

Dario Calimani

Harold Pinter: la realtà e il linguaggio delle Voci

La stanza, l'isolamento, il vuoto del passato, la difficoltà/impossibilità di cogliere la vera identità dell'individuo e la realtà delle cose che lo attorniano. La minaccia di aggressione sempre incombente, spesso sotto forma di violenza sessuale. È la non-comunicazione. Questi sono i primi motivi fondamentali che, a oltre vent'anni di distanza dal loro primo apparire nel teatro di Pinter, riemergono prepotentemente in *Family Voices*¹, un dramma scritto per la radio. Soprattutto, ritorna il tema, in versione certamente più stilizzata e poetica, dell'abbandono della famiglia da parte del figlio e il tentativo disperato da parte della madre di riappropriarsene.

Una versione stilizzata, si è detto. I personaggi si sono assottigliati al punto da presentarsi come semplici "Voci" (*Voice 1*, un figlio, *Voice 2*, una madre, *Voice 3*, un padre). Persino la loro fisicità diventa una realtà priva di contorni. Non hanno neppure più un nome. Sono solo voci, la cui identità si riesce a ricomporre faticosamente e, come sempre in Pinter, senza alcuna garanzia di un risultato definito e sicuro.

Non c'è dialogo fra le tre voci. Le loro lettere (l'opera è infatti un dramma "epistolare") sono monologhi che si susseguono in parallelo, senza mai incontrarsi. Il figlio non legge (o almeno così sembra) le lettere amorevoli, angosciate della madre, piene di ricatti emotivi e di astio per il lungo silenzio; la madre, dal canto suo, non legge quelle del figlio cariche di disperato isolamento, di mezze verità o di mezze bugie riguardanti il suo presente, e interpretabili come incomprendimento del mondo da parte di una mente ingenua, ovvero come sogni, speranze, *wishful thinking* di una vita meno sola e squallida, di una compagnia femminile, di rapporti umani.

La non-comunicazione è resa, qui, secondo moduli baso-mimetici, come conseguenza del non avvenuto recapito di lettere che, probabilmente, non sono neppure state spedite o scritte. O sono, forse, soltanto il muto prodotto del

¹ H. Pinter, *Family Voices*, London 1981.

pensiero di un figlio, di una madre e di un padre defunto. Procedendo per linee razionali, infatti, se si vuol credere che il padre è veramente morto (come informa la madre, e come, contraddittoriamente, ammette lui stesso), allora le lettere del figlio e della madre non potranno essere più materiali e tangibili di quanto non possano essere le sue.

Oppure - alternativa ancor più razionale - le lettere sono vere (benché ignorate, o mai lette, o mai giunte a destinazione), ma che il padre sia morto è una pietosa bugia che fa parte della tattica ricattatoria della madre, tendente a far tornare il figlio ad ogni costo. D'altronde, l'autore ce lo lascia pensare - come ci lascia pensare anche il contrario (« I know your mother has written to you to tell you that I am dead. I am not dead », p. 24) [So che tua madre ti ha scritto e ti ha detto che sono morto. Io non sono morto]. Così dice il padre; e più oltre, riportando la nostra mente alla *Spoon River Anthology*, aggiunge: « Because I am dead. As dead as a doornail. I'm writing to you from my grave (*ibidem*) [Perché sono morto. Morto stecchito. Ti sto scrivendo dalla tomba].

Atmosfera surreale o semplice ironia? Pinter costringe spesso a simili acrobazie. È necessario e utile, comunque, accettare l'ambiguità pinteriana senza volerla anatomizzare e ridurre a brandelli di crudo naturalismo. Il teatro di Pinter è soprattutto poesia, non lo si può dimenticare. Alla base di questa trama di problemi ermeneutici rimane tuttavia, quale ordito, la fuga del figlio dalla famiglia, la sua ricerca da parte della madre che ne rivendica il possesso: « I gave birth to you » (p. 12) [Ti ho dato la vita]; e pensa a lui come a uno che si è prostituito: « I have stated my belief that you are in the hands of underworld figures who are using you as a male prostitute » (p. 25) [Ho dichiarato di essere convinta che sei nelle mani di malviventi che ti usano per prostituirti]. Lo giudica privo di volontà e facilmente influenzabile e corrottabile: « You are palpably susceptible to even the most blatant form of flattery and blandishment. Women were your downfall » (*ibidem*) [Sei palesemente sensibile perfino alle adulazioni e alle lusinghe più lampanti. Le donne sono state la tua rovina]. Con il tempo, il sentimento d'amore si rivela essersi trasformato, nella madre, in astio e rancore: « You will be found, my boy, and no mercy will be shown to you » (*ibidem*) [Ti troveranno, figliolo, e non ci sarà misericordia per te]. Benché il figlio non dimostri di risentire di alcun senso di colpa, la madre ne pretende la punizione.

