateful. Champagne we had that night, the lot. [...] Then, after that you know what they did? They carved me up. Carved me up.

(Atto I)²⁰⁷

²⁰⁵ PINTER, conversazione con J. BAKEWELL, *In an Empty Bandstand*, «The Listener» 6 Novembre 1969, pp. 630-631 («Mi interessa il fatto che una buona parte del passato resta come avvolto nella nebbia – anche il mio passato, comunque. Spesso mi capita di non riuscire a ricordare cosa mi è successo: ad esempio vedo l'immagine di due persone che camminano sotto la pioggia, ma è l'immagine della pioggia che predomina. Anche le parole, le frasi rimangono, non solo quelle che ho detto io ma anche quelle che mi sono state riportate», la traduzione è mia).

²⁰⁶ A questo proposito si veda M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris 1995, p. 46.

Il passato non è quasi mai ricordato dal protagonista seguendo una ricostruzione logica e la confusione che caratterizza il suo discorso fa immediatamente pensare al pubblico che egli stia riferendo delle visioni più che una situazione realmente vissuta. Sembra che una sensazione inaspettata abbia avuto il potere di far rivivere improvvisamente una vita ormai perduta cancellando per pochi istanti l'apatia che è tipica di Stan. Una parola, magari pronunciata involontariamente, un gesto sono in grado di far risvegliare bruscamente nella mente del protagonista emozioni cadute nell'oblio che riescono a sconvolgere in un brevissimo istante quell'equilibrio costruito a fatica sulla rinuncia e l'isolamento di un lungo periodo di tempo. Questa è anche una delle poche occasioni in cui qualche brandello di passato riesce ad abbattere le barriere della memoria del protagonista. Ma subito il flusso dei ricordi è messo a tacere.

L'arrivo di un intruso che sconvolge il presente riportando alla luce un passato ormai dimenticato, è tipico delle prime opere di Pinter, basta considerare l'esempio del *Guardiano*:

Aston. I used to like that place. Spent quite a bit of time in there. That was before I went away. Just before. I think that... place had a lot to do with it. They were all... a good bit older than me. [...] I mean I used to talk too much to them. I talked too much. That was my mistake. The same in the factory. Standing there or in the breaks, I used to... talk about things. [...] The trouble was, I used to have kind of hallucinations. They weren't hallucinations, they... I used to get the feeling I could see things... very clearly... everything... everything used to get very quiet [...] but maybe I was wrong. Anyway, someone must have said something. I didn't know anything about it. And some kind of lie must have got around. I thought people started to being funny. In that café in the factory. I couldn't understand it. Then one day they took me to a hospital, right outside London. They... got me there. I didn't want to go. Anyway... I tried to get out quite a few times. [...] They asked me questions, in there. Got me in and asked me all sorts of questions. [...] The one day ... this man... doctor, I suppose [...] called me in. [...] He said we're going to do something to your brain. He said... if we don't, you'll be here for the rest of your life, but if we do, you stand a chance. You can go out, he said, and live like the others. [...] Anyway I feel much better now. But I don't talk to people. I steer clear of places like that café. I never go into them now.

²⁰⁷ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 22-23 («Stan. Il mio tocco era unico. Poi sono venuti nel mio camerino a ringraziarmi. Abbiamo bevuto champagne tutta la notte. [...] E poi lo sai cosa mi hanno fatto? Mi hanno fatto a pezzi. Fatto a pezzi»trad. cit., p. 18).

La tranquillità di Aston e Mick, due fratelli che vivono, come al solito, in una stanza è messa in pericolo dall'arrivo di un vagabondo, Davies che cerca di intrufolarsi nella vita dei due. Davies cerca con qualsiasi sotterfugio di guadagnarsi la fiducia del fratello più ingenuo, Aston, raccontando le violenze da lui subite in passato, e portando lo stesso Aston a rievocare episodi da lui vissuti.

Il passato, nello svolgimento della vicenda che si intreccia tra questi tre personaggi, diventa un'arma abilmente maneggiata dall'intruso per intromettersi nella tranquilla esistenza dei due inquilini e soprattutto per guadagnarsi un posto nelle loro stanza. Ma qui, a differenza di quanto accade nel *Compleanno*, all'improvviso un universo si apre di fronte ad Aston al solo suono di una parola pronunciata da Davies. Egli lascia scorrere il flusso dei ricordi confessando episodi del passato ed in particolare l'esperienza di un periodo trascorso in una clinica psichiatrica. Per quanto Aston fatichi a svelare tali esperienze non meno di quanto faccia Stan rievocando i suoi concerti, le sue continue interruzioni sembrano segnare delle tappe nella ricostruzione di un passato che viene così gradualmente recuperato e riesce a fornire una giustificazione ad alcuni suoi atteggiamenti presenti.

Stanley preferisce invece bloccare il flusso dei suoi ricordi per ritirarsi in un assoluto silenzio. È come se la reminiscenza di un certo momento della sua vita avesse abbattuto le barriere che lo attorniavano e che gli permettevano di evitare il confronto con se stesso e che egli, quindi, si affretta ad erigere nuovamente.

Le attività quotidiane, che occupano il presente, (preparare la colazione, leggere il

²⁰⁸ PINTER, *The Caretaker*, Eyre Methuen, London 1972, pp. 54-57 («Aston. Mi piaceva quel posto. Ci passavo parecchio tempo. Questo prima di andare via. Poco prima. Credo che quel posto... abbia molto a che fare con tutto il resto. Erano tutti... molto più vecchi di me. [...] Pensavo... capissero quello che dicevo. Perché io parlavo con loro. Parlavo troppo. Questo è stato il mio errore. E in fabbrica lo stesso. Durante il lavoro come durante gli intervalli io... parlavo di cose. [...] Il guaio è che avevo come delle allucinazioni. Non erano delle allucinazioni vere e proprie, era che... mi sembrava di vedere delle cose... molto chiaramente... tutto... era così chiaro... tutto diventava silenzioso [...] ma probabilmente mi sbagliavo. E comunque qualcuno deve aver parlato. Io non ne sapevo niente. E... qualcuno deve aver messo in giro una frottola. E questa frottola deve essere circolata. Di colpo mi sembrava che la gente fosse diventata strana. In quel bar in fabbrica. Non riuscivo a spiegarmelo. Poi un giorno mi hanno portato in un ospedale, appena fuori Londra. Mi... ci hanno portato. Io non ci volevo andare. Ho anche tentato di scappare una o due volte. [...] Mi facevano delle domande lì dentro. Mi hanno ricoverato e mi facevano tutti i generi di domande. [...] Poi un giorno... questo tizio... il dottore, credo. [...] Mi fa chiamare. [...] Mi dice, dobbiamo farti qualcosa al cervello. Mi dice se non lo facciamo dovrai rimanere qui per il resto della tua vita, se invece lo facciamo hai buone speranze. Potrai uscire di qui e vivere come tutti gli altri. [...] Comunque ora mi sento molto meglio. Ma non parlo più con la gente. Mi tengo alla larga dai bar come quello. Non ci metto più piede ora», trad. cit., pp. 239-241).

giornale, chiacchierare per far passare il tempo) diventano uno schermo che allontana i protagonisti dalla possibilità di riflettere e di conoscere se stessi. Il presente è l'unico momento in cui il personaggio riesce ad avere la sensazione di essere sicuro: l'abitudine della quotidianità è come se potesse riuscire a rendere familiari gli oggetti e le persone che lo circondano, mentre invece un'irruzione nel passato non farebbe altro che risvegliare emozioni incontrollabili, forse violente e, per questo, spaventose²⁰⁹. Le esperienze passate che a forza vengono fatte riaffiorare nell'animo del protagonista, da Meg nel primo atto ma poi soprattutto dai due visitatori durante l'interrogatorio del secondo atto, lo portano, infatti, gradualmente a disintegrare quella fragile personalità che egli, nell'autoesclusione sembrava essere riuscito a costruirsi.

Sin dall'inizio della rappresentazione, sin dalla prima entrate in scena di Stanley, si riesce ad avvertire la presenza in lui di qualcosa che egli non vuole assolutamente sia svelato. Il solo fatto di vivere confinato in una sordida pensione, con la precisa intenzione di evitare qualsiasi relazione con il mondo che ne sta al di fuori, fa immediatamente sorgere delle domande a proposito di quale esperienza lo abbia portato ad una simile scelta. Per sviare una tale curiosità, però, che anche MacCann, durante il loro primo incontro, gli esprime, Stan dà l'impressione di essere disposto a confidarsi, raccontando stralci della sua storia.

Stan. To look at me I bet you wouldn't think I'd led such a quiet life. The lines on my face, eh? It's the drink. Been drinking a bit down here. But, what I mean is... you know how it is... away from your own... all wrong of course... I bet all right when I get back... but what I mean is, the way some people look at me you'd think I was a different person. I suppose I have changed, but I am still the same man that I always was.

(Atto II)²¹⁰

L'evidente vaghezza del discorso, le pause continue e le frasi troncate fanno capire che il pianista non riesce o non vuole essere chiaro. Il tono delle sue parole, che ora appare tanto incerto, è nettamente cambiato da quando, poco prima, aveva detto di sentire la mancanza della sua casa che aveva dovuto lasciare per seguire gli affari: forse perché,

²⁰⁹ A questo proposito si veda EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 31.

allora, le esperienze raccontate non erano che il frutto di un'invenzione volta a convincere il suo interlocutore di qualcosa che egli in realtà non provava. Quando è invece l'esperienza realmente vissuta a riaffiorare si ha la percezione della difficoltà che Stan incontra nel confrontarsi con se stesso, con qualcosa che è ormai accaduto ed è irrevocabile ma che egli invece preferirebbe poter cancellare. Chi lo sta ascoltando nel tentativo di carpire anche una sola frase che possa dare una storia a questo personaggio e una giustificazione al suo atteggiamento si deve accontentare di poche e vaghe informazioni: la nostalgia della patria che ha dovuto abbandonare ma che spera di ritrovare e il successivo abbandono all'alcool. A questo proposito Pinter ha voluto precisare: «I don't know who Goldberg and MacCann are, apart from being Goldberg and MacCann. Monty is a fact. All we know about Stanley's past is what he says about it, and that can't be the whole truth. He has lived and has a past, but what he says is all he can say about it»²¹¹. Si ha la sensazione che tra Stan e le esperienze da lui vissute si sia innalzata una barriera che gli impedisce di reimpadronirsi della sua stessa esistenza; egli sembra ricercare e allo stesso tempo fuggire quel passato che forse potrebbe risolvere le sue paure presenti ma che invece di essere gradualmente recuperato si fa sempre più nebuloso e impenetrabile. La memoria sembra inesistente e il ricordo spaventoso in quanto potrebbe aprire al protagonista un mondo, il suo mondo interiore, incontrollabile e sconvolgente.

Il passato, però, non rappresenta soltanto il recupero di ciò che è stato, ma anche di ciò che avrebbe potuto essere, di tutti i sogni e le illusioni che la realtà del presente ha dimostrato essere irrealizzabili. È ancora la rievocazione dei due concerti ad esemplificare tale condizione: i ricordi frammentari ad essi legati, l'iniziale successo e poi il successivo insuccesso, sembrano voler mascherare una realtà ben diversa da quella raccontata. È come se il protagonista volesse tentare di consolarsi e giustificarsi della sua presente inattività, rievocando un passato glorioso portato poi alla rovina da agenti sconosciuti. Egli si dipinge come la vittima innocente, che ora, per i maltrattamenti subiti in passato, si sente in diritto

²¹⁰ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 40 («Stan. Scommetto che a vedermi così non si immaginerebbe mai che io conduca una vita così tranquilla. Con tutte le rughe che mi sono venute in faccia È stato il bere. Ho bevuto un po' troppo da quando sono quaggiù. Ma cosa vuole... sa com'è... via dal proprio... è sbagliato, lo so... Appena tornerò a casa mi rimetterò subito... sa da come mi guarda la gente, mi sembra di essere un'altra persona. Sarò anche cambiato un po', ma sono sempre quello di prima», trad. cit., p. 33).

²¹¹ PINTER, *On filming "The Caretaker"*, «Transatlantic Review», 1963, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 43 («Non so chi siano Goldberg e MacCann, so solo che sono Goldberg e MacCann. Monty è un fatto. Tutto ciò che sappiamo riguardo al passato di Stanley è ciò che egli ne racconta e che non può essere la completa verità. Egli ha vissuto ed ha un passato ma quello che egli dice è tutto ciò che può dire riguardo ad esso», la traduzione è mia).

di non volersi più confrontare con quel mondo esterno che già una volta lo ha schiacciato.

I ricordi sono però troppo disarticolati, intercalati di continuo da pause e da silenzi, e a chi ascolta viene spontaneo pensare che proprio in quelle ripetute sospensioni vada ricercata una verità che il personaggio si affanna a tenere segreta. Dietro pochi frammenti sembra nascondersi un'intera storia ormai sepolta. Gli episodi rievocati assumono un aspetto quasi mitico, in opposizione con la meschinità di un presente privo di illusioni, «Si ha il senso di un'inconciliabile opposizione tra passato e presente, la cui origine è tenuta gelosamente nell'ombra. [...] Tutti sognano e dipingono un quadro del passato diverso dalla realtà, ma non rivelano nulla, allo stesso tempo di ciò che è stato veramente»²¹², ha fatto notare Calimani.

Il passato non è però sempre così sconvolgente come appare a Stan: Goldberg rievoca spesso la sua infanzia, ma la forte capacità di autocontrollo che lo caratterizza gli permette di sfruttare i ricordi come efficaci alleati nella conquista delle simpatie degli altri personaggi.

Goldberg. There's no comparison. Up the street, into my gate, inside the door, home. "Simey!" my old mum used to shout, "quick before it gets cold". And there on the table what I would see? The nicest piece of gefilte fish you could wish to find on a plate. [...]
Petey. Yes we all remember our childhood.
Goldberg. Too true. Eh Mr. Webber, what do you say? Childhood. Hot water bottles. Hot milk. Pancakes. Soap suds. What a life...

(Atto II)²¹³

Egli, già dal suo primo incontro con Stan, riesce a metterlo in una situazione di grande disagio sfruttandone la fragilità e individuandone il punto debole: l'impossibilità o l'incapacità di rievocare un passato felice.

Ai vaghi ricordi di Stan si contrappongono infatti nettamente quelli di cui parla Goldberg.

Goldberg. When I was an apprentice, yet, MacCann, every second Friday of the month my Uncle

²¹² CALIMANI, *Radici Sepolte. Il teatro di Harold Pinter*, cit., p. 112.

Barney used to take me to the seaside, regular as a clockwork. Brighton, Canvey Island, Rottingdean – Uncle Barney wasn't particular. After lunch on Shabbus we'd go and sit in a couple of deck chairs – you know the ones with canopies – we'd have a little paddle we'd watch the tide coming in going down, the sun coming down – golden days, believe me MacCann. (*Reminiscent*). Uncle Barney. Of course, he was an impeccable dresser. One of the old school. He had a house just outside Basingstoke at the time. Respected by the whole community. Culture? Don't talk to me about culture. He was an all-round man, what do you mean? He was a cosmopolitan.

(Atto I) ²¹⁴

Goldberg mostra di ricordare in modo molto dettagliato gli episodi della sua infanzia e soprattutto riesce a sfruttarli per soddisfare un ben preciso obiettivo: egli vuole che chi lo ascolta non possa nutrire alcun dubbio riguardo alla motivazione per la quale è arrivato alla pensione, ed è infatti in grado, attraverso i suoi racconti, di fare in modo che gli altri personaggi (tutti eccetto Stan) arrivino a fidarsi di lui, senza mai sospettarne le reali intenzioni.

Quelli che per gli altri personaggi non sono che elementi di disturbo da essi affrontati e utilizzati per lo più in modo impacciato, quali la parola, la gestualità o il ricordo, si trasformano nelle mani di Goldberg in preziose armi che lo sorreggono in ogni passo verso il raggiungimento del suo fine. Egli descrive la sua giovinezza in toni nostalgici, quasi a far rivivere il ricordo di una purezza ormai perduta, e a sottolinearne la distanza rispetto alla situazione che egli si trova a vivere nel momento in cui parla. L'atmosfera che avvolge questo passato si tinge di toni idilliaci: i fatti più banali vengono trasportati in un mondo fantastico e lontano, che sembra non avere alcuna relazione con il presente. Probabilmente è proprio per il fatto di non avere alcun collegamento diretto con esso e anche perché non può offrire alcun suggerimento che possa agevolare l'emergere di quella parte di sé che il

²¹³ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 43 («*Goldberg*. Non c'è paragone. Lungo la strada, davanti al mio cancello, dietro la porta, in casa. "Simey!" mia madre mi urlava di solito "sbrigati prima che diventi freddo" E sul tavolo cosa trovavo? Le più buone aringhe marinate del mondo. [...] *Petey*. Si tutti ricordiamo la nostra infanzia. *Goldberg*. Verità assoluta. Eh signor Webber? Lei che ne dice? L'infanzia, le borse d'acqua calda. Il latte bollente. Le frittelle. Le bolle di sapone. Quella sì che era vita», trad. cit., p. 36).

²¹⁴ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 27 («*Goldberg*. Quand'ero ancora un ragazzino, mio zio Barney mi portava al mare, un venerdì sì e un venerdì no, puntuale come un orologio. A Brighton, a Canvey Island, a Rottingdean – per lui una spiaggia valeva l'altra. Tutti i Shabbat, dopo colazione, andavamo a sederci sulle sedie sdraio – sai quelle con il parasole – poi facevamo due passi sul bagnasciuga a guardare il mare che andava e veniva e il sole che tramontava – erano tempi d'oro quelli, te lo dico io, MacCann. (*Nostalgico*). Ah, zio Barney. Sempre impeccabile, vecchia guardia. Aveva una casa proprio fuori Basingstoke, a quei tempi. Era rispettato da tutti. Non parliamo poi della sua cultura. Che uomo colto. Era un uomo di mondo, sai cosa voglio dire? un cosmopolita», trad. cit., p. 22).

personaggio tenta in ogni modo di celare, che il passato può essere facilmente ricordato.

Un'infanzia così beata può in realtà soltanto sviare l'attenzione di chi assiste al racconto di tali episodi, costituiti da fatti abitudinari che non possono creare alcuno sconvolgimento nell'animo del personaggio che li rievoca; essa diventa infatti la dimostrazione di un'esistenza che sin dal suo inizio è stata condotta secondo le regole della quotidianità, senza mai scostarsi da quella normalità che invece per Stan sembra non essere mai esistita. Il protagonista non parla mai, infatti, di episodi della sua giovinezza, e i pochi e confusi ricordi che affiorano alla sua memoria (il fatto di aver dovuto lasciare la sua patria, e i concerti) fanno sempre riferimento a situazioni dolorose: era l'autore stesso a sostenere che le esperienze più penose sono anche le più difficili da esternare²¹⁵.

Le poche parti di passato che vengono rivelate invece da Goldberg non assumono mai aspetti negativi e sembrano appositamente ricostruite per l'unico scopo di impressionare l'interlocutore. Il passato diventa in effetti un modo per conferire una certa autorità e forza al personaggio che ne parla e che per raggiungere i suoi obbiettivi ha bisogno di farlo aderire alle sue esigenze²¹⁶.

Goldberg sfrutta spesso questo espediente, non solo con i padroni della pensione ma anche con MacCann: nel primo atto quando questi viene colto dall'insicurezza Goldberg tenta di rassicurarlo:

MacCann. Nat. How do we know this is the right house? [...] How do we know this is the right house? [...]

Goldberg. You know one thing Uncle Barney said to me? Uncle Barney taught me that the word of a gentleman is enough. That is why when I had to go away on business I never carried any money. One of my sons used to come with me. He used to carry a few coppers. For a paper, perhaps, to see how the M.C.C. was getting on overseas. Otherwise my name was good. Besides, I was a very busy man.

(Atto I)²¹⁷

²¹⁵ A questo proposito si veda PINTER, *Writing for the Theatre*, in IDEM, *Plays One*, cit., p. 13.

²¹⁶ A questo proposito si veda CALIMANI, *Radici Sepolte. Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 114.

²¹⁷ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 28 («*MacCann.* Nat. Come facciamo a sapere se questa è la casa giusta? [...] Come facciamo a sapere se questa è la casa giusta? [...] *Goldberg.* Sai cosa mi ha insegnato zio Barney? Che la parola di un gentiluomo è più che sufficiente. Ecco perché quando viaggiavo per affari non portavo mai soldi. Uno dei miei figli mi accompagnava sempre portandosi dietro qualche spicciolo per il giornale. Sai per poter seguire la nostra squadra anche in trasferta. Per il resto, bastava la mia parola. D'altronde sono sempre stato un uomo molto impegnato», trad. cit., pp. 22-23).

Un episodio che fa riferimento al passato dovrebbe rimuovere qualsiasi tipo di dubbio sull'affidabilità di Goldberg; e di nuovo, nell'ultimo atto, quando i due stanno ormai portando a termine il loro piano contro Stan, ma all'improvviso sembra siano colti da qualche perplessità, Goldberg invoca ancora il passato quale testimone della sua incrollabile fermezza.

Goldberg. My father said to me, [...] Do your duty and keep your observations. [...] I swore on the good book. And I knew the word I had to remember - Respect! [...] And that is why I've reached my position, MacCann. Because I've always been as fit as a fiddle. My motto. Work hard and play hard. Not a day's illness.

(Atto III)²¹⁸

Il passato diventa in questo caso una sorta di fonte di energia: il personaggio, che sta attraversando un momento di crisi, lo richiama per ricavarne l'energia necessaria per reagire, e la momentanea insicurezza sembra assumere l'aspetto di un disonore alla luce di un passato tanto glorioso; Goldberg non fugge il suo passato come fa Stan piuttosto lo insegue caparbiamente, o forse lo deforma, per ricreare in se stesso una sicurezza che tentenna. Egli ha bisogno di ogni particolare, di ogni parola detta, di ogni gesto per far rivivere un'atmosfera lontana che lo faccia immediatamente tornare l'uomo risoluto che è sempre stato.

L'atteggiamento di Stan si distanzia nettamente da quello di Goldberg perché la sua insicurezza non è frutto di una momentanea crisi, bensì di un'intera storia che egli ha tentato di lasciarsi alle spalle, fino a quando gli è stato possibile. Se Goldberg ne ha bisogno e volontariamente ricostruisce in modo minuzioso momenti della sua storia, Stan invece cerca in ogni modo di rimuovere i ricordi che affollano la sua mente, mettendoli a tacere, rendendoli confusi, fingendo che essi non esistano. Ma l'arrivo dei due sconosciuti segna anche inevitabilmente l'inizio di uno scontro con quel passato rimosso che lo porterà alla distruzione.

I due estranei travolgono il pianista con una serie di accuse che cercano di riportare alla sua memoria delle colpe, probabilmente, commesse prima che egli si rifugiasse nella

²¹⁸ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 78 («*Goldberg.* Mio padre mi disse, [...] fai il tuo dovere e rispetta sempre le regole. [...] Giurai sulla Bibbia. E in quel momento capii qual'era la parola che non avrei mai dovuto dimenticare - Rispetto! [...] Ed è per questo che ho raggiunto la posizione che ho raggiunto, MacCann. Perché sono sempre stato sano come un pesce. Questo è il mio motto: lavora sodo e lavora tosto. Non sono mai stato malato un giorno», trad. cit., pp. 66-67).

pensione. Le frasi dei due risultano però troppo contraddittorie per permettere allo spettatore di ricostruire le vicende vissute dal protagonista. Stan rimane come pietrificato durante tutta la scena: da questo momento ha inizio la dissoluzione dell'equilibrio che il personaggio aveva tentato di crearsi nella negazione della realtà.

Goldberg. Where was your wife? [...]

Stan. In - ?

Goldberg. Answer. [...]

Goldberg. What have you done with your wife? [...]

Goldberg. How did you kill her? [...]

Goldberg. Why did you never get married?

MacCann. She was waiting at the porch.

Goldberg. You skeddadled from the wedding. [...]

MacCann. What about Ireland?

(Atto II)²¹⁹

«L'interrogatorio contiene decine di frammenti in disordine. [...] L'inerme Stanley, cui via via viene rimproverato un passato che ha tutta l'aria di essere fittizio, è presto solo dinanzi al male»²²⁰. Sebbene tra le numerose accuse che i due aggressori rivolgono al protagonista non si possano distinguere quelle che rimandano a colpe effettivamente commesse e si abbia di conseguenza la sensazione di una totale infondatezza delle loro parole, egli ne resta tuttavia irrimediabilmente sconvolto. Nessun ricordo viene confessato esplicitamente allo spettatore da Stan ma ora la porta che si spalanca non è più solo, concretamente, sull'ambiente sicuro in cui egli vive, ma sulla sua memoria, su quelle esperienze che lo hanno portato ad essere ciò che è. I due estranei si appropriano della sua storia, delle sue colpe, dei suoi errori, delle sue debolezze, di quelle zone segrete della sua personalità che aveva tentato di tenere nascoste e di mettere a tacere, forse, per non dover incontrare una nuova sconfitta.

I fantasmi sepolti vengono fatti rivivere a forza da agenti esterni ma il personaggio non ha la capacità di affrontarli: viene spontaneo pensare che nel mistero di un passato

²¹⁹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 48-49 («*Goldberg.* Dov'era tua moglie? *Stan.* A... *Goldberg.* Rispondi. [...] *Goldberg.* Che ne hai fatto di tua moglie? *Goldberg.* Come l'hai uccisa? *Goldberg.* Perché non ti sei mai sposato? *MacCann.* Ti aspettava davanti alla chiesa. *Goldberg.* Te la sei svignata. *MacCann.* Che ne dici dell'Irlanda?»), trad. cit. p. 40).

²²⁰ DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 37.

tanto nebuloso sia custodito un segreto inconfessabile, ma la possibilità di conoscere un tale segreto se ne andrà con il protagonista, quando egli salirà sulla macchina di Goldberg e verrà portato via.

Se le esperienze vissute in passato possono essere troppo dolorose da recuperare in quanto specchio di un'identità sconosciuta o piuttosto rifiutata, nondimeno il futuro è pieno d'angoscia, «Danger is conceived in the future tense: this is what will happen if steps are not taken to avoid it. Apprehension rises as future comes closer»²²¹. La tenacia dei personaggi di Pinter nel far riferimento unicamente al presente, distoglie la loro attenzione dall'incertezza che il futuro potrebbe riservare. Esso rappresenta l'imprevedibilità delle situazioni che sfuggono al loro controllo e alla loro comprensione. Quasi mai essi, infatti, sono disposti a parlare dei loro progetti o delle loro aspettative; il loro unico pensiero sembra essere quello di perpetuare la tranquillità che solo l'abitudine della quotidianità è in grado di assicurare. Soltanto Stan accenna a volte al fatto di tornare a casa, o di trovare un lavoro che lo porti in giro per il mondo, ma più che intenzioni reali hanno l'aspetto di essere parole dette per stupire, o comunque per produrre un effetto su chi le ascolta. Quando egli parla a Meg di un lavoro che gli è stato offerto, sembra che il suo intento sia quello di mettere alla prova e di spaventare la donna con l'idea che egli possa allontanarsi da lei per sempre.

Stan. I've... er... I've been offered a job, as a matter of fact.

Meg. What?

Stan. I'm considering a job at the moment.

Meg. You're not.

Stan. A good one, too. In a night club in Berlin.

Meg. Berlin?

Stan. Berlin. A night club. Playing the piano. A fabulous salary. And all found.

Meg. How long for?

Stan. We don't stay in Berlin. Then we go to Athens.

Meg. How long for?

Stan. Then we pay a flying visit to...er... what is the name... [...] Constantinople, Zagreb, Vladivostock. It's a round the world tour. [...]

Meg. Don't you go away again, Stan. You stay here. You'll be better off. You stay with your old Meg .

²²¹ KERR, *Harold Pinter*, cit., p. 15 («Il pericolo fa parte del futuro: si realizzerà se non si prendono misure per evitarlo. L'angoscia cresce quando il futuro di fa più vicino», la traduzione è mia).

Meg rimane sconcertata dalle parole di Stan, cerca di opporsi all'idea che egli possa partire, e lui sembra volere approfittare della sua apprensione ed infatti la rincalza con la prospettiva di un lavoro a cui sembra impossibile rinunciare.

I numerosi puntini di sospensione, le pause, fanno però pensare ad un personaggio tutt'altro che convinto di ciò che sta dicendo: forse sta inventando, forse questo lavoro non gli è mai stato offerto ed è soltanto uno dei suoi desideri irrealizzabili che viene ora posto come una consolazione alla sua presente inattività, come accade del resto quando egli rievoca i suoi due concerti. Quello a cui fa riferimento Stan è un futuro che sembra proiettato in un mondo totalmente slegato dalla realtà e nel quale, ancora una volta, egli cerca di trovare un rifugio contro il terrore che lo perseguita. «Siamo dinanzi ad un fallito che non sa dare uno scopo alla propria vita, e si rifugia per contrasto in un futuro radioso»²²³, ha spiegato Davico Bonino. Se egli avesse anche soltanto una vaga intenzione di realizzare questo progetto, allora il suo timore di confrontarsi con il mondo esterno perderebbe tutta la sua forza ed il suo significato.

Il futuro, quando perde la sua dimensione onirica per farsi reale, è spaventoso non meno del passato per questi personaggi che vivono nella paura ossessionante di ciò che non conoscono. Il timore di un futuro sconosciuto si concretizza nell'arrivo di un intruso, portatore di un mondo misterioso, che sembra giungere appositamente a turbare l'ordine di chi abita la tranquilla atmosfera creatasi nell'ambiente chiuso e sicuro, sia esso una stanza un soggiorno di una pensione o un seminterrato.

Non solo *Il Compleanno* ma tutte le opere di Pinter del primo periodo sono caratterizzate da questa dinamica; il futuro si riveste sempre di negatività: nella *Stanza* l'estraneo che è l'origine dell'angoscia della protagonista, Rose, e che le rimarrà ignoto sino alla fine della *pièce*, è l'abitante del seminterrato, simbolo del mistero che allo stesso tempo attrae e terrorizza la donna; ma è soprattutto nel *Calapranzi* che si evidenzia la sensazione di ansia di cui esso è causa, «Per costoro il passato non deve esistere come non

²²² PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 22-23 («Stan.. Beh, in realtà... ehm... un'offerta me l'hanno fatta. Meg. Cosa? Stan. Sì. Sto trattando. Meg. Non ci credo. Stan. L'offerta è anche buona. In un night club a Berlino. Meg. A Berlino? Stan. A Berlino. In un night club. A suonare il piano. Una paga favolosa e tutto speso. Meg. Per quanto tempo? Stan. Non stiamo fissi Berlino. Poi andiamo ad Atene. Meg. Per quanto tempo? Stan. Sì. Poi prendiamo l'aereo per... ehm... come si chiama... [...] Costantinopoli. Zagabria. Vladivostok. Una tournée in giro per il mondo. [...] Meg. Non andare via ancora, Stan. Stai qui. Starai meglio. Stai con la tua vecchia Meg», trad. cit., p. 17).

può esistere il futuro»²²⁴, ha affermato Maria Francesca Epifani. I due protagonisti, Gus e Ben, sono i due killer di un non meglio identificato mandante, Mr. Wilson, che vivono in un seminterrato, in attesa che bussi alla porta la loro prossima vittima. Mentre attendono di compiere il loro dovere essi ricevono ordini da un messaggero misterioso e vivono la paura di un imminente incontro con questa entità sconosciuta da cui dipenderà il loro destino. I due non faranno mai la conoscenza dell'entità misteriosa che muove ogni loro azione; alla fine si scoprirà invece che la vittima che stavano aspettando è proprio uno di loro due e, sebbene non si assista direttamente alla scena, si intuisce che Ben ucciderà Gus. I due killer sanno che il loro destino li porterà ad uccidere qualcuno senza però sapere né quando, né chi e nemmeno il motivo. Sebbene l'intera rappresentazione sia costruita sull'apparente comicità delle situazioni che si creano tra i due protagonisti, una forte sensazione di angoscia pesa su di loro attraverso i numerosi interrogativi che solleva per lo più Gus, senza mai riuscire a ricevere una risposta. Il futuro è per loro, come per gli altri protagonisti delle prime opere di Pinter, privo di speranza; e se è possibile tentare di cancellare il passato, risulta però inevitabile lo scontro con questo futuro che si pone come il compimento dell'angoscia da cui essi sono perseguitati.

Nel *Compleanno* la minaccia di un'intrusione si fa più concreta, ed abbandona i toni allegorici che invece le erano stati attribuiti nelle due opere citate. La presenza estranea si materializza nelle figure di Goldberg e MacCann, presenti sul palco fisicamente sin dalla fine del primo atto, ma nominati da Meg e Petey sin dal primo dialogo con cui ha inizio la rappresentazione.

Meg. [...] I'm expecting them.

Stan. I don't believe that. [...]

Meg. Petey told me this morning.

Stan (grinding his cigarette). When was this? When did he see them? [...]

Stan. Who are they? [...]

Stan. They won't come.

(Atto I)²²⁵

²²³ DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 31.

²²⁴ EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 49.

²²⁵ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 20 («*Meg.* Sto aspettando ospiti. *Stan.* Non ci credo. [...] *Meg.* Me lo ha detto Petey questa mattina. *Stan (frantumando la sua sigaretta).* Quando è stato? Quando li ha visti? [...] *Stan.* Chi sono? [...] *Stan.* Non verranno», trad. cit., p. 16).

Stan. They are looking for someone. [...]

Stan. Shall I tell you who they are looking for?

(Atto I)²²⁶

Stan sembra sentire immediatamente il peso del loro prossimo arrivo, se Meg ne è entusiasta, lui al contrario ne è terrorizzato.

Non sarà soltanto l'idea del loro arrivo a sconvolgere Stan, i due infatti non tarderanno a presentarsi e da subito avrà inizio un ambiguo ma abile gioco di persecuzione ai danni del protagonista.

Se il passato costituisce il necessario ma doloroso recupero della propria storia, di esperienze che gran parte dei personaggi sembra preferire tenere nascoste, per poter avvicinarsi alla zona più autentica e profonda della propria identità e arrivare a dare una ragione ai comportamenti più insensati, a volte addirittura violenti, che fanno parte del presente; il futuro corrisponde invece a quel mondo ancora inesplorato che attende il personaggio fuori dall'ambiente sicuro in cui ha deciso di rifugiarsi. Il presente, come la stanza, pare poter dare ai protagonisti delle opere di Pinter l'illusione di una certa stabilità, poiché permette di evitare un difficile confronto con ciò che sentono essere più forte di loro. «We are faced with the immense difficulty, if not the impossibility, of verifying the past. – Ha detto il drammaturgo - I don't mean merely years ago, but yesterday, this morning. What took place, what was the nature of what took place, what happened? If one can speak of the difficulty of knowing what in fact took place yesterday, one can I think treat the present in the same way. What is happening now? We don't know until tomorrow or in six months time, and we won't know then, we'll have forgotten, or our imagination will have attributed quite false characteristics to today. A moment is sucked away and distorted, often even at the time of his birth»²²⁷.

Il passato è necessario ed è l'unico legame che questi personaggi hanno con la loro reale identità, con le proprie motivazioni e con quella zona irrazionale che a volte sembra

²²⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 24 («*Stan.* Stanno cercando qualcuno. [...] *Stan.* Vuoi che ti dica chi stanno cercando?», trad. cit., p. 19).

²²⁷ PINTER, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 29 («Ci troviamo di fronte all'immensa difficoltà, se non all'impossibilità, di verificare il passato. Non mi riferisco ad anni fa, ma a ieri, a questa mattina. Che cosa è successo, di che natura è ciò che è successo, cos'è accaduto? Se si può parlare della difficoltà di conoscere ciò che in effetti è accaduto ieri, si può dire la stessa cosa del presente, penso. Cosa sta succedendo ora? Non lo sappiamo se non domani o tra sei mesi, e non lo sapremo neanche allora, avremo dimenticato, o la nostra immaginazione avrà attribuito delle caratteristiche false a ciò che è successo oggi. Un momento è inghiottito e distorto nel momento stesso in cui nasce», la traduzione è mia).

esplodere senza ragione e che, senza di esso, sarebbe destinata a restare relegata nel mistero. Nella loro fuga essi vivono però continuamente come in bilico sull'orlo di un baratro che si fa sempre più minaccioso e la loro caduta, una volta scontratisi con se stessi, si fa inevitabile.

3. 4. Il confronto con la drammaturgia classica

Sembra che Pinter nel *Compleanno* si adegui al rispetto delle regole dell'unità di spazio tempo e azione, tipiche del teatro classico (l'azione si svolge in un arco di ventiquattr'ore nel soggiorno della pensione e si concentra sulla festa di compleanno), egli tuttavia ne stravolge completamente il valore. Se la tradizione voleva infatti che tali regole fossero messe in pratica perché venisse sottolineata la verosimiglianza, nel drammaturgo inglese una simile preoccupazione è del tutto assente: per quanto riguarda il tempo, in particolare, la limitazione al presente sembra invece uno dei tanti stratagemmi (come lo è del resto l'ambiguità del linguaggio e dei gesti, e la volontà di rifugiarsi tra le quattro mura di una stanza) che il personaggio sfrutta per sfuggire lo scontro con quella parte di se stesso che più lo spaventa e, di conseguenza, per impedire anche a chi lo osserva di arrivare a conoscerlo nella sua autenticità. Se nel teatro classico²²⁸, il passato del personaggio veniva introdotto nella rappresentazione innanzitutto per aiutare lo spettatore a comprenderne le motivazioni, e ad immedesimarsi nella situazione, arrivando a condividere con i protagonisti alcune emozioni (spesso si faceva riferimento a miti o ad avvenimenti storici molto noti in quanto facevano parte del bagaglio culturale di un pubblico che aveva bisogno di comprendere ogni mossa dei personaggi che vedeva muoversi in scena), nelle opere di Pinter, al contrario, il passato affiora raramente e quasi a velare più che a svelare la personalità già enigmatica dei protagonisti.

Parlando dell'ambiguità che regna nelle sue opere, Pinter ha voluto sottolineare: «A character on the stage who can present no convincing argument or information as to his past experiences, his present behaviour or his aspirations, nor give a comprehensive analysis of his motives is as legitimate and as worthy of attention as one who, can do all

²²⁸ A proposito delle regole sulle quali si basa il "dramma classico" moderno, si veda SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, cit., pp. 9-13.

these things. The more acute the experience the less articulate its expression»²²⁹. Il drammaturgo rinuncia anche a quei momenti in cui i personaggi usavano confessarsi al loro pubblico per conquistarne l'appoggio e la comprensione, i monologhi presenti nelle sue opere non sono certo utili agli spettatori per arrivare a comprendere gli atteggiamenti dei personaggi e i sentimenti dai quali sono mossi. «La sfera dei rapporti intersoggettivi appariva [all'uomo] quella essenziale della sua esistenza, - ha spiegato Szondi a proposito del personaggio del dramma classico - libertà e vincolo, volontà e decisione, come le sue determinazioni più importanti. Il "luogo" in cui egli giungeva a realizzazione drammatica, era l'atto della decisione. Nella sua decisione di aprirsi al mondo degli altri, il suo intimo si manifestava e diveniva attualità drammatica»²³⁰. L'eroe che dedica tutte le sue forze al raggiungimento di un obiettivo, che si lascia guidare e giustificare dal suo passato e che cerca di modellare il presente secondo i suoi scopi, risulta invece ora troppo prevedibile, ed ha lasciato intravedere quanto fosse artificioso un tale atteggiamento. Il passato racchiude delle esperienze che restano imprigionate nella mente di chi le ha vissute e che non si preoccupa di essere sostenuto o meno dallo spettatore; e lo stesso vale per le motivazioni che lo spingono ad assumere certi atteggiamenti e a compiere certe azioni che risultano infatti del tutto oscure.

