

[indietro](#)

SUL TEATRO DI HAROLD PINTER UN'ANATOMIA DELL'IO PER IL NOSTRO TEMPO

Ilaria Besutti

Bologna

Nonostante Harold Pinter (Hackney, London, 1930) non abbia ricevuto i favori della critica che meritava nel momento in cui le sue *pièces* apparvero sulla scena, è riuscito tuttavia a divenire via via uno dei drammaturghi più famosi e apprezzati del nostro tempo complesso ed irrequieto.

Esordì come attore a soli sedici anni, recitando Shakespeare nei panni di Macbeth, ma ben presto abbandonò il palcoscenico per cimentarsi invece nello scrivere commedie. Lo fece dopo aver letto un'opera di Samuel Beckett, *Murphy*, e fu così che i due drammaturghi, nel tempo, si conobbero e divennero amici, tanto che Beckett era l'unico autorizzato a leggere gli scritti di Pinter prima che questi fossero presentati al pubblico. La loro collaborazione artistica vera e propria ebbe inizio scrivendo drammi per la radio, ma in ogni caso i consigli di Beckett furono sempre seguiti da Pinter, anche quando questi era già divenuto famoso. Prima di diventarlo, però, dovette faticare non poco per imporsi alla critica, che

l'accusava di essere incomprensibile, a tratti eccentrico, senza peraltro aver nulla da dire... Lo accusavano, fra l'altro, di essere apolitico e quindi privo di una posizione precisa all'interno del panorama del teatro e, più in generale, della cultura inglese. In realtà, Pinter aveva coltivato una spiccata passione politica fin da ragazzo, a cominciare da quando era stato costretto a subire due processi per aver rifiutato il servizio militare, scegliendo la condizione dell'obiettore di coscienza e prendendo una decisa posizione contro la guerra in Vietnam; si sarebbe poi schierato contro il colpo di stato in Cile e l'apartheid in Sudafrica; ancora, visitò la Turchia, ove ebbe rilevanti contatti con il popolo curdo, e si occupò di questioni politiche in diversi paesi dell'America Latina.

Il suo impegno per la difesa dei diritti dell'uomo si concretizzò pure attraverso la fondazione di un gruppo denominato "20 Giugno", d'ispirazione recisamente antithatcheriana, a cui partecipavano intellettuali quali Salman Rushdie e Ian McEwan. Il suo *engagement* etico-politico, dunque, fu sempre notevole e temi insieme forti, spinosi e complessi quali la guerra o la violenza saranno più che mai presenti nei suoi drammi. Tuttavia, la violenza trattata da Pinter non è quella palese e visibile, bensì piuttosto quella sotterranea e latente che apre un universo drammatico nel quale i personaggi si trovano invischiati e soffocati senza via di scampo. Sotto la metafora di uno stesso meccanismo, la violenza viene rappresentata come una sorta di entità spietata che minaccia ed oltraggia i personaggi che ne sono vittime.

Tra i suoi drammi per così dire "politici", sono

senz'altro da ricordare *Il bicchiere della staffa*, i cui protagonisti sono i *desaparecidos* argentini, e *Il linguaggio della montagna*, ispirato alle vicissitudini del popolo curdo. In questo stesso percorso si colloca anche *Party time* del 1992 (che mantiene il titolo originale pure nella traduzione italiana), ove più che altrove si scatena una situazione tragica che travolge all'improvviso la vita dei personaggi in scena. Il mondo perbenista, borghese e superficiale viene inaspettatamente spezzato, quasi squarciato da un'entrata sul palcoscenico che rappresenta il dolore, il profondissimo travaglio in cui tutto si ferma e tutto si chiude, come afferma il personaggio stesso. E' perciò anche la vita di ogni spettatore che può cambiare e precipitare nel baratro della sofferenza più amara, o conoscere i propri abissi senza poter più tornare indietro.

Il teatro di Pinter non è certo fatto di dialoghi ampi ed articolati, di tensione tra personaggi e comunicazione, come accadeva nella tragedia greca: l'autore vi rappresenta infatti un dramma tutto interiore, ove i rapporti interpersonali divengono essenzialmente una questione di dominio. Non c'è l'esplosione del dramma, ma piuttosto una specie d'implosione del dramma nella coscienza del personaggio; a volte, si assiste ad un conflitto senza personaggi, ossia al conflitto di uno solo che racchiude il dramma di tutti. Invero Harold Pinter rappresenta con penetrazione psicologica e efficacia espressiva affatto rare la crisi dell'uomo del '900, l'aspra condizione dell'uomo contemporaneo, ch'egli vede angosciato da una solitudine che mai cessa