Un nome riporta alla mente l'immagine più efficace ed espressiva di tutto il teatro di Pinter: Riley, il negro cieco di *The Room* (*La stanza*), simbolo di tutto ciò che di più indicibile e nascosto emerge dal profondo dell'interiorità. È la materializzazione della colpa (e il pericoloso rischio dell'allegoria). « My name's Riley » (p. 18) [Il mio nome è

Riley] egli dice presentandosi al figlio. Con queste stesse identiche parole il personaggio aveva affermato la propria esistenza e identità insieme anche in *The Room*². In *Family Voices* Riley è la colpa/peccato (omosessuale) che fa da completamento ai rapporti, o fantasie, sessuali della Voce 1 con la padrona di casa, Lady Withers, e la supposta figlia di questa, Jane. Un senso di colpa che ne controbilancia un altro, in quanto a poco a poco si fa luce sulla triste realtà del caseggiato e delle conoscenze del ragazzo. Le due donne altro non sono che una prostituta e la sua anziana mezzana. Il senso di corruzione e di prostituzione aleggia, ora, su tutto il dramma, malgrado i tentativi di rimozione messi in atto dal pensiero della Voce 1: « Jane continues to do a great deal of homework while not apparently attending any school. Lady Withers never leaves the house. She has guests. She receives guest. Those are the steps I hear on the stairs at night » (p. 23) [Jane continua a fare una gran quantità di compiti per casa benché apparentemente non frequenti nessuna scuola. Lady Withers non esce mai di casa. Ha ospiti. Riceve ospiti. Sono quelli i passi che sento la sera per le scale].

Soltanto per lui, la Voce 1, la realtà rimane ancora enigmatica. Soltanto una voluta cecità può impedirgli di riconoscerla. Anche in *Night School* (*Scuola serale*) un'entraîneuse faceva schermo alla propria attività sostenendo di frequentare, appunto, una scuola serale. Non si può negare che Pinter non sia affezionato ai motivi convenzionali.

Sul piano tematico, la stessa morbosa affettività è onnipresente in Pinter. Rose in *The Room*, Meg in *The Birthday Party* (*Festa di compleanno*), la madre di Albert in *Night Out* (*Serata fuori casa*), Annie e Milly in *Night School*, e Ruth in *The Homecoming* (*Festa di compleanno*), sono tutti esempi di madri (o figure materne) possessive, seppur contraddittorie. È soprattutto in *Night Out* che la madre rivela tutta la sua capacità soffocante, castrante nei riguardi del figlio. E, in maniera assai simile a quanto avviene in *Family Voices*, il figlio reagisce cercando sfogo in una fallimentare avventura (o fantasia?) con una prostituta. La fuga dalla possessività materna ripara, dunque, una volta di più in una relazione sessuale mercenaria. Anche in *Family Voices*, appunto, la figura materna viene rimpiazzata dal rapporto anomalo con una prostituta e la sua mezzana. Queste due realtà in apparente antitesi avevano già trovato il loro momento di sintesi in *The Homecoming*, dove Ruth era figura-madre e prostituta a un tempo.

A giustificare questa irriguardosa identificazione basta ricordare che il figlio vede nella madre colei che l'ha tradito con

² H. Pinter, *Plays: One*, London 1976, p. 122.

l'uomo che è suo padre. Un'infedele, quindi, una prostituta. Fa parte della logica degli eventi allora che il padre, Voce 3, affermi: « I am very far from being dead, although lots of people have wished me dead, from time immemorial, you especially. It is you who have prayed for my death, from time immemorial. I have heard your prayers. They ring in my ears. Prayers yearning for my death » (p. 24) [Sono ben lungi dall'essere morto, anche se molta gente desidera la mia morte, da tempo immemorabile, specialmente tu. Sei tu che preghi per la mia morte, da tempo immemorabile. Ho sentito le tue preghiere. Mi risuonano nelle orecchie. Preghiere che invocano la mia morte]. Non occorre di più per dimostrare l'odio di natura edipica del figlio nei confronti del padre. E attraverso questo trasferimento di sentimenti dalla madre alla prostituta il figlio ottiene il duplice risultato di qualificarne l'infedeltà e di appagare, per interposta persona, l'altrimenti irrealizzabile desiderio proibito.