Pinter ritiene che dei personaggi pronti a svelare ogni loro intenzione, ogni più piccolo moto del loro animo, sebbene possano risultare affascinanti per un pubblico che grazie a loro può provare sentimenti raramente vissuti nella vita quotidiana ma spesso sognati, o viceversa, riconoscibili e condivisibili, si dimostrano tuttavia lontani dalla realtà che ogni uomo si trova a vivere, e diventano allora unicamente il riflesso di una certa visione dell'autore che li ha creati: «The playwright assumes that we have a great deal of information about all his characters, who explain themselves to the audience. In fact what they are doing most of the time is conform to the author's own ideology. [...] When the curtain goes up on one of my plays, you are faced with a situation, a particular situation, two people sitting in a room, which hasn't happened before and is just happening at this

²²⁹ PINTER, nota nel programma di sala dell'8 Marzo 1960 al Royal Court Theatre; rist. in *Writing for the Theatre*, in IDEM, *Plays One*, cit., p. 13 («Un personaggio che sul palco non può presentare informazioni convincenti sulle sue esperienze passate, sul suo comportamento presente, sulle sue aspirazioni, e neanche fornire un'analisi dettagliata delle sue motivazioni, è giustificato e degno di attenzione tanto quanto uno che può fare tutto questo. Più l'esperienza vissuta è significativa, più è difficile esprimerla», la traduzione è mia).

²³⁰ SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 9.

moment, and we know no more about them than I know about you, sitting at this table»²³¹, ha spiegato l'autore durante un'intervista.

L'impenetrabilità del personaggio distanzia nettamente Pinter dal teatro convenzionale: sin dalla sua nascita infatti (basta pensare alla tragedia greca²³²), l'azione che si svolgeva sul palco, e nella quale il pubblico doveva immedesimarsi per permettere poi un effetto di catarsi, era incentrata sul fatto che i protagonisti erano ineluttabilmente portati a scontrarsi con un qualcosa di ben preciso, sebbene si rivelasse di gran lunga più forte di loro e di conseguenza la sconfitta fosse inevitabile. Per identificarsi e condividere con i personaggi le loro emozioni e soprattutto la loro sofferenza, per essere quindi educato e "purificato", il pubblico aveva bisogno di essere messo a conoscenza di ogni minimo dettaglio, di ogni antecedente per poter comprendere appieno da cosa fosse causato tanto dolore.

L'eroe della tragedia classica aveva come antagonista un destino ineluttabile il quale lo obbligava ad opporsi ad un volere divino che egli non poteva né accettare né tantomeno vincere; la sua grandezza nasceva dalla ferma volontà di sfidare tale volere, pur conoscendo da subito il fallimento di una simile sfida, e la sua caduta era causata dall'aver contraddetto una norma inesorabile. Se per l'eroe classico la tragedia nasceva dallo scontro con una forza superiore all'uomo, nel successivo sviluppo del teatro, dalla nascita del dramma moderno, la tragedia tende a perdere gradualmente la sua aura mitica per farsi tutta umana diventando «commedia seria» o «tragedia domestica»²³³ sino ad arrivare alla definitiva definizione di dramma: abbandonati gli dei e gli eroi aristocratici, è la nuova classe borghese ad essere messa in scena e a farsi portatrice di valori universali; il conflitto nasce tra «*passion* e *devoir*»²³⁴, la volontà e soprattutto la passione del personaggio si devono scontrare con le convenzioni imposte dagli stessi uomini, ed anche qui la sconfitta del protagonista è certa sin dall'inizio della vicenda.

²³¹ Intervista a Pinter di J. SHERWOOD, BBC European Service, 3 Marzo 1960, cit. in ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., p. 42 («L'autore fa in modo che si abbia una gran quantità di informazioni riguardo ai suoi personaggi, che si giustificano di fronte al pubblico. In realtà ciò che fanno il più delle volte è conformarsi all'ideologia dell'autore. [...] Quando si alza il sipario su una delle mie opere ci si trova di fronte a una situazione particolare; due persone sedute in una stanza, che non è mai accaduta prima, e che si sta svolgendo proprio in questo momento e di loro non si sa nulla di più di quanto io sappia di voi mentre sto seduto a questo tavolo», la traduzione è mia).

²³² A questo proposito si veda A. LESKY, *Storia della letteratura greca*, Il Saggiatore, Milano 1990, vol. I, pp. 321-389.

²³³ ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., p. 7.

²³⁴ SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 9.

Il genere tragico nasce dall'impossibilità da parte del soggetto, che lotta sino alla morte, di raggiungere l'oggetto vagheggiato, perché tale desiderio si contrappone ad una legge più forte, sia essa divina o umana. Il volere dell'uomo è contrapposto ad una volontà superiore che non può essere scavalcata, e per quanto il protagonista, assunto alla dimensione di eroe, si ostini a combattere ne resta necessariamente sconfitto, ma, a differenza di quanto accade nelle opere di Pinter, sebbene il risultato sia il medesimo, egli conosce sin dall'inizio della sua storia da che cosa verrà battuto e perché. L'eroe così come venne concepito nel teatro antico e poi ripreso soprattutto nel periodo romantico come reazione al dramma borghese, ha la facoltà di decidere e di scegliere se sottomettersi o meno alle leggi che egli conosce e che sa essere ineluttabili; ai protagonisti delle opere di Pinter tale facoltà è assolutamente negata. Essi, contrariamente al protagonista della tragedia classica o di quella romantica, tentano il più delle volte di fuggire lo scontro, eppure sono costretti a subirlo senza che nessuna possibilità di salvezza sia concessa loro. La loro sconfitta non nasce da una colpa commessa, dall'aver contraddetto le regole imposte da forze superiori, ma semplicemente dall'imprevedibilità di una realtà che non si lascia spiegare da schemi fissi e universali, che non si fonda su norme note e immutabili ma che infligge sofferenza senza una precisa ragione.

Pinter si distacca sia dalla tragedia classica, sia dal più recente dramma borghese (nato già con Diderot ma che trovò il suo periodo di massimo sviluppo dopo il romanticismo e che si ispirò al grande successo che conobbe il romanzo realista francese nella seconda metà dell'Ottocento), sia da quello naturalista.

Diderot aveva sostenuto: «Soprattutto lasciate stare il colpo di scena. Cercate i quadri»²³⁵. Il protagonista viene allora posto in stretta relazione con il quadro sociale in cui si inserisce, alle cui norme può scegliere se adeguarsi o se opporsi. Allegri fa notare: «Abborrire il colpo di scena e rinchiudere l'azione dentro la struttura forte del quadro ha una precisa valenza ideologica, vuol dire bandire indirettamente l'imprevisto sconvolgente dal teatro ma anche dai modelli di vita»²³⁶.

Le opere di Pinter sembrano invece fondarsi proprio sulla presenza di questo "imprevisto sconvolgente": sebbene la loro ambientazione e i personaggi che in esse si muovono non abbiano nulla di allegorico ma risultino immersi in una realtà concreta, il drammaturgo non ha certo l'intenzione di costruire un'opera che possa chiamarsi realista o

²³⁵ D. DIDEROT, cit. in ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit. p. 10.

naturalista «If you press me for a definition – ha infatti affermato - I’d say that what goes on in my plays is realistic, but what I’m doing is not realistic»²³⁷. Ciò che il realismo, e in seguito il naturalismo in maniera ancora più evidente, avevano inteso fare era applicare a ogni aspetto dell’esistenza umana delle formule attraverso le quali, da una premessa, da un certo ambiente e da una certa condizione sociale dei personaggi, fosse possibile prevedere e giustificare ogni loro azione. Il teatro doveva essere specchio della realtà, della società contemporanea in opposizione alle irrefrenabili passioni che erano state protagoniste del precedente teatro romantico, e doveva soprattutto educare fornendo dei solidi principi morali; non sono infatti rari i drammi “realisti” che includono tra i loro personaggi il *raisonneur*, «si tratta di un personaggio un po’ dentro e un po’ fuori dall’azione drammatica, quasi alla maniera del coro greco, capace di guardare le vicende dal di fuori, di commentarle, di ricondurle ad uno schema giudicabile. È molte volte un personaggio di natura epica in quanto porta parola dell’autore, incaricato di muovere le fila dell’azione, talvolta ma soprattutto di rendere esplicito il senso della *pièce*, addirittura di declamare didatticamente la morale da trarsi da tutta l’azione»²³⁸.

Fu poi soprattutto il teatro naturalista, ispiratosi alle teorie espresse dal romanziere francese Emile Zola, che, con la fiducia nella scienza, aveva voluto dimostrare che era possibile applicare i suoi metodi alla complessità della vita dell’uomo cosicché ogni sentimento, ogni desiderio o dubbio o timore potesse essere analizzato “scientificamente” e di conseguenza compreso e previsto. Si cercava di rappresentare sulla scena dei *tranche de vie*, «la vita che irrompe con tutta la sua corporeità sulla scena»²³⁹, in cui un uomo, posto in una particolare situazione, si sarebbe inevitabilmente comportato in un certo modo ubbidendo al determinismo tipico della scienza. Ogni elemento doveva essere descritto dettagliatamente, in modo oggettivo perché diventasse evidente al pubblico ciò che l’autore voleva sostenere eliminando però totalmente la soggettività della sua presenza. Il *raisonneur* diventò allora inutile perché i personaggi e le situazioni dovevano farsi specchio della realtà senza alcuna mediazione, che si sarebbe certamente dimostrata artificiosa; la scena doveva farsi una fotografia oggettiva della realtà.

Un tale metodo, sostenuto dalla filosofia positivista, e fondato sulla fede nel

²³⁶ Ivi, p. 11.

²³⁷ PINTER, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 13 («Se mi chiedete una definizione potrei dire che ciò che succede nelle mie opere è realistico, ma ciò che io faccio non lo è», la traduzione è mia).

²³⁸ ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., p. 65.

²³⁹ Ivi, p. 68.

documento che doveva conferire autenticità a ciò che veniva rappresentato, rischiava però di costruire personaggi privi di un'autentica umanità e ben lontani dalla realtà, sebbene l'intento dei drammaturghi che si ispiravano a tale corrente fosse quello di minimizzare, sino a farlo scomparire, il divario esistente tra rappresentazione della realtà e realtà stessa. Il destino del personaggio non dipendeva più infatti da forze super-umane, ma era la diretta conseguenza non di colpe commesse nei confronti di queste bensì di errori del passato.

Sebbene non vi fosse più l'intento morale del periodo precedente, tuttavia permaneva nel teatro naturalista la volontà classificare la realtà secondo regole ben precise, di eliminare da essa l'imprevedibile e di ricondurla alla razionalità, attraverso lo sguardo ordinatore, anche se impercettibile, del drammaturgo.

Pinter si discosta nettamente da un simile modo di fare teatro: le sue opere nascono dalla realtà, da un'immagine concreta ma egli non si pone come scopo quello di dimostrare la presenza di determinate leggi che regolano tale realtà. Ciò che accade ai suoi personaggi non è mai una diretta conseguenza del passato, o meglio, non è questo ciò che il drammaturgo vuole rappresentare e comunicare al pubblico. Non esiste alcuna premessa che possa fornire una spiegazione razionale a un fatto, come non sempre esiste una ragione particolare per la quale un personaggio pronuncia certe parole, ma questo, sembra dire Pinter, è ciò che accade nella realtà di ogni giorno.

Egli sembra comportarsi come l'osservatore attento che ascolta e guarda ciò che lo circonda per poi metterlo in scena, rifiutandosi però di darne una giustificazione. «I distrust theory. In whatever capacity I have worked in the theatre [...] I have found that theory, as such, has never been helpful. [...] What am I writing about? Not the weasel under the cocktail cabinet. I am not concerned with making general statements. I am not interested in theatre used simply as a means of self expression on the part of the people engaged in it. [...] I can sum up none of my plays. I can describe none of them, except to say: that is what happened, that is what they said, that is what they did»²⁴⁰. Pinter priva l'oggettività realista e naturalista della fiducia nella possibilità di trovare una logica nelle situazioni che vengono messe in scena e cerca piuttosto di attirare l'attenzione dello spettatore sulla

²⁴⁰ PINTER, *Writing for Myself*, in IDEM, *Plays Four*, Faber and Faber, London, 1986, p. 10 («Non mi fido della teoria. In qualsiasi ruolo io abbia lavorato per il teatro [...] mi sono reso conto che la teoria, in quanto tale, non è mai stata utile. [...] Di che cosa scrivo io? Non della donnola sotto il mobile bar. Non voglio fare affermazioni generali. Non mi interessa il teatro come forma di auto espressione per coloro che vi partecipano. [...] Non sono in grado di riassumere nessuna delle mie opere. Non posso neanche descriverle se non dicendo: è successo questo. Hanno detto questo. Hanno fatto questo», la traduzione è mia).

manca di norme prestabilite che determinino lo svolgimento dei fenomeni che la realtà impone; abbandona il ruolo dell'autore che vuole mettere ordine nella storia dei suoi personaggi, che conosce a priori quale sarà l'esito delle loro azioni avvicinandosi così alla corrente del *nouveau roman* francese²⁴¹. Come i romanzieri che facevano parte di questa scuola, anche Pinter decide di mostrare unicamente un momento della vita dei protagonisti delle sue opere, senza pretendere di giustificare ogni aspetto del loro atteggiamento. Essi hanno una visione parziale della realtà e non possono che accettare questo limite senza potersi aggrappare ad ideali che riescano a dare una risposta ai loro dubbi. La realtà presenta troppe sfaccettature diverse, ed ogni singolo personaggio non ha che una visione limitata non solo di ciò che lo circonda (l'arrivo di un nuovo ospite è contemporaneamente causa di gioia ed entusiasmo, ma anche di angoscia) ma prima di tutto di se stesso.

Se la drammaturgia classica riusciva a disegnare personaggi ben caratterizzati e spinti ad agire da una forte motivazione, ora ogni certezza sembra essere crollata e con questa anche l'illusione di poter individuare un scopo verso cui indirizzare le proprie energie. L'irrazionalità invade infatti, nelle *pièces* del drammaturgo inglese, sia il modo di esprimersi dei personaggi sia i loro comportamenti, e le situazioni rappresentate non sono che un insieme di frammenti di realtà privi di un ordine o di una legge a cui possano essere ricondotti. Ma questa è in fondo la visione che ogni uomo ha di ciò che lo circonda: «We see two people arguing, perhaps starting to fight in the street. A crowd gathers around them and watches in fascination. It is most unlikely that this crowd could ever get a clear idea about the issues involved in the quarrel, let alone the antecedents and personalities of the two men themselves. And then, after a police car has arrived and taken the two contenders to the police station, the crowd disperses and may never know what the fight was about. And yet the fight had meaning: it communicated something about the stresses, the violence in a big city. [...] The bystander whose eyes were open, who was sensitive enough to react to the emotional climate of that street incident, could gain an insight, a deep insight into life a greater awareness of its true nature than if all the facts, all the motivations could have been offered him on a plate, for after all, the opaqueness, the impenetrability of other people's lives, their feelings, their true motivations, is an essential

²⁴¹ A questo proposito si veda ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit. p. 45.

feature of the true quality of the world and of our own experience of it»²⁴². Esslin ha usato questo esempio per spiegare il senso che assume l'apparente mancanza di logica che è presente in maniera tanto evidente nelle opere di Pinter: non volontà di offrire al pubblico universi insensati bensì, in un certo senso, volontà di farsi specchio della realtà più veritiero di quanto potesse risultare quello proposto dal teatro naturalista, innanzitutto perché non ha più alcuna pretesa di dimostrare che la realtà risponde necessariamente a canoni logici.

L'intento dell'autore sembra allora essere quello di far notare che nella vita quotidianamente vissuta è di gran lunga più probabile incontrare persone la cui esistenza passata e le cui motivazioni ci sono totalmente ignote, piuttosto che trovarsi di fronte a qualcuno che sia disposto a rendersi totalmente trasparente raccontando tutto di sé e di ciò che lo induce a comportarsi in un certo modo. «We don't carry labels on our chest. And even though they are continually fixed to us by others, they convince nobody. The desire for verification with regard to all of us, with regard to our own experience and the experience of others, is understandable but cannot always be satisfied. There are no hard distinction between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. The thing is not necessarily true or false; it can be both true or false. [...] I think there is a shared common ground, all right, but it is more like a quicksand. Because "reality" is quite a strong firm word we tend to think, or to hope, that the state to which it refers is equally firm, settled and unequivocal. It doesn't seem to be»²⁴³. È come se attraverso i suoi testi Pinter volesse rappresentare il problema della possibilità di conoscere

²⁴² Ivi, pp. 46-47 («Vediamo due persone che litigano e magari che iniziano a picchiarsi, per la strada. Una folla di persone si accalca attorno a loro e li guarda affascinata. È alquanto improbabile che questa folla possa avere una chiara idea riguardo al problema che ha causato la rissa, figuriamoci riguardo agli antecedenti e la personalità delle due persone coinvolte. Poi, una volta che è arrivata la macchina della polizia e che ha portato via i due contendenti, la folla si disperde e non saprà mai da cosa sia nata la rissa. Eppure lo scontro ha avuto un significato: ha comunicato qualcosa riguardo alla tensione e la violenza in una grande città. [...] Lo spettatore, che ha visto e che è stato abbastanza sensibile da reagire all'atmosfera emotiva che si è creata in quella strada ha potuto guadagnare una profonda capacità di comprendere la vita e una maggiore consapevolezza della sua vera natura di quanto non sarebbe accaduto se ogni fatto, ogni motivazione gli fossero stati serviti su un piatto d'argento; poiché, dopotutto, l'opacità e l'impenetrabilità della vita degli altri, dei loro sentimenti, delle loro reali ragioni è un'essenziale caratteristica è la vera essenza del mondo e della percezione che noi ne possiamo avere», la traduzione è mia).

le motivazioni e le complesse spinte psicologiche che stanno dietro ad ogni azione compiuta dall'uomo. Se non è quindi possibile prevedere il comportamento di ogni persona con la quale si viene a contatto lo stesso si può dire per l'improvviso scoppio della violenza, che solitamente invade la scena in modo del tutto inaspettato nelle opere del drammaturgo «This thing, - ha affermato - of people arriving at the door, has been happening in Europe in the last twenty years. Not only the last twenty years, the last two to three hundred»²⁴⁴. Si può a questo proposito pensare all'esperienza della guerra, ma Pinter non ne parla mai direttamente, come se quello non fosse stato che uno dei casi in cui la realtà aveva colpito anche chi, nel suo passato, non si era macchiato di errori o di colpe.

Nel teatro di Pinter, oltre alle ideologie che sorreggevano il dramma, è anche il concetto di protagonista ad essere messo in discussione. È infatti difficile individuare nelle opere della sua prima produzione un soggetto che possa pienamente ricoprire tale ruolo. A parte il caso della *Stanza*, dove Rose è evidentemente l'unico personaggio attorno al quale si svolge l'opera, né nel *Calapranzi*, né nel *Guardiano* e neanche nel *Compleanno* si può dire che esista un unico protagonista: Stan, nel *Compleanno*, risulta la figura centrale unicamente perché viene individuata come la vittima su cui ha agito l'intrusione del mondo esterno. Non è lui che direttamente muove l'azione, che influenza gli altri personaggi, che ne modifica le sorti con le sue decisioni ed i suoi gesti, che si attira le ire del destino avendo commesso gesti eclatanti; egli non può scegliere se scontrarsi o meno con quelle forze che sa essere a lui superiori, eppure è obbligato a farlo: non è infatti volontariamente che si scontra con la sua sorte, egli si limita al contrario a subire mentre gli altri personaggi non si rendono conto di cosa realmente gli stia accadendo. Egli non potrebbe esistere all'interno dell'opera senza Goldberg e MacCann, la cui presenza si rivela così, fondamentale tanto quanto quella del pianista. Stan emerge perché è totalmente distaccato e diverso dagli altri: perché egli non parla, non si muove, non riesce a fingere né a

²⁴³ PINTER, *Writing for the Theatre*, in IDEM, *Plays One*, cit., pp. 9-10 («Non portiamo sul petto delle etichette. Anche se ci vengono sempre appioppate, non convincono nessuno. Il desiderio di voler verificare, da parte di tutti noi, la nostra stessa esperienza o quella altrui, è comprensibile, ma non sempre lo si può soddisfare, non ci sono delle nette distinzioni tra ciò che è reale e ciò che è irreale, e neanche tra ciò che è vero e ciò che è falso. Una cosa non è necessariamente vera o falsa, può essere sia l'uno che l'altro. [...] Penso che tra di noi vi sia un terreno comune, ma che sia in realtà come delle sabbie mobili. Poiché "realtà" è una parola forte e solida, tendiamo a ritenere, o a sperare, che ciò a cui rimanda sia altrettanto solido e forte. Ma non è così», la traduzione è mia).

²⁴⁴ Intervista a Pinter di J. SHERWOOD, BBC, European Service, 3 Marzo 1960, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 40, («Il fatto che qualche sconosciuto arrivasse all'improvviso alla porta di casa, è successo spesso in Europa negli ultimi vent'anni. Non solo negli ultimi vent'anni ma negli ultimi due o trecento anni», la traduzione è mia).

controllarsi e neanche a schivare la minaccia da cui è perseguitato, perché a lui non è concesso alcun tipo di libertà. È inoltre anche l'unico dei personaggi ad essere sottoposto dagli avvenimenti che si susseguono nel corso della *pièce* ad una trasformazione. Il protagonista allora lo si può individuare non tanto perché è colui che più degli altri agisce ed influenza l'azione, quanto piuttosto poiché è colui che la subisce avendo ormai perduto qualsiasi possibilità di decidere.

Il teatro di Pinter e quello di alcuni dei drammaturghi a lui contemporanei, quali appunto Ionesco e Beckett, nato dallo spaesamento nel quale l'uomo si è trovato a vivere nel secondo dopoguerra, ha dato origine a personaggi che sembrano essere spinti unicamente dalla preoccupazione di riuscire a sopravvivere nella confusione che li circonda. Non dovrebbe stupire allora il fatto che i suoi protagonisti, uomini forzati a vivere in un mondo che non sono in grado di comprendere, sembrano non avere mai uno scopo preciso a cui dedicare la loro esistenza. L'uomo, posto in una realtà imprevedibile sembra essere avvolto da un aura di mistero che coinvolge ogni suo gesto ed ogni sua parola. Nessuna lotta contro leggi divine o contro convenzioni sociali inaccettabili all'animo coraggioso dell'eroe "ribelle", viene messa in scena dall'autore, nessuna visione moralistica, nessun conflitto tra onore passione o dovere, nessun intento educativo Pinter si preoccupa di comunicare ad un pubblico che spesso si trova sconcertato di fronte all'ambiguità che gli viene presentata.

L'autore abbandona quindi l'idea di trasmettere al pubblico una visione del mondo che tenti di riordinarlo, sia essa riferita all'esistenza di forze divine o umane che si contrappongono alla volontà del singolo personaggio. L'interesse del drammaturgo non è più rivolto a ciò che sta oltre la realtà, a ciò che la governa, bensì a ciò che è nella realtà, a ciò che accade senza che nessuno sia in grado di trovarne una spiegazione. «I am interested primarily in people,- ha lui stesso voluto chiarire - I want to present living people to the audience, worthy of their interest primarily because they *are*, they exist, not because of any moral the author may draw from them»²⁴⁵, quasi a dire che i suoi personaggi appaiono spesso privi di una motivazione e di uno scopo da raggiungere, perché è la gente comune che si comporta in questo stesso modo. «Le mie situazioni e i miei personaggi non sono

²⁴⁵ PINTER conversazione con J. R. TAYLOR , cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 61, («Mi interessano innanzitutto le persone, voglio presentare al pubblico persone che vivono, e degne d'interesse principalmente perché *sono*, perché esistono, non perché l'autore possa trarre da loro qualche insegnamento morale», la traduzione è mia).

sempre espliciti. Ma nemmeno la vita è tanto esplicita. La personalità di ciascuno di noi è troppo complessa per essere fatta a pezzetti, impacchettata e etichettata. I miei dialoghi? Non mi pare di scrivere nulla di strano. È la gente. Non vado a scovarli come fossero pepite d'oro, sono sempre stati là. Basta stare ad ascoltare gli altri oppure se stessi»²⁴⁶. L'uomo comune, travolto dagli avvenimenti, sa raramente quale sia la giusta direzione da seguire che lo porti alla realizzazione del suo destino: egli non può conoscere in anticipo cosa lo aspetta e si rende conto che le probabilità di riuscire a programmare la sua esistenza sono pressoché inesistenti.

L'uomo che Pinter mostra al pubblico si trova di continuo a dover affrontare una realtà imprevedibile che lo ha obbligato a rinunciare a qualsiasi progetto: può capitare che dopo una vita passata ad evitare il contatto con il mondo esterno, per tentare di sviare l'incontro con qualsiasi imprevisto, arrivi all'improvviso un estraneo a stravolgere la tranquillità che si credeva ormai di aver raggiunto. Ma quest'estraneo sembra venire dal nulla, non si fa carico di rappresentare un'entità precisa, né umana né divina, e il suo obiettivo sembra non essere altro che la volontà di sconvolgere l'ordine esistente.

Allo spettatore non viene più chiesto di condividere i sentimenti dei personaggi che vede agire, soprattutto perché i gesti di cui è testimone non riescono ad essergli comprensibili; e questo accade perché le spinte profonde che scatenano un atteggiamento apparentemente irrazionale provengono da quello strato più nascosto del subconscio che spesso rimane ignoto ai personaggi stessi.

Pinter non si affida a degli ideali che guidino il corso delle sue opere: non esiste per lui un "mondo delle idee", come direbbero i filosofi platonici, di cui il mondo reale non è che un imperfetto riflesso, ma nemmeno un ordine religioso o etico o scientifico a cui affidarsi. La guerra, la morte, la paura, non trovano più alcuna giustificazione per l'uomo che, sempre più chiuso su se stesso, non si accontenta di vivere di comode apparenze: nel *Compleanno* Stan è allo stesso tempo l'individuo sregolato schiacciato ed emarginato dalla normalità imposta dalla società ma anche l'individuo che volontariamente si isola e fugge da una realtà che lo terrorizza ma che lo richiama a sé con la forza. Lo spettatore è obbligato a riflettere su ciò che vede e a trovare lui stesso delle motivazioni che l'autore evita di svelare, come se volesse dire che raramente l'uomo è in grado di conoscere il perché delle sue azioni, e lo scopo della sua esistenza.

²⁴⁶ PINTER, cit. in CAPITTA, CANZIANI, *Harold Pinter. Un ritratto*, cit., p. 75.

3. 5. La “de - costruzione” del personaggio

Il passato non riesce ad emergere, le motivazioni risultano incomprensibili e spesso anche le parole appaiono senza senso; lo spettatore si trova di fronte personaggi la cui identità, forse sconosciuta o negata da loro stessi, risulta inaccessibile.

Pinter vuole donare ai protagonisti delle sue *pièces* una nuova libertà. «Given characters who possess a momentum of their own, my job is not to impose upon them, – ha affermato – not to subject them to a false articulation, by which I mean forcing a character to speak where he could not speak, making him speak in a way he could not speak. The relationship between author and characters should be a highly respectful one, both ways. And if it is possible to talk of gaining a kind of freedom from writing, it doesn't come by leading one's character into fixed and calculated postures, but giving them a legitimate elbowroom»²⁴⁷ e qualche anno più tardi confermò queste idee spiegando: «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 have suffered two kind of pain through my characters. I have witnessed their 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 shadow. 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'm ready to take them into the nearest bar and drink all round. And I hope they would forgive me my trespasses against them and do the same for me. [...] Where a writer sets out a blueprint for his characters, and keeps rigidly to it, where they do not upset his applecart, where he has mastered them, he has also killed them, or rather terminated their

²⁴⁷ PINTER, *Writing for the Theatre*, in IDEM, *Plays One*, cit., p. 12 («Dati dei personaggi con un impulso proprio il mio compito non è di impormi su di loro, di obbligarli a usare un linguaggio falso, intendo dire forzando un personaggio a parlare quando non può parlare, facendolo parlare in un modo che non è il suo, o facendogli dire cose che non potrà mai dire. Il rapporto tra autore e personaggi deve essere caratterizzato da un grande rispetto reciproco. E se è possibile ritenere che dalla scrittura si possa ottenere una sorta di libertà, questo non deriva dal dirigere un personaggio in un atteggiamento fissato e calcolato, ma dal concedergli un legittimo spazio», la traduzione è mia).

birth, and he has a dead play in his hands»²⁴⁸.

Il personaggio assume un'autonomia del tutto originale; sembra che l'autore voglia nascondersi dietro le sue creazioni senza imporre loro gesti o parole fittizie che creerebbero un'opera senza vita. Ed infatti aggiunge poi: «I don't know what kind of characters my plays will have until they... well until they *are*. Until they indicate to me what they are»²⁴⁹.

Sembra che l'autore non si senta in diritto di penetrare nella vita dei suoi personaggi come se la sua visione, dall'esterno non fosse in grado di arrivare a scorgere la loro più autentica essenza, come se il suo sguardo non potesse che diventare una limitazione nei confronti della complessità che caratterizza la loro personalità. Egli preferisce invece lasciare che essi vivano la loro esperienza evitando di dare una rigida definizione alla parte più misteriosa del loro animo, lasciando che siano le loro parole e i loro atteggiamenti, anche quelli che paiono più insensati a parlare di loro. Risulta spontaneo pensare a questo proposito al mito della "trasparenza"²⁵⁰ tanto inseguito da Pirandello durante tutta la sua carriera teatrale ed esemplificato nei *Sei personaggi in cerca d'autore*²⁵¹, dove i personaggi si impadroniscono della scena rinunciando al tramite degli attori. «Creature del mio spirito, quei sei vivevano già di una vita che era la loro propria e non più la mia, d'una vita che non era più in mio potere di negare loro», ha scritto l'autore nella prefazione al testo²⁵². In entrambi i drammaturchi vi è un forte interesse per la distanza che separa l'apparenza e l'essere del personaggio, ciò che è detto non rispecchia mai necessariamente ciò che è sentito, ciò che accade non è mai considerato da un unico punto di vista. Ma Pirandello nei

²⁴⁸ PINTER, *Writing for Myself*, in IDEM, *Plays Four*, cit., p. 9 («Si creano i personaggi ed essi si dimostrano molto forti. Osservano te, il loro scrittore, con attenzione. Potrebbe suonare assurdo ma credo di dire la verità quando sostengo che ho provato due tipi di dolore attraverso i miei personaggi. Sono stato testimone del loro dolore quando ho cercato di distorcerli, di renderli falsi, e sono stato testimone del loro disprezzo. Ho sofferto quando non sono stato in grado di cogliere la loro essenza, quando essi mi sfuggono con ostinazione, quando si ritirano nell'ombra. Ma c'è anche un terzo tipo di sofferenza più raro. È quando la parola, o l'azione appropriata li scuote o li placa facendo loro acquistare la vita che gli si confà. Quando questo avviene sono pronto a condurli tutti al bar più vicino e pagare loro da bere. E spero che perdonino i torti che ho fatto loro e io faccio lo stesso con loro. [...] Quando un autore ha un piano particolareggiato per i suoi personaggi e ad esso rigidamente li adegua, quando loro non buttano mai all'aria i suoi progetti, quando lui è riuscito a dominarli, li ammazza, o meglio non li lascia nascere e si trova in mano un'opera morta», la traduzione è mia).

²⁴⁹ Intervista a Pinter di L. BENSKY, in MOROWITZ, TRUSSLER (a cura di), *Theatre at Work*, cit., p. 102 («Non so che tipo di personaggi avranno le mie opere finché essi... finché essi non *sono*. Finché essi non mi indicano chi sono», trad. cit., p. 104).

²⁵⁰ ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., p. 124.

²⁵¹ A questo proposito si veda: F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 77-105; SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, cit., pp. 105-111.

²⁵² L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Rizzoli, Milano 1993, p. 61.

Sei personaggi, oltre alla sua prefazione, introduce una sorta di *raisonneur*, il Padre, che lascia trasparire le riflessioni del drammaturgo, come sostiene Szondi²⁵³ e che gli permette di fornire una “giustificazione” alla struttura della sua opera. In Pinter è assente qualsiasi esplicita meditazione filosofica «I’m not a theorist – ha più volte infatti sottolineato – I’m not an authoritative or reliable commentator on the dramatic scene, the social scene, any scene»²⁵⁴ e la libertà concessa ai suoi personaggi sembra dettata, anche in questo caso, dal non voler ordinare in alcun modo la realtà, non solo esteriore ma, in questo caso, interiore al personaggio. Quasi a voler impedire qualsiasi tipo di interpretazione al suo “metodo”, ha inoltre precisato «I have a particular relationship with the words I put down on paper and the characters which emerge from them which no one else can share with me»²⁵⁵.

Il drammaturgo si lascia guidare lui stesso dalla situazione presentata in scena senza poterne prevedere l’esito, «Once I’ve got the clues,- ha affermato - I follow them. That’s my job, really, to follow the clues. [...] I write in a very state of excitement and frustration. I follow what I see on the paper in front of me – one sentence after another. That doesn’t mean I don’t have a dim possible overall idea. The image that starts off doesn’t just engender what happens immediately, it engenders the possibility of an overall happening, which carries me through. I’ve got an idea of what *might* happen – sometimes I’m absolutely right, but on many occasions I’ve been proved wrong by what does actually happen. Sometimes I’m going along and I find myself writing “C. comes in”, when I didn’t know that he was going to come in»²⁵⁶, sembra che il drammaturgo voglia rivestire un ruolo paritario nei confronti del pubblico: partendo da un’idea iniziale egli ne segue lo svolgimento senza imporvi alcuna forzatura, senza prevederne la conclusione, senza far

²⁵³ SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 109: «È solo nel personaggio del Padre che si esprime la verità più intima di Pirandello».

²⁵⁴ PINTER, *Writing for the Theatre*, in IDEM, *Plays One*, cit., p. 1 («Non sono un teorico. Non sono un autorevole e attendibile commentatore della scena drammatica, della scena sociale o di qualsiasi altra scena», la traduzione è mia).

²⁵⁵ PINTER, *Writing for Myself*, in IDEM, *Plays Four*, cit., p. 2 («Ho un rapporto molto particolare con le parole che metto sulla carta e con i personaggi che ne emergono, che nessuno può condividere con me», la traduzione è mia).

²⁵⁶ Intervista a Pinter di L. BENSKY, in MOROWITS, TRUSSLER (a cura di), *Theatre at Work*, cit., p. 102 («Una volta che ho le tracce le seguo. In realtà il mio lavoro è di seguire le tracce. [...] Scrivo in uno stato di grande eccitazione e frustrazione; seguo quello che vedo sul foglio davanti a me: una frase dopo l’altra. Questo non esclude che io abbia un barlume, un’idea completa possibile e lo spunto iniziale non provoca solo quanto avviene immediatamente dopo, genera anche la possibilità di un avvenimento completo, che mi spinge a proseguire. Io ho un’idea di quello che potrebbe capitare e qualche volta ho proprio ragione ma altre volte mi viene dato torto da quello che in effetti avviene. Qualche volta mi scopro a scrivere “entra C.” quando non sapevo affatto che C. stesse per entrare», trad. cit., p. 106).

capire sin dall'inizio ciò che potrebbe succedere.

Come l'ambiente così anche il personaggio, sebbene non risponda al canone classico della verosimiglianza, non rinuncia mai alla sua concretezza. Egli si muove in un sfondo definito che lo avvicina alla quotidianità vissuta dagli spettatori molto di più di quanto non accadesse invece in passato, anche se i suoi atteggiamenti creano perplessità piuttosto che reazioni di immedesimazione.

La caratteristica che appare immediatamente evidente al pubblico dei personaggi che popolano *Il Compleanno* ed altre opere del primo periodo, è l'imprevedibilità dei loro comportamenti che paiono spesso tinti di pura follia: essi somigliano a orfani che, privi di una storia e di qualsiasi appiglio culturale, politico o religioso, vagano in un universo privo di certezze. Raramente sono disposti a parlare di sé; le lunghe confessioni del passato hanno lasciato spazio a monologhi che, nei rari casi in cui sono presenti, servono ad avvolgere il personaggio in un mistero sempre più fitto: non esiste un destino da sfidare, né tantomeno forti passioni da difendere, ma soltanto la sensazione di un pericolo imminente, il più delle volte unicamente frutto dell'immaginazione del personaggio.

Un esempio interessante a questo proposito è il lungo monologo di Rose, la protagonista della *Stanza*.

L'unico atto che costituisce questo testo è interamente incentrato sui suoi dubbi e le sue paure, non esiste però un'entità precisa contro cui la donna deve scontrarsi se non un forte timore che rimane sino alla fine immotivato. Rose, nel corso dei suoi soliloqui, non svela nulla di sé in modo esplicito se non la continua preoccupazione di ciò che sta fuori dalla sua stanza ed il timore del misterioso abitante del seminterrato.

Rose. It's very cold out, I can tell you. It's murder. That is right. You eat that. You'll need it. You can fill it in here. [...] Go on eat it up. It will do you good. If you want to get out you might as well have something inside you. [...] Just now I looked out of the window. It was enough for me. There wasn't a soul about. Can you hear the wind? [...] I've never seen who it is. Who is it? Who lives down there? I'll have to ask... I wouldn't like to live in that basement. [...] No, this room is all right for me. I mean you know where you are. When it's cold for instance. [...] I don't know who lives down there now... Maybe they are foreigners... If they ever ask you, Bert, I'm quite happy where I am. We are quiet. We are all right. You're happy up here. It's not far up either, when you come in from outside. And we're not bothered. And nobody bothers us. I don't know why you have to go out. Shouldn't you run it down tomorrow? I could put the fire in later. You could sit by the fire. That is what you like, Bert, of an evening. It will be dark in a minute as well,

soon. [...] It gets dark now.²⁵⁷

Non si sa né chi siano esattamente Rose e Bert, né tantomeno l'abitante del seminterrato. Le parole della donna scaturiscono dall'irrazionalità del flusso di coscienza piuttosto che dalla volontà di dare un ordine alla vicenda che sta vivendo.

Il monologo non è più un'analisi dettagliata dei sentimenti che attanagliano un personaggio che già conosce ciò contro cui si dovrà confrontare e che nel confidarsi al suo pubblico cerca di dare un senso alle sue azioni, ma piuttosto diventa lo sfogo di un subconscio misterioso che si lascia intravedere soltanto per brevi istanti. Nelle parole di Rose visioni oniriche si confondono con momenti di lucidità nei quali la protagonista sembra sforzarsi di dare un nome alle sue paure (la donna accenna qui all'abitante del seminterrato), per poi lasciare di nuovo spazio al flusso inarrestabile della sua coscienza.