d'accompagnarlo e torturarlo, trasportato senza requie dai flutti tempestosi dei propri pensieri: ci troviamo dinanzi a personaggi che – *variatis variandis* – evocano certi tratti tipici dei protagonisti della migliore narrativa joyceana. E' come se i suoi anti-eroi fossero circondati da un ignoto cupo e misterioso: quantunque si sforzino con accorata decisione di scandagliarlo, la cognizione di tale dolorosa realtà resta per loro inaccessibile. Il loro carattere non appare fisso o uniforme per tutta la durata della *pièce*: in effetti, lo spettatore vede sovente rompersi l'orizzonte dell'attesa giacché ognuno di essi può d'improvviso trasformarsi radicalmente sulla scena. Così, ad esempio, da vittima che era può diventare carnefice o viceversa. Ogni situazione può essere riveduta, mutata, ribaltata per poi tornare all'ordine iniziale. C'è peraltro una forza interiore nei personaggi che pian piano emerge e si fa via via più chiara: di fatto, si manifesta progressivamente una violenza psicologica che insidia ed offende sino a divenire la vera protagonista dei drammi.

Siffatto perturbato divenire di riflessioni e passioni vien sempre concepito e rappresentato attraverso scene di vita familiare: una festa di compleanno, una famiglia che si ritrova per la colazione, un inquilino che dialoga col padrone di casa. Non per caso è stato a più riprese osservato che il teatro di Pinter trae spunto dalla realtà di tutti i giorni, da una quotidianità in apparenza “normale”. Egli crea situazioni chiamate “frames”, cioè momenti condivisi da chi appartiene a una stessa cultura o ad una stessa classe sociale. Si tratta dunque di scene che, *ictu oculi*, risultano tutt'altro che straordinarie e insospettabili, di contesti che allo spettatore non

possono non risultare noti e familiari; le sue aspettative, d'altra parte, vengono ben presto disattese non solo dagli eventi, ma altresì dal tipo di comunicazione impiegata dall'autore. In scena si rappresenta un universo dispoticamente governato dall'incertezza, una sorta di "mondo alla rovescia" su cui lo scrittore proietta abilmente la propria *Weltanschauung* dolente e perplessa.

Pinter usa un linguaggio che, per la sua specificità, è stato definito "pinteresque": vi si può cogliere una straordinaria varietà di antitesi, ellissi, parallelismi, ripetizioni, tutte figure che contribuiscono ad aumentare la non-comunicazione e, di conseguenza, l'isolamento *sostanziale* dei personaggi. Il suo linguaggio si può forse comparare ad una partita a scacchi, ove le mosse sono lente e calcolatissime. Può poi accadere che lo spettatore abbia la percezione che non sussista una logica che colleghi le diverse battute, con il risultato di una vera e propria disfunzione comunicativa. In realtà, ogni personaggio appare chiuso, trincerato, barricato dentro i propri inattuabili pensieri; gli altri interlocutori in scena vengono usati quasi esclusivamente per procedere in un percorso a senso unico. Non è raro che s'innesci un meccanismo attraverso cui il discorso viene spostato su un certo asse onde affermare un punto di vista assolutamente chiuso.

Quello di Pinter, pertanto, non ha pressoché nulla del linguaggio informativo, ma è volto al contrario ad accrescere l'ambiguità della situazione. Ciò anche grazie all'uso della ripetizione, che funziona spesso quasi come un gioco di parole; la pausa, invece, giunge finanche a sostituire la parola: il silenzio, in tal modo, diventa più eloquente della parola stessa,

rimarcando con amara energia la fine di una comunicazione che, *de facto*, è non-comunicazione. Un peso particolare viene attribuito anche ai passaggi di parola nel dialogo, alla distribuzione dei turni, in quanto Pinter riesce a creare una vera e propria frattura all'interno del discorso animato da coloro che sono in scena.

I suoi dialoghi sono scarni, fatti di poche battute. Tutto è ridotto a un'essenzialità per certi versi sconcertante, ed anche nella presentazione dei personaggi l'autore ci fornisce un novero oltremodo esiguo d'informazioni. Lo spettatore può cogliere tale "minimalismo" sin dall'inizio, perfino nelle scenografie: invero, il formalismo di Pinter si esplica in un'organizzazione scenica ove gli spazi sono gli stessi dall'inizio alla fine, in genere un'unica stanza, pochi oggetti e pochi anche i movimenti dei personaggi, che recitano una sorta di non-azione. Gli spazi sono sempre spazi chiusi, non si riscontrano mai scenografie di esterni; si tratta, in una parola, di uno spazio ove contenuto e forma si uniscono profondamente: in ogni suo dramma, è qui che l'autore notomizza con sottile ed inquieto rigore la tragica realtà dei suoi fantasmi.

[indietro](#)