In *Family Voices* la figura del padre anodina e insignificante, per quel poco che è dato di udire dalle sue labbra, si attiene fedelmente alla tradizione pinteriana. Il fatto che qui il personaggio sia presentato già morto costituisce un ulteriore passo di Pinter verso la negazione della figura paterna, e ciò naturalmente comprova l'interpretazione in chiave edipica. Si rafforza con questo dramma l'idea che l'interesse di Pinter si sia spostato forse in modo definitivo nel campo dei rapporti interpersonali, abbozzando tematiche psicologiche ancor più che sociali. Scrive G. L. Evans: « Pinter non si interessa alle condizioni reali dell'uomo nella società bensì, assumendo la funzione tradizionale del poeta, ad alcune delle realtà di ciò che l'uomo è »³. Ma risulta anche sempre meno facile distinguere nella sua produzione la problematica esistenziale che si poteva cogliere nei primi drammi - *The Room*, *The Birthday Party*, *The Dumbwaiter* (*Il calapranzi*). E in ogni caso, non c'è angoscia metafisica in Pinter. Inoltre, anche la non-comunicabilità non è da intendersi in chiave esistenziale come incapacità del linguaggio di comunicare. Pinter, puntualizza giustamente M. Esslin, « si limita ad attirare la nostra attenzione sul fatto che nella vita l'uso del linguaggio da parte degli esseri umani è raramente diretto a questo fine »⁴.

Gli interrogativi non riguardano più il rapporto dell'individuo con il trascendente, l'infinito, l'ignoto, bensì i rapporti dell'individuo con se stesso e con la propria realtà. Sono, in ultima analisi, i rapporti con il finito, e quindi un convergere di interesse sul quotidiano, per quanto stilizzato questo

³ G. L. Evans, *The Language of Modern Drama*, London 1977, p. 176.

⁴ M. Esslin, *Pinter. A Study of his Plays*, London 1977, p. 215.

possa apparire. E all'interno di questo si evidenzia lo svincolamento dell'uomo dal sociale.

Rimane, se si pensa ad esempio che il padre comunichi il suo pensiero pur essendo morto, l'apertura verso interpretazioni surreali. Ma è una possibilità discreta e non inquietante, ci sembra, quanto l'improvvisa cecità di Rose in *The Room*, pure inesplicabile sul piano razionale. In conclusione, le Voci di *Family Voices* sono soltanto "voci". Nessuno ci assicura che siano veramente l'espressione di personaggi in carne e ossa. E se fossero tutte voci e parole pensate da un solo personaggio, la Voce 1 ad esempio? Tutto è possibile, del resto, nel mondo di Pinter.

In *Family Voices* trova conferma anche quella costante del teatro pinteriano che è l'inaffidabilità del linguaggio. L'informazione viene affermata e negata senza che sia possibile stabilire dove corra il confine tra realtà e fantasia. Il linguaggio, inoltre, non ha più una funzione comunicante, o per lo meno non è più interpretabile in senso unicamente referenziale.

Se ne ha un esempio proprio in apertura del dramma: «Voice 1: ... The weather is up and down, but surprisingly warm, on the whole, more often than not» (p. 9) [Voce 1: ... Il tempo è variabile, ma stranamente caldo, in complesso, più spesso che no]

La Voce afferma una realtà già di per sé ambigua, in alterno avvicinarsi di positività e negatività (*up and down*), poi si corregge e ne precisa la sorprendente positività (*but surprisingly warm*), quindi limita questa seconda asserzione con un inciso generalizzante (*on the whole*), e infine, senza aggiungere alcunché al senso del messaggio, riconferma la limitazione precedente (*more often than not*). Il senso del linguaggio non sta nel messaggio, che non comunica alcuna informazione degna di rilievo, ma nell'idea che trasmette circa la persona che lo esprime. L'ascoltatore riceve l'impressione di un individuo incapace di giudicare la realtà esterna, titubante, sprovvisto della pur minima certezza. Quanto aggiunge in seguito la Voce 1 non fa che avvalorare questa idea: «I hope you're feeling well, and not as peaky as you did, the last time I saw you. No, you didn't fell peaky, you felt perfectly well, you simply looked peaky» (*ibidem*) [Spero che tu ti senta bene, e non giù come l'ultima volta che ti ho visto. No, non ti sentivi giù, ti sentivi perfettamente bene, soltanto sembravi un po' giù].

Un personaggio che si dimostra tanto incapace di dominare il proprio linguaggio non può essere in grado di dominare la propria realtà, di crearsi un equilibrio. «Incapacità di affrontare verbalmente l'ambiente circostante», la definisce A. E. Quigley⁵. La distanza fra Voce e ascoltatore si fa

⁵ A. E. Quigley, *The Pinter Problem*, Princeton 1975, p. 57.