Vengono abbandonati i sentimenti incontrollabili che rendevano l'eroe superiore all'uomo comune, per il coraggio e la nobiltà delle sue azioni, come vengono ormai evitati i dettagliati quadri psicologici e sociali che facevano da sfondo e davano una logica al dramma classico.

Nelle prime opere di Pinter i personaggi sembrano essere mossi unicamente da spinte irrazionali: la situazione che essi si trovano a dover affrontare è quella di un mondo che non risponde a leggi prefissate e nel quale sembra essere svanita la possibilità di avere un ideale preciso da difendere e per cui combattere. Nella *Stanza* Rose, sembra essere preoccupata unicamente di essere privata del suo confortevole rifugio; nel *Calapranzi*, più ancora che nella *Stanza*, la sorte dei due protagonisti sembra essere governato da un destino del tutto imprevedibile e privo di una logica (è infatti proprio uno dei due protagonisti la vittima che essi attendono di uccidere); nel *Compleanno* Stan è perseguitato da un'ossessionante ed inspiegabile timore per l'arrivo imminente di due nuovi inquilini. Il sentimento di angoscia e di attesa che si compia qualcosa di spaventoso

²⁵⁷ PINTER, *The Room*, cit., pp. 7-9, («Rose. Fa molto freddo fuori. Davvero. Micidiale. Bravo. Mangia. Si sente anche qui dentro. [...] Dai mangia, ti farà bene. Se vuoi andare fuori è meglio che ti metti qualcosa nello stomaco. [...] Ho appena guardato fuori dalla finestra. Mi è bastato. Non c'era un'anima. Riesci a sentire il vento? [...] Non ho mai visto chi sia. Chi è? Chi vive laggiù? Dovrò chiedere... Non vorrei vivere in quel seminterrato. [...] No questa stanza va bene per me. Voglio dire, sai dove ti trovi. Quando fa freddo per esempio. [...] Non so chi viva laggiù adesso. [...] Se per caso te lo chiedono, Bert, io sono molto felice dove sono. Stiamo in pace, siamo felici. E che anche tu sei contento qui. Non sono neanche tanti piani quando sali da giù. Nessuno ci disturba. Nessuno ci da noia. Non capisco perché tu debba uscire. Non puoi rimandare a domani? Posso accendere il fuoco più tardi. E potrai sedertici accanto. È la cosa che più ti piace fare la sera, Bert. Tra un attimo sarà buio, tra non molto. Fa buio presto adesso», trad. cit., pp. 79-80).

non trova alcuna spiegazione immediata per nessuno di questi personaggi. Essi sono terrorizzati da qualcosa che sta per accadere ma a cui non riescono a dare una definizione precisa; e sembrano lottare unicamente contro una sensazione, un'allucinazione che solo alla fine della rappresentazione si sarà dimostrata veritiera.

A proposito del *Compleanno* si potrebbe dire che Stan voglia cercare di difendere la sua sicurezza, che Petey ma soprattutto Meg, con le loro attenzioni, facciano di tutto per farlo restare con loro, che Goldberg e MacCann arrivino alla pensione per punire o per vendicarsi delle colpe commesse dal protagonista. Ma gli atteggiamenti di ognuno di questi personaggi sono troppo ambigui perché si possa riuscire a dare loro una spiegazione che ne esaurisca ogni possibile significato.

È sufficiente a questo proposito considerare l'illogicità delle frasi che sono legate a costruire l'interrogatorio contro Stan per rendersi conto che nemmeno i gesti di Goldberg e MacCann, apparentemente i personaggi più decisi a portare a termine la loro azione, hanno una ben precisa motivazione, se non quella di vendicarsi di Stan apparentemente per il semplice gusto di annientarlo.

Si potrebbe infatti anche avere l'impressione che la lunga serie di accuse non siano altro che la proiezione esteriore dei timori più intimi che attanagliano l'animo di Stan o magari degli accusatori stessi²⁵⁸, che potrebbero vedere nel suo annientamento un modo per liberarsi di ciò che li spaventa in quanto troppo lontano dal loro modo di essere. Se Goldberg e MacCann fossero mossi dalla volontà di punire Stan per un crimine concreto da lui commesso, sia esso il tradimento o addirittura l'omicidio, l'ambiguità con la quale si esprimono non sarebbe per loro infatti di alcuna utilità, visto che la colpa del protagonista rimane comunque avvolta nel più completo mistero.

I personaggi forti che riuscivano a trovare in loro stessi e nelle loro passioni, che si presentavano come indomabili, la forza per sfidare un destino che essi sapevano avverso, sembrano essere stati ormai sostituiti da personaggi che non sanno più essi stessi chi sono o che cosa vogliono fare, come marionette i cui fili sono mossi da entità sconosciute ed incomprensibili. Essi inseguono, fuggono e temono la loro stessa identità così fragile e mutevole e le loro motivazioni, come il loro passato, i loro gesti e i loro discorsi, non possono che essere ambigui e sfuggenti quanto lo è la loro personalità.

Len, un personaggio della *pièce I Nani*, sembra parlare al posto dell'autore quando

²⁵⁸ A questo proposito si veda CALIMANI, *Radici Sepolte. Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 53.

dice:

Len. The point is who are you? Not why or how, not even what. I can see what, perhaps clearly enough. But who are you?... Occasionally I believe I perceive a little of what you are but that's pure accident. Pure accident on both our parts, the perceived and the perceiver. [...] What you are or you appear to be to me or appear to be to you, changes so quickly, so horrifyingly, I certainly can't keep up with it and I'm damn sure you can't either. But who you are I can't even begin to recognise. [...] Where am I to look, where am I to look, what is there to locate, so as to have some surety, to have some rest from this whole bloody racket? You are the sum of so many reflections. How many reflections, whose reflections? Is that what you consist of? What scum does the tide leave? What happens to the scum? When does it happen? I've seen what happens, but I can't speak when I see it. [...] The scum is broken and sucked back. I don't see where it goes. I don't see when, what do I see, what have I seen. What have I seen the scum or the essence? What about it? Does all this give you the right to stand there and tell me you know who you are? It's a bloody impertinence»²⁵⁹.

Len, e con lui l'autore, sembra voler ricordare a chi sta ascoltando ed osservando i personaggi, che prima di cercare di spiegare ciò che essi sono, perché sono in un certo modo e per quale motivo essi agiscano in maniera imprevedibile, è indispensabile riuscire ad individuare la loro identità, che essi ostinatamente cercano di tenere nascosta, di mettere in dubbio e di rendere inafferrabile. Soltanto nel momento in cui si riesce a capire chi esattamente sia un personaggio, si può arrivare a comprenderne le motivazioni e forse addirittura prevederne i comportamenti, ma i personaggi delle prime opere di Pinter sembrano a non giungere mai a questo stadio di conoscenza: la loro personalità è sfuggente e pare siano essi stessi per primi a non volerla affrontare.

I personaggi evitano infatti di rivestire un ruolo definitivo e sembrano modellarsi sulle

²⁵⁹ PINTER, *The Dwarfs*, Methuen, London 1972, pp. 111-112 («*Len.* Il punto è, chi sei? Non perché o come e neanche che cosa. Probabilmente posso vedere che cosa sei abbastanza chiaramente. Ma chi sei?... A volte ho la sensazione di percepire una piccola parte di ciò che tu sei, ma è un puro caso. Un caso per entrambi, per chi è percepito e per chi percepisce. [...] Ciò che tu sei o che sembri essere a me, o che sembri essere a te, cambia in un modo così veloce, così sconvolgente, che io non sono certamente in grado di stargli dietro, e sono dannatamente certo che neanche tu puoi farlo. Ma chi tu sia non riesco neanche ad iniziare a riconoscerlo. [...] Dove devo cercare, dove devo cercare, che cosa potrebbe aiutarmi a individuarlo, così da avere una sicurezza, un po' di tregua da questo tumulto? Tu sei la somma di così tanti riflessi. Quanti riflessi? I riflessi di chi? È questo ciò di cui tu sei fatto? Che schiuma lascia la marea? Che cosa succede a questa schiuma. Ho visto ciò che le succede. Ma quando lo vedo non riesco a dirlo. [...] La schiuma viene frantumata e risucchiata. Non vedo dove vada. Non vedo quando, né cosa vedo o ho visto. Cos'ho visto, la schiuma o l'essenza? E allora? Tutto questo ti dà forse il diritto di stare lì e di dirmi che tu sai chi sei? È una maledetta impertinenza», la traduzione è mia).

situazioni che si presentano loro²⁶⁰: Meg è allo stesso tempo moglie, e madre. Petey è marito e anche padre. Stan è l'artista emarginato dalla società, ma quando è con Meg diventa il bambino viziato che ha paura di crescere, e poi il traditore, forse l'assassino, quando è accusato dai due aggressori. Goldberg e MacCann sono gli ospiti amichevoli di fronte a Meg e a Petey, ma si trasformano nei prepotenti accusatori ogni volta che vengono lasciato soli con Stan.

Essi sembrano disposti a mutare di volta in volta i loro atteggiamenti per celare al pubblico quale sia la loro più autentica natura, che forse neanche loro sono ancora arrivati a conoscere: ogni gesto, ogni sguardo, ogni parola apparentemente fuori luogo ma pronunciata con una certa sfumatura dev'essere colta e studiata dallo spettatore che vuole arrivare a toccare la realtà di questi personaggi così enigmatici. Essi non sono disposti a lasciarsi scoprire dagli occhi indiscreti di un pubblico che è ancora legato all'evidenza di un teatro che costruiva minuziosamente i suoi protagonisti.

«We see Pinter's characters in the process of their essential adjustment to the world, at the point where they have to solve their basic problem – whether they will be able to confront and to come to term with reality at all»²⁶¹, ha fatto notare Esslin. Pinter dipinge i suoi personaggi nel momento di crisi che essi si trovano ad affrontare quando sono posti di fronte a se stessi e alla realtà che sta loro attorno, la crisi non ha una motivazione precisa: è il passato che ritorna, il presente che fa paura ed un futuro sconosciuto che incombe. Tra il continuo rifiuto ed il bisogno di essere accettati, tra la fuga ed il richiamo alla vita in società, l'individuo si sente schiacciato e prova lo smarrimento di un'identità continuamente messa in discussione, non solo dall'esterno ma prima di tutto dal personaggio stesso che vive una situazione in cui ogni minima certezza è destinata a crollare. I protagonisti sono obbligati allora a trovare degli espedienti per riuscire a sopravvivere nell'imprevedibilità che li circonda: c'è chi, come Meg preferisce non affrontare una realtà che è contraria a ciò che lei desidera; c'è chi, invece, ad un certo punto si trova come catapultato nella realtà del mondo esterno, cosa che accade a Stan; c'è chi, come Petey e Lulu, riesce a vedere che cosa la realtà impone e non può fare altro che

²⁶⁰ A questo proposito si veda HAYMAN, *Harold Pinter*, cit., pp. 8-10.

²⁶¹ ESSLIN, *Godot and His Children. The Theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter*, in BROWN (a cura di), *Modern British Dramatists. A collection of critical essays*, cit., p. 67 («Vediamo i personaggi di Pinter mentre cercano di trovare una collocazione nel mondo, nel momento in cui devono risolvere un problema fondamentale – se saranno in grado di confrontarsi e di affrontare la realtà», la traduzione è mia).

accettarla, senza troppi sotterfugi che tentino di modellarla secondo i propri desideri. E, infine, c'è anche chi, come Goldberg e MacCann, ha l'abilità di sfruttare tutte le armi che possiede, per manovrare le situazioni che si presentano e volgerle a proprio favore, facendole apparire ciò che non sono, riuscendo a convincere chi assiste a tali mosse della sua innocenza, perché questo sembra probabilmente essere l'unico mezzo che l'uomo ha per non essere sopraffatto dalla realtà da cui è circondato.

Per quanto evidenti possano risultare gli atteggiamenti dei personaggi, è tuttavia impossibile afferrarne le precise motivazioni. L'unica preoccupazione che sconvolge l'esistenza di questi individui, in balia di una realtà irrazionale, sembra essere la minaccia di poter smettere di esistere, di poter essere annientati da ciò che non conoscono. Essi sono ormai privati di qualsiasi aura eroica, si pongono al contrario come anti-eroi, senza valori da difendere, impietriti nelle loro paure, comici nella loro pazzia e tragici nel continuo confronto con il terrore che minaccia la loro esistenza. «C'è insomma un male che non può essere imputato all'uomo. – Ha spiegato Davico Bonino- È quel senso di oppressione fatale sotto cui l'intera nostra esistenza appare ad ogni istante condannata all'infelicità; quel senso di minaccia, che non sappiamo identificare, ma che sembra spingerci senza sosta verso il nulla; quell'angoscia muta e testarda, contro la quale non sappiamo opporre solidi schermi o munite difese. Questo male di vivere, questo senso del nulla è il protagonista delle prime quattro commedie di Pinter»²⁶². Non si tratta certo di personaggi facilmente etichettabili: il rifugiarsi nella stanza, la negazione del passato, il vagheggiamento di realtà diverse, il continuo mutamento dei nomi, sono tutti segnali che indicano quanto sia fragile la loro identità.

I protagonisti delle prime opere, Rose e Stan in particolare, sono accomunati dal fatto di vivere un doppio isolamento: essi sono innanzitutto respinti dalla società perché diversi (anche se alla fine sono richiamati a vivere in essa), ma nello stesso tempo essi stessi si autoescludono per difendere le loro deboli sicurezze. Ancora una volta si potrebbe fare riferimento alla cultura ebraica in cui Pinter è cresciuto, alla difficoltà per un ebreo di integrarsi in una società che fatica ad accettarlo, soprattutto quando non vuole rinunciare alle proprie origini. Ma in realtà non è solo l'ebreo ad essere allontanato; emarginato è chiunque si ponga come diverso nei confronti di una società che accoglie solo chi si adegua alle regole da essa imposte: è l'artista che sogna i suoi concerti e che vive

²⁶² DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 15.

trasandato senza preoccuparsi delle “buone maniere” (Stan), è la donna che decide di rinchiudersi in una stanza semplicemente perché teme il contatto con gli altri (Rose), è il barbone che cerca di intrufolarsi nella casa di chi vive in modo tranquillo (Davies). Chi decide o più semplicemente non riesce ad adeguarsi alle regole comunemente rispettate, viene temuto perché ne mina la stabilità, ma allo stesso tempo non può che allontanarsene lui stesso per difendere la propria diversità.

Non si riesce a dare una spiegazione al fatto che Stan o Rose decidano di voler vivere isolati, ma Stan dice che il suo fallimento è stato causato da “loro”, da qualcuno che rimane sconosciuto, forse perché il responsabile non è una persona singola, ma un intero gruppo, l'intera società; Rose dice soltanto di essere impaurita dal “freddo” che è fuori dalla sua stanza e dallo sconosciuto che vive nel buio seminterrato, ma poi si viene a sapere che per lei il seminterrato non è veramente sconosciuto, che un tempo vi era già stata ma che qualcosa l'aveva poi allontanata definitivamente.

I protagonisti delle opere di Pinter sono pieni di paure nei confronti di una realtà che, secondo quanto essi stessi affermano, già una volta li ha sconfitti e dalla quale ora sentono di doversi difendere; sono individui ai quali non è concessa alcuna possibilità di riuscita (Stan sogna senza però mai avere la forza di agire per realizzare i suoi desideri) come del resto neanche di scelta (vengono sempre forzati a uscire dal loro isolamento).

A questi anti-eroi, la società, il mondo esterno da cui continuamente fuggono sembra non volere dare tregua: se essi tentano di rendersi invisibili per evitarne il contatto, ciò che è fuori dal loro rifugio li cerca finché alla fine riesce a stanarli privandoli delle poche difese dietro cui erano riusciti a conquistare un'apparente sicurezza; se essi cercano di adeguarsi e di farsi accettare, la realtà li rifiuta e li obbliga a cercare uno spazio sicuro dove nascondersi (come accade a Davies, il barbone del *Guardiano*). Se poi essi si illudono di poter sentirsi al riparo da imprevisti, avendo un ben preciso compito da svolgere, la realtà li inganna: Gus, nel *Calapranzi*, è convinto di dover uccidere qualcuno ma è lui stesso ad essere invece ucciso dal suo compagno Ben, obbligato ad agire in questo modo dagli ordini di un misterioso messaggero.

L'autore, volendo in un certo senso descrivere i protagonisti della *Stanza* e del *Compleanno* affermò: «This old woman is living in a room which, she is convinced, is the best in the house, and she refuses to know anything about the basement downstairs. She says it is dump and nasty, and the world outside is cold and icy, and that in her warm and

comfortable room her security is complete. But of course it isn't: an intruder comes to upset the balance of everything, in other words points the delusion on which she is basing her life. I think the same thing happens in *The Birthday Party*. Again this man is hidden away in a seaside boarding house... Then two people arrive out of nowhere and I don't consider this an unnatural happening»²⁶³.

Stan rappresenta in modo chiaro la condizione in cui è imprigionato questo personaggio che diventa vittima, probabilmente senza colpa, non solo della realtà che si impone su di lui ma soprattutto della sua angoscia e della debolezza di un'identità di continuo messa alla prova e mai definita. «La ricerca di un'identità all'interno della stanza, la distanza presa dal passato e il conflitto tra l'accettazione del presente e il vagheggiamento di una realtà diversa, l'assunzione di identità fittizie dietro le quali nascondere sé e il proprio passato, il dissidio tra l'ansia di restare e il proposito di partire. Sono queste le varie forme sotto cui si profila la fuga da sé dell'individuo, impegnato senza posa a ricomporre la propria immagine secondo un modello che gli risulterà sempre incompleto e inaccettabile»²⁶⁴, ha rilevato Calimani.

Il distacco di Stan dagli altri personaggi appare evidente, oltre che dal suo continuo bisogno di evitarne il contatto, anche dal modo in cui essi lo vedono e lo considerano, ossia come un individuo a loro inferiore: Lulu e Goldberg gli rimproverano di essere un buono a nulla, un lavativo.

Lulu. You're a bit of a washout, aren't you?

(Atto I)²⁶⁵

Meg e Petey lo considerano come un bambino, ma il suo unico errore sembra risiedere semplicemente in quel suo modo d'essere così diverso da ciò che è comune. Stan appare infatti totalmente slegato dalla quotidianità che lo circonda; i suoi discorsi

²⁶³ Intervista a Pinter di J. SHERWOOD, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 59 («Quest'anziana signora vive in una stanza che, secondo lei, è la migliore di tutta la casa, e si rifiuta di sapere qualcosa del seminterrato al piano di sotto. La donna dice che è umido e disgustoso, che il mondo esterno è freddo gelido e che si sente completamente sicura nella sua calda e comoda stanza. Me ovviamente non è così: un intruso arriva a sconvolgere tutto il suo equilibrio, in altre parole, indica l'illusione su cui la donna sta basando la sua vita. Penso che la stessa cosa accada nel *Compleanno*. Anche qui un uomo vive nascosto in una pensione sul mare... Poi arrivano due persone provenienti da chissà dove, e io non penso che questa sia un avvenimento innaturale», la traduzione è mia).

²⁶⁴ CALIMANI, *Radici Sepolte. Il teatro di Harold Pinter*, cit., p. 71.

²⁶⁵ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 26 («*Lulu.* Sei proprio un lavativo lo sai?», trad. cit., p. 21).

somigliano spesso ad allucinazioni prive di logica, sogni ad occhi aperti che nascono dal nulla, soprattutto di fronte a dei personaggi, come quelli che si muovono attorno a lui, per i quali la realtà più banale e convenzionale diventa uno scudo che non lascia mai trasparire il loro più intimo modo d'essere.

Stan. Meg do you know what?

Meg. What?

Stan. Have you heard the latest?

Meg. No.

Stan. I'll bet you have.

Meg. I haven't.

Stan. Shall I tell you?

Meg. What latest?

Stan. You haven't heard it?

Meg. No.

Stan. They are coming today. They are coming in a van. [...]

Stan. Shall I tell you who are they looking for? [...]

Stan. You don't want me to tell you.

(Atto I)²⁶⁶

La stranezza e l'ambiguità degli atteggiamenti che caratterizzano il protagonista sin dall'inizio della *pièce* (quando fa riferimento all'arrivo dei due estranei che però non hanno ancora fatto la loro comparsa in scena), vengono immediatamente considerati come dei tratti di follia che lo fanno emergere come diverso rispetto alla "normalità" di chi agisce attorno a lui: non solo la sua apparenza disordinata, ma soprattutto le parole insensate, le paure immotivate, gli improvvisi attacchi d'ira, i repentini sbalzi d'umore lo fanno immediatamente apparire come un essere squilibrato. Egli vorrebbe impedire l'arrivo dei due estranei perché convinto che saranno causa di disordine all'interno della pensione ma i due, appena arrivati si mostrano invece nei suoi confronti alquanto amichevoli facendo risultare la sua preoccupazione del tutto fuori luogo. Poco dopo aver fatto la loro conoscenza li aggredisce e cerca invano di convincerli a lasciare la pensione.

²⁶⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 23-24 («*Stan.* Meg, vuoi sapere una cosa? *Meg.* Cosa? *Stan.* La sai l'ultima? *Meg.* No. *Stan.* Scommetto che la sai invece. *Meg.* No. Ti dico di no. *Stan.* Vuoi che te la dica? *Meg.* Quale l'ultima? *Stan.* Non l'hai sentita? *Meg.* No. *Stan.* Vengono oggi e vengono con un furgone. [...] *Stan.* Vuoi che ti dica chi stanno cercando? [...] *Stan.* Non vuoi che te lo dica?», trad. cit., pp. 18-19).

Stan. Let me – just make this clear. You don't bother me. To me you're nothing but a dirty joke. But I have a responsibility towards the people in this house. They've been down here too long. They've lost their sense of smell. I haven't. And nobody is taking advantage of them while I'm here. (*A little less forcefully*). Anyway this house isn't your cup of tea. There's nothing here for you, from any angle, any angle. So why don't you just go without anymore fuss?

(Atto II)²⁶⁷

Una volta violato il suo spazio, forzato a affrontare una realtà estranea, impersonata da Goldberg e MacCann egli si trova obbligato a fronteggiare tutte le sue debolezze e a mettere alla prova quella parte di sé che aveva sempre cercato di eludere. Più che temere l'esterno egli sembra allora temere l'incontro con un'identità di continuo divisa tra la volontà di essere difesa e la necessità di essere negata per rimuovere quei tratti che lo rendono tanto distante e diffidente nei confronti di tutti e tutto ciò che lo attornia e che non fa parte dello spazio da lui considerato sicuro.

Goldberg e MacCann sembrano riuscire a cogliere la crisi che il protagonista sta vivendo e non esitano ad approfittarne, grazie alla loro abilità, per creare sempre maggiore confusione nella sua mente, innanzitutto mettendo in discussione proprio la sua travagliata identità. Durante l'interrogatorio i due aggressori, oltre ad accusarlo, gli pongono numerose domande volte a mettere in dubbio la sua stessa esistenza oltre alla sua provenienza e al suo nome.

MacCann. Who do you think you are? [...]

Goldberg. Where did you come from?

Stan. Somewhere else. [...]

Goldberg. Webber, why did you change your name?

Stan. I forgot the other one.

Goldberg. What's your name now?

Stan. Joe Soap. [...]

MacCann. Who are you, Webber?

Goldberg. What makes you think that you exist?

(Atto II)²⁶⁸

²⁶⁷ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 45 («*Stan.* Senta... parliamoci chiaro. Voi non mi date fastidio. Per me non siete altro che un brutto scherzo. Ma io sono responsabile verso questa gente. Hanno vissuto in questo posto per troppo tempo, e hanno perso il fiuto. Ma io no. E nessuno si approfitterà di loro finché io sarò qui. (*Un po' meno violento*). E comunque questo posto non fa per voi, da nessun punto di vista, nessuno. E allora perché non ve ne andate senza fare tante storie?» trad. cit., pp. 37-38).

Se inizialmente Stan mostra di essere in grado di opporre deboli risposte ai quesiti dei due, è poi soprattutto a seguito della ripetuta azione di impedirgli di vedere che in modo più evidente esplode lo scompiglio che è in lui. Il secondo atto del *Compleanno* è interamente giocato sull'alternanza tra luce ed ombra, sulla perdita ed il tentativo di recuperare gli occhiali da parte del protagonista, gesti che rendono lampante la volontà degli aggressori di metterlo in difficoltà, e che sembrano sottolineare non solo il tentativo dei due di impedire a Stan una visione della realtà da un punto di vista che è differente rispetto al loro, ma anche la loro determinazione nel volere annebbiare l'immagine che egli può avere di se stesso.

Poco dopo l'inizio dell'interrogatorio i due gli tolgono gli occhiali.

Goldberg. Take off his glasses.

MacCann snatches his glasses and as Stanley rises, reaching for them, takes his chair downstage, centre, below the table, Stanley stumbling as he follows.

(Atto II)²⁶⁹

Alla fine delle festa MacCann glieli manda in frantumi.

Stan stands blindfold. MacCann backs slowly across the stage to the left. He breaks Stanley's glasses, snapping the frames. [...] Stan begins to move, very slowly, across the stage to the left. MacCann picks up the drum and places it sideways in Stan's path. Stan walks into the drum and falls over with his foot caught in it. [...] Stan rises. He begins to move towards Meg, dragging the drum on his foot.

(Atto II)²⁷⁰

Stan vaga nel vuoto, senza vedere né sapere dove si stia dirigendo, nella totale perdita

²⁶⁸ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 48-50, («MacCann. Chi pensi di essere? [...] Goldberg. Da dove sei arrivato? Stan. Da qualche altra parte. [...] Goldberg. Webber. Perché hai cambiato nome? Stan. L'altro lo avevo dimenticato. Goldberg. Come ti chiami ora? Stan. Giò Sniffò. [...] MacCann. Chi sei, Webber? Goldberg. Sei sicuro di esistere?», trad. cit., pp. 41-43).

²⁶⁹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 49 («Goldberg. Togligli gli occhiali. MacCann gli strappa gli occhiali e mentre Stan si alza per prenderli, porta la sua sedia in avanti verso il centro, oltre il tavolo, Stanley lo segue inciampando», trad. cit., p. 41).

²⁷⁰ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 63 («Stan rimane fermo. MacCann attraversa la stanza e va verso sinistra. Poi rompe in due gli occhiali di Stan, piegando la montatura. [...] Stan comincia a muoversi lentamente e attraversa la stanza andando verso sinistra. MacCann prende il tamburo e lo mette sulla traiettoria di Stan. Stan ci infila il piede e cade con il tamburo a mo' di cavigliera. [...] Stan si rialza. Va verso Meg trascinando il tamburo impigliato nel piede», trad. cit., p. 54).

di controllo arriva a tentare di strangolare Meg, l'unica persona che gli ha dimostrato affetto.

La cecità, che addirittura potrebbe essere considerata simbolo di una visione più profonda e spirituale perché spogliata di qualsiasi influenza esterna, assume invece per il protagonista una connotazione totalmente negativa. Egli non è cieco, ma con i suoi occhiali può vedere e comprendere ciò che accade attorno a lui e di conseguenza può cercare di comportarsi in modo da difendere quella misera zona di sicurezza, esteriore ed interiore, che è riuscito a conquistarsi; ma senza gli occhiali tutto inizia ad offuscarsi, in particolare le poche certezze su cui egli aveva tentato di fondare la sua tranquillità.

Non solo la stanza perde i suoi confini ben definiti nella nebbia che lo avvolge, ma anche i personaggi che in essa vivono e si muovono perdono ai suoi occhi i tratti che li distinguono gli uni dagli altri: tutti diventano per lui ugualmente aggressori, tutto attorno a lui diventa ugualmente incerto, compresi la sua stessa posizione ed il suo ruolo in quello che pareva un ambiente sicuro.

Egli inciampa nel tamburo, ma non si ferma: si scaglia contro Meg e poi contro Lulu, che diventano per lui intruse tanto quanto lo sono Goldberg e MacCann; invece di assalire chi a sua volta lo aveva assalito, egli cerca di vendicarsi sulle due persone che si erano dimostrate benevole nei suoi confronti, benché forse in modo troppo soffocante Meg, e in modo derisorio Lulu. Per un istante egli, da vittima innocente, incapace di agire, si trasforma in aggressore violento; è la seconda volta nel corso dell'opera, ed in entrambi i casi questa trasformazione improvvisa segue il gesto di privazione degli occhiali da parte dei due intrusi.

Silence. They stand over him. He is crouched in the chair. He looks up slowly and kicks Goldberg in the stomach. Goldberg falls. Stan stands. MacCann seizes a chair and lifts it above his head. Stan seizes a chair and covers his head with it. MacCann and Stan circle.

(Atto II) ²⁷¹

Alla fine del primo interrogatorio Stan, estenuato dalle accuse, colpisce Goldberg. Sembra che gli occhiali svolgano un ruolo fondamentale nella costruzione dell'equilibrio

²⁷¹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 52 («Silenzio. Lo dominano dall'alto. Lui è accovacciato sulla sedia. alza lo sguardo lentamente su Goldberg poi gli dà un calcio nello stomaco. Goldberg cade. Stan si alza. MacCann afferra una sedia e la alza per aria. Stan afferra una sedia con cui si protegge la testa. MacCann e Stan si inseguono attorno al tavolo», trad. cit., p. 44).

del protagonista: quando ne viene spogliato i suoi atteggiamenti, che erano parsi innocui e privi di qualsiasi intento violento, si fanno improvvisamente aggressivi; la confusione che in questi momenti lo travolge sembra così non limitarsi unicamente al mondo attorno a lui, ma coinvolge innanzitutto il suo universo interiore. La grande importanza che per Stan rivestono gli occhiali emerge inoltre chiaramente dal suo continuo tentare di recuperarli, senza alcun successo, e dall'affanno con il quale, quando nell'ultimo atto MacCann finalmente glieli restituisce, ormai in pezzi, egli cerca disperatamente di usarne i resti, quasi potessero restituirgli l'autocontrollo che egli sente di avere irrimediabilmente perduto. MacCann spiega infatti a Goldberg:

MacCann. I gave him his glasses.

Goldberg. Wasn't he glad to get them back?

MacCann. The frames are bust.

Goldberg. How did it happen?

MacCann. He tried to fit the eyeholes into his eyes. I left him doing it.

(Atto III)²⁷²

La sensazione di minaccia che terrorizzava il protagonista sin dalle sue prime battute si è però ormai compiuta nella figura dei due intrusi e neanche la vista può più dare a Stan la forza di reagire. Egli compare in scena per la prima volta in ordine, elegante e pulito, ma la sua identità appare totalmente cancellata: non solo non è più in grado di parlare ma neanche di muoversi autonomamente; quando Goldberg e MacCann gli parlano, lui rimane immobile:

He remains with no movement where he sits. [...] They help Stan out of the chair. They all three move towards the door.

(Atto III)²⁷³

Inizialmente scontroso nelle battute intrecciate con Meg ed in seguito con Lulu, egli rimane come paralizzato all'arrivo dei due estranei, per poi passare dall'apatia (durante

²⁷² PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 73-74 («*MacCann.* Gli ho ridato i suoi occhiali. *Goldberg.* E non era contento di riaverli? *MacCann.* La montatura è rotta. *Goldberg.* Com'è successo? *MacCann.* Ha cercato di ficcarsi le lenti nelle orbite. L'ho lasciato fare», trad. cit., p. 63).

²⁷³ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 82-85 («*Rimane seduto immobile. [...] Lo aiutano ad alzarsi dalla sua sedia e si dirigono tutti e tre verso la porta*», trad. cit., pp. 69-72).

quasi tutta la festa fino al gioco della mosca cieca), all'incontrollata violenza, ripresentandosi alla fine dell'opera incapace di muoversi e di parlare: si ha la sensazione che queste continue oscillazioni di comportamento possano stare ad indicare la costante e penosa ricerca di un'identità abbastanza forte da riuscire ad imporsi su una realtà che si rifiuta di accettarla. E la perdita della vista sembra riflettere la ripetuta perdita di se stesso in un mondo privo di punti di riferimento a cui aggrapparsi e che vuole il personaggio in ogni caso sconfitto.

Stan sogna la gloria del successo, ma il suo destino sembra essere segnato dalla sua prima comparsa in scena, non perché egli abbia osato sfidare le leggi divine o quelle umane, ma per il semplice fatto di non rispondere alla "normalità" che la società impone ad ogni suo componente per esserne pienamente integrato. «The hierarchy, the Establishment, the socio-religious monsters arrive to effect alteration and censure upon a member of the club who has discarded responsibility towards himself and others»²⁷⁴, ha spiegato Pinter.

Stan enters. He is unshaven in his pyjama jacket and wears glasses.

(Atto I)²⁷⁵

La didascalia assume un valore fondamentale se si considera che questo è uno dei pochi casi in cui Pinter descrive un suo personaggio (solitamente viene detta soltanto un'età approssimativa), «Il disordine fisico e del vestiario di Stanley è il primo segno "esterno" del suo disorientamento interiore», ha fatto notare Davico Bonino²⁷⁶. Immediatamente si ha infatti la sensazione che si tratti di una persona disordinata, al di fuori delle regole e dalle convenzioni, ed è probabilmente questa la sua unica "colpa". Stan è forse consapevole della diffidenza che il suo aspetto può creare negli altri, ed è probabilmente per questo che sente gravare su di sé il peso dalla minaccia che essi lo vogliano annientare per eliminare una presenza che risulta ai loro occhi tanto incontrollabile quanto per lui lo è la realtà da cui vuole fuggire. Egli sente il suo essere al di fuori della norma come una mancanza, perché gli viene fatta vivere questa sua

²⁷⁴ PINTER, *On The Birthday Party I*, in AA.VV., *Various Voices. Harold Pinter Prose Poetry and Politics*, cit., p. 10 («La gerarchia, l'establishment, i mostri socio-religiosi arrivano per correggere e condannare il membro del gruppo irresponsabile nei confronti degli altri e di se stesso», la traduzione è mia).

²⁷⁵ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 14 («Stan entra. Non si è fatto la barba, indossa la giacca del pigiama e porta gli occhiali», trad. cit., p. 11).

²⁷⁶ DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 31.

caratteristica come tale; ed egli si trova di continuo in bilico tra un'identità che forse vorrebbe negare per poter essere finalmente accettato (a Stan viene rimproverato da Goldberg di aver cambiato nome) e la volontà invece di difendere questa sua diversità che però non può far altro che allontanarlo in maniera sempre più evidente dal resto della società in cui si trova a vivere. Stan, durante il primo incontro con MacCann, cerca di adeguarsi alle regole di chi lo circonda tentando di instaurare con lo sconosciuto un rapporto cordiale:

Stan. So you are here on holiday. [...]

Stan. I've got the feeling we've met before. [...]

Stan. Haven't been anywhere near Maidenhead? [...]

Stan. There's a Fuller's teashop. I used to have my tea there. [...]

Stan. You're here on a short stay?

MacCann. That's right.

Stan. You'll find it very bracing.

(Atto II)²⁷⁷

Ma egli non riesce a sostenere troppo a lungo una tale finzione e poco dopo si tradisce lasciando trasparire i sospetti e la sensazione di panico che ha creato in lui l'arrivo di Goldberg e MacCann.

Stan. It's a mistake! Do you understand?

MacCann. You are in a bad state, man.

Stan (whispering, advancing). Has he told you anything? Do you know what you are here for?

Tell me. You needn't be frightened of me. Or hasn't he told you?

MacCann. Told me what?

(Atto II)²⁷⁸

Sembra sia impossibile per il protagonista sottostare alle regole dell'ipocrisia; egli è l'unico dei personaggi che non si lascia conquistare dagli abili atteggiamenti di Goldberg,

²⁷⁷ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 39 («*Stan.* È venuto qui per una vacanza? [...] *Stan.* Ho l'impressione di averla già conosciuta. [...] *Stan.* È mai stato dalle parti di Maidenhead? [...] *Stan.* Da Fuller. Ci andavo sempre a prendere il tè. [...] *Stan.* Rimarrà qui solo per un po'? *MacCann.* Sì. *Stan.* È un posto molto tonificante», trad. cit., p. 32).

²⁷⁸ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 42 («*Stan.* È un errore! Mi ha capito? *MacCann.* Lei non sta bene, amico. *Stan (sottovoce, avanzando).* Il suo amico non le ha detto niente? Non le ha detto perché è qui? Parli, non abbia paura di me. O non le ha detto davvero niente? *MacCann.* Cosa doveva dirmi?», trad. cit., p. 35).

né tantomeno dai suoi racconti d'infanzia, come è l'unico a capire cosa si nasconda dietro modi tanto gentili, ma, una volta svelata la sua insicurezza ed ammesso il suo timore, i due abili intrusi non hanno alcuna difficoltà ad attaccarlo e a portarlo all'esaurimento finale.

Il personaggio sembra essere attratto da due forze opposte che gli impediscono di raggiungere la stabilità: tra la negazione o la difesa della sua identità, tra il rifiuto o l'accettazione della realtà egli, qualunque possa essere la sua scelta, si trova sconfitto. Per quanto tragico si riveli il dissidio interiore che vive il personaggio, la sua manifestazione esteriore risulta a volte addirittura comica. Egli diventa però la vittima di una risata che si fa amara nel momento in cui il pubblico si rende conto di quali siano le conseguenze delle situazioni di cui è testimone. I due interrogatori a Stan sono un esempio di questa comicità grottesca.

Goldberg. You need a long convalescence.

MacCann. A change of air.

Goldberg. Somewhere over the rainbow.

MacCann. Where angels fear to tread. [...]

Goldberg. We'll watch over you.

MacCann. Advise you.

Goldberg. Give you proper care and treatment. [...]

MacCann. We'll provide the skipping rope.

Goldberg. The vest and pants.

MacCann. The ointment.

Goldberg. The hot poultice. [...]

Goldberg. We'll make a man of you.

MacCann. And a woman.

(Atto III)²⁷⁹

Le parole dei due aggressori sono pronunciate con dolcezza, come se i due stessero corteggiando il povero protagonista che ormai non sembra più avere la capacità di comprendere cosa stia accadendo. Stan non partecipa alla risata che può nascere attorno a

²⁷⁹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 82-83 («*Goldberg.* Hai bisogno di una lunga convalescenza. *MacCann.* Di un cambiamento d'aria. *Goldberg.* In un posto lontano da tutti. *MacCann.* Dove non osano mettere piede nemmeno gli angeli. [...] *Goldberg.* Ti proteggeremo. *MacCann.* Ti consiglieremo. *Goldberg.* Ti propineremo tutte le cure necessarie. [...] *MacCann.* Provvederemo noi alla corda per saltare. *Goldberg.* E alle magliette e alle mutande. *MacCann.* Agli unguenti. *Goldberg.* Agli impacchi caldi. [...] *Goldberg.* Ti faremo diventare un uomo. *MacCann.* E una donna», trad. cit., pp. 69-71).

lui in chi assiste alla scena; egli è come sempre escluso ed incapace di condividere il punto di vista di chi lo circonda.