Saggi

abisso quando alla tecnica dell'autocorrezione verbale subentra quella dell'autocontraddizione: « At the moment I am dead drunk. I had five pints in The Fishmongers Arms tonight, followed by three double scotches, and literally rolled home » (*ibidem*) [In questo momento sono ubriaco fradicio. Questa sera mi son bevuto cinque pinte al Fishmongers Arms, seguite da tre whisky doppi, e sono arrivato a casa letteralmente rotolando]. Ma più sotto la stessa Voce 1 aggiunge: « When I said I was drunk I was of course making a joke... You know I never touch alcohol » (p. 10). [Quando ho detto che ero ubriaco scherzavo naturalmente... Lo sai che non tocco mai un goccio d'alcool]. E più tardi la Voce 1 si contraddice per la seconda volta sull'argomento: « I get on very well with my landlady, Mrs. Withers... I have a drink with her at lunchtime and another one at teatime and then take her for a couple in the evening at The Fishmongers Arms » (p. 11) [Vado molto d'accordo con la mia padrona di casa, la signora Withers... All'ora di pranzo beviamo un bicchierino insieme e poi un altro all'ora del tè e poi la sera la porto a berne un altro paio al Fishmongers Arms].

A questo punto l'ascoltatore è costretto a sospendere la propria fiducia nelle affermazioni di Voce 1, e forse anche in quelle delle altre Voci. E si comincia a dubitare di tutto. Se è vero che Voce 1 non beve, ad esempio, quando poi afferma di bere regolarmente con Mrs. Withers se ne deve dedurre non solo che mente dicendo di bere, ma forse anche che la sua amicizia con la padrona di casa è pura fantasia. E come credere allora che Mrs. Withers (o Lady Withers, come la chiama a p. 23) riceve regolarmente ospiti in casa la sera? Forse anche questa è la fantasia di una mente allucinata, visto che in precedenza la stessa Voce 1 aveva definito Mrs. Withers « an utterly charming person, of impeccable credentials » (p. 10) [una persona assolutamente incantevole, con credenziali irreprensibili].

A complicare le cose, ci si accorge che tutte le informazioni relative a Mrs. Withers, Jane e Riley ci provengono dalla Voce 1 e non trovano conferma o smentita nei discorsi di Voce 2 e Voce 3. Non si ha, in questo dramma, neppure la consueta infruttuosa *possibilità* di confrontare versioni di persone diverse. I discorsi delle tre Voci si intervallano e si alternano senza mai incontrarsi. Voce 1, da un lato, e Voce 2 e 3, dall'altro, parlano unicamente del proprio argomento. Se non fosse per il titolo - *Family Voices* - si potrebbe persino congetturare, per assurdo, che nessun legame di parentela unisca i tre; un figlio un po' squilibrato e due genitori delusi e disperati, ma non il *loro* figlio, né i *suoi* genitori. Due storie diverse messe arbitrariamente l'una accanto all'altra, in giustapposizione. Di tutto si può dubitare. Dell'identità della ragazza Jane - figlia o nipote di Mrs. Withers? oppure prostituta? Dei tentativi di seduzione di

Voce 1 da parte di Jane, prima, e di Mr. Withers e dell'omosessuale Riley, poi. E si può dubitare della morte del padre, così come della sincerità della madre che sembra volersi servire di ogni tipo di ricatto morale pur di riottenere il figlio, rivangando dolci scene del passato comune, o affermando che la sua vita è « eternal night without you » (p. 19) [notte eterna senza te], o tentando di impietosirlo dicendogli: « I am ill » (p. 21) [Sono malata].

Ma l'amore di madre è anche superato dal rancore: « Perhaps I should curse you as your father cursed you. Oh I pray, I pray your life a torment to you. I wait for your letter begging me to come to you. I'll spit on it » (p. 20) [Forse dovrei maledirti come ti ha maledetto tuo padre. Oh, prego, prego che la vita ti sia un tormento. Aspetto la lettera in cui mi pregherai di venire da te. Ci sputerò sopra]. L'amore si è trasformato in odio. Ma suona falso quel « as your father cursed you ». Ci si chiede se veramente il padre abbia maledetto il figlio, e se sia onesto da parte della madre riferirlo, visto che il padre non potrà mai confermarlo o smentirlo. Ma anche questo fa parte, naturalmente, del gioco delle verità.

Ecco come, con il massimo di economia, il linguaggio può conferire a una voce dei contorni psicologici e caratteriologici, senza ricorrere a descrizioni o drammatizzazioni ridondanti. Se, come si è detto in precedenza, l'incapacità di dominare la propria espressione linguistica è segno di inadeguatezza, è anche vero il contrario, e cioè che la padronanza totale del linguaggio è la misura del potere di controllo dell'individuo sulla realtà che lo circonda. È così che Riley, nella narrazione di Voce 1, dimostra di prevalere sulla madre e sulla sorella venute a cercare il rispettivo figlio e fratello: « stop bothering innocent hardworking people with your slanders and your libels, these all too predictable excrescences of the depraved mind at the end of its tether » (p. 18) [smettete di seccare chi non c'entra e sgobba tutto il giorno con le vostre infamie e le vostre calunnie, queste sin troppo prevedibili escrescenze della mente depravata allo stremo delle forze].

Oltre che con un fiume di parole, di cui quelle riportate sono solo un breve esempio, Riley sovrasta il silenzio delle due interlocutrici con la ricercatezza e la specificità terminologica del suo linguaggio. Ma non gli riesce di mascherare totalmente la sua vera natura, e al registro linguistico elevato di cui sopra fa seguire un volgare « So piss off out of it before I call a copper » (*ibidem*) [Dunque toglietevi dalle palle se non volete che chiami un poliziotto]. E al tempo stesso si tradisce (forse) in quanto più tardi dirà: « I'm a policeman by trade » (p. 22) [Faccio il poliziotto di mestiere]. Che bisogno ci sarebbe stato allora di chiamarne un altro? In modo simile la Voce 1 viene sopraffatto dialetticamente dall'omosessuale Mr. Withers che tenta di sedurlo:

Saggi

« Come in here, son, he called. Look sharp. Don't mess about. I haven't got all night. I went in. A jug. A basin. A bicycle. You know were you are? he said. You're in my room. It's not Euston station. Get me? It's a true oasis. This is the only room in this house where you can pick up a caravanserai to all points West. Compris? Comprende? Get me? Are you prepared to follow me down the mountain? Look at me. My name's Withers. I'm there or thereabouts. Follow? Embargo on all duff terminology. With me? Embargo on all things redundant. All areas in that connection verboten. You're in a diseaseridden land, boxer. Keep your weight on all the left feet you can lay your hands on. Keep dancing. The old foxtrot is the classical response but that's not the response I'm talking about. Nor am I talking about the other response. Up the slaves. Get me? This is a place of creatures, up and down stairs. Creatures of the rhythmic splits, the rhythmic sideswipes, the rums and roulettes, the macaroni tatters, the dumplings in jam mayonnaise, a catapulting ordure of gross and ramshackle shenanigans, openended paraphernalia. Follow me? It all adds up. It's before you and behind you. I'm the only saviour of the grace you find yourself wanting in. Mind how you go. Look sharp. Get my drift? Don't let it get too mouldy. Watch the mould. Get the feel of it, sonny, get the density. Look at me » (pp. 20-21) [Vieni qua dentro, figliolo, gridò. Animo. Non perder tempo. Non ho tutta la notte. Entrai. Una brocca. Un bacile. Una bicicletta. Sai dove ti trovi? disse. Sei nella mia stanza. Non è la stazione di Euston. Mi capisci? È una vera oasi. Questa è l'unica stanza della casa dove si possa prendere un caravanserraglio in qualsiasi direzione ovest. Compris? Comprende? Mi capisci? Sei pronto a seguirmi giù per la montagna? Guardami. Il mio nome è Withers. Sono là o in quei paraggi. Segui? Embargo su tutta la terminologia artefatta. Con me? Embargo su tutto ciò che è ridondante. Tutti i campi ad esso attinenti verboten. Ti trovi in una terra ammorbata, boxeur. Tieni il peso su tutti i piedi sinistri su cui riesci a mettere le mani. Continua a ballare. Il vecchio fox-trot è la risposta classica ma non è la risposta a cui mi riferisco io. Né mi riferisco a quell'altra risposta. Evviva gli schiavi. Mi capisci? Questo è un luogo di creature, piani superiori e piani inferiori. Creature di spaccate ritmiche, di ritmiche stoccate passanti, di rum e roulette, di brandelli di maccheroni, di gnocchi alla maionese di marmellata, una sozzura catapultante di volgari e sgangherati raggiri, beni parafernali senza limiti. Mi segui? Tutto quadra. Ti sta davanti e ti sta dietro. Io sono il solo salvatore della grazia di cui ti trovi sprovvisto. Bada a come ti muovi. Sbrigati. Cogli il mio senso? Non farlo ammuffire. Sta' attento alla muffa. Toccalo, figliolo, sentine lo spessore. Guardami]

Harold Pinter

Il linguaggio è privo di conseguenza logica; i doppi sensi abbondano. Il senso stesso delle singole frasi è incomprendibile e difficilmente inseribile nel contesto dell'intero intervento. « Up the slaves », per fare un solo esempio, può sì significare « Up with the slaves » [Evviva gli schiavi], come lo abbiamo qui tradotto per prudenza, ma può anche significare (e con maggior probabilità in questo caso, visto il senso globale del messaggio) « Mettiglielo agli schiavi ». La polivalenza semantica è ovviamente impossibile da rendere in traduzione.

Un'esperienza anomala, dinamicità, fisicità, contatto, dominio e sottomissione sono i messaggi trasmessi subliminalmente da Mr. Withers attraverso le immagini del viaggio esotico, del pugilato, del fox-trot, degli schiavi, dei piani superiori e inferiori.