Il comico e il tragico si fondono nei protagonisti delle opere di Pinter, individui deboli, spaesati, goffi, portati alla pazzia, all'esaurimento, dalla crisi esistenziale che l'esclusione fa nascere in loro. La continua sensazione di minaccia che perseguita Stan, la diffidenza nei confronti di tutto e di tutti, l'isolamento imposto e poi voluto, la mancanza di un equilibrio ricercato nel rifugio, l'essere gettato a forza in una realtà temuta e fuggita, il conflitto tra un'identità rifiutata dal mondo esterno ed il bisogno di difenderla, portano il protagonista a dubitare di tutto e soprattutto di se stesso, del ruolo che dovrebbe assumere ricusando o proteggendo la sua diversità. Il conflitto che nasce non è soltanto nei confronti di chi lo vuole escludere, ma diventa una lotta con la sua tormentata personalità che sfocia alla fine in una crisi e nella rinuncia di se stesso. «If he had cottoned on to the fact that he need only admit to himself what he actually is and is not – then Goldberg and MacCann would not have paid their visit, or if they had, the same course of events would have been by no means assured. Stanley would have been another man»²⁸⁰, ha spiegato Pinter.

Attorno a Stan si muovono poi cinque personaggi: quelli a lui conosciuti, Meg, Petey e Lulu, ed i due intrusi, Goldberg e MacCann.

Meg e Petey sono i due che dimostrano un atteggiamento affettuoso nei riguardi del protagonista e si assumono, nei suoi confronti, il ruolo di genitori/educatori. La coppia vive un'esistenza imperturbabile nella pensione sul mare: né l'arrivo dei due ospiti, né la partenza di Stan sembra poter turbare il ritmo pacato della loro vita abitudinaria. I due trascorrono il loro tempo impegnati nelle faccende domestiche, nelle chiacchiere, nella lettura dei fatti di cronaca sul giornale, senza porsi interrogativi che potrebbero sconvolgere la loro quotidianità. Essi si pongono in netta contrapposizione al disordine che caratterizza Stan, di cui non riescono a condividere le insicurezze e le paure. Basta considerare la differente reazione che i tre personaggi hanno alla notizia dell'arrivo dei due sconosciuti: Meg e Petey li accolgono senza alcun sospetto, ne sono al contrario entusiasti; Stan invece ne è atterrito. Non volendo sforzarsi di comprendere la complessa personalità del protagonista, marito e moglie si accontentano di considerare i suoi comportamenti

²⁸⁰ PINTER, *On The Birthday Party I*, in AA.VV., *Various Voices. Harold Pinter Prose Poetry and Politics*, cit., p. 10 («Se avesse capito che doveva soltanto ammettere a se stesso ciò che era e ciò che non era – allora Goldberg e MacCann non sarebbero arrivati, e se lo fossero, il corso degli eventi non sarebbe stato assolutamente lo stesso. Stanley sarebbe stato un altro uomo», la traduzione è mia).

bizzarri come capricci infantili e, credendo probabilmente di aiutarlo, non fanno altro che assillarlo con le loro attenzioni.

Petey è allo stesso tempo marito e padre, egli fa da contrappeso all'esagerata loquacità della moglie, preferendo ascoltarla, o fingere di ascoltarla, invece che esprimere le sue opinioni. È l'unico dei personaggi a non aver preso parte alla festa in onore di Stan e sembra anche essere l'unico ad aver compreso cosa i due estranei gli abbiano fatto, ma la paura lo blocca quando cerca di impedire loro di portarlo via.

Petey. Leave him alone!

Goldberg (insidiously). Why don't you come with us Mr. Boles? [...]

Petey (broken). Stan, don't let them tell you what to do!

(Atto III)²⁸¹

Riferendosi proprio a questa ultima battuta di Petey Pinter affermò «All that Petey says is one of the most important lines I've ever written»²⁸², eppure egli quasi non si rende conto del peso delle sue parole, e subito indietreggia. Petey è uno dei tanti mariti scialbi che popolano il teatro di Pinter, come Bert il marito di Rose, la protagonista della *Stanza*, preferisce rimanere nell'ombra senza mai compiere gesti eclatanti, né nei confronti della moglie, né tantomeno nei confronti degli altri personaggi. A differenza di Bert egli non è però una figura cupa, si presenta piuttosto come un uomo mite, impegnato dal suo lavoro sulla spiaggia, senza particolari preoccupazioni e tranquillo nella sua vita domestica. Egli ascolta senza mai contraddire le chiacchiere di Meg, e neanche alla fine, quando la donna è convinta che Stan stia ancora riposando nella sua stanza, ha il coraggio di dirle la verità, forse solo per difenderla o forse per evitare discussioni più impegnative. Petey osserva gli altri personaggi, raramente interviene nei dialoghi, e quando lo fa è con bravissime frasi, quasi a ricordare la sua presenza senza però voler disturbare. Spesso esce di scena per lasciare più spazio agli altri, evita di assumersi particolari responsabilità, sia attraverso la parola sia attraverso l'azione: nell'unico momento in cui potrebbe far sentire la sua presenza cercando di "salvare" il protagonista, dopo aver pronunciato poche parole in tono

²⁸¹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 85-86 («*Petey.* Lasciatelo stare! *Goldberg (insidioso).* Perché non viene anche lei con noi signor Boles? [...] *Petey (disperato).* Stan non farti dire quello che devi fare da loro!», trad. cit., pp. 72-73).

²⁸² PINTER, cit. in BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 79 («Ciò che dice Petey è una delle frasi più importanti che io abbia mai scritto», la traduzione è mia).

sommesso, rinuncia ad un'impresa che metterebbe in pericolo il tranquillo corso della sua vita quotidiana e di nuovo si nasconde dietro la lettura del giornale.

La figura di Meg è sicuramente meno discreta rispetto a quella di Petey. La donna è al tempo stesso moglie e madre, come Rose nella *Stanza* lo era per il marito Bert, e in alcuni momenti sembra voler rivestire anche un ruolo di “amante” nei confronti del protagonista. Quando infatti la donna si trova ad interagire con Stan, sebbene neanche lui riesca ad evitare l'assillante ripetizione di domande banali, il tono diventa più ambiguo.

Stan. Succulent.

Meg. You shouldn't say that word.

Stan. What word?

Meg. That word you said.

Stan. What – succulent? [...]

Meg. You shouldn't say it to a married woman.

Stan. Is that a fact?

Meg. Yes.

Stan. Well, I never knew that. [...]

Meg (shyly). Am I really succulent?

Stan. Oh you are. I'd rather have you than a cold in the nose any day.

(Atto I)²⁸³

Meg si avvicina a Stan civettuola e sembra tornare una ragazzina che cerca di cogliere un complimento nelle parole pronunciate dall'uomo di cui è invaghita. Goldberg durante la festa si rivolge a lei dicendo:

Goldberg. Say what you feel. What you honestly feel. [...] It's Stanley's Birthday. Your Stanley.

[...] Look at him and it will come.

(Atto II)²⁸⁴

Il comportamento di Meg non è comunque mai troppo evidente, il suo interessamento

²⁸³ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 17-19 («*Stan.* Succulento. *Meg.* Non dovresti usare quella parola. *Stan.* Quale parola? *Meg.* Quella che hai appena detto. *Stan.* Quale? Succulento...? [...] *Meg.* È una parola che non si dice ad una donna sposata. *Stan.* Davvero? *Meg.* Sì. *Stan.* Questa non la sapevo. [...] *Meg (timidamente).* Sono davvero succulenta? *Stan.* Certo che lo sei. Meglio te che un raffreddore», trad. cit., pp. 13-15).

²⁸⁴ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 54 («Dica quello che sente. Quello che sente veramente. [...] È il compleanno di Stanley, il suo Stanley. [...] Lo guardi bene e vedrà che le parole usciranno da sole», trad. cit., p. 45).

verso il protagonista potrebbe essere semplicemente l'affetto di una madre preoccupata in modo troppo ossessivo per un figlio che si comporta in maniera singolare²⁸⁵. Questo personaggio è caratterizzato da una sfrenata loquacità: non lascia tregua al marito che cerca di leggere il giornale rivolgendogli le domande più banali pur di parlare, forse per tentare di nascondere il vuoto che regna nel loro rapporto. Si preoccupa delle notizie, del fatto che la colazione sia buona, del tempo, del lavoro del marito, senza mai ricevere da lui una parola che le possa comunicare affetto o biasimo: Petey pare essere semplicemente indifferente nei confronti della moglie. Meg sembra incapace di entrare per un solo istante in contatto con se stessa, spogliata delle chiacchiere e della vacuità che sempre accompagna le sue parole. Se per un solo istante riuscisse a sospendere il flusso del suo continuo parlare allora si troverebbe probabilmente di fronte il vuoto: si renderebbe conto della precarietà delle sue illusioni e della finzione su cui è costruita la sua apparente sicurezza. La sua vita non le apparirebbe più, forse, così tranquilla come la vuole mostrare al pubblico: priva di preoccupazioni e interamente occupata dalla devozione nei confronti del marito e più ancora nei confronti di Stan; forse si renderebbe conto che il marito non è mai interessato a conversare con lei e che il suo adorato inquilino non prova altro che disprezzo per le amorevoli cure che lei gli dedica. Come il marito, la donna non si pone particolari problemi ma cerca di mascherare dietro una perfetta tranquillità quei dubbi che potrebbero nascere in lei se iniziasse a interessarsi di problemi diversi dalla preparazione della colazione o dalle faccende domestiche.

Meg è sempre in movimento, non tace mai, non riflette mai, non si ferma mai a guardare gli altri: sembra terrorizzata dalla possibilità di restare anche solo per un breve istante inattiva, sola con se stessa. Al contrario del marito e di Stan cerca sempre il contatto con gli altri personaggi per evitare di dover affrontare nella solitudine il vuoto della sua esistenza. Si ha l'impressione che dietro una tale iperattività voglia convincere gli altri e soprattutto se stessa dell'assoluto equilibrio che regola la sua vita, non arrivando mai a svelare verità che farebbero crollare le fragili illusioni su cui la donna fonda la sua sicurezza. Meg, sembra infatti vivere a volte totalmente slegata dal mondo reale: non solo nell'ultima scena quando si finge che Stan stia ancora dormendo nella sua stanza, ma anche quando, parlando a Goldberg del passato del protagonista, la donna stravolge completamente il racconto dei suoi due concerti.

²⁸⁵ A questo proposito si veda CALIMANI, *Radici Sepolte. Il Teatro di Harold Pinter*, cit., pp. 95-97.

Meg. In... a big hall. His father gave him champagne. But then they locked the place up and he couldn't get out. The caretaker has gone home so he had to wait until the morning before he could get out. (*With confidence*). They were very grateful. (*Pause*). And then they all wanted to give him a tip. And so he took the tip. And then he got a fast train and came down here.

(Atto I) ²⁸⁶

Il racconto del pianista aveva assunto toni molto più gravi, in particolare il secondo concerto era stato descritto come un terribile incubo, ma la donna sembra preferire adattare l'episodio alla sua immaginazione.

Lulu è la giovane amica di Meg che tenta di smuovere Stan dal suo torpore, senza successo, e che poi cade vittima delle tattiche di seduzione di Goldberg. La ragazza sembra essere l'unico personaggio che non teme il giudizio degli altri: cerca di conquistare Stan senza nascondersi dietro frasi o gesti ambigui, ma nello stesso tempo ha il coraggio di criticare il suo disordine, il suo modo di vivere trasandato, senza però il fine distruttivo che sarà di Goldberg e MacCann; si lascia sedurre da Goldberg senza nascondersi dietro la ritrosia di una Meg che lascia intendere senza mai svelare la natura ambigua del suo affetto per Stan; e non cerca di fingere che la sua vita sia perfetta come risulta chiaro nell'ultimo atto quando accusa Goldberg di averla soltanto sfruttata come il divertimento di una sera.

Lulu (*with growing anger*). You used me for a night. A passing fancy. [...]

Lulu. You made use of me by cunning when my defences were down. [...]

Lulu. That's what you did. You quenched your ugly thirst. You taught to me things a girl shouldn't know before she's been married at least three times!

(Atto III) ²⁸⁷

La ragazza che nella sua sfrontatezza di distingue nettamente da Meg, per la sua tenacia nel non lasciarsi sottomettere dalle norme morali tipiche di una certa società impegnata a dare valore unicamente alle apparenze (di cui un esempio è Meg), è molto

²⁸⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 32 («Meg. In una grande sala. Suo padre gli offrì dello champagne. Ma poi lo hanno chiuso dentro e non riusciva più ad uscire. Il custode se n'era andato a casa. Così ha dovuto aspettare fino al giorno dopo. (*In modo fiero*). Ha avuto molto successo. (*Pausa*) Gli hanno perfino dato la mancia. E lui l'ha accettata. Poi ha preso un rapido ed è venuto fin qui» trad. cit. p. 26).

²⁸⁷ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 80 («Lulu (*con rabbia crescente*). Allora mi hai usata per una notte. Sono stata un capriccio passeggero. [...] Lulu. Mi hai usata con astuzia quando le mie difese erano ridotte a zero. [...] Lulu. Ecco cosa hai fatto. Ti sei appagato un bieco appetito. Insegnandomi cose che una ragazza non dovrebbe sapere nemmeno dopo tre matrimoni», trad. cit., p. 68).

simile a Stan ed infatti i due sono accomunati da un destino pressoché analogo: entrambi i personaggi vengono schiacciati dall'abilità di Goldberg, anche se per la ragazza l'atteggiamento del cinico aggressore ha un esito meno tragico rispetto a quello riservato al protagonista.

Ai personaggi "amici" di Stan, si oppongono i due persecutori: Goldberg e MacCann. I due individui sembrano provenire dal nulla²⁸⁸ con l'intento di distruggere il protagonista. L'uno ebreo, l'altro irlandese si fanno emissari di una misteriosa organizzazione, arrivati alla pensione per punire una colpa, mai apertamente rivelata, commessa da Stan. Se Meg e Petey avevano cercato con le loro attenzioni di domare l'animo irrequieto del protagonista, i due intrusi sfruttano mezzi molto più astuti e crudeli per tentare di cancellare da Stan le caratteristiche che lo rendono ai loro occhi così irrispettoso delle regole di cui si fanno portavoce. Se nella *Stanza* e nel *Calapranzi*, l'incontro con il male misterioso che minacciava i protagonisti nel corso dell'intera opera si svelava poi soltanto alla fine (nel *Calapranzi* rimane addirittura un messaggero sconosciuto), nel *Compleanno* lo scontro con tale minaccia si fa più immediato. Già dal primo atto i due compaiono in scena, ma l'abilità con la quale si muovono permetterà loro di attuare il loro piano senza che gli altri personaggi (eccetto Stan che ne è la vittima) se ne possano rendere conto.

MacCann si presenta come l'esecutore delle idee diaboliche dell'astuto Goldberg. Egli soltanto inizialmente dimostra qualche incertezza nei confronti dell'azione che sta per compiere, ma poi, bastano le parole del compagno perché ogni suo dubbio venga immediatamente dissipato.

MacCann. What about this, Nat. Isn't about time someone came in?

Goldberg. MacCann, what are you so nervous about? Pull yourself together. Everywhere you go these days it's like a funeral. [...]

Goldberg. But why is it that before you do a job you're all over the place, and when you're doing the job you're as cool as a whistle?

MacCann. I don't know, Nat. I'm just all right once I know what I'm doing. When I know what I'm doing, I'm all right.

Goldberg. Well, you do it very well.

MacCann. Thank you, Nat.

Golberg. You're a capable man.

²⁸⁸ A questo proposito si veda HAYMAN, *Harold Pinter*, cit., p. 19.

Egli sembrerebbe la personificazione dell'ideale proposto da Goldberg: una volta conosciuto l'obiettivo che deve raggiungere niente lo smuove dalle sue intenzioni. Quando Goldberg è colto dalla perplessità egli gli ricorda che bisogna portare a termine il loro piano in fretta senza fermarsi a riflettere sul suo significato. L'incontro con Stan non lo sconvolge come invece sembra accadere a Goldberg: egli soltanto una volta sostiene di non volere più vedere il protagonista dopo averlo torturato tutta la notte, ma è solo una battuta che subito dopo viene smentita. Questo personaggio sembra privo di qualsiasi capacità riflessiva ed infatti anche durante l'interrogatorio a Stan le sue accuse si fanno spesso una ripetizione di quelle pronunciata da Goldberg. Egli non è perseguitato dal timore di incontrare una realtà che possa schiacciare la sua identità, le sue illusioni, le sue fragili certezze, come avviene invece per Stan, Meg e Petey e perfino per Goldberg, ma, come il suo compagno gli ha insegnato, semplicemente si limita a seguire i "binari" senza mai porsi interrogativi, senza mai deviare dal suo percorso.

Goldberg è sicuramente il più scaltro dei due. Davico Bonino lo ha definito «Un benpensante della crudeltà, che ostenta un tranquillo dominio dei propri mezzi. [...] Una mistione di buone maniere, ipocrita saggezza di vivere e cinismo»²⁹⁰. Egli è in grado di indossare una maschera diversa per ogni personaggio con il quale si trova ad interagire: i vari nomi che egli stesso si attribuisce sottolineano la mutevolezza della sua personalità. Goldberg è innanzitutto l'ospite affabile che con i suoi racconti d'infanzia riesce ad attirare la fiducia di Meg e di Petey, ma è anche, poco dopo, il cinico accusatore di Stan, l'abile seduttore di Lulu, l'uomo per un attimo colto dal dubbio che chiede l'aiuto del suo compagno per ritrovare la forza di portare a termine il suo compito. La sua ipocrisia, la sua abilità, la sua momentanea fragilità lo rendono un personaggio affascinante, simile agli eroi del male che popolavano le tragedie o i romanzi romantici: irrimediabilmente crudeli ma colti all'improvviso da un istante di umanità che li faceva dubitare della loro missione. Egli stesso si dipinge come un essere eccezionale: ha raggiunto sempre i massimi livelli in ogni

²⁸⁹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 28-29 («MacCann. Insomma non pensi sia ora che si presenti qualcuno? Goldberg. Ma di che ti preoccupi? Stai calmo. Dovunque sei sembri sempre a un funerale. [...] Goldberg. Com'è che prima di iniziare un lavoro sei tutto agitato e poi mentre lo esegui sei freddo come il ghiaccio? MacCann. Non lo so, Nat. Ma io sto bene solo quando so quello che devo fare. Quando so quello che devo fare sto bene. Goldberg. E lo fai benissimo. MacCann. Grazie, Nat. Goldberg. Sei un uomo in gamba», trad. cit., pp. 22-23).

²⁹⁰ DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., pp. 33-34.

attività intrapresa, ribadisce spesso il fatto di aver raggiunto un'ottima posizione, è sempre stato sano e non ha mai vacillato un solo istante perdendo di vista quale fosse l'obiettivo da raggiungere.

Se Meg e Petey vogliono essere gli esponenti dell'anonima normalità, Goldberg si pone come esempio di ferrea e straordinaria fermezza e decisione. Egli sembra voler punire Stan per aver tradito l'ideale di perfetto ordine da cui questo personaggio sembra essere ossessionato.

Goldberg. When did you last have a bath? [...]

Goldberg. You stink of sin. [...]

Goldberg. Where is your lechery leading you? [...]

Goldberg. Mother defiler! [...]

Goldberg. You are a plague, Webber, you're an overthrown. [...]

Goldberg. But we have got the answer to you. We can sterilise you.

Goldberg. You're a plague gone bad.

(Atto II)²⁹¹

Goldberg risulta essere un personaggio tanto enigmatico quanto lo è il protagonista. E la pluralità dei suoi nomi ne è un primo indizio. Egli racconta a MacCann:

Goldberg. My father said to me, Benny, Benny, come here. He was dying.

(Atto III)²⁹²

Il padre le chiamava Benny. Poco prima aveva anche detto che da bambino la madre lo chiamava Simey e quando è MacCann ad usare questo nome egli si infuria, quasi a dimostrare che in quella parola è custodita un'intera epoca della sua esistenza che non deve essere infangata dal presente. Se le accuse insensate che egli rivolge a Stan sembrano essere l'esteriorizzazione delle paure interiori del protagonista, esse potrebbero anche stare ad indicare una sorta di confessione di colpe commesse da chi le pronuncia, che potrebbe allora volerle spiare nella figura di una vittima innocente.

²⁹¹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 50-51 («*Goldberg.* Quand'è l'ultima volta che hai fatto un bagno? [...] *Goldberg.* Puzzi di peccato. [...] *Goldberg.* Dove ti porterà la tua lascivia. [...] *Goldberg.* Profanatore di madri. [...] *Goldberg.* Tu sei una piaga Webber. Un rifiuto umano. [...] *Goldberg.* Sai cosa potremmo fare. Sterilizzarlo. [...] *Goldberg.* Sei una ferita infetta», trad. cit., pp. 41-43).

²⁹² PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 78 («*Goldberg.* Mio padre mi disse, Benny, Benny, vieni qui. Stava morendo», trad. cit., p. 66).

Risulta difficile riuscire a prestare fede alle parole e agli atteggiamenti di Goldberg, si ha piuttosto l'impressione che egli sia in grado di nascondere dietro ad ogni nome una diversa natura che di volta in volta modella per adeguarla alle occasioni che gli si presentano. Simey è il bambino innocente che ora non può più esistere, Goldberg è l'ospite amichevole, e Nat è chi manovra le situazioni per distruggere il protagonista: personalità diversissime che egli si dimostra capace di gestire perfettamente. Se la sua identità appare sicuramente molto più forte rispetto a quella del protagonista, tuttavia le sue motivazioni, il passato lontano di cui egli continuamente parla, senza però mai dare l'impressione di essere sincero, lo rendono non meno misterioso rispetto a Stan; e la sua individualità si fa ancora più impenetrabile nel momento in cui egli dimostra incertezza poco prima di portare a termine la sua "missione".

Goldberg. I don't know why but I feel knocked out. I feel a bit... It's uncommon for me.

MacCann. Is that so?

Goldberg. It's unusual.

(Atto III)²⁹³

Si rivela difficoltoso riuscire a comprendere da cosa venga originato il dubbio che inaspettatamente lo coglie, soprattutto perché a differenza di quanto accade a Stan egli non subisce esplicitamente l'influsso di una forza esterna che lo obblighi a riflettere su se stesso. Sembra però che la semplice presenza di un individuo così lontano dal suo modo d'essere abbia agito involontariamente su di lui, per un istante, tanto quanto la concreta azione di Goldberg ha influito sulla sua vittima. Forse il contatto con il diverso, Stan, gli ha fatto intravedere la possibilità dell'esistenza di una strada che non è quella perfettamente lineare che egli si è sempre imposto di seguire, magari per un istante egli stesso ha dubitato delle sue certezze apparentemente incrollabili e si è reso conto che anche l'ideale di un ordine assicurato dalla sottomissione a ferree regole non era che un'illusione. Al contrario di Meg che di fronte alla realtà chiude gli occhi pur di non affrontarla, Goldberg sembra per un brevissimo momento aver visto la debolezza delle rigide norme che hanno sempre guidato la sua esistenza e si trova all'improvviso gettato nella confusione. Non viene mai detta chiaramente la ragione che lo induce a voler annientare Stan, e forse potrebbe essere

²⁹³ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 76 («*Goldberg.* Non so perché ma mi sento fuori combattimento. Mi sento un po'... Non è da me. *MacCann.* Sul serio? *Goldberg.* È strano», trad. cit., p. 65).

soltanto la volontà di punire chi ha tradito la fissità e l'ordine di cui egli si fa il portavoce e che per questo è riuscito per un istante a farlo vacillare.

3. 6. L'ambiguità del linguaggio

Se la negazione del passato assume un valore fondamentale per un personaggio che mostra di non voler mai rivelarsi, il suo linguaggio diventa per lui uno strumento altrettanto essenziale. Le parole e le azioni a cui lo spettatore assiste sono tutte caratterizzate dal fatto di rimandare a qualcosa di diverso da ciò che immediatamente significano.

Sembra che nelle opere di Pinter vi sia una sorta di diffidenza nei confronti del linguaggio: i personaggi non affidano mai i loro pensieri alle parole, piuttosto li difendono dietro di esse. J. R. Brown ha detto a questo proposito: «At the centre of Pinter's plays is a scepticism about language. [...] Can anything ever been stated correctly in words? Can anything ever been said to be 'stated'? We play with words and words play with us. We can neither say what we know, nor know what we say. When we stop to think we do not trust words»²⁹⁴. Il senso di diffidenza nei confronti della realtà e degli altri personaggi che porta la maggior parte dei protagonisti delle opere di Pinter a preferire una vita isolata, si estende così anche all'uso del linguaggio: voler escludere dal proprio ambiente vitale chi e ciò che non ne fa parte, si riflette nella volontà di impedire a un interlocutore di entrare in contatto con l'interiorità di chi parla. L'autore spiegando che tipo di interazione si crei durante la comunicazione tra i vari personaggi ha infatti dichiarato: «Communication itself between people is so frightening that rather than do that there is continual cross talk, a continual talking about other things rather than what is at the root of their relationship»²⁹⁵, e questo è esattamente ciò che avviene tra Meg e Petey, tra Meg e Stan, e tra i due intrusi e

²⁹⁴ J. R. BROWN, *Theatre Language*, London 1972, cit. in L. FALZON SANTUCCI, *Harold Pinter. Exploration in verbal and non-verbal interaction*, cit., p. 61 («Al centro delle opere di Pinter vi è uno scetticismo nei confronti del linguaggio. [...] Può mai qualcosa essere affermato in modo corretto attraverso le parole? Si può mai dire che qualcosa è stato affermato? Noi giochiamo con le parole e le parole giocano con noi. Noi non possiamo né dire ciò che sappiamo né sapere ciò che diciamo. Quando smettiamo di pensare non riusciamo a fidarci delle parole», la traduzione è mia).

²⁹⁵ Intervista a Pinter di K. TYNAN, BBC, Ottobre 1960, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 12 («La stessa comunicazione tra persone è così spaventosa che le si preferisce piuttosto un rapido scambio di battute, un continuo parlare di altre cose che non tocchino ciò che sta alla base della relazione», la traduzione è mia).

Stan.

Se si eccettuano dei brevissimi accenni a temi più profondi quali il tradimento, la colpa e la morte che in modo quasi impercettibile e mischiati a parole vuote vengono sollevati durante il primo interrogatorio contro Stan, per il resto dell'opera si parla unicamente seguendo luoghi comuni, anche se si ha la percezione che qualcosa di diverso si nasconda dietro dialoghi apparentemente piatti. La sensazione di paura, di minaccia e di incertezza, che sono caratteristiche del *Compleanno*, come del resto delle altre opere del drammaturgo ad esso contemporanee, non riuscirebbe ad avere tanta presa sul pubblico se il significato dei dialoghi, che si limitano alla discussione di argomenti il più delle volte banali, si limitasse alla loro immediata apparenza.

Il Calapranzi è forse l'opera che meglio rappresenta il bisogno dei personaggi di aggrapparsi alla banalità per fuggire il dubbio ed il timore che è in loro. Qui, a differenza del *Compleanno* in cui i personaggi sono più numerosi, i protagonisti sono solo due e nel corso dell'intera rappresentazione il pubblico assiste ai loro dialoghi tragicomici in cui non si parla di nulla in particolare ma che servono ai due killer come un rifugio contro il timore di un destino che sanno di dover affrontare ma a cui non riescono a dare un senso. «In stage dialogue triviality can express unconscious reactions especially in situations which obviously call for words of greater import. [...] Through the usually "unnoticed" details of speech, Pinter can let a penetrating eye into a man's soul»²⁹⁶, ha fatto notare Brown.

La parola apparentemente vuota diventa un appiglio di fronte a ciò che non si è in grado di spiegare e la perdita di questo unico espediente diventa un segno della progressiva rovina del personaggio.

Le parole e le battute che si intrecciano tra i personaggi, la forma che esse assumono, a volte di accusa, altre volte di semplice conversazione a proposito degli argomenti più quotidiani, o di suoni emessi senza un senso logico, non sono altro che dei segnali che dovrebbero attirare l'attenzione dello spettatore sul tentativo dei personaggi di mascherare la debolezza che è in loro.

«My characters tell me so much and no more, - ha spiegato Pinter - with reference to their experience, their aspirations, their motives, their history. Between my lack of

²⁹⁶ J. R. BROWN, *Dialogue in Pinter and Others*, in «The Critical Quarterly», VII, 3 (1965), p. 227 («Sul palcoscenico la banalità del dialogo può esprimere le sensazioni inconscie, soprattutto quando le situazioni richiederebbero un maggiore peso nelle parole. [...] Attraverso i dettagli che solitamente passano "inosservati" Pinter riesce a penetrare nell'animo dell'uomo», la traduzione è mia).

biographical data about them and the ambiguity of what they say there lies a territory which is not only worthy of exploration but which is compulsory to explore. You and I, the characters which grow on a page most of the time we are inexpressive, giving little away, unreliable, elusive, obstructive, unwilling. But it's out of this attributes that a language arises. A language... where under what is said another thing is being said»²⁹⁷.

La funzione informativa della parola perde di importanza per lasciare spazio alla soggettività e all'emotività del personaggio²⁹⁸; le frasi spesso si susseguono senza seguire un filo logico, perché ciò che conta non è il loro significato letterale, ma la sfumatura da cui sono tinte nell'occasione in cui vengono pronunciate. L'attenzione deve essere allora rivolta al linguaggio in quanto azione che vuole comunicare qualcosa di diverso da ciò che dice immediatamente²⁹⁹.

La conversazione che apre *Il Compleanno* subito dimostra come la vuotezza delle parole scambiate tra marito e moglie (si passa da un argomento all'altro senza apparentemente alcuna logica: si tratta soltanto di chiacchiere) possa assumere in realtà un grande rilievo se in essa si cerca di scoprire qualcosa che riguarda il rapporto tra i due personaggi. Si capisce allora quanto sia fuorviante limitare le parole al loro significato più immediato.

La funzione che domina le continue domande poste in modo ossessivo da alcuni personaggi (Meg nel caso del *Compleanno*, Rose nella *Stanza*, Gus nel caso del *Calapranzi*), è quella fatica. Lo scopo di questo tipo di interazione è unicamente quello di stabilire un contatto con chi sta ascoltando che si mostra in genere del tutto disinteressato alla conversazione. La situazione in cui un personaggio chiacchiera cercando di coinvolgere l'altro che si dimostra assente è tipicamente presente nelle scene di apertura delle prime opere della produzione di Pinter: di fronte al marito che si isola nella lettura del suo quotidiano, Meg assilla Petey, Rose assilla Bert con l'unico scopo far sentire la propria

²⁹⁷ PINTER nel discorso pronunciato in occasione del Settimo Festival Nazionale di Teatro Studentesco di Bristol. Pubblicato in «Sunday Times», 4 Marzo 1962, cit. in ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit. p. 48, («I miei personaggi dicono poco riguardo alle loro esperienze, le loro aspirazioni, le loro motivazioni e la loro storia. Tra la mancanza di informazioni biografiche e l'ambiguità con cui essi si esprimono, si apre un vasto territorio che non solo vale la pena esplorare ma che anzi è obbligatorio esplorare. Tu e io, i personaggi che prendono vita su una pagina, il più delle volte siamo inesplicabili, disposti a svelare poco di noi, inaffidabili, elusivi, evasivi, riluttanti. Ma è proprio da queste caratteristiche che nasce il linguaggio. Un linguaggio in cui ciò che viene detto dice anche qualcosa d'altro», la traduzione è mia).

²⁹⁸ A questo proposito si veda A. LOCATELLI, *Coping with the inexplicable. Language and Situations in Pinter's early plays*, Cooperativa Libreria IULM, Milano 1983, pp. 12-32.

²⁹⁹ A questo proposito si veda FALZON SANTUCCI, *Harold Pinter. Exploration in verbal and non-verbal interaction*, cit., pp. 13-17.

presenza, come hanno rilevato Almansì e Handerson: «The phatic mode is a customary opening gambit in many of Pinter's early plays, where it typically involves a ritualised exchange over the breakfast table. There is a garrulous partner, usually a female, who tries to communicate with a laconic friend, usually a male, via an obtrusive third medium, such as a newspaper or magazine»³⁰⁰.

Il drammaturgo spiega infatti in quale situazione sia nata in lui l'idea di scrivere *La Stanza* dicendo «I went into a room which I'd never been into before, on one occasion and saw two people in this room. It was a rather odd image: a little man cutting bread and making bacon and eggs for a very big man who was sitting at the table quite silent, reading a comic. The big man never spoke – I was there half an hour – that little man had a lot to say, and he was in the meantime cutting his bread and butter [...] With those two characters, I changed the man into an old woman. And then the play took another course which had nothing whatever to do with the two people»³⁰¹. L'ometto si trasforma in un'anziana signora per dare l'avvio allo svolgimento dell'azione con le sue continue domande, come accade poi anche nel *Compleanno*.

Meg. Is that you Petey?

Pause.

Meg. Is that you Petey?

Pause.

Petey?

Petey. What?

Meg. Is that you?

Petey. Yes, it's me.

Meg. What, are you back?

Meg. I've got your corn flakes ready... Are they nice?

³⁰⁰ G. ALAMNSI, S. HANDERSON, *Contemporary Writers. Harold Pinter*, Methuen Inc., New York 1983, p. 35 («La funzione fàtica è una mossa di apertura tipica delle prime opere di Pinter, che implica uno scambio rituale di fronte al tavolo della colazione. C'è un personaggio chiacchierone, solitamente una donna, che cerca di comunicare con un laconico compagno, solitamente un uomo, tramite un terzo fastidioso elemento, quale un quotidiano o una rivista», la traduzione è mia).

³⁰¹ PINTER, Conversazione con J. BAKEWELL, *In an Empty Bandstand*, «The Listener», cit., p. 630 («In una certa occasione entrai in una stanza in cui non ero mai entrato prima e vidi due persone. Mi trovai davanti un'immagine molto strana: un ometto che tagliava del pane e preparava bacon e uova per un omaccione che stava seduto in silenzio mentre leggeva un giornale a fumetti. L'omone non parlava mai – sono stato là più o meno un'ora e mazzà – l'ometto parlava molto mentre continuava a tagliare il pane e il burro. [...] Di questi due personaggi uno l'ho trasformato in un'anziana signora. E poi l'opera ha avuto uno svolgimento che non ha niente a che fare con queste due persone», la traduzione è mia).

Petey. Very nice. [...]

Meg. Have you been working hard this morning?

Petey. No. Just stacked a few old chairs. Cleaned up a bit. [...]

Meg. Is it nice out?

Petey. Very nice.

Meg. Is Stanley up yet? [...]

Meg. What time did you go out this morning, Petey?

Petey. Some time as usual.

Meg. Was it dark?

Petey. No, it was light.

Meg. But sometimes you go out in the morning and it is dark.

Petey. That is in the winter. [...]

Petey. I've finished my corn flakes.

Meg. Were they nice?

Petey. Very nice

(Atto I)³⁰²

Meg forse neanche si aspetta una risposta dal marito, la donna semplicemente sente il bisogno di parlare. E infatti continua chiedendo a Petey di raccontarle che cosa stia leggendo sul giornale.

Meg. What are you reading?

Petey. Someone has just had a baby.

Meg. Oh they haven't! Who?

Petey. Some girl.

Meg. Who, Petey, who?

Petey. I don't think you know her.

Meg. What's her name?

Petey. Lady Mary Splatt.

Meg. I don't know her.

Petey. No.

Meg. What is it?

³⁰² PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 9-10 («*Meg.* Sei tu Petey? (*Pausa*). Petey, sei tu? (*Pausa*). Petey? *Petey.* Che c'è? *Meg.* Sei tu? *Petey.* Sì, sono io. *Meg.* Come, sei già tornato? *Meg.* Ti ho preparato i tuoi corn flakes, sono buoni? *Petey.* Molto buoni. [...] *Meg.* Hai lavorato tanto stamattina? *Petey.* No ho solo accatastato un po' di vecchie sedie, e poi ho pulito un po'. *Meg.* È bello fuori? *Petey.* Molto bello. *Meg.* Si è già alzato Stanley? [...] *Meg.* A che ora sei uscito stamattina? *Petey.* Alla solita ora. [...] *Meg.* Era buio? *Petey.* No, era chiaro. *Meg.* Ma a volte quando esci di mattina è buio. *Petey.* In inverno. [...] *Petey.* Ho finito i corn flakes. *Meg.* Erano buoni? *Petey.* Molto buoni», trad. cit., pp. 7-8).

Petey (studying the paper). Er – a girl.

Meg. Not a boy?

Petey. No.

Meg. What a shame. I'd be sorry. I'd much rather have a little boy.

Petey. A little girl is all right.

Meg. I'd much rather have a little boy.

(Atto I)³⁰³

Il fatto di parlare delle notizie di cronaca, di avvenimenti accaduti ad altri e che non coinvolgono affatto chi ne parla, permette a Meg di coprire il silenzio che altrimenti piomberebbe tra lei e il marito. Non parlando mai di sé la donna cerca di sottrarsi al contatto con la realtà non meno di quanto faccia Stan. Se il protagonista, infatti, si isola in un ambiente chiuso perché l'esterno lo porrebbe inevitabilmente a confrontarsi con se stesso, Meg trova rifugio dallo scontro con le sue debolezze nella fuga dal silenzio. Non ha importanza il contenuto di ciò che viene detto quanto piuttosto il fatto di parlare per far sentire la propria presenza, per dimostrare che nonostante la mancanza di certezza si riesce, in qualche modo, a trovare la forza di sopravvivere³⁰⁴.

Lo stesso si può dire per la ripetizione quasi ossessiva della stessa parola in più battute che si susseguono.

Meg. I was the belle of the ball.

Petey. Were you?

Meg. Oh yes. They all said I was.

Petey. I bet you were too.

Meg. Oh, it's true. I was.

Pause.

I know I was.

(Atto III)³⁰⁵

³⁰³ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 11 («*Meg.* Che stai leggendo? *Petey.* È appena nato un figlio a una. *Meg.* Ah davvero! A chi? *Petey.* A una ragazza. *Meg.* A chi, *Petey*, a chi? *Petey.* Tanto non la conosci. *Meg.* Come si chiama? *Petey.* Lady Mary Splatt. *Meg.* No, non la conosco. *Petey.* Già. *Meg.* Cos'era? *Petey (studiando bene il giornale).* Una femmina. *Meg.* Non un maschio? *Petey.* No. *Meg.* Che peccato. A me sarebbe piaciuto. Io avrei preferito un maschio. *Petey.* Anche le femmine sono carine. *Meg.* Io avrei preferito un maschio», trad. cit., pp. 8-9).

³⁰⁴ A questo proposito si veda ALMANI, HANDERSON, *Contemporary Writers. Harold Pinter*, cit., p. 43.

³⁰⁵ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 87 («*Meg.* Io ero la più bella della festa. *Petey.* Davvero? *Meg.* Sì, lo hanno detto tutti. *Petey.* Ne sono sicuro. *Meg.* Davvero. Lo ero. *Pausa.* Lo so che lo ero», trad. cit., p. 74).

La donna non parla esplicitamente di ciò che teme sia accaduto ma nasconde la sua ansia dietro una conversazione che riguarda tutt'altro (la festa della sera precedente), insistendo sulla medesima frase per non affrontare la disperazione che la scoperta della verità le procurerebbe; ed il marito, quasi per consolarla e per proteggerla, non fa che confermare le sue vuote affermazioni. La ripetizione è in questo caso un momento in cui il personaggio lascia scorrere le parole senza riflettere, quasi imponendosi di non riflettere su una realtà che risulterebbe spaventoso dover accettare.