La sconfitta di Voce 1 consiste nel non saper decifrare il codice dei messaggi sconclusionati e apparentemente privi di logica che gli vengono trasmessi. Il linguaggio non è neppure tanto dislocato quanto potrebbe sembrare a prima vista. Ed è travolgente, impetuoso, e ad ogni passo consapevole della propria inaccessibilità (« Compris? Comprende? Get me? »).

È il ritmo incalzante e la forza del linguaggio che danno il senso di una probabile sopraffazione (sessuale), pur in assenza di una conferma di fatto. È impossibile, di fronte a questo esempio di sottomissione alla forza del linguaggio, non ricordare quel capolavoro di aggressione verbale che è il terzo grado a cui Goldberg e McCann sottopongono Stanley in *The Birthday Party*. Si ha qui un esempio di come, in certi momenti, l'opera di Pinter si spieghi rifacendosi a se stessa. I simboli privati trovano una possibile chiave di interpretazione in sguardi del materiale drammatico passato. In questo senso, si può ricostruire pazientemente la continuità dell'opera di Pinter.

In particolare, riecheggiano nel passo precedente parole e immagini già presenti in *Night School*. Il richiamo può essere il semplice avvertimento « mind how you go »⁶ (« bada a ciò che fai », « bada a come ti muovi ») pronunciato in un contesto di carattere ugualmente sessuale, o il più astruso « paraphernalia », che si può rendere, a piacimento, con « beni parafernali/extradotati », « effetti personali », « accessori », senza che però il significato complessivo ne tragga gran beneficio.

In *Night School* la stessa parola compare in un contesto di tale chiarezza da esentare il critico da qualsiasi necessità di interpretazione. Dice Sally minacciosa: « I'll kick him in the middle of his paraphernalia one of these days »⁷ [« Gli

⁶ H. Pinter, *Plays: Two*, London, *ibidem*, p. 226.
don 1977, p. 229.

Saggi

do un calcio sugli effetti personali uno di questi giorni »].

L'arruffato filo del discorso si dipana in chiave sempre più manifestamente sessuale. Anche gli oscuri riferimenti « rhythmic splits » e « rhythmic sideswipes » trovano riscontro e chiarimento nel tentativo di seduzione di Sally da parte di Solto in *Night School*.

SOLTO. I've always had rhythm. Take it from me. I was born with rhythm. My big toe can dance a polka by himself. My word of honour. My sweetheart and me, we used to dance by the sea at night, with the waves coming in. You ever done that?

SALLY. No. Never. Let's have a drink.

TULLY. How are you getting on, you two?

SOLTO. Marvellous.

SALLY. Lovely.

SOLTO. See us on the floor?

TULLY. What were you doing on the floor?

SALLY. Dancing! ⁸

SOLTO. Ho sempre avuto del ritmo io. Mi potete credere. Sono nato col ritmo. Il mio alluce può ballare una polka per conto suo. Parola d'onore. La mia ragazza e io, la notte ballavamo in riva al mare, con le onde che avanzavano. Voi l'avete mai fatto?

SALLY. No. Mai. Beviamo qualcosa.

TULLY. Come va, voi due?

SOLTO. Splendidamente.

SALLY. Ce la spassiamo.

SOLTO. Ci hai visto sulla pista?

TULLY. Che ci facevate sulla pista.

SALLY. Ballavamo!

Il ritmo, la danza, il moto delle onde e la domanda: « You ever done that? », sono immagini e parole che nascondono a malapena le *avances* di Solto. Ed è intraducibile, poi, il gioco di parole imperniato su « floor » che la prima volta sta per « dancing floor » (pista da ballo) e la seconda volta sta per « pavimento », e si dovrebbe quindi leggere la battuta come: « Che ci facevate sul pavimento? ».

Il discorso sessuale, pur sfruttando le stesse immagini, appare qui in modo più palese che nel brano di *Family Voices*. Solto, si potrebbe dire, si espone di più di quanto non faccia Mr. Withers. È questo un esempio di come si possa ricostruire l'evoluzione pinteriana verso l'enigmatica stilizzazione formale attraverso la dislocazione del linguaggio.

⁸ *ibidem*, pp. 228-229.