Il fatto di dire più volte la stessa parola non è un artificio usato da Pinter solo per creare una situazione di nonsenso, al contrario ogni volta che un personaggio si trova a ripetere lo stesso termine risulta chiaro che dietro un tale atteggiamento si nasconde un processo mentale ben preciso (sia esso la volontà di soffocare sensazioni troppo dolorose, l'attacco improvviso di panico, la ricerca della parola adatta, o la progressiva accettazione di una certa realtà) .

MacCann. Is this it?

Goldberg. This is it.

MacCann. Are you sure?

Goldberg. Sure I'm sure.

(Atto I)³⁰⁶

Goldberg e MacCann sono appena arrivati alla pensione ed il breve dialogo mette subito in evidenza chi tra i due sia il più sicuro e fermo nelle sue intenzioni. Le ripetizioni servono allora a Goldberg per rassicurare il suo compagno che si mostra titubante.

Il fatto di conversare è per i personaggi di Pinter come una garanzia che permette loro di non essere annientati e schiacciati dalle loro incertezze: Ben e Gus continuano a parlare fino a quando cala il sipario, Rose, nella *Stanza*, Meg, Petey, Goldberg e MacCann, nel *Compleanno*, possono fare la stessa cosa perché essi o riescono a rimandare sino alla fine l'incontro con ciò che li terrorizza o riescono a volgere questa minaccia in loro favore.

La banalità e la superficialità diventano un comodo rifugio, e la parola vuota, in cui il vero ed il falso si confondono, sembra essere l'unico mezzo che questi personaggi hanno a disposizione per avere l'impressione di aver sconfitto le proprie paure.

³⁰⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 27 («*MacCann.* È questo il posto? *Goldberg.* Sì. *MacCann.* Sei sicuro? *Goldberg.* Certo che sono sicuro», trad. cit., p. 21).

I personaggi non parlano in modo chiaro, o meglio, non costruiscono dei messaggi che possano avere un valore particolare al di fuori del momento e del modo in cui vengono enunciati. L'ironia, le pause, il silenzio, le contraddizioni, le ripetizioni sono caratteristiche che non possono essere trascurate quando si considera il linguaggio usato da Pinter perché è innanzitutto grazie a queste particolarità che può essere estrinsecato un significato altrimenti inavvicinabile. Per la singolarità con cui il drammaturgo padroneggia il linguaggio sono stati addirittura conati i termini "Pinterish" e "Pinteresque"³⁰⁷ che stanno ad indicare appunto un modo di parlare allo stesso tempo brillante e quotidiano, irrazionale ed ambiguo. La peculiarità dell'uso che il drammaturgo fa del linguaggio sta nel fatto di volersi ispirare innanzitutto alla conversazione quotidiana per dimostrare che l'illogicità non vuole unicamente essere un espediente della finzione teatrale per divertire o per stupire il pubblico ma è al contrario uno stratagemma che l'uomo usa abitualmente per nascondere se stesso.

Pinter non fa parlare i suoi personaggi attraverso discorsi elegantemente elaborati che, proprio nel tentativo di risultare verosimili, svelano quanto sia artificiosa la costruzione che li sorregge. La drammaturgia classica ha, infatti, da sempre cercato di basare i dialoghi sulla logica molto più di quanto accada nel mondo reale, facendo sì che i personaggi si esprimessero nel modo più chiaro e corretto possibile, ubbidendo alle regole della retorica piuttosto che a quelle della lingua parlata; l'eleganza doveva essere il veicolo per mezzo del quale bisognava esporre i fatti fondamentali antecedenti l'intreccio presentato nell'opera, per illuminare quelli presenti. La parola doveva essere un modo per conferire chiarezza a ciò che accadeva in scena: era il mezzo attraverso cui i personaggi tentavano di ordinare i propri sentimenti, ed era anche il mezzo grazie al quale lo spettatore veniva messo a conoscenza di ogni minimo dettaglio dell'azione perché la sua interpretazione fosse immediata eliminando ogni possibile traccia di ambiguità.

Il primo a mettere in scena la difficoltà e l'illogicità presente nella comunicazione quotidiana, non solo tra i personaggi ma anche in generale tra gli uomini, fu Cechov, costruendo attorno al dialogo come un *testo secondo*³⁰⁸, nascosto, che colora di nuovo significato quello più superficiale.

Proprio su questo contrasto tra il detto e il non detto anche Pinter costruisce il testo

³⁰⁷ HAYMANN, *Harold Pinter*, cit., p. 1.

³⁰⁸ DAVICO BONINO *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 14.

delle sue opere, portandolo però alle estreme conseguenze. Sembra impossibile riuscire a fidarsi delle parole dette dai personaggi, ma del resto sono i personaggi per primi a mostrare di non riuscire ad aver fiducia in chi li ascolta nascondendosi in un continuo gioco di «elusion, avoidance, withdrawal, mendacity, and guile»³⁰⁹.

Se Stan è terrorizzato dalla possibilità di essere annientato dall'arrivo dei due estranei, se egli teme un confronto con se stesso, con il suo destino, con la sua morte, lo si può immaginare soltanto soffermandosi su ciò che egli non dice esplicitamente. La maggior parte dei discorsi a cui il pubblico assiste appaiono infatti contraddittori, e dimostrano di voler rimandare a qualcos'altro rispetto a ciò che viene pronunciato.³¹⁰

Meg. Well – it's very, very nice to be here tonight, in my house, and I want to propose a toast to Stanley, because it's its Birthday and he's lived here for a long while now and he's my Stanley now. And I think he's a good boy although he's sometimes he's bad. (*An appreciate laugh from Goldberg*). And he's the only Stanley I know, and I know him better than all the world although he doesn't think so.

(Atto II)³¹¹

La risata di Goldberg, l'incertezza e la goffaggine del discorso della donna lasciano trasparire l'imbarazzo nel dire ciò che in realtà si vorrebbe, cosa che si ripete e in maniera ancora più evidente nella scena finale del *Compleanno*: Meg, che si rifiuta di ammettere che il suo amato Stan le sia stato portato via, cerca di non affrontare una realtà che distruggerebbe le sue illusioni.

La donna è molto lontana dall'abilità retorica di Goldberg e le sue parole acquistano un senso in quanto trasmettono innanzitutto un'emozione.

Nell'uso del linguaggio perde così d'importanza quella che tradizionalmente era stata la sua funzione prima, quella informativa, e la parola si fonde pienamente nell'azione drammatica, divenendo azione essa stessa. Un tale uso della parola non sta però ad indicare

³⁰⁹ ALMANZI, ANDERSON, *Contemporary Writers. Harold Pinter*, cit., p. 19 («vaghezza, elusione, ritrazione, falsità e astuzia», la traduzione è mia).

³¹⁰ A questo proposito si veda L. KORPIMIES, *A linguistic approach to the analysis of a dramatic text*, cit., p. 209.

³¹¹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 55 («Meg. Beh – ecco, sono molto contenta di essere qui stasera, in casa mia, e voglio fare un brindisi a Stanley, perché è il suo compleanno, è da così tanto tempo che vive qui che ormai è diventato il mio Stan. È un bravo ragazzo anche se a volte fa il cattivo. (*Ammiccamento di Goldberg*). Lui è il solo Stanley che io conosco e lo conosco meglio di tutti quanti anche se lui non vuole ammetterlo», trad. cit., p. 46).

la volontà del drammaturgo di voler rappresentare una realtà senza senso, al contrario egli sembra voler dimostrare che è l'uomo che usa normalmente porsi di fronte al linguaggio in questo stesso modo. Raramente infatti quando si parla si riesce ad esprimere tutto ciò che si ha in mente, raramente quando ci si presenta si cerca di riassumere in poche battute tutta la propria storia passata, o le cause che spingono a compiere una certa azione, così nelle opere di Pinter raramente si assiste a dialoghi costruiti unicamente sulla razionalità, e ad azioni che ne siano la logica conseguenza. Le parole ed i gesti nell'opera del drammaturgo non seguono la concatenazione di causa-effetto tanto cara alla corrente realista. Il linguaggio, e ancora di più il silenzio, lasciano intravedere che la loro ambiguità riveste un significato fondamentale poiché nasce dal fatto che esse provengono da uno strato profondo della coscienza che non è possibile controllare né limitare, e spesso nemmeno comprendere.

I suoi dialoghi non fanno allora che rispecchiare quei frammenti di conversazione in cui ogni giorno ed ovunque ci si può imbattere: Pinter abbandona infatti la lingua letteraria per lasciare che i suoi personaggi usino lo *slang* quotidiano, che siano volgari e che non rispettino la consequenzialità delle loro frasi abbattendo definitivamente qualsiasi tipo di costruzione retorica; e quando questa ricompare diventa immediatamente indice di finzione (basta considerare il caso di Goldberg). Sebbene più volte abbia ammesso di non volersi fare portatore di nessun messaggio particolare, tuttavia egli sembra voler riflettere nelle sue opere ciò che ogni spettatore vive e vede ogni giorno, quasi senza accorgersene e senza dargli peso perché ormai entrato a far parte dell'abitudine «I'm talking – ha infatti spiegato - about two people living socially, and if what takes place between them is a meaningful and accurate examination of them, than it's going to be relevant to you and to society. This relationship will be an image of other relationships, of social living, of living together»³¹².

Ancora una volta, però, nonostante una tale dichiarazione, egli si discosta dai tentativi dei naturalisti di ricostruire nelle loro opere il linguaggio usato quotidianamente, in particolare dalle classi sociali meno elevate, per distaccarsi dall'eleganza innaturale della *pièce bien faite* del teatro borghese. Ciò che infatti appare artefatto non è solamente la forma ma piuttosto il contenuto delle conversazioni messe in scena da entrambe queste

³¹² PINTER, «Pinter on screen», BBC, 1964, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 56 («Parlo di due persone poste nella società. Se ciò che succede tra di loro si rivela un accurato e interessante esame su di loro, allora si rivela importante anche per voi e per la società. Questa relazione sarà un'immagine di altre relazioni, del vivere socialmente, del vivere insieme», la traduzione è mia).

correnti: ogni parola è infatti perfettamente motivata, faccia essa riferimento al registro alto o a quello volgare, ogni frase è sostenuta da una logica rigorosa ed è in armonia con il momento e il luogo in cui essa viene pronunciata; ed è esattamente questo equilibrio che Pinter rifiuta perché è la natura stessa dell'uomo che in esso viene falsificata.

Troppo spesso in passato i personaggi erano dotati di una grande capacità di espressione, poco credibile: i discorsi costruiti con astuzia non fanno parte del linguaggio usato quotidianamente, l'uomo reale quando parla, più spesso cerca di mascherare ciò che intende, non è logico, ha bisogno di prendersi delle pause, per riflettere, per controllarsi, o semplicemente perché non trova le parole adatte per esprimersi, il silenzio non è mai lo specchio di un nulla, ma di una realtà più profonda che non trova uno sbocco o che non vuole lasciarsi scoprire. «I have mixed feelings about words myself. [...] Such a weight of words confronts us, word spoken... word written by me and by others, the bulk of it a stale, dead terminology, ideas endlessly repeated and permuted become platitudinous, trite, meaningless»³¹³, egli ha affermato. La parola, detta e non detta, assume infatti in Pinter una nuova vita perché il suo scopo non è più quello di spiegare e di ordinare, bensì quello di lasciar parlare attraverso di essa l'emozione che si nasconde nel personaggio.

La ridondanza lascia spazio all'essenzialità e nessuna frase è mai di troppo, al contrario lo spettatore vorrebbe richiedere spiegazioni più ampie, ma l'enigmaticità resta uno schermo fondamentale per questi personaggi terrorizzati dal contatto con il mondo reale. «Peter Hall and I, working together, [...] have found that the key word is economy, economy of movement and gesture, of emotion and of his expression, both the internal and the external in specific and exact relation to each other, so that there is no wastage and no mess»³¹⁴, ha infatti spiegato il drammaturgo.

Il linguaggio di Pinter non deve però essere unicamente considerato come la rappresentazione dell'impossibilità di comunicare, si rivela invece soprattutto una risorsa che ogni uomo sfrutta volontariamente per impedire di lasciar trasparire qualcosa di sé, per

³¹³ PINTER, discorso al Settimo Festival Drammatico Studentesco di Bristol, cit. in ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit. p. 48 («Ho io stesso sentimenti contrastanti riguardo alle parole. [...] Dobbiamo affrontare una quantità così pesante di parole dette... scritte da me, dagli altri e la maggior parte di esse, che non è che terminologia ammuffita, morta, idee ripetute all'infinito e permutate diventa piatta, trita e senza senso», la traduzione è mia).

³¹⁴ PINTER, *Writing for Myself*, in IDEM, *Plays Four*, cit., p. 9 («Lavorando insieme, Peter Hall e io, abbiamo capito che [...] la parola chiave è economia, economia di movimenti e di gesti di sentimenti e di espressione di sentimenti sia interna che esterna, in rapporto tra di loro preciso e specifico per evitare sprechi e confusioni», la traduzione è mia).

evitare che chi ascolta possa riuscire a leggere nelle parole la fragilità e le incertezze che lo assillano, rendendolo troppo vulnerabile di fronte ad una realtà sempre più misteriosa, come ha voluto chiarire il drammaturgo «We have heard many times that tired grimy phrase “failure of communication”, and this phrase has been fixed to my work quite constantly. I believe the contrary. I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is continual evasion, desperate rear guard attempt to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else’s life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too a fearsome possibility»³¹⁵.

La violenza della minaccia travolge la parola e la depriva del suo senso primo per trasformarla in un’arma di difesa, ed invece di mettere il personaggio in contatto con il mondo esterno, ne diviene come un filtro che cerca di difendere la parte più intima che è in lui.

3. 7. La parola come arma

Nelle opere di Pinter il linguaggio, per quanto apparentemente vuoto, non è soltanto uno strumento che spesso il personaggio usa per allontanare ciò che teme, ma diventa un vero e proprio campo di battaglia per la sopravvivenza: chi ha il potere di riuscire a controllare la parola, di manipolarla per raggiungere i propri obbiettivi, riesce ad agire e ad imporsi sugli altri, al contrario la vittima si lascia sopraffare dall’ondata di parole che gli viene indirizzata restandone annientata, e la mancanza di abilità nell’uso della lingua diviene una marca di inferiorità.

All’interno dell’opera si possono così notare due funzioni essenziali che il linguaggio assume: da un lato esso diviene l’unico mezzo che i personaggi hanno per evitare di restare soli con se stessi nel vuoto che imporrebbe loro il silenzio (come accade per Meg),

³¹⁵ PINTER, nota nel programma di sala dell’8 Marzo 1960 al Royal Court Theatre, cit. in. EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 24 («Abbiamo sentito spesso quella frase trita e ritrita “mancanza di comunicazione”, e questa frase è stata troppo spesso affibbiata alla mia opera. Io credo invece il contrario. Penso che noi comunichiamo fin troppo bene, nei silenzi, in ciò che non viene detto, e che ciò che accade è invece una continua evasione, un disperato tentativo di rinchiuderci in noi stessi. La comunicazione fa troppa paura. Entrare nella vita di qualcun altro è spaventoso. Svelare agli altri la piccolezza che è in noi è una possibilità che atterrisce», la traduzione è mia).

dall'altro, questa prima funzione viene colorita anche dalla necessità di imporre la propria supremazia sugli altri. Non basta più far sentire che si esiste per non essere distrutti, ma bisogna invece dare prova di essere più forti, più abili, per avere la sensazione che la minaccia di un possibile annientamento risulti sempre più debole.

Nel *Calapranzi* una lunga sequenza è costituita dalla disputa tra Ben e Gus, i due protagonisti, riguardo all'esattezza della frase "light the kettle" piuttosto che "put on the kettle". Ben, che arriverà a voler strangolare Gus, riuscirà ad imporre la sua versione sul compagno più debole dimostrando la sua superiorità attraverso l'abilità linguistica.

Ben. Go and light it.

Gus. Light what?

Ben. The kettle.

Gus. You mean the gas.

Ben. Who does?

Gus. You do.

Ben. What do you mean, I mean the gas?

Gus. Well, that's what you mean, don't you? The gas.

Ben. If I say go and light the kettle I mean go and light the kettle.

Gus. How can you light the kettle?

Ben. It's a figure of speech! Light the kettle it's a figure of speech!

Gus. I've never heard it.

Ben. Light the kettle is a common usage!

Gus. I think we've got it wrong.

Ben (menacing). What do you mean?

Gus. They say put on the kettle.

Ben. Who say?

They stare at each other breathing hard

Ben (deliberately). I've never in all my life heard anyone say put on the kettle.

Gus. I bet my mother used to say it.

Ben. When did you last see your mother?

Gus. I don't know, about –

Ben. Well, what are you talking about your mother for?

They stare [...]

Ben (vehemently). Nobody says light the gas! What does the gas light?

Gus. What does the gas...?

Ben (grabbing him by two hands by the throat, at arms length). THE KETTLE, YOU FOOL!

Gus. All right, all right.³¹⁶

«Pinter uses language as a vehicle and instrument of dramatic *action*. Words become weapons in the mouths of Pinter's characters»³¹⁷, ha notato Esslin. Il linguaggio si fa azione e ha un valore in quanto tende a creare una reazione in chi lo ascolta, agendo sui personaggi stessi, creando in loro confusione (Meg non comprende la reazione di Stan alla notizia dell'arrivo dei due nuovi ospiti), paura (Stan si oppone con vigore all'arrivo dei due nuovi inquilini), ira (Stan cerca di colpire allo stomaco Goldberg e cerca di aggredire anche MacCann dopo l'interrogatorio), o indifferenza (Petey e Meg dopo la partenza di Stan fingono che nulla sia accaduto). Per essere arma veramente efficace, il linguaggio deve riuscire a sfruttare tutte le sue possibilità, dai suoni insignificanti alle frasi senza senso logico, dai monologhi ai silenzi.

Ogni strategia adottata dai vari personaggi che interagiscono nello scambio comunicativo, (la parola vuota, la domanda senza risposta, la risposta che introduce un nuovo argomento senza però soddisfare la richiesta dell'interlocutore) riesce a instaurare dei diversi tipi di relazione tra di essi. «In Pinter's plays the language becomes the medium through which a contest of wills is fought out, sometimes overtly as in the dispute about the correct word to be used, sometimes beneath the surface of the explicit subject matter of the dialogue»³¹⁸, ha spiegato ancora Esslin.

Quando più personaggi si incontrano, accade spesso che nel dialogo siano introdotti più argomenti slegati, come se ognuno dei partecipanti alla conversazione fosse portatore di una piccola porzione di quella realtà così sfaccettata che non si lascia modellare da chi

³¹⁶ PINTER, *The Dumb Waiter*, in ABRAMS *The Norton Anthology of English Literature*, cit., p. 2369 («Ben. Vai ad accenderlo. Gus. Accendere cosa? Ben. L'acqua. Gus. Vuoi dire il gas. Ben. Chi? Gus. Tu. Ben. Cosa intendi dire, che io voglio dire il gas. Gus. Che questo è ciò che intendi, non è vero? Il gas. Ben. Se dico vai ad accendere l'acqua, voglio dire vai ad accendere l'acqua. Gus. Come si fa ad accendere l'acqua? Ben. È un modo di dire! Accendi l'acqua è un modo di dire! Gus. Non l'ho mai sentito. Ben. Accendi l'acqua! È di uso comune. Gus. Penso che ti sbagli. Ben (minaccioso). In che senso? Gus. Si dice metti su l'acqua. Ben. Chi lo dice? (Si fissano a vicenda con il fiato grosso. Intenzionalmente) Non ho mai sentito dire in vita mia metti su l'acqua. Ben. Scommetto che mia madre lo diceva. Gus. Tua madre? Quando l'hai vista l'ultima volta? Gus. Non so. Credo – Ben. Ma perché parli di tua madre? Si guardano[...] Ben (furioso). Nessuno dice mai accendi il gas! Cos'è che accende il gas? Gus. Cos'è che accende...? Ben (prendendolo per la gola con due mani a distanza di braccio). ACCENDE L'ACQUA NO, CRETINO! Gus. Va bene, va bene», trad. cit., pp. 114-115).

³¹⁷ ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., p. 53 («Pinter usa il linguaggio come veicolo e strumento dell'azione drammatica. Le parole diventano armi in bocca ai suoi personaggi», la traduzione è mia).

³¹⁸ Ivi, p. 253 («Il linguaggio nelle opere di Pinter è un mezzo attraverso il quale viene combattuta una lotta tra diverse volontà, a volte esplicitamente, come durante i litigi riguardo l'uso esatto di un termine, a volte implicitamente, dietro l'argomento di un discorso», la traduzione è mia).

ne parla, dimostrando allo stesso tempo un rapporto di conflittualità e soprattutto di diffidenza nei confronti del proprio interlocutore «Pinter is interested in speech as barrier and as bridge between people, as elements in a social combat»³¹⁹, ha spiegato ancora Brown.

Le singole visioni invece di integrarsi per riuscire a costruire un quadro unitario della situazione che sta prendendo vita sulla scena, sembrano al contrario del tutto indipendenti le une dalle altre: ognuno cerca di difendere le proprie limitate certezze sia proponendo temi sempre nuovi, a volte seri a volte ridicoli (basta pensare ai due interrogatori contro Stan), sia mantenendo il silenzio (nella *Stanza* Bert, spesso non risponde alle domande della moglie lasciando che il dialogo si trasformi in un soliloquio), sia parlando senza ascoltare la possibile reazione dell'altro (Rose all'inizio della *Stanza* parla, chiede e si risponde da sola senza mai aspettare neanche un cenno dal marito che è impegnato nella lettura di un giornale) in un continuo susseguirsi di domande che non trovano una risposta soddisfacente.

MacCann. I know a place. Roscrea. Mother Nolan's.

Meg. There was a night light in my room when I was a little girl.

MacCann. One night I stayed there all night with the boys. Singing and drinking all night.

Meg. And my nanny used to sit up with me, and sing songs to me.

MacCann. And a plate of fry in the morning. Now where am I?

Meg. My little room was pink. I had pink carpet and pink curtains, and I had musical boxes all over the room. And they played me to sleep. And my father was a very big doctor. That's why I didn't have many complaints. I was cared for and I had little sisters and brothers in other rooms, all different colours.

MacCann. Tullamore, where are you?

(Atto II) ³²⁰

Meg e MacCann parlano di episodi riguardanti il loro passato ma il dialogo assume

³¹⁹ BROWN, *Theatre Language*, cit. in FALZON SANTUCCI, *Harold Pinter. Exploration in verbal and non-verbal interaction*, cit., p. 44 («Pinter è interessato al linguaggio in quanto barriera e ponte tra le persone, in quanto elemento di lotta all'interno della società», la traduzione è mia).

³²⁰ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 60 («*MacCann.* Conosco un locale a Roscrea, da Mamma Nolan. *Meg.* Quando ero piccola la notte tenevo sempre una luce accesa. *MacCann.* Una volta ci ho passato tutta la notte con degli amici a bere. *Meg.* E la mia tata si sedeva di fianco a me e cantava. *MacCann.* E al mattino un bel piatto di uova fritte al bacon. E adesso? *Meg.* La mia cameretta era tutta rosa, il tappeto rosa, le tende rosa e avevo tanti carillon sparsi per la stanza. Li caricavo prima di addormentarmi. Mio padre era un medico famoso, per questo sono sempre stata bene. Si occupavano molto di me, avevo dei fratellini e delle sorelline che avevano tutti camere di colori diversi. *MacCann.* Chivas, dove sei finito?», trad. cit., p. 51).

l'aspetto di due monologhi indipendenti l'uno dall'altro e danno così l'impressione a chi li ascolta che questi individui vivano come in due dimensioni parallele destinate a non incontrarsi né a comprendersi mai pienamente. Affrontare un unico tema discutendo, scontrandosi apertamente significherebbe mettere di continuo in discussione innanzitutto se stessi ma questi personaggi sembrano terrorizzati da una tale possibilità. Ciò che conta, in questo caso, è semplicemente parlare per evitare di essere sopraffatti dal proprio interlocutore.

Se la funzione primaria del linguaggio sembra essere quella di far sentire la propria presenza, la parola, soprattutto per chi è in grado di utilizzarla con abilità, diventa anche un utile mezzo per stabilire che tipo di relazione possa esistere tra i vari personaggi³²¹. Meg, pur mantenendosi legata alla superficialità, quando si rivolge a Stan riveste le sue parole di un tono più civettuolo; la moglie/madre nei confronti di Petey diventa per Stan madre e possibile amante, per poi abbandonare il ruolo di chiacchierona di fronte al più forte Goldberg. Quest'ultimo è il personaggio che meglio riesce a esemplificare che cosa significhi sfruttare il linguaggio come arma. Egli si richiama di continuo ai valori della famiglia e di integrità morale; si pavoneggia nel ricordo degli insegnamenti passati di cui ha sempre bisogno per influenzare in modo favorevole il giudizio di chi lo ascolta.

Goldberg. I believe in a good laugh, in a day's fishing, a bit of gardening. I was very proud of my old greenhouse, made out of my own spit and faith. That's the sort of man I am. Not size but quality. A little Austin, tea in Fullers, a library book from Boots, and I am satisfied. But just now, I say just now, the lady of the house said her piece and I for one am knocked over by the sentiments she expressed. Lucky is the man who's at the receiving end, that is what I say.

(Atto II)³²²

Sebbene gli argomenti sfruttati da questo astuto personaggio sembrino meno banali rispetto a quelli espressi da Meg, la loro funzione pare risultare molto simile: impedire che affiorino le debolezze che si nascondono dietro un'apparente sicurezza e stabilità. È

³²¹ A questo proposito si veda KORMIER, *A Linguistic approach to the analysis of dramatic text*, cit., pp. 175-205.

³²² PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 56 («Goldberg. Le cose in cui credo sono, una sana risata, una giornata passata a pescare, un po' di giardinaggio. Sono stato molto fiero dalla mia serra, una volta finita; l'ho costruita con il sudore della mia fronte. Questo sono io. Qualità e non quantità. Una piccola macchina, un tè da Fullers, un libro da Boots, mi rendono più che felice. Ma oggi, proprio oggi, la padrona di questa casa ha detto qualcosa, ha espresso dei sentimenti che mi hanno sconvolto. Beato colui a cui sono rivolto», trad. cit., p. 47).

difficile infatti riuscire a credere alla sincerità dei valori in essi espressi se poi si considera quale sia l'atteggiamento di Goldberg nei confronti del protagonista. Ciò di cui egli parla appare dunque come uno schermo che gli permette di evitare il contatto con una verità più profonda.

Goldberg, attraverso il linguaggio, non solo vuole instaurare una relazione con gli altri personaggi ma soprattutto intende dimostrare la sua superiorità. A differenza di Meg, che lascia comunque al suo interlocutore la possibilità di rispondere alle domande, e di conseguenza gli permette anche a volte di deviare il corso della conversazione (soprattutto quando la donna si rivolge a Stan), Goldberg, durante un dialogo, riesce sempre a mantenere il suo dominio sugli altri.

Goldberg. Very pleased to meet you, too. How are you keeping Mrs Boles?

Meg. Oh, very well, thank you.

Goldberg. Yes? Really?

Meg. Oh yes, really. [...]

Goldberg. Well, so what do you say? You can manage to put us up, eh, Mrs Boles?

Meg. Well, it would have been easier last week.

Goldberg. It would, eh? [...]

Goldberg. Why? How many have you here at the moment? [...]

Meg. Just one until you came.

Goldberg. What does he do your husband? [...] And your guest? Is he a man?

Meg. A man?

Goldberg. Or a woman?

Meg. No. A man.

Goldberg. Been here long?

Meg. He's been here about a year now.

(Atto I)³²³

Egli si impone su Meg, durante il loro primo incontro: è infatti l'uomo che pone le domande e la donna, sebbene tenti timidamente di emergere non può far altro che seguire l'andamento da lui tracciato. Lo stesso accade nella scena finale, quando la donna chiede

³²³ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 30-31 («*Goldberg.* Il piacere è tutto nostro. Come sta signora Boles? *Meg.* Benissimo, grazie. *Goldberg.* Ah sì, davvero? *Meg.* Sì, davvero. [...] *Goldberg.* Allora cosa mi dice signora Boles? Per quanto riguarda la sistemazione? *Meg.* Beh, sarebbe stato più facile la settimana scorsa. *Goldberg.* Ah sì, eh? [...] Perché? Quanti ospiti ha in questo momento? *Meg.* Solo uno finché non siete arrivati voi. *Goldberg.* Cosa fa suo marito? [...] E il suo ospite? È un uomo? *Meg.* Un uomo? *Goldberg.* O una donna? *Meg.* No. È un uomo. *Goldberg.* È qui da molto? *Meg.* Da un anno, circa», trad. cit., p. 25).

informazioni sulla macchina posteggiata fuori dalla pensione, Goldberg non risponde ma introduce un nuovo argomento, rivolgendosi a Petey:

Meg. I didn't know that was your car outside.

Goldberg. You like it?

Meg. Are you going to go for a ride?

Goldberg (to Petey). A smart car, eh?

Petey. Nice shine on it all right.

Goldberg. What is old is good, take my tip. There's room there. Room in the front, and room in the back. (*He strokes the teapot.*) The pot is hot. More tea, Mr. Boles?

(Atto III)³²⁴

Sembra che i due vogliano contendersi la predominanza nella conversazione ma è chiaro che è sempre Goldberg a prevalere, come accade anche nei confronti del mite Petey: egli cerca di “sfidare” l’abile retore chiedendogli notizie di Stan, e Goldberg risponde in modo vago, quasi a dimostrare a Petey che egli non ha alcun diritto di porre domande. La superiore abilità di Goldberg nell’uso del linguaggio rispetto agli altri personaggi è soprattutto evidente nella scena dell’interrogatorio di Stan. Se con Meg e Petey egli aveva comunque bisogno di non mostrare mai troppo la sua aggressività per non suscitare sospetti e per essere ben accolto nella pensione, nei confronti di Stan non ha più alcuna necessità di sfruttare dei sotterfugi per mascherare i suoi intenti: la brutalità di questo personaggio raggiunge il suo culmine ed infatti alla vittima non è data alcuna possibilità di replicare alla raffica di accuse rivoltegli. Le battute sono brevissime e si susseguono con una velocità impressionante, alle parole di Goldberg fanno subito eco quelle di MacCann, quasi a voler raddoppiare la sensazione di impotenza che pesa sulla vittima. Le domande/accuse che occupano sei pagine del testo scorrono con una tale rapidità che lo spettatore ne rimane sconvolto almeno tanto quanto Stan: le frasi, considerate singolarmente, sono concise ed essenziali sino al limite della comprensibilità. Il più delle volte sono costituite unicamente da soggetto verbo e complemento oggetto, senza ulteriori specificazioni che possano aiutare il pubblico, e Stan, ad orientarsi in quest'ondata di parole che si accumulano senza seguire un filo logico.

³²⁴ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 70 («*Meg.* Non sapevo fosse sua quella macchina là fuori. *Goldberg.* Le piace? *Meg.* Va a fare un giretto? *Goldberg (a Petey).* Bella, vero? *Petey.* Lucida come uno specchio. *Goldberg.* Le cose vecchie sono sempre le migliori, creda a me. È molto spaziosa. C'è spazio davanti, spazio dietro. (*Accarezza la teiera*). La teiera è ancora calda. Vuole un po' di tè, signor Boles?»), trad. cit., p. 60).

Le parole ancora una volta hanno lo scopo di disorientare chi le ascolta e Goldberg le riesce a manipolare con rara maestria anche grazie alla collaborazione di MacCann, che, seppur dotato di minore finezza è all'altezza comunque di sostenere e di completare l'intenzione del suo compagno.

Goldberg. What did you wear last week, Webber? Where do you keep your suits? [...]

MacCann. Why did you live the organization? [...]

Goldberg. What would your old mum say, Webber? [...]

Goldberg. You stuff yourself with dry toast.

MacCann. Why don't you pay the rent?

(Atto II)³²⁵

L'efficacia dell'uso del linguaggio come arma, la si può notare facilmente considerando come il medesimo personaggio possa usarla in diversi modi e trasformarla, a seconda dello scopo che si propone di ottenere.

Goldberg. I was telling you, Mr. Boles about my old mum. What days. When I was youngster, of a Friday, I used to go for a walk down the canal with a girl who lived down my road. A beautiful girl. What voice that bird had. A nightingale, my word of honour. [...] We knew the meaning of respect [...] I can see it like yesterday. The sun falling down the dog stadium. Ah! (*He leans back contentedly*).

(Atto II)³²⁶

Lo stesso personaggio lo si vede cambiare nettamente atteggiamento in brevissimo tempo. Se nelle brevi battute indirizzate contro Stan, la velocità con la quale si susseguono sottolinea la violenza dei due estranei nei confronti del protagonista, dimostrando la loro volontà di impedirgli qualsiasi possibile reazione di difesa, nel secondo brano, scena in cui oltre al protagonista e a Goldberg è presente anche Petey, il tono si fa più dolce, le frasi più armoniose. Chi le pronuncia ha deciso di abbandonare i panni dell'aggressore per rivestire

³²⁵ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 47-49 («*Goldberg.* Cosa indossavi la scorsa settimana, Webber? Dove tieni i tuoi vestiti? [...] *MacCann.* Perché hai lasciato l'organizzazione? [...] *Goldberg.* Cosa penserebbe tua madre? [...] *Goldberg.* Tu ti nutri di pane secco. [...] *Goldberg.* Perché non paghi l'affitto?», trad. cit., pp. 39-41).

³²⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 43 («*Goldberg.* Stavo parlando con il signor Boles di mia madre. Che bei tempi. E sì, quando ero ragazzo, il venerdì andavo a passeggio lungo il canale, con una ragazza che abitava vicino a me. Una ragazza bellissima. Che voce che aveva. Sembrava un usignolo, parola mia. [...] Sapevamo cosa voleva dire il rispetto. [...] Mi sembra ieri. Il sole che tramontava dietro il cinodromo. Ah! (*Si appoggia allo schienale soddisfatto*)», trad. cit., pp. 35-36).

quelli di un nostalgico ospite che rievoca i tempi della sua fanciullezza. Il suo fine, che è mutato insieme al suo modo d'esprimersi, è ora quello di attirarsi le simpatie degli altri personaggi e rimuovere qualsiasi sospetto a proposito del reale motivo che lo ha spinto alla pensione, obbiettivo che viene facilmente raggiunto. Lulu alla fine dei suoi discorsi, quasi incantata gli dice:

Lulu. You are a marvellous speaker Nat, you know that? Where did you learn to speak like that?
(Atto II)³²⁷

E Meg non sospetterà mai che i due inquilini, apparentemente tanto cordiali, possano essere stati la causa della crisi di Stan e della sua partenza.

Se Meg tenta di rivaleggiare con la loquacità di Goldberg, le manca però la freddezza di questo personaggio. Le frasi della donna sono in realtà sempre molto brevi, salvo rare eccezioni, e spesso intervallate da pause, quasi a dimostrare l'incapacità di sostenere a lungo un discorso nel quale potrebbe affiorare qualcosa di troppo intimo che lei non vuole venga recepito da chi la ascolta.

Goldberg appare invece sicuro nelle sue affermazioni, raramente si interrompe e quando lo fa è per dare maggiore enfasi alle parole che sta pronunciando: per rendere il racconto del passato più coinvolgente e dare l'impressione di essere lui stesso commosso. Le sue non sono mai pause causate da una momentanea incertezza (eccetto nell'unico momento in cui egli è colto dal dubbio), ma si dimostrano piuttosto abili costruzioni retoriche che riescono a dare grande incisività alle sue parole, creando un effetto di controllo e padronanza sulla situazione, senza dare mai l'impressione che il flusso dei ricordi o una momentanea debolezza possano prendere il sopravvento su di lui (cosa che invece avviene a Stan quando rievoca i suoi concerti). Nell'ultimo atto, dopo la notte di tortura, egli chiede in modo ironico e in tono quasi di sfida a Stan come si senta.

Goldberg. How are you, Stan?

Pause.

Goldberg. Are you feeling any better?

Pause.

³²⁷ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 57 («*Lulu.* Sei un oratore fantastico Nat, lo sai? Dove hai imparato a parlare così bene?», trad. cit., p. 48).

Goldberg. What's the matter with your glasses? (*Goldberg bends to look*). They're broken. A pity.

(Atto III)³²⁸

Se spesso per gli altri personaggi i momenti di silenzio “parlano” più delle parole stesse, Goldberg capovolge tale situazione arrivando a sfruttare l'abilità di «tacere dicendo»³²⁹: quando MacCann infatti gli chiede in cosa consista il loro compito egli gli risponde:

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 our subject. At all events, MacCann, I can assure you that the assignment will be carried out and the mission accomplished with no excessive aggravation to you or myself. Satisfied?

(Atto I)³³⁰

MacCann dopo la spiegazione di Goldberg ne sa quanto prima, eppure, anch'egli travolto dall'eloquenza del compagno, non può che accettare le sue parole senza replicare. Goldberg si dimostra più forte rispetto agli altri personaggi grazie alla capacità di controllo che egli riesce ad avere sulle sue parole.

La loquacità, però, non si rivela che un fragile schermo quando l'uomo si trova a dover affrontare il proprio essere. Petey, forse l'unico dei personaggi ad aver compreso ed accettato la realtà della sua vita ormai priva di illusioni, evita di esprimersi; Goldberg, una volta solo con MacCann, nell'unico momento in cui vorrebbe dar voce a quella parte di se stesso che nessuno ha finora potuto conoscere, spogliato della finzione retorica, non riesce a trovare la parola adatta; Stan, perduta ogni speranza di difendere le sue fragili sicurezze perde l'uso della parola. Sembra che l'uomo, avvicinandosi a se stesso, perda la sua capacità di esprimersi; i monologhi che nei primi due atti erano presenti nella figura di

³²⁸ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 81 («*Goldberg.* Come stai, Stan? (*Pausa*). Ti senti meglio? (*Pausa*). Cos'è successo ai tuoi occhiali? (*Si china per guardarli*). Sono rotti. Peccato», trad. cit., p. 69).

³²⁹ CALIMANI, *Radici Sepolte. Il teatro di Harold Pinter*, cit., p. 166.

³³⁰ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 30 («*Goldberg.* La circostanza è singolare e del tutto diversa da quelle precedenti. Tuttavia, per quanto riguarda la procedura, alcuni elementi possono avere qualche punto in comune con le precedenti esperienze. Tutto dipende dal comportamento del soggetto in questione. In ogni caso, MacCann, posso assicurarti che il nostro compito verrà svolto e che la missione verrà portata a termine, senza eccessivi rischi né per te né per me. Soddisfatto?», trad. cit., p. 24).

Stan, di Goldberg e anche raramente di Meg, vanno gradualmente diradandosi, come se i personaggi, una volta lasciate trasparire delle deboli tracce della loro più intima natura, volessero ritrarsi per non svelarsi troppo, al pubblico ma anche a se stessi.

È infatti proprio nei momenti in cui la capacità di parlare viene a cadere che essi lasciano intravedere la loro debolezza e che si rivelano più vulnerabili e più veri, perché ogni sorta di difesa da loro innalzata sembra vacillare per lasciar emergere ciò che vi si cela. Il silenzio che spesso piomba sulla scena deve essere quindi colmato dal senso che esso sembra voler nascondere «There are two silences. – L'autore ha spiegato – 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»³³¹ ed è in questo secondo tipo di silenzio che bisogna cercare di penetrare per cogliere l'emozione che in esso è messa a tacere, il processo mentale che gli dà origine. «This speech we hear – ha poi aggiunto – 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 we are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness»³³².

Tutti i personaggi, con frequenza più o meno maggiore, vengono sorpresi dall'incapacità di usare la parola per esprimere certe particolari situazioni che stanno vivendo, «Speech is a serial phenomenon, an activity spread out of time. It does not fill time continuously, particularly when it is spontaneous, but comes in fits and starts with intermittent periods of non-speech. A passage of speech extending into time consists of two sorts of time: time of vocalization and time of silence»³³³, ha spiegato Goldman-Eisler.

³³¹ PINTER in un discorso durante il Settimo Festival di Teatro Studentesco a Bristol, pubblicato su «Sunday Times», 4 Marzo 1962, cit. in ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., p. 48 («Ci sono due tipi di silenzio. Il primo quando nessuna parola viene detta. Il secondo quando probabilmente un fiume di parole viene usato. Questo modo di esprimersi parla di un linguaggio in esso imprigionato e a cui fa riferimento di continuo», la traduzione è mia).

³³² PINTER, *Writing for the Theatre*, in IDEM, *Plays One*, cit., p. 13 («Il discorso che noi ascoltiamo è un'indicazione di quello che non sentiamo. È un'elusione necessaria, una violenta, scaltra, angosciata o beffarda cortina fumogena che tiene l'altro al suo posto. Quando cade il vero silenzio a noi rimane solo l'eco ma siamo più vicini alla verità. Un modo di considerare il linguaggio è dire che è un continuo stratagemma per nascondere la verità», la traduzione è mia).

³³³ F. GOLDMAN-EISLER, *Psycholinguistic: Experiment in Spontaneous Speech*, London & New York 1968 cit. in FALZON SANTUCCI, *Harold Pinter: Exploration in verbal and non-verbal interaction*, cit., p. 57 («Un discorso comprende una serie di fenomeni, e si svolge in un certo lasso di tempo. Tuttavia non occupa con continuità questo tempo, soprattutto quando è spontaneo, ma si muove a sbalzi frammezzato da dei periodi di non - discorso. Un discorso è costituito da due momenti: uno occupato dalla parola, l'altro dal silenzio», la traduzione è mia).

Se il linguaggio, per chi ha l'abilità di sfruttarne ogni strategia, sostiene il personaggio nella finzione e nella possibilità di non lasciarsi sopraffare dalla propria debolezza, dandogli la sensazione di poter controllare e, a volte, addirittura di reinventare la realtà, il silenzio lo obbliga invece a far cadere tale finzione per lasciare uno spiraglio all'emergere della reale emozione che è in lui. Sul palcoscenico, nei momenti di silenzio, i personaggi sembrano affrontarsi con maggiore intensità, la tensione aumenta, le parole non sono necessarie, ma è la situazione stessa, i gesti, gli sguardi che stanno raccontando quello che il linguaggio tenta di celare, il mistero e l'impossibilità di penetrare l'animo di chi non riesce o non vuole esprimersi.

L'atteggiamento di Meg esemplifica in maniera molto chiara una simile situazione: le sue parole sono quasi sempre incorniciate da pause, come se la donna, nei momenti in cui il flusso delle parole viene interrotto, volesse indirettamente comunicare al pubblico di essere sul punto di raccontare qualcosa che svelerebbe troppo di lei, che farebbe crollare tutta la finzione che la attornia, per lasciare finalmente trasparire le emozioni, le paure e le debolezze che la turbano. L'autore parlando dei suoi personaggi ha infatti spiegato: «And sometimes a balance is found, where image can freely engender image and where at the same time you are able to keep your sights on the place where the characters are silent and hiding. It is in the silence that they are most evident to me»³³⁴.

Il silenzio non è allora un momento di non comunicazione ma si rivela al contrario il momento in cui la comunicazione appare più vera.

Meg. Where is Stan?

Pause.

Is Stan down yet, Petey?

Petey. No... He is... [...]

Meg. He'll be late for breakfast.

Petey. Let him sleep.

Pause.

Meg. Wasn't it a lovely party last night?

³³⁴ PINTER, *Writing for the Theatre*, in IDEM, *Plays One*, cit., p. 13 («A volte si riesce a trovare un equilibrio, in cui un'immagine riesce liberamente a creare un'altra immagine e allo stesso tempo si riesce a far penetrare lo sguardo nel luogo nel quale i personaggi stanno in silenzio e si nascondono. È proprio nel silenzio che essi mi si rivelano più chiaramente», la traduzione è mia).

Petey. I wasn't there.

Meg. Weren't you?

Petey. I came in afterwards.

Meg. Oh.

Pause.

It was a lovely party. I haven't laughed so much for years. We had dancing and singing. And games. You should have been there.

Petey. It was good, eh?

Pause.

(Atto III)³³⁵

Meg, come di consueto, sembra interessata unicamente alla superficialità degli avvenimenti, ma le ripetute interruzioni e le domande che tardano a trovare una risposta si rivelano indizi che lasciano intravedere l'irrequietezza che si nasconde dietro l'apparente allegria della donna. Quando il marito le chiede della festa, Meg, nonostante l'entusiasmo espresso poco prima, pare incerta prima di rispondere che lei, la sera precedente, era la più bella. Sebbene le parole parlino di qualcosa che non sembra essere toccato da alcuna sensazione di dolore, tuttavia le pause ed i puntini di sospensione nelle frasi che la coppia si scambia, danno l'impressione di voler comunicare l'opposto.

Meg teme il silenzio perché sente che in esso non può esistere alcun tipo di sotterfugio che possa allontanarla dalle sue inquietudini, ma ci sono dei momenti, come nell'ultima scena, in cui la caduta delle illusioni si fa troppo pressante ed in cui lo spettatore può riuscire a percepire cosa si nasconda dietro le vane chiacchiere che per tutto lo spettacolo hanno cercato di mascherare le ansie della donna.

Le pause svolgono un ruolo fondamentale anche nei discorsi di Stan: quando egli racconta dei due concerti le sue frasi vengono di continuo intervallate da momenti di silenzio, come se il protagonista stesse evitando di dire qualche cosa. Forse questi momenti di sospensione stanno a indicare la difficoltà nel recuperare un passato lontano, o magari mai realmente vissuto, o forse servono al personaggio per bloccare lo sfogo dell'inconscio che altrimenti lo porterebbe a svelarsi troppo.

³³⁵ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 86-87 («*Meg.* Dov'è Stan? (*Pausa*). È già sceso, Petey? *Petey.* No... è... [...] *Meg.* Farà tardi per la colazione. *Petey.* Lascialo... dormire. *Pausa.* *Meg.* È stata una bellissima festa quella di ieri sera, non trovi? *Petey.* Non c'ero. *Meg.* Davvero? *Petey.* Sono arrivato dopo. *Meg.* Ah. (*Pausa*). Una festa bellissima. Erano anni che non ridevo tanto. Abbiamo ballato e cantato. E abbiamo anche fatto dei giochi. Avresti dovuto esserci. *Petey.* È stata divertente, eh? *Pausa*», trad. cit., pp. 73-74).

Stan dalla scena dell'interrogatorio in poi rinuncia alla parola, o meglio rinuncia ad esprimersi seguendo le regole di un linguaggio che è veicolo di finzione, per trasformare il suo modo di esprimersi in versi senza un senso immediatamente comprensibile. Il suo è un silenzio più forte rispetto a quello che per brevi istanti interrompe le frasi della donna, perché non è più la debolezza di un momento, bensì la scelta o l'incapacità di riuscire a colmare il vuoto che lo avvolge: indica una tensione che non riesce a sfogarsi, la minaccia che si fa più vicina e reale, la necessità di proteggersi e non lasciarsi conoscere mai appieno dagli altri.

Meg and Goldberg exit laughing, followed by MacCann. Stan appears at the window. He enters by the back door. He goes to the door on the left. Opens it and listens. Silence. He walks to the table. He stands. He walks. He sits as Meg enters.

(Atto I)³³⁶

Stan ha poco prima intravisto entrare nelle pensioni i due estranei, sa che la minaccia si è ormai concretizzata e sente che tra poco dovrà affrontarla.

Quando Meg ritorna in scena Stan la travolge di domande in modo ossessionante, quasi volesse tentare di dare una definizione alla paura che lo tormenta; le risposte elusive della donna tuttavia non riescono a soddisfare e a tranquillizzare il giovane, e dimostrano piuttosto che l'inquietudine che perseguita il protagonista non può essere dissimulata attraverso quegli stessi sotterfugi nei quali, invece, lei riesce a trovare un'apparente sicurezza. Questo silenzio incolmabile così diverso dalle pause di Meg o da quelle abilmente introdotte nei discorsi da Goldberg, piomba sempre sul palco quando nell'azione è coinvolto il protagonista. Alla sua prima entrata in scena:

Petey sits at the table. Silence [...] Stanley enters. [...] Silence. Meg enters with a bowl of corn flakes, which she sets on the table.

(Atto I)³³⁷

Poco dopo l'arrivo di Goldberg e MacCann, all'inizio e alla fine del primo

³³⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 33-34 («Meg e Goldberg escono ridendo seguiti da MacCann. Stanley appare alla finestra. Entra dalla porta di servizio. Va verso la porta di sinistra, la apre e ascolta. Silenzio. Va verso il tavolo. Rimane in piedi. Si siede quando entra Meg», trad. cit., p. 27).

³³⁷ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 14 («Petey si risiede al tavolo. Silenzio. [...] Stanley entra. [...] Entra Meg con la scodella dei corn flakes, che posa sul tavolo», trad. cit., p. 11).

interrogatorio:

Silence. Stanley begins to whistle "The Mountain of Morne". He strolls casually to the chair at the table. They watch him. He stops whistling. Silence. He sits.

(Atto II)³³⁸

Dopo l'aggressione di Meg e Lulu:

Silence. Grunts from MacCann and Goldberg on their knees. Suddenly there is a sharp, sustained rat-a-tat with a stick on the side of the drum from the back of the room. Silence. Whimpers from Lulu.

(Atto II)³³⁹

E quando alla fine della rappresentazione viene portato via.

Silence. Petey stands. The front door slams. Sounds of a car starting. Sounds of a car going away. Silence.

(Atto III)³⁴⁰

Quello di Stan è il silenzio di chi non viene ascoltato né capito, di chi viene sempre messo a tacere da qualcosa che è più forte di lui, di chi non è disposto o non è in grado di trovare una comoda consolazione nella vacuità del linguaggio convenzionale, di chi si è reso conto che neanche la stanza è un luogo così sicuro e cerca allora rifugio in se stesso per difendere quella parte di sé che l'esterno continuamente cerca di negare. Stan è l'unico personaggio che non teme di ammettere la sua mancanza di certezza, e che pare aver compreso e accettato che la sua esistenza, la sua identità, e la sua angoscia non possono trovare né un'espressione né una via di fuga attraverso delle parole che tentino di dare vita ad una realtà priva di consistenza (come quella in cui invece Meg e Petey cercano di difendere il loro equilibrio). Nella sua fragilità, nelle sue paure e soprattutto nel suo

³³⁸ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 47 («Stanley comincia a fischiare "The Mountains of Morne". Si avvia distrattamente verso la sedia. Lo osservano. Smette di fischiare. Silenzio. Si siede», trad. cit., p. 39).

³³⁹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 64 («Silenzio. Dei grugniti di MacCann e Goldberg che sono in ginocchio. Di colpo dal fondo della stanza, un rat-a-plan secco e forte di una bacchetta sull'orlo del tamburo. Silenzio. Lulu piagnucola», trad. cit., p. 55).

³⁴⁰ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 86 («Silenzio. Petey è in piedi. La porta d'ingresso sbatte. Il rumore dell'auto che parte. Silenzio», trad. cit., p. 73).

silenzio il protagonista è l'unico personaggio che trova il coraggio di non fingere, o che semplicemente non è in grado di farlo, ma che, proprio per questo suo atteggiamento irrispettoso di qualsiasi tipo di convenzione, viene più facilmente colpito da una realtà che per mantenere il suo ordine deve imporre delle regole. Eppure egli non si limita a rinunciare, non è soltanto la vittima inerme che accetta la superiorità di chi si dimostra più abile di lui.

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

Stan. 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. [...]

His head lowers, his chin draws into his chest, he crouches.

Stan. Ug- gughh... uh-gughh...

(Atto III).³⁴¹

Sebbene ormai apparentemente sottomesso alle regole della società, Stan cerca di “ribellarsi” emettendo dei suoni che per chi li ascolta non hanno alcun senso ma che per lui sembrano essere l'unico modo per non sottomettersi alla “normalità”, «Does this sound signify something. I think it does. – Affermò Pinter – He is on the edge of utterance. [...] In the rattle of his throat Stanley approximates nearer to the true nature of himself than ever before and certainly ever after. But it is late»³⁴².

3. 8. L'importanza della gestualità del personaggio

Il ruolo fondamentale rivestito dai silenzi e dalle pause che interrompono così spesso il flusso delle parole dei personaggi, ed il particolare ruolo che la parola riveste nelle opere di Pinter, attira immediatamente l'attenzione anche sull'importanza di tutto ciò che sta

³⁴¹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 84-85 (« Stanley si concentra, apre la bocca e cerca di parlare, non ci riesce ed emette dei suoni gutturali. Stan. Uh-gug...uh-gug...eeehhh-gag (Con lo stesso fiato) Caahh...caahh Lo guardano, prende un grosso respiro che lo fa rabbrivire. Si concentra. [...] Il capo si abbassa, il mento gli cade sul petto. Si rannicchia. Stanley. Ug-gughh... uh-gughh...», trad. cit., p. 72).

³⁴² PINTER, *On the Birthday Party I*, in AA. VV., *Harold Pinter. Prose Poetry and Politics*, cit., p. 10 («Significa qualcosa questo suono? Io credo di sì. [...] Egli sta per parlare. [...] In quel suono gutturale Stanley si avvicina alla sua più autentica natura più di quanto abbia mai fatto prima e più di quanto farà mai. Ma è troppo tardi», la traduzione è mia).

attorno ai dialoghi: i gesti dei personaggi, la scenografia e le didascalie che le descrivono.

Queste ultime si pongono all'incrocio tra due diverse funzioni: quella secondo la quale vengono utilizzate semplicemente per definire il luogo ed il tempo dell'azione, tipica del teatro del passato, e quella del tutto originale che è stata loro attribuita dai drammaturghi inseriti nel "Teatro dell'Assurdo" per i quali esse arrivano a superare d'importanza e addirittura a sostituire la parola pronunciata dagli attori: Beckett negli *Atti senza parole* elimina del tutto le battute per lasciare spazio unicamente alla didascalia³⁴³, la parola è sostituita dal mimo «Il linguaggio prescrive le azioni del personaggio, [...] prescrive le sue posture»³⁴⁴.

Pinter nelle sue prime opere non arriva a tali estremi sebbene i gesti che attorniano le parole dei personaggi rivestano un ruolo fondamentale nella comprensione di ciò che viene detto. Egli si distanzia dall'uso che altri drammaturghi, quali appunto Beckett o Ionesco, fanno della gestualità e della scenografia perché diverso è innanzitutto l'uso che essi fanno del linguaggio: nelle opere di Beckett, infatti, ciò che è visibile al pubblico assume un significato fondamentale perché la parola è diventata inadeguata ad esprimere la condizione in cui si trova a vivere l'uomo: «Il livello antropologico in cui Beckett si colloca, la domanda che veramente gli interessa, è la possibilità o meno che il fondamento di senso si manifesti, che venga a parola nel linguaggio degli uomini, che si riveli e incontri gli uomini nella storia: è una domanda alimentata dalla suggestione biblica del Dio [...] ed è una domanda alimentata dallo sfondo filosofico del pensiero contemporaneo, con l'ambivalenza [...] fra una parola che pone la questione del senso e l'insufficienza a contenerlo nelle regole della mente e delle formulazioni del linguaggio»³⁴⁵, ha fatto rilevare Annamaria Cascetta.

Nelle opere di Pinter invece il linguaggio diventa inadeguato perché sono i personaggi attraverso le loro manipolazioni a renderlo tale.

Le didascalie che accompagnano le battute dei personaggi, allora, non vogliono assumersi il compito di sostituirle, bensì servono a precisarle, magari anche a contraddirle, o a rivestirle di un nuovo significato, senza mai però svuotarle completamente di quel significato emotivo che il personaggio affida loro.

³⁴³ A questo proposito si veda A. CASCETTA, *Dalla parola al silenzio. Krapp's Last Tape e Actes sans Paroles I e II di Samuel Beckett*, in «Comunicazioni Sociali», XXI (1999), 1, pp. 51-63.

³⁴⁴ Ivi, p. 57.

³⁴⁵ A. CASCETTA, *Una partitura per «passer le temps»: En attendant Godot*, in A. CASCETTA (a cura di), *Scritture per la scena*, numero monografico di «Comunicazioni Sociali» XIX (1997), p. 299.

Il corpo dell'attore non è un simbolo, ma una presenza concreta e lo spettatore, dietro una particolare intonazione della voce, un particolare movimento o sguardo deve scorgere un indizio che lo aiuti a interpretare parole che non sono mai del tutto vuote come potrebbero apparire.

La parola da sola non è più sufficiente a comunicare un concetto preciso; la sua polisemia si moltiplica e ogni gesto che l'accompagna diventa un utile indizio del senso che il personaggio ad essa attribuisce. Pinter rinuncia alle lunghissime didascalie beckettiane, indispensabili per la costruzione e la decodificazione di mondi simbolici, lontani dalla quotidianità in cui sono invece immerse le situazioni messe in scena dalle sue opere; la realtà, per quanto contorta e irrazionale, non può essere per lui rappresentata attraverso una metafora, ma piuttosto grazie a una situazione ancorata alla vita quotidiana e che partendo dalla concretezza che chiunque può vivere e sperimentare, venga rivestita da ogni spettatore di un significato.

L'uso che Pinter fa del linguaggio riesce ad essere tanto originale proprio grazie al particolare tipo di rapporto che si instaura tra ciò che viene detto e ciò che con esso viene fatto; il gesto, soprattutto quando appare privo di senso e inaspettato, si rivela spesso per lo spettatore una sorta di avvertimento che invita a cercare un nuovo senso nelle parole pronunciate.

Non sempre però la didascalia è in grado di manifestare ciò il linguaggio tiene celato: se il personaggio ha deciso di non lasciar trasparire la propria natura, neanche l'oggettività di un movimento del corpo può tradire ciò che interiormente vi è nascosto.

Goldberg sighs, stands, goes behind the table, ponders, looks at MacCann, and then speaks in a quiet, fluent official tone.

(Atto I)³⁴⁶

Goldberg così come riesce a misurare perfettamente le parole è anche in grado di mantenere il medesimo controllo sui propri movimenti e il tono della voce che mai, se non nel momento del dubbio del terzo atto, svelano una particolare emozione.

Una funzione alquanto diversa assume invece la gestualità di MacCann che è caratterizzato dalla ripetizione di un'azione nevrotica: tagliare le pagine del giornale in

³⁴⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 30 («Goldberg sospira, si alza in piedi, va dietro al tavolo, riflette, guarda MacCann, e poi parla con tono pacato, formale ed ufficiale», trad. cit., p. 24).

listarelle identiche.

MacCann is sitting at the table tearing a sheet of newspaper into five equal strips.

(Atto II)³⁴⁷

MacCann crosses to the table left, sits, picks up the paper and begins to tear it into strips.

(Atto III)³⁴⁸

Poco prima di incontrare per la prima volta Stan, all'inizio del secondo atto, e poco dopo le domande di Petey riguardo alla salute del protagonista, il personaggio ripete quasi meccanicamente il medesimo gesto, e quando Stan si avvicina alle pagine che ha strappato egli con accanimento gli impedisce di toccarle.

MacCann (Stanley picks up a strip of paper. MacCann moves in). Mind that.

Stan. What is it?

MacCann. Mind it. Leave it. [...]

MacCann (as Stanley picks up a strip of paper). Mind that.

(Atto II)³⁴⁹

Sembra che MacCann, sebbene apparentemente più freddo del suo compagno, lasci invece trasparire in alcuni momenti di essere più debole e dubbioso di lui. L'ossessionante fretta che egli, nel terzo atto, dimostra di avere nel portare a termine l'azione contro il protagonista lascia intravedere la necessità di disfarsi di un dovere che in realtà lo intimorisce e il ripetersi del medesimo movimento (strappare le pagine del giornale) somiglia ad un tic nervoso, che tradisce l'insicurezza, il dubbio, la tensione accumulata e la paura di eseguire il compito affidatogli, come se il personaggio avesse bisogno di questo espediente per mantenere la mente occupata, lontana da ciò che lo preoccupa. Il gesto, in questo caso, lascia dunque trasparire un'apprensione che le parole tentano invece ripetutamente di negare. Se per Goldberg l'arma più efficace per riuscire a difendersi dalla debolezza è la parola, per MacCann quest'arma sembra essere costituita dall'azione.

³⁴⁷ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 37 («MacCann è seduto al tavolo, sta strappando cinque strisce uguali da una pagina di giornale», trad. cit., p. 31).

³⁴⁸ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 75 («MacCann va al tavolo, a sinistra, si siede, prende il giornale e comincia a strappare altre strisce», trad. cit., p. 64).

³⁴⁹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 39-40 («MacCann (Stanley raccoglie una striscia di giornale. MacCann si avvicina). Lasci stare. Stan. Cos'è? MacCann. Non la tocchi. Lasci stare. [...] MacCann (mentre Stanley raccoglie una striscia di giornale). Lasci stare», trad. cit., pp. 32-33).

Un particolare gesto, un'intonazione apparentemente fuori luogo, possono inoltre caricare di un nuovo significato un termine che nell'uso comune non presenterebbe alcuna ambiguità, come accade durante uno dei primi dialoghi tra Meg e Stanley.

Le parole pronunciate dalla donna, infatti, acquistano una coloritura del tutto imprevedibile e suscitano un particolare interesse grazie ai singolari movimenti e alle particolari intonazioni con le quali lei le accompagna.

Stan (absently). I don't know what I'd do without you. [...]

Meg (pouring the tea, coyly). Go on. Calling me that. [...]

Silence. Meg goes to the sideboard, collects a duster, and vaguely dusts the room, watching him. She comes to the table and dusts it.

Meg (shyly). Am I really succulent? [...]

Meg (sensual, stroking his arm). Oh, Stan, that's a lovely room.

He recoils from her hands in disgust, stands and exits quickly, by the door on the left. She collects his cup and teapot and takes them to the hatch shelf. The street door slams. Stan returns.

Meg. Is the sun shining? *(He crosses to the window, takes a cigarette and matches from his pyjama jacket, and lights his cigarette).* What are you smoking? [...]

Meg. I like cigarettes. *(He stands at the window smoking. She crosses behind him and tickles the back of his neck).* Tickle, tickle.

(Atto I)³⁵⁰

Il fatto di parlare in modo «civettuolo» o di porre domande «timidamente», lascia trasparire l'intenzione della donna di abbandonare per qualche istante i panni dell'anziana padrona della pensione, per rivestire quelli di una giovane "innamorata" che vela e svela i

³⁵⁰ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 18-19 («Stan (assente). Non so come farei senza di te. Meg (versandogli il tè civettuola). Perché mi hai detto quella parola prima? [...] Silenzio. Meg va al cassettone, prende uno straccio e comincia a spolverare distrattamente, senza perderlo d'occhio. [...] Meg (timidamente). Sono davvero succulenta? Meg (sensuale, accarezzandogli il braccio). Stan, la tua stanza è bellissima. [...] Lui si scosta da lei con disgusto, si alza ed esce rapidamente dalla porta, a sinistra. Lei prende la teiera e le tazze e le appoggia sulla mensola del passa vivande. La porta principale sbatte. Stan rientra. Meg. C'è il sole? (Lui va verso la finestra, prende una sigaretta e i fiammiferi dalla tasca del pigiama, e se ne accende una). Cosa fumi? [...] Meg. Mi piace fumare. (Lui è in piedi vicino alla finestra che fuma. Lei gli passa dietro e gli fa il solletico sul collo). Chiri, Chiri», trad. cit., pp. 14-15).

suoi sentimenti nei confronti di qualcuno che non è disposto ad accettarli. Stan è distaccato, e lo dimostra in ogni suo movimento: allontanandosi dalla donna «con disgusto», andando verso la finestra senza parlare mentre lei cerca di intrattenere con lui una conversazione. Sebbene Meg cerchi di avvicinarsi al protagonista è evidente che questi due personaggi non hanno nulla da condividere. La distanza che separa i loro universi è incolmabile, e sebbene le parole riescano momentaneamente a stabilire tra i due un contatto, i loro gesti, ed in particolare quelli del protagonista, sottolineano l'impossibilità di un vero incontro. Stan è assorto nel suo mondo, e gli sforzi della donna per cercare di penetrare un modo d'essere così lontano dal suo hanno l'unico risultato di rendere il protagonista sempre più insofferente nei confronti delle sue dimostrazioni d'affetto.

È come se i gesti fossero indipendenti dalle parole dette, e i movimenti dei personaggi in scena avessero la forza di far intravedere un mondo che il linguaggio tenta invece di negare, poiché riescono a far emergere frammenti del loro subconscio. È infatti soprattutto attraverso la gestualità che il drammaturgo riesce a comunicare le sensazioni più profonde che li turbano: da MacCann a Meg a Stanley, si ha la sensazione che a volte i personaggi, probabilmente senza accorgersene, lascino cadere ogni barriera che li avvolge per dare libero sfogo ai loro impulsi più imprevedibili: attraverso le ripetizioni, le pause e il silenzio ma anche e soprattutto attraverso quei momenti in cui sfugge loro la padronanza del proprio corpo (come accade in particolare al protagonista).

I momenti in cui Stan perde il controllo di sé (alla fine del primo atto quando batte in modo forsennato sul tamburo, dopo l'interrogatorio, e durante il gioco della mosca cieca) non sono infatti espressi tramite il linguaggio, bensì attraverso dei movimenti sfrenati³⁵¹; in queste scene Stan dà l'impressione di essere ridotto a un corpo che si agita sul palco senza rendersi conto di che cosa stia facendo; egli si trasforma passando all'improvviso dall'apparente divertimento allo sfogo di una rabbia incontrollata, dal silenzio alla violenza fisica, dall'immobilità di chi è assente rispetto alla situazione in cui è posto a dei movimenti frenetici, arrivando ad aggredire gli altri personaggi. Questi momenti in cui ogni forma di difesa, imposta dall'esterno o volontaria, non riesce più a reggere di fronte all'esplosione di una personalità che troppo a lungo è stata tenuta a freno sono, però, brevissimi ed invece di svelare quel significato che le parole non riescono a manifestare,

³⁵¹ A questo proposito si veda BROWN, *Dialogue in Pinter and Others*, in «The Critical Quarterly», cit., p. 237.

contribuiscono a rendere la figura del protagonista sempre più enigmatica.

[Stanley] walks back towards her slowly. He stops at her chair, looking down upon her. Pause. His shoulders sag, he bends and kisses her on the cheek. [...] Stanley looks into the parcel. He takes out the drumsticks. He taps them together. He looks at her. [...] He hangs his drum around his neck. Taps it gently with his sticks. Then marches around the table beating it regularly. [...] Still beating it regularly he begins to go round the table a second time. Halfway the beat becomes erratic, uncontrolled. Meg expresses dismay. He arrives at her chair banging the drum, his face and the drumbeat now savage and possessed.

(Atto I)³⁵²

Stanley rises. He begins to move towards Meg, dragging the drum on his foot. He reaches her and stops. His hands move towards her and they reach her throat. He begins to strangle her. MacCann and Goldberg rush forward and throw him off.

(Atto II)³⁵³

Stan si mostra inizialmente addirittura affettuoso nei confronti della donna, ma poco dopo, del tutto inaspettatamente, il suo comportamento diventa violento. I repentini cambiamenti nel suo atteggiamento non hanno un'immediata spiegazione né una graduale evoluzione ma si presentano come l'espressione di un inatteso stato d'animo che è tutt'altro che una logica reazione ad un certo stimolo: le sue esplosioni d'ira appaiono ancora più sconvolgenti, infatti, se si considera che nascono da uno stato di apparente apatia.

Per quasi tutta la durata della festa egli resta immobile, ma la mancanza di movimento, come del resto quella della parola, risulta non meno importante dei suoi scatti di violenza. Egli non solo viene messo a tacere, ma poi gli viene anche impedito di muoversi: prima dell'interrogatorio Goldberg e MacCann lo obbligano a stare seduto. Se la

³⁵² PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 36 («[Stanley] torna indietro e va verso di lei lentamente. Si ferma vicino alla sua sedia e la guarda dall'alto. Pausa. Le spalle di Stanley si curvano, si piega e le dà un bacio sulla guancia. Stanley guarda nel pacco. Tira fuori due bacchette. Le batte l'una contro l'altra. Poi la guarda. [...] Lui si mette il tamburo al collo, lo batte leggermente con le bacchette, poi si mette a marciare intorno al tavolo con ritmo regolare. Sempre battendo con ritmo regolare il tamburo comincia un secondo giro attorno al tavolo. A metà giro il ritmo diventa disordinato e caotico Meg è sgomenta. Stanley raggiunge la sedia di Meg, sempre battendo il tamburo, il suo viso e il battito sul tamburo sono diventati selvaggi, indemoniati», trad. cit., p. 29).

³⁵³ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 64 («Stanley si rialza. Va verso Meg, trascinando il tamburo ancora impigliato nel piede. La raggiunge e si ferma. Le mani le si avvicinano e raggiungono il suo collo. Comincia a strangolarla. MacCann e Goldberg si precipitano e lo spingono allontanandolo», trad. cit., p. 54).

parola ed il gesto sono infatti indissolubilmente legate nella costruzione di un significato, ed il gesto può parlare addirittura meglio della parola stessa, allora il protagonista deve essere privato di entrambe perché la sua presenza smetta di essere fastidiosa per chi lo vuole eliminare. E allo stesso modo Stan, che forse vuole difendere la parte di sé sconosciuta agli altri, o negata, deve ritrarsi non solo nel silenzio ma anche nell'immobilità per non lasciare più trasparire nulla di sé: è infatti proprio quando si abbandona al movimento che emerge la parte più nascosta e violenta della sua personalità.

Oltre a velare e svelare le parole, i movimenti dei protagonisti sono fondamentali per la costruzione dell'atmosfera di tensione che regna nella *pièce*. La sensazione di panico provata da Stan all'arrivo dei due estranei, oltre che dalle parole, è infatti espressa e sottolineata dai suoi movimenti.

Stanley stands. He then goes to the mirror and looks in it. He goes into the kitchen, takes off his glasses and begins to wash his face. A pause. Enter by the back door, Goldberg and MacCann. MacCann carries two suitcases, Goldberg a briefcase. They halt inside the door, then walk. MacCann looks round the room. Stanley slips on his glasses, slides through the kitchen door and out of the back door.

(Atto I)³⁵⁴

Stan cerca infatti inizialmente di evitare l'incontro con i due estranei sgattaiolando fuori di scena per non essere visto. Ma il suo tentativo non raggiunge lo scopo e viene immediatamente bloccato da MacCann.

Stanley goes into the kitchen and pours a glass of water. He drinks it looking through the hatch. He puts the glass down, comes out of the kitchen and walks quickly towards the door, left. MacCann rises and intercepts him.

(Atto II)³⁵⁵

³⁵⁴ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 26-27 («Stanley si alza poi va allo specchio e si guarda. Va in cucina si toglie gli occhiali e si lava la faccia. Una pausa. Goldberg e MacCann entrano dalla porta sul retro. MacCann porta due valigie, Goldberg una ventiquattrore. Si fermano sulla porta poi avanzano verso il proscenio. Stanley, che si sta asciugando la faccia, intravede le loro schiene attraverso il passa vivande. Goldberg e MacCann si guardano attorno. Stanley si infila gli occhiali sgattaiola fuori dalla cucina ed esce dalla porta di servizio», trad. cit., p. 21).

³⁵⁵ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 37 («Stanley va in cucina e si versa un bicchiere d'acqua. Beve guardando dal passa vivande. Posa il bicchiere, esce dalla cucina e va diretto verso la porta, a sinistra. MacCann si alza e gli impedisce il passaggio», trad. cit., p. 30).

Le parole apparentemente cordiali, vengono pronunciate in tono aggressivo, i due personaggi l'uno di fronte all'altro si scambiano spesso sguardi di sfida che lasciano trasparire la conflittualità che si instaura tra di loro ancora prima che le parole l'abbiano espressa e lo spettatore viene avvolto da quest'atmosfera di mistero in cui parole e azioni spesso si contraddicono.

Pinter, nel *Compleanno*, non fa del corpo dei suoi personaggi, della scenografia nella quale sono ambientate le sue opere il simbolo di essenze comunicabili. Egli non si affida a mondi slegati dalla dimensione di un tempo e di uno spazio concreto per rappresentare quella realtà contorta che attornia ogni uomo, quasi a voler esprimere che l'imprevedibilità e l'incomprensibilità, che spesso è stata attribuita alle sue opere, non è il frutto di un'invenzione volta a incuriosire lo spettatore, ma è invece presente anche in ciò che appare più scontato.

Gli atti compiuti risultano lo specchio dello strato più nascosto di chi li ha attuati e creano così una sorta di corrispondenza tra l'esteriorità che il pubblico vede con i suoi occhi e l'interiorità che si può soltanto tentare di immaginare. Come ha fatto notare Franco Marenco definendo l'opera di Pinter: «I testi del drammaturgo non sono altro che un mucchio di frammenti di un altro testo più ampio, alla cui realizzazione ogni spettatore partecipa a suo modo»³⁵⁶, e questo sembra essere possibile grazie appunto a tutto ciò che sta attorno al linguaggio.

3. 9. La fusione del comico e del tragico

Le opere di Pinter, per quanto ricche di tensione, non possono certo essere definite secondo i canoni tradizionali: né tragedie, né commedie, né *thriller*, esse inglobano alcune delle caratteristiche di tutti e tre questi generi. Il pubblico stupito di fronte all'ambiguità delle situazioni messe in scena, il più delle volte non può far altro che sfogare la tensione accumulata in una risata.

«Where the comic and the tragic (for want of a better word), are closely interwoven, certain members of the audience will always give emphasis to the comic as opposite to the other for by so doing they rationalise the other out of existence. [...] Where though this

³⁵⁶ F. MARENCO, *Harold Pinter: oggettualità, negazione, teatro*, Mondadori, Milano 1980, p. 10.

indiscriminate mirth is found, I feel it represents a cheerful patronage of the characters in the part of the merry makers and thus participation is avoided. This laughter is in fact a mode of precaution, a smoke screen, a refusal to accept what is happening as recognisable (which I think it is)»³⁵⁷, ha spiegato il drammaturgo mentre a Londra veniva rappresentato *Il Guardiano*, ma una tale affermazione può essere facilmente applicata a tutte le sue prime *pièces*.

Nel *Calapranzi*, ad esempio, lo spettatore assiste ai continui battibecchi che si intrecciano tra i due protagonisti, e non può che restare stupefatto di fronte all'apparente noncuranza e superficialità con la quale Ben e Gus riescono a colmare un'attesa tanto angosciante: i loro gesti goffi, i loro incessanti litigi, non possono che suscitare ilarità in un pubblico che vede continuamente rimandare il compimento del loro destino.

I due, come Meg e Petey, occupano il loro tempo parlando di ciò che leggono sul giornale.

Ben (he picks up the paper). What about this! (He refers to the paper). A man of eighty-seven wanted to cross the road. But there was a lot of traffic, see? He couldn't see how he was going to squeeze through. So he crawled under a lorry.

Gus. He what?

Ben. He crawled under a lorry. A stationary lorry.

Gus. No?

Ben. The lorry started and run over him.

Gus. Go on!

Ben. That is what it says.

*Gus. Get away.*³⁵⁸

³⁵⁷ Lettera di PINTER a «Sunday Times», Londra, 14 Agosto 1960, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 13 («Dove il comico e il tragico (per mancanza di un termine migliore), sono strettamente intrecciati, alcuni spettatori daranno sempre maggiore enfasi all'aspetto comico rispetto a quello tragico, perché in questo modo essi riusciranno ad esorcizzarlo dalla loro esistenza. [...] Però di fronte a questa allegria indiscriminata, penso che essa rappresenti la vivace salvaguardia dei personaggi che rivestono il ruolo dei buffoni e così la partecipazione degli spettatori viene evitata. Questa risata si rivela infatti una precauzione, uno schermo, un rifiuto ad accettare ciò che sta succedendo e a riconoscerlo (come, invece, io penso avvenga)», la traduzione è mia).

³⁵⁸ PINTER, *The Dumb Waiter*, in ABRAMS, *The Norton Anthology of English Literature*, cit., p. 2362 («Ben (raccolge il giornale). Questa poi! Senti un po' (riferendosi al giornale). Un uomo di ottantasette anni voleva attraversare la strada. Ma c'era molto traffico, mi ascolti? E non un buco per passare. Così decide di infilarsi sotto un camion, e di attraversarlo a quattro zampe. Gus. Cosa? Ben. È passato sotto un camion a quattro zampe. Un camion in coda. Gus. No? Ben. Il camion è ripartito e lo ha schiacciato. Gus. Ma dai! Ben. C'è scritto qui. Gus. Ma smettila!», trad. cit., p. 106).

Oppure parlano degli argomenti più disparati quali le loro passate imprese.

Gus. You got any cigarettes? I've run out. (*The lavatory flushes off left*). There she goes. (*Gus sits on his bed*). No, I mean, I say the crockery's good. It is, it's very nice. But that's about all I can say about this place. It's worse than the last one. Remember that last place we were in? Last time, where was it? At least there was a wireless there. No, honest. He doesn't seem to bother much about our comfort these days.

Ben. When are you going to stop jabbering?

Gus. You'd get rheumatism in a place like this, if you stay long.

Ben. We're not staying long. Make the tea, will you? We'll be on the job in a minute. [...]

Gus. I've been meaning to ask you.