La dislocazione del linguaggio sessuale è tecnica assai comune in Pinter. Se ne ha un altro esempio, anche questo magistrale, quando Voce 1 racconta di essere stato invitato a prendere il tè da Mr. Withers e Jane: « Jane sipped her tea with her legs up on the sofa. Her stockinged toes came to rest on my thigh... Jane gave me a bun. I think it was a bun. Lady Withers bit into her bun. Jane bit into her bun, her toes now resting on my lap. Lady Withers seemed to be enjoying her bun, on her sofa. She finished it and picked up another. I had never seen so many buns. One quick glance told me they were perched on cakestands, all over the room. Lady Withers went through her second bun with no trouble at all and was at once on to another. Jane, on the other hand, chewed almost dreamily at her bun and when a currant was left stranded on her upper lip she licked it off, without haste. I could not reconcile this with the fact that her toes were quite restless, even agitated. Her mouth, eating, was measured, serene; her toes, not eating, were agitated, highly strung, some would say hysterical. My bun turned out to be rock solid. I bit into it, it jumped out of my mouth and bounced into my lap. Jane's feet caught it. It calmed her toes down. She juggled the bun, with some expertise, along them. I recalled that, in an early exchange between us, she had told me she wanted to be an acrobat » (pp. 15-16) [Jane sorseggiava il tè con le gambe sul divano. Le dita dei suoi piedi scalzi vennero a posarsi sulla mia coscia... Jane mi diede una focaccina. Penso che fosse una focaccina. Lady Withers addentò la sua focaccina. Jane addentò la sua focaccina, i suoi piedi ora posati sul mio grembo. Lady Withers, sul suo divano, sembrava godersi la sua focaccina. La finì e ne prese un'altra. Non avevo mai visto tante focaccine. Una rapida occhiata mi disse che stavano appoggiate su dei portadolci, in giro per la stanza. Lady Withers terminò la sua focaccina senza alcun problema e ne attaccò immediatamente un'altra. Jane, d'altro canto, rosicchiava la sua focaccina quasi sognante e quando un'uvetta si ritrovò sperduta sul labbro superiore la leccò via, senza fretta. Non riesco a far conciliare ciò con il fatto che le dita dei piedi erano assai inquiete, addirittura agitate. La bocca, che mangiava, era misurata, serena; le dita, che non mangiavano, erano agitate, molto tese, si potrebbe dire isteriche. La mia focaccina si rivelò dura come la roccia. La addentai, mi sprizzò fuori dalla bocca e mi balzò in grembo. I piedi di Jane la afferrarono. Le dita si calmarono. Si passò la focaccina da un dito all'altro, con una certa abilità. Mi ricordo che, durante uno dei nostri primi incontri, mi aveva detto che voleva fare l'acrobata].

Sembra superfluo decodificare il messaggio tanto ne è palese il significato. Più che invitato a bere un tè, Voce 1 appare calato in un'atmosfera da postribolo. Il linguaggio è

carico di allusività. Assieme al significato letterale del messaggio arriva simultaneamente a destinazione quello metaforico del *subtext*⁹, il senso latente del testo. È quasi un ammiccamento da parte dell'autore che alza in tal modo il velo dalle debolezze del personaggio e ne scopre fantasie represses e inibizioni.

Un caso simile di *elusività allusiva* in cui la terminologia alimentare fa da schermo a latenti significati sessuali lo si trova già in *Night School*, dove Annie chiede al nipote Walter: « I bet you never had a tart in prison, Wally »¹⁰ [Scommetto che in prigione non ti hanno mai dato crostata, Wally]. Qui, una domanda apparentemente ingenua ne adombra una assai intima, relativa alla vita sessuale, e ciò grazie alla polisemia del vocabolo chiave. *Tart*, infatti, vuol sì dire "crostata", "pasticcino", ma significa anche "prostituta".

Anche nel caso della madre, l'inadeguatezza del suo linguaggio ne mette a fuoco la sconfitta. Resasi conto che la situazione le è ormai sfuggita di mano, e prima di cedere allo sfogo del proprio rancore, ella fa un patetico, inutile tentativo di perfezionare la struttura della propria espressione: « Sometimes I think I have always been sitting like this. I sometimes think I have always been sitting like this... » (p. 19) [Talvolta io penso di essere sempre rimasta seduta così. Io penso, talvolta, di essere sempre rimasta seduta così...]. Vi è, nella ripetizione, una sola variante, là dove « Sometimes I » viene sostituito da « I sometimes ». La seconda struttura presta maggiore attenzione alla posizione formale dell'avverbio di tempo – inserito fra sogget-

⁹ Dice Andrew Kennedy (*Six Dramatists in Search of a Language*, Cambridge 1975, pp. 21-22): « ...nel dialogo di parecchi drammaturghi del dopoguerra, in quello di Pinter in particolare, non solo viene utilizzato il *subtext*, ma questo è spinto verso nuove sottigliezze sistematiche, talvolta a rischio dell'obliquità manicrista [...] In Pinter il fraseggio tipico del linguaggio reale apparentemente fedele è modellato per dar rilievo alle insufficienze – idiotismi e idiozie – e ai fallimenti del linguaggio... All'azione parlata subentra dunque la messa a nudo della disgregazione di linguaggio e azione; e il *subtext* serve a stilizzare i ritmi di evasione e l'uso errato del

linguaggio ».