Ben. What's the hell is it now?³⁵⁹

I lunghi dialoghi di Ben e Gus fanno immediatamente pensare a quelli di Vladimiro ed Estragone di *Waiting for Godot*: in entrambe le opere la parola serve a colmare un'attesa. Se però nella *pièce* beckettiana questa situazione «si può riassumere nella metafora dell'attesa del salvatore»³⁶⁰, nell'opera di Pinter essa perde qualsiasi connotato positivo per caricarsi di una forte sensazione di inquietudine. Il misterioso Wilson, il messaggero che Ben e Gus aspettano, senza mai riuscire ad incontrare, non lascia ai due alcuna speranza di salvezza. Ben e Gus dovranno uccidere qualcuno, non sanno chi né perché, ma sono consapevoli del fatto che non possono fare nulla per evitare di realizzare il compito che è stato loro affidato «Chi dà ordini, chi sta per venire e non appare è il male, che Ben e Gus sentono fuori di sé anzi sopra di sé, come qualcosa che li opprime insensatamente»³⁶¹, ha messo in evidenza Davico Bonino. Nell'opera di Beckett, Godot non sta ad indicare la presenza di un messaggero misterioso che impone ai protagonisti di uccidere qualcuno, Vladimiro ed Estragone non sono due killer. Essi diventano piuttosto “ogni uomo” (quasi a ricordare i *morality plays* medievali), in attesa di qualcosa che non si

³⁵⁹ PINTER, *The Dumb Waiter*, in ABRAMS, *The Norton Anthology of English Literature*, cit., p. 2365 («Gus. Hai sigarette? Io le ho finite. (*Lo sciacquone viene tirato in quinta, a sinistra*). Senti, eccolo. (*Si siede sul suo letto*). No, sul serio, questo servizio è davvero bello. Molto bello. Per il resto lascia molto a desiderare. È molto peggio dell'ultimo posto. Te lo ricordi l'ultimo posto in cui siamo stati? Dov'eravamo l'ultima volta? Lì c'era almeno la radio. A me pare che lui, da un po' di tempo a questa parte, non si preoccupi molto del nostro comfort. *Ben.* Quand'è che smetti di blaterare? *Gus.* A rimanerci troppo in questo posto i reumatismi sono garantiti. *Ben.* Non ci rimarremo a lungo. Fai il tè, da bravo. Tra un po' dobbiamo essere pronti. [...] *Gus.* È un po' che voglio chiederti una cosa. *Ben.* Che diavolo vuoi ancora?», trad. cit., p. 109-110).

³⁶⁰ A. CASCETTA, *Una partitura per «passer le temps»: En attendant Godot*, in A. CASCETTA (a cura di), *Scritture per la scena*, cit., p. 256.

³⁶¹ DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 25.

è in grado di definire perché i personaggi, e l'uomo in generale, non riescono a sapere chi o cosa esso possa essere³⁶².

Dietro le parole e i gesti più goffi si fa strada, nel *Calapranzi*, l'angoscia di un destino che non lascia illusioni. Gus è per certi aspetti molto simile a Stan, egli è preda delle sue stesse paure: il senso di colpa e l'insicurezza verso qualcosa che non si conosce, e al quale non si riesce a dare una spiegazione. La sua curiosità non è mai soddisfatta, il suo bisogno di sapere viene espresso da interrogativi lasciati in sospeso a cui il compagno, Ben, non attribuisce alcuna importanza e, invece di essere affrontate, le paure vengono rivestite di ridicolo perché possano in questo modo essere rimosse. A differenza di Stan, però, egli non perde la capacità di parlare: le sue domande si fanno invece sempre più fitte, le sue battute più lunghe finché alla fine, la conclusione che i due attendevano li travolge (la vittima predestinata è infatti Gus).

Il pubblico, insieme ai due protagonisti, non può certo immaginare un simile epilogo, e vive, battuta dopo battuta la stessa sensazione di panico che i due cercano di mettere a tacere con i loro dialoghi, e la comicità non si rivela che una maschera di un destino ben più grave.

Una situazione analoga si ripete nel *Compleanno*; non sono poche infatti le scene in cui la risata sembra inevitabile: dalla prima comparsa di Stan, ai battibecchi con Meg, alla scena dell'interrogatorio, sino alla partenza del protagonista la comicità si mischia di continuo alla minaccia della realizzazione di una sorte in realtà tragica; sempre accompagnata, poi, dalla sottile ironia di Goldberg. I modi ampollosi di questo personaggio, i suoi repentini cambiamenti di atteggiamento, le frasi insensate rivolte a Stan, travolgono lo spettatore che forse capisce la meschinità del suo comportamento pur non riuscendo a trattenere il sorriso, come durante la scena dell'interrogatorio:

Goldberg. I'm telling you you're a washout. Why are you getting on everybody's wick? Why are you driving the old lady off her konk? [...]

Goldberg. Why do you behave so badly, Webber? Why do you force that old man out to play chess? [...]

Goldberg. Why do you treat the young lady like a leper? She's not a leper, Webber! [...]

Goldberg. You hurt me, Webber. You're playing a dirty game.

³⁶² A questo proposito si veda A. CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le Lettere, Firenze 2000, pp. 18-67.

MacCann. That's a Black and Tan fact. [...]

Goldberg. Why did you come here?

Stan. My feet hurt!

Goldberg. Why did you stay?

Stan. I had headache.

Goldberg. Did you take anything for it?

Stan. Yes.

Goldberg. What?

Stan. Fruit salts.

Goldberg. Enos or Andrews? [...]

Goldberg. Did you stir properly? Did they fizz?

Goldberg. Did they fizz? Did they fizz or didn't they fizz? [...]

Goldberg. When did you last wash up a cup? [...]

Goldberg. When did you last pray? [...]

Goldberg. Wrong! Is the number 846 possible or necessary?

Stan. Both.

Goldberg. Wrong it's necessary but not possible.

Goldberg. Who watered the wicket in Melbourne? [...]

Goldberg. Speak up Webber, why did the chicken cross the road?

Stan. He wanted to – he wanted to – he wanted to...

MacCann. He doesn't know!

Goldberg. Why did the chicken cross the road?

Stan. He wanted to – he wanted to...

Goldberg. Why did the chicken cross the road?

Stan. He wanted...

MacCann. He doesn't know which came first!

(Atto II)³⁶³

³⁶³ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 47-51, («*Goldberg.* Lasciatelo dire, Webber sei un lavativo. Perché dai fastidio a tutti? Perché vuoi far diventare matta quella povera vecchia signora? [...] *Goldberg.* Perché ti comporti così, Webber? Perché costringi quell'uomo ad andare fuori a giocare a scacchi? [...] *Goldberg.* Perché tratti quella giovane donna come una lebbrosa? Non è una lebbrosa [...] *Goldberg.* Tu mi hai offeso Webber. Tu ci stai giocando un brutto tiro. *MacCann.* Su questo non ci sono dubbi. [...] *Goldberg.* Perché sei venuto qui? *Stan.* Perché mi facevano male i piedi! *Goldberg.* Perché ci sei rimasto? *Stan.* Perché avevo mal di testa. *Goldberg.* E non hai preso niente per fartelo passare? [...] *Stan.* Sì. *Goldberg.* Che cosa? *Stan.* Bicarbonato. *Goldberg.* Alka Seltzer o Vichy? [...] *Goldberg.* Li hai sciolti bene nell'acqua? Erano effervescenti? [...] *Goldberg.* Erano effervescenti sì o no? [...] *Goldberg.* Quand'è stata l'ultima volta che hai lavato una tazza? [...] *Goldberg.* Quand'è stata l'ultima volta che hai pregato? [...] *Goldberg.* Sbagliato! Il numero 846 è una necessità o una possibilità? *Stan.* Tutte e due. *Goldberg.* Sbagliato! È necessario ma non possibile. *Goldberg.* Chi ha allagato il campo di cricket a Melbourne? [...] *Goldberg.* Rispondi Webber, perché la gallina ha attraversato la strada? *Stan.* Ne aveva voglia – ne aveva voglia - ne aveva voglia... *MacCann.* Non lo sa! *Goldberg.* Perché la gallina ha attraversato la strada? *Stan.* Ne aveva voglia – ne aveva voglia... *Goldberg.* Perché la gallina ha attraversato la strada? *Stan.* Ne aveva voglia... *MacCann.* Non lo sa. Non sa chi viene prima!» trad. cit., pp. 39-43).

Manca un tema predominante anche se è molto forte l'accusa di tradimento rivolta al protagonista: verso l'organizzazione, verso la patria, verso la moglie, verso la madre, verso la religione, accusa che perde in realtà tutto il suo peso essendo di continuo avvicinata ad altre che sfiorano la presa in giro (l'insistente curiosità di Goldberg riguardo i sali che Stan ha preso per il mal di testa, o la ripetuta domanda riguardo il numero 846). Risulta sconcertante la facilità con cui insinuazioni tanto gravi siano di continuo intervallate da intermezzi che appaiono ridicoli.

Il comico ed il tragico sembrano aver abbattuto le barriere che li separavano, il linguaggio "alto" si mischia a quello "basso", il tono serio e grave viene utilizzato per argomenti che suonano risibili e l'ironia coinvolge tutta la scena per non permettere né alla vittima né al pubblico di capire quale sia il vero centro delle accuse «Pinter vuole significarci che il male ci annienta nelle forme più contraddittorie, senza reali motivazioni, fuori dalla logica corrente. Sotto l'incongruo disordine sussiste un apologo, esemplare e terribile, l'apologo dell'uomo vinto senza colpa»³⁶⁴.

L'ironia raggiunge poi il suo culmine nella «wooing scene»³⁶⁵ del terzo atto, quando Goldberg e MacCann prospettano a Stan un'esistenza paradisiaca prima di portarlo via dalla pensione. Le frasi si fanno ancora più brevi rispetto all'interrogatorio, quasi a voler lasciare ancora maggiore libertà alla capacità interpretativa dello spettatore che deve cercare di decodificare il significato che si cela dietro parole tanto sibilline.

Goldberg. You look anaemic.

MacCann. Rheumatic.

Goldberg. Myopic. [...]

Goldberg. You are on the verge. [...]

Goldberg. But we can save you.

MacCann. From a worse fate.

Goldberg. True.

MacCann. Undeniable.

Goldberg. From now on we'll be the hub of your wheel.

MacCann. We'll renew your season ticket. [...]

Goldberg. You'll be reoriented. [...]

³⁶⁴ DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 37.

³⁶⁵ HAYMAN, *Harold Pinter*, cit., p. 25 («scena di seduzione», la traduzione è mia).

MacCann. You'll be rich.

MacCann. You'll be a success.

(Atto III)³⁶⁶

I due sembrano volersi dipingere come i salvatori del protagonista, ma si può intuire che la nuova vita che gli prospettano non sarà certamente per lui così piacevole³⁶⁷.

L'ambiguità che riesce a creare al tempo stesso una situazione di panico e di comicità non è caratteristica unicamente della parola e invade, infatti, anche il campo dell'azione: nulla di ciò che accade in scena trova una spiegazione logica; il gesto concreto viene privato della sua oggettività e si mostra più spesso ridicolo ad un pubblico che non riesce a giustificarlo.

Sin dalle prime scene i personaggi agiscono in un modo che non può che creare perplessità nello spettatore: oltre la spropositata reazione di Stan alla notizia dell'arrivo dei due estranei, si può notare un'altra lampante incongruenza nella parte finale del primo atto quando Meg consegna al protagonista il suo regalo di compleanno: un tamburo giocattolo. Il pubblico è, però, poco prima stato informato che egli era stato un pianista e probabilmente di successo per un certo periodo, risulta dunque inevitabile domandarsi che significato possa avere un simile dono.

Meg (tenderly). It is because you haven't got a piano. (He stares at her then turns and walks toward the door, left). Aren't you going to give me a kiss?

(Atto I)³⁶⁸

Forse Meg vuole solo dimostrargli dell'affetto, o magari il suo scopo è di ricevere un bacio dall'“amato” inquilino, oppure il regalo è uno dei tanti tentativi di fare del pianista il suo “bambino” (il tamburo è un giocattolo). Spesso il suo è infatti l'atteggiamento della madre preoccupata di compiacere o di educare un figlio.

³⁶⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 82-83 («Goldberg. Sei anemico. MacCann. Artritico. Goldberg. Miope. [...] Goldberg. Sull'orlo della fossa. [...] Goldberg. Ma noi possiamo salvarti. MacCann. Da un destino peggiore. Goldberg. Verissimo. MacCann. Incontestabile. Goldberg. Da ora in poi saremo noi le colonne della tua vita. MacCann. Ti rinnoveremo l'abbonamento. [...] Goldberg. Verrai rimesso in riga. MacCann. Diventerai ricco. [...] MacCann. Un successo», trad. cit., pp. 69-71).

³⁶⁷ Esslin, Davico Bonino e Haymann leggono nella scena finale una rappresentazione della morte. A questo proposito si veda: ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., p. 84; DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 43; HAYMANN, *Harold Pinter*, cit., p. 26.

Meg. Now you eat up those corn flakes like a good boy.

(Atto I)³⁶⁹

Un tamburo giocattolo donato a un pianista, ad un uomo adulto, potrebbe inoltre stare a indicare, per chi lo riceve, una dimostrazione del proprio fallimento³⁷⁰, dell'incapacità di ritornare o di provare a essere l'artista di successo che forse è stato; del terrore che gli impedisce di lasciare il suo rifugio per prendere possesso della sua esistenza, uscendo e confrontandosi con ciò che è stato o che potrebbe essere di nuovo la causa di un insuccesso. Il contatto con esso si rivela infatti sconvolgente per Stan.

Il dono di Meg, il cui primo impatto può essere quello di suscitare ilarità nello spettatore che vede il protagonista comportarsi in modo bizzarro e ritornare bambino mentre gioca con esso, si riveste in realtà di un senso ben più grave se si riflette sui vari significati che può assumere: può infatti rappresentare allo stesso tempo l'incapacità di esprimere esplicitamente un sentimento d'affetto, sia esso materno o amoroso, e la caduta o l'impossibilità di realizzare i desideri del protagonista, immobilizzato dal timore.

Una nuova fonte di ilarità potrebbe poi nascere dalla motivazione che dovrebbe essere all'origine della festa. È ancora Meg la fautrice di una circostanza che ha tutta l'aria di essere assurda: il protagonista afferma infatti che quello non è il giorno del suo compleanno e per questo accusa la donna di pazzia; durante la festa il brindisi, il gioco della mosca cieca, il tamburo nel quale Stan inciampa segnano in realtà la progressiva distruzione del protagonista eppure la sua goffaggine, la sua "stranezza" riescono a far scatenare la risata dello spettatore. «Pinter orchestra la scena della festa puntando sul contrasto tra felicità garrula e ostentata degli ospiti e la disperazione solitaria di Stan»³⁷¹ ha fatto notare ancora Davico Bonino.

Questi sono in realtà soltanto i gesti più eclatanti, ma ogni parola, ogni movimento, ogni sguardo dei personaggi riesce a dare vita a delle situazioni che agli occhi dello spettatore appaiono spesso del tutto in contrasto con ciò che logicamente ci si aspetterebbe, ma che si rivelano indici del tormento che il personaggio sta provando a nascondere o ad

³⁶⁸ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 36 («Meg (teneramente). Te l'ho regalato perché non hai un pianoforte. (Lui la fissa poi si gira e si dirige verso la porta, a sinistra). Non mi dai un bacio?», trad. cit., p. 29).

³⁶⁹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 14 («Meg. Su, mangia quei corn flakes da bravo bambino», trad. cit., p. 11).

³⁷⁰ A questo proposito si veda ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., p. 83.

³⁷¹ DAVICO BONINO, *Il teatro di Harold Pinter*, cit., p. 39.

affrontare.

«Everything is funny; - ha voluto sottolineare Pinter durante un'intervista - the greatest earnestness is funny; even tragedy is funny. And I think that what I try to do in my plays is to get to this recognisable reality of the absurdity of what we do and how we behave and how we speak»³⁷². E poi ha aggiunto: «In our present-day world, everything is uncertain and relative. There is no fixed point; we are surrounded by the unknown. And the fact that it is verging on the unknown leads us to the next step, which seems to occur in my plays. There is a kind of horror about and I think that this horror and absurdity go together»³⁷³.

Il personaggio che non ha la forza o la capacità di dominare l'imprevedibilità della realtà che lo circonda sembra voler reagire all'angoscia che tale condizione crea in lui con la stessa imprevedibilità che la realtà gli impone, e il lato comico che il pubblico riesce a individuare nella maggior parte dei gesti compiuti in scena non si rivela poi che un debole espediente che l'uomo tenta di sfruttare per mettere a tacere l'inquietudine che nasce dal riconoscimento di una verità ben più spaventosa e alla quale non è in grado di dare una spiegazione.

Di fronte a ciò che è fondamentale e realmente allarmante l'uomo, neanche il più astuto, sembra non essere capace di mettere ordine. L'apparente noncuranza rivela la sua artificiosità e la fragile trama che riusciva a sorreggerla si disgrega.

Goldberg. [...] And you'll find – that what I say is true. Because I believe that the world...
(*vacant*)... Because I believe that the world... (*desperate*)... BECAUSE I BELIEVE THAT THE
WORLD...(*lost*)...

(Atto III)³⁷⁴

³⁷² Intervista a Pinter di K. TYNAN, BBC Home Service, 28 Ottobre 1960, cit. ivi, p. 242 («Ogni cosa è divertente, la cosa più seria è divertente, perfino la tragedia è divertente. Penso che ciò che cerco di fare con le mie opere è il tentativo di mostrare l'evidente realtà dell'assurdità di ciò che facciamo, di come ci comportiamo e di ciò che diciamo», trad. cit., pp. 243-244).

³⁷³ Intervista a Pinter di H. TENNYSON, BBC, General Overseas Service, Agosto 1960, cit. in ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, cit., p. 242 («Nella nostra epoca ogni cosa è incerta e relativa. Non ci sono punti fissi. Siamo circondati dall'inconosciuto. E il fatto che si rasenti sempre ciò che è sconosciuto ci spinge a compiere un secondo passo, quello rappresentato dalle mie opere. C'è una specie di terrore nei confronti di ciò che è sconosciuto, il terrore e l'assurdità vanno di pari passo», trad. cit., p. 243).

³⁷⁴ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 78 («*Goldberg*. Te ne renderai conto un giorno... che quello che dico è tutto vero. Perché io credo che il mondo... (*assente*)... Perché io credo che il mondo... (*disperato*)... PERCHÉ IO CREDO CHE IL MONDO... (*perso*)...», trad. cit., p. 66).

Goldberg, che sino a questo momento si era vantato della sua ferrea volontà, quando per un istante abbandona le vesti del cinico aggressore per dare un senso all'azione che sta per commettere contro il protagonista viene assalito dal dubbio e né l'ironia né l'abilità retorica servono a sciogliere la sua incertezza. Egli cerca una parola per definire il mondo che lo circonda, quel mondo sul quale aveva sempre creduto di poter avere il completo controllo, ma sembra rendersi conto che le teorie espresse poco prima non erano che una vana finzione volta ad allontanare interrogativi irrisolvibili.

La sua interiorità si rivela per il personaggio stesso inafferrabile, o forse spaventosa, e quando si trova a doverla affrontare si rende conto che la superficialità e l'astuzia da cui ogni parola viene normalmente avvolta risulta del tutto inadatta a definirla: i discorsi si fanno allora contraddittori, illogici, o restano in sospeso quasi a dire che l'uomo di fronte a temi fondamentali quali la colpa, la solitudine e gli affetti, l'origine delle proprie azioni, il fine della propria esistenza, la morte, non può che sentirsi smarrito e tentare di soffocarli rivestendoli di ridicolo. «The word laughter is conceivable, indeed it is irresistible because into each of these crapulous puppets Mr. Pinter injects an essence of the everyday; and because he plucks from human behaviour precisely those elements of blind stupidity, wilful self-deception and instinctive cruelty which make life at once endurable and impossible»³⁷⁵, commentò J. W. Lambert in una recensione che si riferiva alla produzione teatrale del *Compleanno* del '64.

È ancora Pinter, poi, a voler chiarire la particolare funzione della comicità presente nelle sue opere: «I'm rarely consciously writing humour, but sometimes I find myself laughing at some particular point which suddenly has struck me as being funny. I agree that more often than not the speech only seems to be funny – the man in question is actually fighting a battle for his life»³⁷⁶.

3. 10. L'impossibilità di giungere ad una soluzione

³⁷⁵ J. W. LAMBERT, *Trial by laughter*, «Sunday Times», 18 Giugno 1964 («La parola risata è concepibile e in verità irresistibile perché in ognuno di questi fantocci squilibrati Pinter inietta l'essenza del quotidiano, e perché trae dal comportamento umano proprio quegli elementi di cieca stupidità, di volontario ingannarsi e di istintiva crudeltà che rende la vita allo stesso tempo sopportabile e impossibile», la traduzione è mia).

³⁷⁶ Intervista a Pinter di L. BENSKY, in MOROWITS, TRUSSLER (a cura di), *Theatre at Work*, cit., p. 107 («Raramente sono conscio di fare dello spirito ma a volte mi trovo a ridere di un passaggio che improvvisamente mi sembra comico. Sono d'accordo che la maggior parte delle volte il discorso *sembra* ridicolo; l'uomo in questione sta combattendo una battaglia per la vita», trad. cit., p. 112).

Caratteristiche delle prime opere della produzione di Pinter sono il progressivo accumulo di tensione e la volontà di lasciare insoluto qualsiasi dubbio o inquietudine che le situazioni che hanno preso vita in scena sono riuscite ad insinuare nell'animo dello spettatore più ancora che del suo personaggio. «That is one sort of threat. It cannot be seen, but it enters the room every time the door is opened. Meanwhile it is best to make jokes [...] to forget the slow approach of doom»³⁷⁷, ha scritto Harold Hobson in una recensione riguardante la prima rappresentazione del *Compleanno*.

Nella *Stanza* e nel *Calapranzi*, però, la sensazione di panico provata dai protagonisti resta comunque legata a qualcosa di immaginario: Rose, teme chi abita il seminterrato; Ben e Gus, invece temono l'incontro con il proprio destino, ma in nessuna delle due opere la tensione riesce ad essere materializzata da qualcosa di concreto e di visibile al pubblico.

Rose. [...] Still the room keeps warm. It's better than the basement, anyway. I don't know how they live down there. It's asking for trouble. [...] Who lives down there? But whoever it is, can't be too cosy. [...] Did you ever see the walls? They were running. [...] It's good you weren't down there, in the basement. That's no joke. These walls would have finished you off. I don't know who lives down there now. Whoever it is, they're taking a big chance. [...] Like when they offered us the basement, here I said no straight off. I know that would be no good. [...] ³⁷⁸

Rose parla al marito della presenza di un estraneo che vive nel seminterrato e il pubblico riesce a percepire il disagio che tale presenza incute nella donna, ma sino alla fine della rappresentazione il misterioso e temuto personaggio non si mostrerà che come un'idea ossessivamente presente nella mente della protagonista.

Nel *Compleanno*, invece, l'incontro con ciò che si teme, è rimandato soltanto fino alla fine del primo atto (il secondo atto si apre infatti con il primo dialogo tra Stan e MacCann), eppure la tensione presente nell'opera non è certo meno forte rispetto a quella delle due

³⁷⁷ H. HOBSON, *The Screw Turns Again*, «Sunday Times», cit., («Il terrore è nell'aria. Non gli si può dare un volto, ma alita nella stanza ogni qualvolta la porta si apre. Nel frattempo meglio giocare [...] per dimenticare il lento approssimarsi del destino», la traduzione è mia).

³⁷⁸ PINTER, *The Room*, cit., pp. 7-9 («Rose. Comunque questa stanza è bella calda. È certo meglio del seminterrato. Non so come fanno a vivere là sotto. Vuol dire proprio andarsene a cercare. [...] Chi può essere che vive qui sotto? Chiunque sia non può stare molto comodo. [...] Hai visto i muri? Gocciolano. [...] Meno male che non eri di sotto, nel seminterrato. Non sto scherzando. Quei muri ti avrebbero steso. Non so chi abita laggiù adesso. Chiunque sia corre dei bei rischi. [...] Quando ci hanno offerto il seminterrato qui sotto io gli ho risposto subito di no. Sapevo che non andava bene», trad. cit., pp. 79-81).

appena considerate. Dalla prima all'ultima scena, lo spettatore resta infatti con il fiato sospeso, attendendo che succeda qualcosa di più, che il mistero venga svelato, senza che però la sua curiosità venga mai totalmente soddisfatta.

Non si può individuare all'interno dell'opera un intreccio nel senso più classico del termine: manca un'esposizione iniziale che possa mettere lo spettatore in grado di individuare e comprendere tutti gli elementi che interagiranno nel corso dello spettacolo, come manca del resto il graduale cammino verso un intoppo che venga poi risolto nella parte finale dell'opera e un'evoluzione dei personaggi, che sino alla fine risultano impenetrabili allo spettatore. Ciò che conta sembra essere unicamente lo svolgimento di una situazione che inizia nel tempo presente e di cui nessuno, nemmeno l'autore stesso, può prevedere una conclusione.

Il Compleanno è il primo testo del drammaturgo in tre atti (*La Stanza* e *Il Calapranzi* sono atti unici): nell'arco di ventiquattro ore si susseguono più avvenimenti senza che però si riesca ad arrivare ad un'effettiva risoluzione, soprattutto perché la ragione dell'agire dei personaggi resta avvolta dal mistero. Durante tutto il terzo atto, Goldberg e MacCann fanno riferimento ad un'azione che deve essere compiuta in fretta, senza però precisarne la natura, la loro irrequietezza diventa evidente al pubblico ma la tensione e la curiosità accumulata negli atti precedenti trova una soluzione solo apparente. «A play is not an essay nor can a playwright under any exhortation damage the consistency of his characters by injecting a remedy or apology for their actions into the third act, simply because we have been brought up to expect, rain or sunshine, the third act "resolution". To supply explicit moral tag to an evolving and compulsive dramatic image seems to me facile, impertinent and dishonest. Where this takes place is not theatre but a crossword puzzle. The audience holds the paper. The play fills the blanks. Everyone is happy. There has been no conflict between audience and play, no participation nothing has been exposed. We walk out as we went in»³⁷⁹, ha infatti spiegato Pinter.

Se in passato l'effetto di *suspense* veniva creato da un pericolo conosciuto, sia al

³⁷⁹ PINTER, *On The Birthday Party II*, in AA. VV., *Various Voices. Harold Pinter Prose Poetry and Politics*, cit., p. 15 («Un'opera teatrale non è un saggio e un drammaturgo non dovrebbe in nessuna circostanza danneggiare la consistenza dei suoi personaggi inserendo nell'ultimo atto una difesa o un'apologia delle loro azioni semplicemente perché siamo stati abituati ad aspettarci in ogni caso una "soluzione" finale. Dare un'etichetta esplicita e morale a un'immagine drammatica incalzante e in sviluppo appare facile, impertinente e disonesto. Quando ciò accade non si tratta di teatro ma di cruciverba. Il pubblico ha il programma. La *pièce* riempie gli spazi vuoti. Tutti sono contenti. Non c'è nessun conflitto tra il pubblico e l'opera, nessun tipo di partecipazione, niente viene smascherato. Usciamo così come siamo entrati», la traduzione è mia).

personaggio sia allo spettatore, e l'interesse era posto su come tale insidia avrebbe potuto essere affrontata o evitata, in Pinter, invece, né il personaggio, né tantomeno il pubblico possono immaginare da cosa esattamente essa sia costituita «What Mr. Pinter steadfastly refuses to do is to offer his audience – or his characters- any information whatsoever about the forces they come to feel as hostile»³⁸⁰, ha fatto notare Kerr.

Si riesce a percepire che il pericolo si sta avvicinando ma, anche quando il personaggio si scontra con esso, si ha la sensazione che in realtà nulla sia concretamente successo. Nell'ultimo atto l'intrusione dei due estranei, la festa di compleanno, la crisi di Stan, vengono ignorati, Meg è ancora convinta che la festa sia stata un bel divertimento, non rendendosi conto che in realtà per Stan si è trattato di una vera e propria tortura. La *pièce* si apre e si chiude infatti presentando allo spettatore la medesima scena: la tranquilla quotidianità dei due personaggi secondari, Meg e il marito Petey; Stan, Goldberg e MacCann, ne sono esclusi.

Petey enters from the door on the left with a paper and sits at the table. He begins to read. Meg's voice comes through the kitchen hatch. [...]

Meg. You got your paper?

Petey. Yes.

Meg. Is it good?

Petey. Not bad. [...]

Meg. Is Stan up yet?

Petey. I don't know, is he? [...]

Meg. He must be steel asleep.

(Atto I)³⁸¹

Petey enters, left, with a newspaper and sits at the table. He begins to read. Meg's voice comes through the kitchen hatch. [...]

Meg. What are you doing?

Petey. Reading.

³⁸⁰ KERR, *Harold Pinter*, cit., p. 16 («Ciò che Pinter rifiuta fermamente di fare è di offrire al pubblico – o ai personaggi – informazioni riguardo alle forze che questi sentono come ostili», la traduzione è mia).

³⁸¹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 9-10 («*Petey entra dalla porta a sinistra con un giornale e si siede al tavolo. Comincia a leggere. Voce di Meg che proviene dal passa vivande. [...] Meg. Hai preso il giornale? Petey. Sì. Meg. È interessante? Petey. Non c'è male. [...] Meg. Stan si è già alzato? Petey. Non lo so, si è già alzato? [...] Meg. Dormirà ancora*», trad. cit., pp. 7-8).

Meg. Is it good?
Petey. All right. [...]
Meg. Where is Stan? Is Stan down yet, Petey?
Petey. No... He's...
Meg. Is he still in bed?
Petey. Yes, he's... still asleep.

(Atto III)³⁸²

Lo spettatore viene posto di fronte ad una serie di avvenimenti e al loro risultato finale, ma il drammaturgo evita di darne una qualsiasi interpretazione, «The encounter has a result. – Ha spiegato Kerr – But the result is a fact, not an explanation or an interpretation»³⁸³.

Nel primo atto il drammaturgo lascia come delle tracce che nel secondo e nel terzo verranno sviluppate pur creando un'atmosfera anche più ambigua rispetto a quella iniziale. L'opera inizia sulla conversazione tra Meg e Petey che immediatamente immerge lo spettatore in un'atmosfera apparentemente tranquilla. Subito l'equilibrio viene però interrotto dall'arrivo in scena di Stan che, con i suoi modi scontrosi, pone gli altri personaggi e lo spettatore in una situazione di disagio, come di attesa che qualcosa di terribile stia per distruggere la sensazione di quotidianità che sino a quel momento aveva regnato in scena.

Meg. Did you sleep well?
Stan. I didn't sleep at all. [...]
Stan. The milk is off.
Meg. It's not. Petey ate his, didn't you Petey?
Stan. All night long I've been dreaming about this breakfast. [...] And now she won't give me any. Not even a crust of bread on the table. [...] Well I can see I'll have to go down to one of those smart hotels on the front.

³⁸² PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 86-87 («*Petey entra da sinistra e si siede al tavolo. Comincia a leggere. La voce di Meg proviene dal passa vivande. [...] Meg. Cosa stai facendo? Petey. Sto leggendo. Meg. È interessante? Petey. Non c'è male. [...] Meg. Dov'è Stan? È già sceso? Petey. No... è... Meg. È ancora a letto? Petey. Sì... Starà ancora dormendo*», trad. cit., p. 73).

³⁸³ KERR, *Harold Pinter*, cit., p. 25 («L'incontro ha un risultato. Ma questo risultato è un fatto, non la sua spiegazione o interpretazione», la traduzione è mia).

(Atto I)³⁸⁴

Subito dopo, nel corso della stessa conversazione inizia a farsi strada la sensazione di panico che caratterizza Stan per tutto il primo atto.

Meg. I've got to get things in for the two gentlemen.

A pause. Stanley slowly rises his head. He speaks without turning.

Stan. What two gentlemen?

(Atto I)³⁸⁵

Quando egli sfoga con Meg la sua ansia per l'arrivo di Goldberg e MacCann non si riesce a comprendere se tema i due perché già li conosce e quindi sa che verranno per "punirlo", per portarlo via, o se invece li tema semplicemente perché estranei.

Basta il pensiero di una possibile intrusione nella sua vita al riparo da ogni attacco esterno perché Stan sia travolto dal timore; la sua è una sensazione di apprensione che è rivolta verso tutti e tutto ciò che si discosta dal suo modo di essere.

Dopo una prima parte "introduttiva" durante la quale i vari personaggi interagiscono soltanto attraverso il linguaggio ed in cui l'azione sembra sospesa in attesa che qualcosa arrivi a stravolgere la serena routine, già l'ultima scena del primo atto presenta un'iniziale fase di *climax*, in cui si riesce ad intravedere quale effetto avrà sul protagonista l'arrivo dei due estranei: Stan inizia infatti ad abbandonare la sua aria innocua per lasciar trasparire il lato più violento della sua personalità che sempre emerge quando qualcuno riesce, anche involontariamente, a far cadere le difese che gli impediscono di entrare in contatto con ciò che lo tormenta. Da una scena tranquilla che vede Meg consegnare a Stan il suo regalo, si passa improvvisamente, e senza una ragione esplicita, ad un momento di forte tensione in cui Stan, scioccando Meg ed il pubblico, sfoga tutto il suo terrore e la sua rabbia sul tamburo che la donna gli ha appena donato.

Dopo questo improvviso scoppio di violenza la tensione di nuovo si allenta: il secondo atto si apre sul primo dialogo tra Stan e MacCann. Il protagonista sembra aver recuperato

³⁸⁴ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 14-15 («Meg. hai dormito bene? Stan. Non ho chiuso occhio. [...] Stan. Il latte è rancido. Meg. Non è vero. Petey l'ha bevuto, vero Petey? [...] Stan. Me la sono sognata tutta la notte la colazione. [...] E ora non vuol darmi niente. Nemmeno una crosta di pane. [...] Andrò in uno di quegli alberghi di lusso sul lungo mare», trad. cit., pp. 12-13).

³⁸⁵ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 19-20 («Meg. devo andare a prendere qualcosa per i due signori. Una pausa. Stanley alza la testa lentamente, parla senza girarsi. Stan. Quali due signori?», trad. cit., p. 15).

la tranquillità perduta durante lo sfogo della scena precedente, ma l'atmosfera che si crea fa immediatamente percepire allo spettatore che un nuovo momento di panico si sta avvicinando. L'incontro tra i due rivela immediatamente una tensione che esploderà nelle scene successive.

MacCann. My name's MacCann.

Stan. Staying here long?

MacCann. Not long. What's your name?

Stan. Webber.

MacCann. I'm glad to meet you, sir. *(He offers his hand. Stanley takes it, and MacCann holds the grip).* Many happy returns of the day. *(Stanley withdraws his hand. They face each other).* Were you going out?

(Atto II)³⁸⁶

Stan e MacCann si trovano per la prima volta l'uno di fronte all'altro e subito il protagonista, con il suo atteggiamento, rivela una forte diffidenza nei confronti del nuovo arrivato. I due si stringono la mano ma immediatamente Stan la ritrae dalla forte stretta di MacCann e tra di loro piomba l'imbarazzo di uno sguardo, forse di sfida, forse di incertezza, come se quello non fosse il loro primo incontro ed essi condividessero la conoscenza di qualcosa di cui il pubblico non deve essere messo al corrente. Già all'inizio della *pièce*, infatti, la paura dimostrata da Stan durante il dialogo con Meg poteva dare l'impressione che egli già conoscesse l'identità dei due nuovi inquilini, e che chiedesse insistentemente alla donna i loro nomi per confermare o meno la sua intuizione.

Il secondo atto si pone come il centro dell'azione, non tanto perché riesce a svelare le trame dell'intreccio che si sta stringendo attorno ai protagonisti, quanto piuttosto perché i due estranei danno inizio alla loro azione persecutoria contro Stan.

Rapidamente si passa da scene nelle quali la minaccia rimane nascosta dietro atteggiamenti apparentemente cordiali (Goldberg, la prima volta che incontra Stan, ancora più di MacCann si dimostra nei suoi confronti "amichevole"), a momenti durante i quali esplode invece la tensione.

³⁸⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 37 («*MacCann.* Mi chiamo MacCann. *Stan.* Rimarrà qui per molto? *MacCann.* No. Qual è il suo nome? *Stan.* Webber. *MacCann.* Molto piacere. *(Gli porge la mano. Stanley porge la sua mano, e MacCann la tiene stretta).* Tanti auguri per il suo compleanno. *(Stanley ritira la mano, rimangono uno di fronte all'altro).* Stava uscendo?», trad. cit., p. 30).

Goldberg. If you want to know the truth, Webber, you're beginning to get on my breasts.

Stan. Really? Well, that's –

Goldberg. Sit down.

Stan. No.

Goldberg sights and sits at the table right.

(Atto II)³⁸⁷

Goldberg e MacCann, infatti, sembrano annoiarsi piuttosto velocemente del ruolo di ospiti gentili di fronte al comportamento scostante di Stan. Inizia allora la scena del serrato interrogatorio del protagonista. La tensione raggiunge ancora il culmine e, dopo aver ascoltato le accuse rivoltegli senza alcuna possibilità di replica, di nuovo Stan reagisce in modo violento cercando di aggredire i due estranei.

A questo punto lo spettatore si aspetterebbe l'avvio dello "scioglimento" dell'intreccio, con il progressivo chiarimento delle parole dette da Goldberg e da MacCann, la scoperta del passato del protagonista, la confessione o la negazione delle colpe imputategli e la vendetta esplicita dei due aggressori; eppure nulla di tutto questo accade e l'interrogatorio si rivela soltanto come l'avvio dell'attuazione del piano dei due per portare il protagonista alla crisi finale. Stan non si difende e neppure confessa i suoi errori, al contrario piomba in una completa apatia: forse alcune delle parole pronunciate dai due aggressori hanno risvegliato dei ricordi che aveva ormai cancellato e che iniziano ad agire su di lui facendogli avvertire l'illusorietà di una vita tranquilla nella pensione sul mare, o probabilmente nessuna accusa corrisponde alla realtà e ciò che conta è solo la violenza con la quale esse vengono dette.

Dall'interrogatorio si viene immersi velocemente ed in modo quasi impercettibile in un'atmosfera del tutto diversa: la festa di compleanno.

A loud drumbeat off left, descending the stairs. Goldberg takes the chair from Stanley. They put the chair down. They stop still. Enters Meg, in evening dress, holding sticks and drum.

(Atto II)³⁸⁸

³⁸⁷ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 46 («*Goldberg.* Se vuol sapere la verità, signor Webber, lei comincia proprio a starmi sulle scatole. *Stan.* Davvero? Questa poi... *Goldberg.* Si sieda. *Stan.* No. (*Goldberg sospira e si siede al tavolo, a destra*)», trad. cit., p. 38).

³⁸⁸ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 53 («*Da sinistra si sente il suono del tamburo che scende dalle scale. Goldberg toglie la sedia a Stanley. Tutti posano le sedie. Si fermano immobili. Entra Meg, vestita da sera, con il tamburo e le bacchette*», trad. cit., p. 44).

I personaggi che si stavano azzuffando sembrano restare quasi incantati dal suono del tamburo. Interrompono la loro lotta e, come nulla fosse accaduto, si dà inizio ai festeggiamenti. Stanley, di nuovo, dopo uno sfogo di violenza ritorna a mostrarsi apparentemente tranquillo, e questa volta rimane addirittura immobile.

MacCann goes to the door, Stanley remains still. [...]

Stanley sits in a chair at a table. [...]

Stanley is still. [...]

Stanley sits still. [...]

(Atto II)³⁸⁹

Per tutto il secondo atto si susseguono velocemente delle azioni che creano una situazione di totale confusione: il brindisi, le danze, i dialoghi che si intrecciano tra i quattro personaggi che festeggiano, Lulu e Goldberg, MacCann e Meg, poi il gioco. Tutto contribuisce a rendere l'azione sempre più incomprensibile per lo spettatore che continua ad aspettare delle rivelazioni che tardano ad arrivare. Ad aumentare poi la sensazione di irrazionalità si aggiunge il fatto che anche i personaggi che potrebbero sostenere Stan assistono alla sua graduale distruzione dando l'impressione di non riuscire neanche ad immaginare che cosa gli stia realmente accadendo. Durante la festa infatti Meg e Lulu si divertono mentre Stan rimane isolato a guardare senza mai esprimersi.

Goldberg e MacCann, invece, sfruttano tutte le occasioni possibili per farsi tormentatori nei confronti del protagonista: le luci che si accendono e si spengono, il gioco della mosca cieca, l'inciampare di Stan nel suo tamburo, sono tutte tracce dell'effetto che la loro azione sta avendo sulla vittima. Tutta la scena della festa è scandita dall'alternarsi tra chiaro e scuro tra capacità e impossibilità di vedere. Il tentativo di disorientare il pianista iniziato con la scena dell'interrogatorio (durante la quale lo avevano privato dei suoi occhiali) prosegue: per proporre un brindisi in onore del festeggiato gli puntano addosso la luce *accecante* di una pila.

Goldberg. Switch out the light and put on your torch (MacCann goes to the door, switches off the light and then comes and shines on Meg). Not on the lady, on the gentleman! You must shine it

³⁸⁹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 55-59 («MacCann va alla porta, Stanley rimane fermo. [...] Stanley si siede al tavolo. [...] Stanley è fermo. [...] Stanley non si muove», trad. cit., pp. 46-50).

on the birthday boy. (*MacCann shines the torch in Stanley's face*).

(Atto II)³⁹⁰

Stan ancora di più viene colto dalla confusione e resta immobile senza reagire e dopo il brindisi, mentre egli resta isolato, gli altri quattro personaggi intrecciano dialoghi paralleli che sembrano dare vita a due scene del tutto indipendenti l'una dall'altra: mentre Goldberg mette in atto la sua tattica di seduzione nei confronti di Lulu, Meg e MacCann approfondiscono la loro conoscenza chiacchierando di episodi della loro vita passata.

Stan rimane seduto sulla sua sedia finché si decide di ravvivare la festa giocando a mosca cieca: tutti i personaggi dunque iniziano di nuovo a partecipare insieme all'azione che torna ad essere notevolmente dinamica; dopo l'intermezzo più lento dei vari dialoghi l'atmosfera si fa ancora carica di tensione. Se dopo l'interrogatorio l'intervento di Meg aveva fatto scemare la sensazione di panico che si era venuta a creare, ora si fa pressante il senso di incertezza e di minaccia che grava sul protagonista, sottolineata dal buio che improvvisamente cala sulla scena.

BLACKOUT.

There is no light at all through the windows. The stage is in darkness.

(Atto II)³⁹¹

Durante il blackout Stanley, come nel momento in cui Meg gli aveva consegnato il tamburo e come alla fine dell'interrogatorio, perde il controllo e aggredisce la donna e l'amica Lulu. Il buio che è piombato improvvisamente sulla scena è il buio che non può essere manipolato neanche da Goldberg e da MacCann (come invece era accaduto nella scena del brindisi); è l'imprevisto che coglie ognuno dei personaggi e di fronte al quale essi non sanno darsi una spiegazione. La scena si fa grottesca, Stanley vaga sul palco come un folle, bendato e trascinandosi dietro lo strumento, anche questo ormai rotto, egli lascia libero sfogo ai suoi istinti più profondi; l'irruzione del mondo esterno sembra aver ormai spazzato via ogni tipo di difesa, ogni illusione sulle quali egli aveva potuto credere di fondare un'esistenza equilibrata riuscendo a tenere a freno le sue ansie più nascoste, e la

³⁹⁰ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 54 («Goldberg. Spegni la luce e accendi la pila. (*MacCann va alla porta spegne la luce torna indietro e punta la pila su Meg*) No, non sulla signora, ma sul signore! Devi puntarla sul festeggiato. (*MacCann punta la luce sul festeggiato*)», trad. cit., pp. 45-46).

sua distruzione appare ormai inevitabile, come ha sottolineato Davico Bonino «Il male ha consumato su di lui i propri riti e il sipario scende sulla sua degradazione»³⁹².

Stanley as soon as the torchlight hits him, begins to giggle. Goldberg and MacCann move towards him. He backs, giggling, the torch on his face. They follow him upstage left. He backs against the hatch, giggling. The torch draws closer. His giggle rises and grows as he flattens himself against the wall. Their figures converge upon him.

Curtain.

(Atto II)³⁹³

Di nuovo l'atto si chiude trasmettendo al pubblico una sensazione di *suspense* che non trova una reale soluzione neanche nell'ultimo atto. Non si sa infatti cosa sia accaduto a Stan tra la fine della festa e la mattina seguente.

Meg. I've been up once, with his cup of tea. But Mr. MacCann opened the door. He said they were talking. He said he'd made him one. He must have been up early. I don't know what they were talking about. I was surprised. Because Stanley's usually fast asleep when I wake him. But he wasn't this morning. I heard him talking. (Pause). Do you think they know each other? I think they're old friends. Stanley had a lot of friends. I know he did. (Pause). I didn't give his tea. He had already one. I came down again and went on with my work. Then, after a bit, they came down to breakfast. Stanley must have gone to sleep again.

(Atto III)³⁹⁴

Attraverso un breve racconto di Meg il pubblico viene messo al corrente che durante la notte MacCann è stato nella sua stanza. Qualcosa di terribile deve essere avvenuto visto

³⁹¹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 64 («BUIO. Non c'è più luce che filtra dalle finestre. La scena è completamente buia», trad. cit., p. 54).

³⁹² DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 39.

³⁹³ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 65-66 («Stanley, appena la luce lo punta, comincia a ridere nervosamente. Goldberg e MacCann vanno verso di lui. Indietreggia, ridendo, la pila puntata in faccia. Lo seguono sul fondo scena, a sinistra. Indietreggia fino al passa vivande, ridendo. La luce della pila è sempre più vicina. La sua risata aumenta mentre si mette con le spalle al muro. Le figure di Goldberg e MacCann convergono su di lui. Sipario», trad. cit., p. 56).

³⁹⁴ PINTER, *The Birthday Party*, cit., pp. 68-69 («Meg. Sono già stata su, con il suo tè, ma mi ha aperto il signor MacCann. Mi ha detto che stavano parlando e che il tè gliel'aveva già fatto lui. Deve essersi alzato presto. Non so di cosa stessero parlando. Mi sorprende. Perché, di solito, quando vado a svegliarlo, dorme della grossa, invece stamattina era già sveglio. Lo sentivo parlare. (Pausa). Pensi che si conoscessero già? Secondo me sono vecchi amici. Stanley aveva tanti amici. Me lo ha detto lui. (Pausa). Il tè non gliel'ho dato perché lo aveva già preso. Allora sono tornata giù e ho ripreso le faccende. Poco dopo, gli altri sono scesi a fare colazione. Stanley deve essersi addormentato», trad. cit., p. 58).

che sarà proprio MacCann poco dopo a dire a Goldberg di non voler più tornare nella camera del protagonista, eppure niente di più viene svelato.

Improvvisamente Meg sembra colta da una visione e ricorda le parole che Stan le aveva detto prima che arrivassero i due estranei.

Meg. Did you see what is outside this morning?

Petey. What?

Meg. The big car.

Petey. Yes. [...]

Meg. Is there anything in it?

Petey. In it? [...]

Meg. Well... I mean... is there a wheelbarrow?

(Atto III)³⁹⁵

Sembra che le premonizioni di Stan si stiano avverando e che anche la donna stia finalmente iniziando a comprendere quale fosse il reale intento dei due estranei, il pubblico attende finalmente lo scioglimento del mistero, ma subito la donna viene tranquillizzata dal marito e la soluzione sembra essere di nuovo rimandata. Attraverso le parole vaghe scambiate tra Petey e Goldberg viene detto poi che il protagonista è stato colto da una crisi nervosa. Stan, nel frattempo, sembra essere sparito ma un nuovo colpo di scena lo riporta sul palco.

Stanley [...] is dressed in a well-cut suit and white collar. He holds his broken glasses in his hand. He is clean-shaven. [...]

Stanley stares blankly at the floor.

(Atto III)³⁹⁶

La trasformazione esteriore potrebbe far pensare ad un ritornato equilibrio, ma in realtà solamente l'apparenza del protagonista ha un aspetto ordinato: egli si mostra del

³⁹⁵ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 69 («*Meg.* Hai visto cosa c'è lì fuori? *Petey.* Cosa? *Meg.* Un'auto enorme. *Petey.* Sì. [...] *Meg.* C'era dentro qualcosa? *Petey.* Dentro? [...] *Meg.* Beh... non è... che per caso... c'era una carriola?», trad. cit., p. 59).

³⁹⁶ PINTER, *The Birthday Party*, cit., p. 81 («*Stanley [...] indossa un completo scuro di buon taglio, con un colletto bianco. Ha in mano gli occhiali rotti. Si è fatto la barba. [...] Stanley guarda distrattamente il pavimento*», trad. cit., p. 69).

tutto assente, e gli scatti d'ira attraverso i quali negli atti precedenti egli aveva potuto sfogare il suo timore, la sua confusione e la sua rabbia, si riducono all'emissione di suoni incomprensibili mentre le parole dei due aggressori non provocano in lui alcuna reazione. L'unica cosa che è concessa di sapere a Petey e al pubblico, riguardo al destino di Stan, è data dal rumore dell'automobile di Goldberg che parte portandolo via.

La mancanza di una vera e propria soluzione lascia al pubblico la possibilità di partecipare attivamente alla costruzione di un significato, sempre nuovo. Ogni spettatore viene di continuo incitato a partecipare, a tentare di capire e di superare quella sensazione di assurdo che invade la scena, e la *suspense* si rivela un mezzo fondamentale per sollecitarne continuamente l'attenzione.

3. 11. Un testo che può avere "249" significati

«Ogni interpretazione di Pinter è riduttiva. Come leggere quest'opera? Che significato darle?»³⁹⁷, commentò Guerrieri quasi riprendendo l'affermazione del regista statunitense Alan Schneider che si dice abbia risposto a chi gli chiese che senso avesse l'opera «it has 249 meanings»³⁹⁸.

Lo stesso autore ha più volte affermato l'impossibilità di dare una spiegazione alle sue opere e lo spettatore, di conseguenza, si deve accontentare dell'essenzialità di ciò che accade in scena senza che la curiosità di conoscerne il significato, così com'era stato inteso dall'autore possa mai essere soddisfatta. Ciò che rende infatti tanto interessante il teatro di Pinter è l'impossibilità di riuscire ad imprigionarlo in un'unica definizione: egli viene considerato il drammaturgo-poeta, come ha spiegato Esslin «The observation of surface details is not an end in itself but a means to an end, which is the elevation of a situation into a poetic metaphor»³⁹⁹, e, come ha voluto sottolineare anche Davico Bonino «Noi che preferiamo deideologizzare il messaggio di Pinter, lasciandone lievitare la carica metaforica, parleremo del livellamento che il male, il nulla, esercita sull'individuo: quando

³⁹⁷ G. GUERRIERI, *Mai visto un Pinter così chiaro e tenero*, «Il Giorno», 11 Aprile 1980.

³⁹⁸ A. SCHNEIDER, cit. in H. HEWES, *Disobedience, Civil and Uncivil*, «Saturday Review», cit. («Ha 249 significati», la traduzione è mia).

³⁹⁹ ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., p. 274 («L'osservazione dei dettagli superficiali non è fine a se stessa ma è un modo per raggiungere uno scopo: elevare una situazione all'altezza di una metafora poetica», la traduzione è mia).

siamo inghiottiti dal nulla, siamo davvero uguali l'uno all'altro»⁴⁰⁰. Pinter è però anche visto come il drammaturgo “impegnato” «Pinter is at least a cousin of the Angry Young Englishmen of his generation, - ha commentato Ruby Cohn - for his anger, like theirs is directed against the System»⁴⁰¹, ed è stato in effetti il drammaturgo stesso ad aver affermato «Oggi ho l'impressione che anche i miei primi lavori fossero fortemente politici. D'accordo non erano *direttamente* politici, comunque si trattava sempre di potere, di come esso si manifesta nella famiglia, nella società. *Il Compleanno, Il Calapranzi, La Serra...* forse non sapevo veramente che cosa scrivevo. [...] Sentivo che c'erano delle forze in conflitto, sapevo che avrebbero distrutto il protagonista, ma non riuscivo a metterle a fuoco»⁴⁰²; ed infine egli è anche l'esistenzialista che rifugge da ogni precisa definizione dell'esistenza umana, come l'ha voluto giudicare Kerr «Dozens of playwrights have made use of existentialist themes. What is surprising is that none of them - none but Harold Pinter - has taken the fundamental proposition seriously enough to present his plays in the new existentialist sequence»⁴⁰³. Tra queste varie interpretazioni risulta difficile trovarne una che possa esaurire la poliedricità della produzione teatrale di Pinter⁴⁰⁴, tanto più che lo stesso autore si è più volte rifiutato di definire le sue opere «In what way can one talk about one's work? I'm a writer not a critic. [...] It is true to say that theatrical facts do not easily disclose their secrets, and it is very easy when they prove to be stubborn, to distort them to make them into something else, or to pretend they never existed. This happens in the theatre more often than we care to recognise»⁴⁰⁵. Oppure: «I don't write with any audience in mind. I just write. If you have something you've got to say to the world, you'd do something else. You'd become a religious teacher or a politician perhaps. But if you don't want to give some particular message to the world, explicitly and directly, you just

⁴⁰⁰ DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 42.

⁴⁰¹ COHN, *The World of Harold Pinter*, in GANZ (a cura di), *Pinter. A collection of critical essays*, cit., p. 79 («Pinter è almeno un cugino degli “Angry Young Men” inglesi della sua generazione, perché la sua rabbia, come la loro è rivolta verso il Sistema», la traduzione è mia).

⁴⁰² CAPITTA, CANZIANI, *Conversazione con Harold Pinter*, in IDEM, *Harold Pinter. Un Ritratto*, cit., p. 168.

⁴⁰³ KERR, *Harold Pinter*, cit., p. 6 («Dozzine di drammaturghi hanno fatto uso dei temi dell'esistenzialismo. Ciò che è sorprendente è che nessuno di loro - eccetto Harold Pinter - ne abbia considerato l'assunto fondamentale abbastanza seriamente da presentare nelle sue opere la nuova sequenza esistenzialista», la traduzione è mia).

⁴⁰⁴ A questo proposito si veda A. QUINLEY, *The Pinter Problem*, cit., pp. 3-30.

carry on writing, and you are quite content»⁴⁰⁶.

Pinter non si fa dunque portatore di una precisa ideologia, o meglio, il senso delle sue opere non è mai espresso «in modo esplicito e diretto»: Stan è forse il bambino impaurito dalla realtà degli adulti, che si rifiuta di crescere; l'artista che non si adegua alle regole della società; il ribelle che non si lascia comunque sopraffare dal "potere"; l'ebreo che ancora teme di non essere accettato; l'emarginato a cui la società nega la propria identità. «Stanley fights for his life, he doesn't want to be drowned. Who does? But he is not articulate. The play in fact merely states that two men come down to take away another man and do so. [...] But this fight doesn't last long»⁴⁰⁷, è l'unica cosa che Pinter ha voluto precisare riguardo al protagonista della sua opera; Meg è l'anziana signora superficiale, troppo occupata a vivere di apparenze per riuscire ad accorgersi di ciò che accade attorno a lei; o forse è la donna fragile che sente il bisogno di tali finzioni per tentare di soffocare la sua disperazione. Goldberg è l'incarnazione del "potere", della religione, della falsa moralità⁴⁰⁸; il rappresentante dell'ordine, dei valori delle tradizioni, l'uomo freddo che sembra non essere mai toccato da alcun tipo di insicurezza; o forse è invece il personaggio che più degli altri si nasconde e che non ha il coraggio di esprimere la sua autentica personalità per paura che si discosti troppo dalle regole sulle quali ha fondato la sua apparente imperturbabilità e che sembrano garantirgli una condizione di incrollabile certezza. MacCann è il freddo e cinico esecutore, o piuttosto l'uomo terrorizzato che ha bisogno di agire per non essere sopraffatto dal timore e Petey potrebbe apparire un marito assente, disinteressato, indifferente a tutto ciò che accade, oppure il marito che al contrario

⁴⁰⁵ PINTER, *Writing for Myself*, in IDEM, *Plays Four*, cit., pp. 6-7 («Come si può parlare del proprio lavoro? Io sono uno scrittore non un critico. [...] È giusto dire che i fatti teatrali non svelano facilmente i loro segreti ed è molto facile, quando si mostrano troppo ostinati, deformarli, trasformarli in qualche altra cosa o fingere che non siano mai esistiti, cosa che accade per il teatro molto più spesso di quanto si sia disposti ad ammettere», la traduzione è mia).

⁴⁰⁶ PINTER, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 18 («Non scrivo avendo in mente un preciso pubblico. Semplicemente scrivo. Se si vuole comunicare qualcosa al mondo si fa qualcos'altro, si diventa un uomo religioso o un politico. Ma se non si ha nessun messaggio particolare da trasmettere al mondo, in modo esplicito e diretto, ci si limita a scrivere e ci si accontenta di questo», la traduzione è mia).

⁴⁰⁷ PINTER, *On the Birthday Party I*, in AA. VV., *Various Voices. Harold Pinter Prose Poetry and Politics*, cit., p. 9 («Stanley lotta per la sua vita. Non vuole essere sopraffatto. Ma chi lo vorrebbe? Ma egli non è eloquente. La *pièce* dice solo che due uomini arrivano per portare via un altro uomo e così fanno. [...] Ma questa lotta non dura a lungo», la traduzione è mia).

⁴⁰⁸ Billington legge la vicenda di Stanley in maniera autobiografica e vede nelle figure di Goldberg e MacCann una rappresentazione delle oppressioni che le forze religiose (ebraismo e cattolicesimo) impongono sull'individuo che tenta di distaccarsene. Pinter si allontanò dalla religione ebraica all'età di tredici anni e durante il periodo trascorso in Irlanda ebbe modo di conoscere il rigore della moralità cattolica.

A questo proposito si veda BILLINGTON, *The Life and Work of Harold Pinter*, cit., p. 80.

si preoccupa di non far crollare le illusioni della moglie, o l'uomo che comprende perfettamente ciò che succede ma che, ormai disilluso, rinuncia ad agire. Forse Stan, Meg e Goldberg, come ognuno degli altri personaggi che popolano la *pièce* di Pinter, possono rappresentare ognuna di queste figure o magari nessuna, secondo gli occhi di chi li vede. Risulta chiaro soltanto che ognuno di loro si affanna a nascondere qualcosa: una colpa, un errore, un tradimento forse, o magari semplicemente la propria fragilità.

Nonostante gli innumerevoli significati che l'opera di Pinter può assumere è però innegabile che ciò che immediatamente viene percepito dallo spettatore è una forte sensazione di minaccia che incombe sui personaggi.

Il primo critico a definire *Il Compleanno*, “commedia della minaccia”(definizione in seguito estesa anche alle altre sue prime *pièces*) fu Irving Wardle, in un articolo del 1958, che avvicinò Pinter ad un suo contemporaneo, N. F. Simpson, poiché sostenne «They are not concerned with putting over a message; and in their plays it is impossible to detach what is said from the way in which it is said. They seem to work, this is to say, like poets. [...] Their characters possess a more complex consistency than do the abstractions of Campton and Nigel. [...] In their plays comedy of menace is arrived at without explicit theme or the intercession of the dramatist as a *raisonneur*»⁴⁰⁹. Wardle continuò il suo articolo sostenendo la superiorità dell'opera del drammaturgo inglese rispetto alle “comedies of manners” del teatro più convenzionale, costruite, a suo parere, unicamente sui giochi di parole e la raffinatezza del linguaggio, mentre nel *Compleanno*, i personaggi sono tenuti insieme dall'azione più che da vuote, sebbene eleganti, parole. Egli, per dimostrare poi la sua teoria, divise i personaggi in tre gruppi ben distinti: gli aggressori, le vittime e gli spettatori di ciò che si compie. Il testo risulta dunque costruito sulla relazione tra questi gruppi, e non sul loro comportamento preso isolatamente. Ognuno guarda le proprie azioni e quelle degli altri da un diverso punto di vista: per gli aggressori esse diventano un gioco facilmente orchestrabile, per le vittime sono la realizzazione dei propri incubi assillanti, per gli spettatori uno spettacolo da guardare senza porsi degli interrogativi che cerchino di chiarirne il significato (così come accade per Meg). «[Pinter] is dogged

with one image – the womb»⁴¹⁰. Il protagonista, la vittima, vive trincerato in un ambiente, che funge da rifugio e da cui viene strappato dalle forze del mondo esterno. «The menace [...] stands for something more substantial: destiny»⁴¹¹ e questo destino corrisponde alla distruzione del personaggio. Esso si compie proprio nel gioco delle relazioni che si intrecciano tra vittime e oppressori, e trova la sua realizzazione nella finzione dell'ambiente giocoso della festa di compleanno in cui il festeggiato si trova a essere perseguitato.

Wardle conclude poi illustrando il significato che assume la minaccia/destino nella *pièce*: «Destiny handled in this way – not as an austere exercise in classicism, duty 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»⁴¹².

Dall'apparizione di questo articolo si sono moltiplicati nel corso degli anni gli studi dei critici che hanno cercato di dare una spiegazione all'atmosfera di ansia che invade le opere di Pinter.

Appaiono infatti evidenti nelle *pièces* della sua prima produzione degli elementi ben precisi che possono essere d'aiuto nel tentativo di svelarne il significato: una forte sensazione di minaccia, di angoscia che perseguita i protagonisti; l'irruzione di un'entità estranea, sia essa impersonata concretamente da personaggi (quali Goldberg e MacCann, nel *Compleanno*, o Davies, nel *Guardiano*) o sia piuttosto un'idea che rimane astratta (come Riley il negro ceco tanto temuto dalla protagonista della *Stanza*, o Wilson il misterioso mandante del *Calapranzi*) che sta all'origine di una tale sensazione e che dimostra l'illusorietà della vita tranquilla che essi erano riusciti a crearsi all'interno del loro rifugio.

L'invasione della realtà esterna pone il personaggio in una condizione di panico e di

⁴⁰⁹ I. WARDLE, *Comedy of Menace*, in T. MOROWITZ, T. MILNE, H. OWEN (a cura di), *The Encore Reader. A Chronicle of New Drama*, Methuen, London 1965, p. 89 («Non sono interessati a comunicare un messaggio; e nelle loro opere è impossibile slegare ciò che viene detto da come viene detto. Vale a dire che lavorano come poeti. [...] I loro personaggi hanno una più complessa consistenza rispetto alle astrazioni di Campton o di Nigel. [...] Nelle loro opere la commedia della minaccia viene rappresentata senza un tema esplicito e senza l'intervento del drammaturgo nella figura del *raisonneur*», la traduzione è mia).

⁴¹⁰ Ivi, p. 91 («[Pinter] è ossessionato da un'immagine – il grembo materno», la traduzione è mia).

⁴¹¹ *Ibidem* («La minaccia sta per qualcosa di più sostanziale: il destino», la traduzione è mia).

⁴¹² Ivi, p. 91, (« Il destino, trattato in questo modo – come un'incurabile malattia che spesso si dimentica ma che poi ci viene inesorabilmente ricordata prendendo le sembianze di un gioco – è un tema drammatico appropriato in un'epoca di comportamenti condizionati in cui l'uomo più conformista diventa un collaboratore volontario della sua stessa distruzione», la traduzione è mia).

assoluta solitudine. Nelle opere di Pinter qualsiasi tipo di legame esistente tra i vari personaggi, da quello più sincero al più interessato, viene messo in discussione e non riesce a reggere lo scontro con il terrore che provoca l'irruzione di una realtà le cui leggi risultano assolutamente incontrollabili e imprevedibili. Né l'unione tra marito e moglie (Rose e Bert nella *Stanza*), né quella che lega due fratelli (Aston e Mick nel *Guardiano*), né quella che potrebbe essere più vicina alla relazione tra genitori e figli (Petey, Meg e Stan nel *Compleanno*) e neanche quella di "amicizia" o di semplice collaborazione (come quella che si instaura tra Ben e Gus nel *Calapranzi*) riesce a far sentire al personaggio di avere qualcuno a cui appoggiarsi nell'angoscia che lo travolge. Ogni tipo di legame risulta illusorio e soltanto quello tra i due fratelli protagonisti del *Guardiano* riesce ad avere la meglio sull'intrusione dell'estraneo Davies a spese però dell'equilibrio mentale del più debole Aston.

Il personaggio, di fronte all'impossibilità di difendere la tranquillità trovata nel suo rifugio, si trova nella condizione di dover fronteggiare le sue paure più nascoste e profonde senza che nessun affetto possa aiutarlo a trovare una via d'uscita: Rose ha un marito che non parla, Stan, nel suo continuo tentativo di allontanare ciò che lo tormenta, non viene certo appoggiato da Meg o da Petey, come del resto neanche Meg, una volta andatosene Stan viene aiutata e sostenuta dal marito. E lo stesso si potrebbe dire per l'"alleanza" stretta tra i due killer del *Calapranzi* o tra i due intrusi Goldberg e MacCann del *Compleanno*.

Nei casi in cui esiste una coppia di personaggi si ha infatti l'impressione che la presenza e il contatto con l'altro non siano altro che degli espedienti per mascherare l'angoscia, evitare il contatto con se stessi, e rimandare quel momento, indicato da Pinter come cruciale, in cui l'individuo, nella più totale solitudine, deve trovare e capire se stesso, momento che risulta comunque inevitabile: Goldberg stesso, alla fine del *Compleanno*, nell'unico istante in cui cadono le astute barriere dietro le quali aveva trincerato gli aspetti più deboli della sua personalità, è completamente solo, e non può certo ricevere la comprensione del suo compagno MacCann, troppo ansioso di portare a termine la loro misteriosa azione.

Quando la minaccia del mondo esterno si fa reale invadendo l'apparente equilibrio dei personaggi e fa loro comprendere di non essere in grado di fronteggiarla, essi si rendono conto di non poter trovare alcun sostegno in chi li circonda perché l'angoscia, prima che essere causata da un avvenimento concreto imposto dalla realtà esterna, è

originata innanzitutto da timori irrisolti che caratterizzano l'interiorità di questi individui: né le finzioni né l'astuzia riescono infatti a mettere a tacere, se non temporaneamente, le loro inquietudini più nascoste.

Minacciato dal timore di entrare in contatto con il mondo esterno, di comunicare con gli altri, preoccupato di non lasciare mai totalmente emergere la propria identità, forse solo per difenderla o piuttosto perché non è ancora arrivato lui stesso a comprenderla, l'uomo ed il personaggio di Pinter, si nascondono di continuo e impediscono a chi li osserva di arrivare a cogliere la loro più autentica essenza.

Sembra allora impossibile riuscire a dare un'interpretazione definitiva a questo inspiegato timore, nonostante i numerosi tentativi dei critici che ne hanno ricercato una giustificazione⁴¹³. «I take you would like me to insert a clarification or moral judgement or author's angle on it. I appreciate your desire but I can't do it. - Rispose il drammaturgo a Peter Wood quando questi gli chiese chiarificazioni riguardo il comportamento del protagonista del *Compleanno* – All right you know what I think about Stanley. I think he has the right, whatever he does and is, to do and be just that. That is what I think. But that is not the point of the play. It is a conclusion I draw from it. Is that a point expressed in the play? Only by implication. [...] I examine my own play. [...] I would conclude this, but the characters themselves do nothing but move through an occurrence. This occurrence has admittedly, any number of implications. Anyone is entitled to see the show. The dramatic progression and the implications implicit in it will either find a home in some part of their nut or not»⁴¹⁴.

Nessuna ideologia consolatoria, dunque, viene proposta nelle opere di Pinter, nessun ideale da difendere che possa guidare i suoi protagonisti e aiutarli a prevalere sull'ansia che li attanaglia, perché la realtà ha assunto un aspetto talmente imponderabile da non lasciare all'uomo più alcuna illusione di poterla in qualche modo governare: è l'interesse per la vita

⁴¹³ Tra gli altri: DAVICO BONINO, *Il Teatro di Harold Pinter*, cit., p. 15; CALIMANI, *Radici Sepolte. Il Teatro di Harold Pinter*, cit., pp. 55-58; ALMANI, HANDERSON, *Harold Pinter*, cit., pp. 3-5; ESSLIN, *Pinter the Playwright*, cit., pp. 38-41; KERR, *Harold Pinter*, cit., pp. 18-20.

⁴¹⁴ PINTER, *On the Birthday Party I*, in AA.VV., *Various Voices. Harold Pinter Prose Poetry and Politics*, cit., p. 9 («Ho capito che vorresti una chiarificazione, un giudizio morale o il punto di vista dell'autore. Apprezzo il tuo desiderio ma non posso soddisfarlo. [...] Sai cosa penso riguardo a Stan. Credo che abbia il diritto, qualsiasi cosa faccia o sia, di fare ed essere ciò che è. Ecco ciò che penso. Ma questo non è il centro dell'opera. È una conclusione che io ne ho tratto. È un argomento espresso nella *pièce*? Solo per implicazione. [...] Esamino il mio lavoro. [...] Vorrei arrivare a una conclusione ma i personaggi non fanno altro che muoversi in una situazione. Questa situazione ha numerosi sottintesi. Chiunque può vedere lo spettacolo. La progressione drammatica e i suoi sottintesi potranno essere colti da loro oppure no», la traduzione è mia).

stessa dell'individuo, che lo preoccupa, la crisi che nasce dalla continua possibilità di essere annientato, la paura che dal nulla possa arrivare qualcuno o qualcosa di incontrollabile senza essere in grado di opporvi alcuna resistenza.

L'uomo viene considerato allora nella sua essenzialità; Pinter infatti volendo far notare la condizione in cui si trovano a vivere i suoi personaggi ha voluto spiegare: «I'm dealing with these characters at the extreme edge of their living. Where they are living pretty much alone, at their home heart... We all I think [...] may go to political meeting or discuss ideas, but when we get back to our rooms and we are faced with a bed and we are alone or with someone else, then... I don't think we go on long about ideas or political allegiances»⁴¹⁵.

I protagonisti delle opere di Pinter sono infatti colti nel momento in cui nasce in loro il timore di dover affrontare il mondo esterno prima di essere riusciti a individuare e ad accettare un'identità abbastanza forte per poterlo fronteggiare. «Stanley loses his kingdom because he assessed it and himself inaccurately»⁴¹⁶, ha precisato il drammaturgo. La loro vera personalità appare infatti sfuggente, essi arrivano addirittura a cambiarsi di nome, aumentando così l'atmosfera d'incertezza che domina queste opere. Risulta impossibile individuare il confine tra ciò che è vero e ciò che è falso, il mondo che li circonda risulta impenetrabile, come lo sono essi stessi, ma ancora una volta è lo stesso autore a cercare di spiegare ciò che egli intende rappresentare «The world is full of surprises. A door can open at any moment and someone will come in. We'd like to know who it is, we'd love to know exactly what he has on his mind and why he comes in, but how often do we know what someone has on his mind or who this somebody is, and what his relationship is to the others?»⁴¹⁷. Ogni essere umano, sembra voler dire, è misterioso, come la realtà che lo attornia, «Can anyone claim to know what motivates himself, let alone another human

⁴¹⁵ Intervista a Pinter di K. TYNAN, BBC Home Service, cit. in EPIFANI, *Pinter/Pinter*, cit., p. 22 («Io mi riferisco a un momento estremo dell'esistenza di questi personaggi, quando si trovano a vivere completamente soli, nel cuore della loro casa... Tutti noi possiamo aver partecipato ad un incontro politico e aver discusso riguardo ad alcune idee, ma quando torniamo nella nostra stanza e ci troviamo di fronte il nostro letto e siamo soli o anche con qualcun altro, non credo che continuiamo a pensare a quelle idee o agli schieramenti politici», la traduzione è mia).

⁴¹⁶ PINTER, *On The Birthday Party II*, in AA. VV., *Various Voices. Harold Pinter Prose Poetry and Politics*, cit., p. 13 («Stanley ha valutato in modo inappropriato se stesso e il suo regno e per questo lo perde», la traduzione è mia).

⁴¹⁷ Intervista a Pinter di J. SHERWOOD, BBC, European Service, 3 Marzo 1960, cit. in ESSLIN, *Pinter the Playwright* cit., p. 42, («Il mondo è pieno di sorprese. Una porta può aprirsi in qualsiasi momento e qualcuno può entrare, vorremmo sapere di chi si tratti, cosa abbia in mente, perché sia entrato, ma quante volte sappiamo cosa qualcuno abbia in mente, o chi sia, o in quale relazione egli sia con gli altri», la traduzione è mia).

being»⁴¹⁸, ha fatto notare Esslin.

Per il personaggio di Pinter il confronto con qualsiasi genere di realtà estranea risulta spaventoso innanzitutto perché lo obbliga a mettere alla prova se stesso, e la minaccia sembra nascere allora dal fatto che tale incontro lo potrebbe portare in realtà a scoprire qualcosa della propria identità che deve invece restare nascosto, svelando gli strati più profondi della sua coscienza. Le accuse che Goldberg e MacCann rivolgono a Stan nel secondo atto (« Why are you wasting everybody's time, Webber? Why are you getting in everybody's way?... You are a washout... What have you done with your wife?... Why did you kill your wife?... Where is your old mum?... Why did you never get married... You contaminate womankind»)⁴¹⁹, paiono infatti l'esteriorizzazione delle inquietudini inesprese del protagonista concretizzatesi nelle figure dei due accusatori; e il sentimento di colpa, piuttosto che dal fatto di aver abbandonato o tradito qualcuno o qualcosa, sembra nascere dall'aver rinunciato a essere o a realizzare ciò che avrebbe desiderato⁴²⁰.

L'ansia di Stan riflette l'ansia dell'uomo che non si trova più a vivere in un mondo ben ordinato dalla fede in precise ideologie, siano esse religiose, politiche o scientifiche; l'uomo ha sperimentato l'impossibilità di mettere ordine in una realtà che non risponde ai suoi desideri, che non tiene in considerazioni le sue illusioni, ma che segue il suo corso lasciandolo in uno stato di completa impotenza; è l'ansia di chi non riesce a dare un nome alle proprie paure perché non è causata da una ragione precisa ma da una realtà che racchiude una miriade di possibilità che nessun personaggio, nessun uomo può prevedere. L'uomo si trova di fronte paradossalmente una libertà che prima non aveva mai conosciuto, nella quale però è come imprigionato perché sente pesare su di sé l'impossibilità di avere delle certezze, se non quelle trovate in se stesso. Il concetto di colpa, di destino lascia ora spazio alla totale mancanza di possibilità di previsione e di comprensione⁴²¹.

Dire che l'improvvisa perdita della vista di Rose, scena sulla qualesi conclude *La Stanza*, sia stata causata da una ben precisa ragione, o mostrare esplicitamente che Gus, nel

⁴¹⁸ ESSLIN, *ivi*, p. 43 («Chi può affermare di conoscere se stesso, figuriamoci gli altri», la traduzione è mia).

⁴¹⁹ PINTER, *The Birthday Party*, cit., Atto II pp. 47-50 («Goldberg. Perché fai perdere tempo a tutti? Perché sei sempre tra i piedi?... Sei un lavativo... Che ne hai fatto di tua moglie?... Perché hai ucciso tua moglie?... Dov'è tua madre?... Perché non ti sei mai sposato?... Tu contami il sesso femminile», trad. cit., pp. 39-43).

⁴²⁰ A questo proposito si veda PINTER, *On The Birthday Party I*, in AA. VV., *Harold Pinter. Prose Poetry and Politics*, cit., p. 11.

⁴²¹ A questo proposito si veda KERR, *Harold Pinter*, cit., p. 19.

Calapranzi, viene ucciso da Ben, o che Stanley viene ucciso da Goldberg e da MacCann, significherebbe dare una definizione alla situazione rappresentata e di conseguenza ridurre la realtà ad un ordine che non le appartiene.

Sebbene le opere di Pinter si risolvano in maniera tutt'altro che felice, il fatto che la conclusione non sia del tutto esplicita, lascia aperta la possibilità a svariate interpretazioni. L'imprevisto non è detto che debba essere per tutti negativo, come Pinter stesso ha sostenuto «Given a man in a room and he will sooner or later receive a visitor. A visitor entering a room will enter with intent. If two people inhabit the room the visitor will not be the same man for both. A man in a room who will receive a visit is likely to be illuminated or horrified by it. The visitor himself might as easily be horrified or illuminated. The man may leave with the visitor or may not. The visitor may leave alone or stay in the room alone when the man is gone. Or they may stay together in the room. Whatever the outcome in terms of movement the original condition, in which a man sat alone in a room, will have been subjected to alterations. A man in a room and no man entering lives in expectation of a visit. He will be illuminated or horrified by the absence of a visitor»⁴²².

Il drammaturgo mette in scena una situazione le cui possibilità di sviluppo sono molteplici, tante quante gli spettatori che assistono alle rappresentazioni della sua *pièce*, «Meaning begins in the words, in the action, continues in your head and finish nowhere. There is no end to the meaning. Meaning which is resolved, parcelled, labelled and ready for export is dead, impertinent... and meaningless»⁴²³, ha lui stesso affermato, quasi a dire che il valore del suo lavoro sta proprio nella volontà di dar vita a momenti e a sensazioni che non si lasciano definire una volta per tutte ma al contrario si ampliano per comprendere il senso stesso dell'esistenza di ogni uomo «Couldn't we all find in Stanley's

⁴²² PINTER, *On The Birthday Party II*, in AA. VV., *Various Voices. Harold Pinter Prose Poetry and Politics*, cit., p. 14 («Dato un uomo in una stanza sicuramente prima o poi egli riceverà una visita. L'ospite che entra nella stanza lo fa con un intento. Se due persone vivono nella stanza l'ospite non verrà accolto nello stesso modo dai due. Un uomo in una stanza che riceve una visita può allo stesso modo esserne contento o terrorizzato. L'ospite stesso potrebbe essere terrorizzato o contento. L'uomo potrebbe uscire con l'ospite o da solo. L'ospite potrebbe uscire da solo o restare solo nella stanza una volta uscito l'uomo. O potrebbero stare insieme nella stanza. Qualunque sia il risultato in termini di movimento, la situazione iniziale, in cui un uomo sta seduto da solo in una stanza, verrà alterata. Un uomo in una stanza senza nessuno che entra, vive aspettando una visita. Egli sarà contento o terrorizzato dalla mancanza di un ospite», la traduzione è mia).

⁴²³ PINTER, *On the Birthday Party I*, cit. ivi, p. 9 («Il significato inizia nelle parole, nell'azione, continua nella tua testa e non finisce mai. Non esiste una fine per il significato. Quando il significato è risolto, impacchettato, etichettato e pronto per essere diffuso diventa arido, impertinente e – senza senso», la traduzione è mia).

position at any given moment?»⁴²⁴. La minaccia che perseguita i personaggi, sembra essere allora la minaccia di chi si rende conto di non essere in grado di controllare la propria esistenza e la realtà in cui è immerso; è la minaccia e l'angoscia di cui è vittima ogni uomo, nella precarietà, nell'incertezza, e nell'incomprensibilità del mistero del suo stesso essere.

⁴²⁴ Ivi, p. 11 («Non potremmo forse noi tutti trovarci nella situazione di Stanley ad un certo punto?», la traduzione è mia).