A proposito di *subtext* in Pinter, si possono vedere anche John Russell Brown, *Theatre Language*, London 1972, pp. 27-34, e Martin Esslin, *op. cit.*, pp. 212-216. Interessante la polemica a distanza che si sviluppa fra Kennedy ed Esslin, in quanto quest'ultimo si impegna in un'acuta dimostrazione di come, venuto quasi completamente a mancare « l'elemento retorico, informativo, [...] il linguaggio si è fuso nell'azione drammatica [...] Così nel dramma il dialogo è, in ultima analisi, una forma di azione » (pp. 214-215).

¹⁰ H. Pinter, *Plays: Two*, cit., p. 202.

to e verbo - contro la posizione informale - iniziale - della prima struttura. È un tentativo goffo, inefficace. Anche lei fa parte dei perdenti senza speranza, e lo si coglie pure dal resto del suo appello alle emozioni del figlio: « What I mean is that when, for example, I was washing your hair, with the most delicate shampoo, and rinsing, and then drying your hair so gently with my soft towel, so that no murmur came from you, of discomfort or unease, and then looked into your eyes, and saw you look into mine, knowing that you wanted no-one else, no-one at all, knowing that you were entirely happy in my arms, I knew also, for example, that I was at the same time sitting by an indifferent fire, alone in winter, in eternal night without you » (*ibidem*) [Ciò che intendo dire è che quando, per esempio, ti lavavo i capelli, con lo shampoo più delicato, e te li risciacquavo, e te li asciugavo con tanta tenerezza con il mio asciugamani soffice, così che non un mormorio usciva dalle tue labbra, di disagio o di fastidio, e poi ti guardavo negli occhi, e vedevo che anche tu mi guardavi, sapendo che non volevi nessun altro, proprio nessuno, sapendo che eri completamente felice fra le mie braccia, sapevo anche, per esempio, che al tempo stesso me ne stavo seduta presso un fuoco indifferente, sola d'inverno, nella notte eterna senza te].

Il linguaggio è deliberatamente nostalgico e patetico. Il discorso troppo fluido, scorrevole, non cadenzato, privo di incisività. Così piano e accessibile, insomma, da mettere in chiara evidenza la debolezza del personaggio.

Ben diverso, invece, il taglio che assume il fraseggio della madre dopo che questa si è resa conto che ogni sforzo per riavere il figlio è vano, e neppure la messa a nudo della propria desolata solitudine è valsa a impietosirlo: « I have stated my belief that you in the hands of underworld figures who are using you as a male prostitute. I have declared in my affidavit that you have never possessed any strength of character whatsoever and that you are palpably susceptible to even the most blatant form of flattery and blandishment. Women were your downfall, even as a nipper. I haven't forgotten Françoise the French maid or the woman who masqueraded under the title of governess, the infamous Miss Carmichael » (p. 25) [Ho dichiarato di essere convinta che tu sei nelle mani di malviventi che ti stanno sfruttando e prostituendo. Ho dichiarato nel mio affidavit che non hai mai avuto alcuna forza di carattere e che sei palesemente sensibile perfino alle adulazioni e alle lusinghe più lampanti. Le donne sono state la tua rovina fin da ragazzino. Non mi sono dimenticata di Françoise la cameriera francese o la donna che si mascherò dietro la qualifica di istituttrice, la scellerata Miss Carmichael]. Qui il linguaggio si fa veloce, ritmato, accusatore, possessivo. E soprattutto ambiguo e disorientante. È proprio tutto vero ciò

che dice? Improvvisamente la madre si rivela padrona di una terminologia, a metà fra il poliziesco e la cronaca nera, che fa sospettare una natura mitomaniaca e un'edipica morbosità.

Fra le funzioni del linguaggio, dunque, viene meno quella che dovrebbe essere la sua preminente: la comunicazione. A conferma di ciò, si nota in *Family Voices* un movimento inverso di ritorno del figlio alla madre e di distacco della madre dal figlio. Questi, dopo aver creduto di trovare presso Mrs. Withers la sua vera famiglia: « Oh mother, I have found my home, my family. Little did I ever dream I could know such happiness » (p. 20) [Oh mamma, ho trovato la mia casa, la mia famiglia. Mai avevo sperato di poter conoscere tanta felicità], deve infine ricredersi (e contraddirsi): « I'm coming back to you, mother, to hold you in my arms » (p. 25) [Ritorno da te, mamma, per tenerti fra le mie braccia], « I am on my way back to you. I am about to make the journey back to you. What will you say to me? » (p. 26) [Sto tornando da te. Mi accingo a ritornare da te. Che cosa mi dirai?]. Ma la madre non dirà nulla; la non-comunicazione l'ha portata in direzione opposta, ormai irraggiungibile. E sarà la Voce 3, il padre, a dare al figlio la prima vera, logica risposta a una domanda che compaia nel dramma: « I have so much to say to you. But I am quite dead. What I have to say to you will never be said » (*ibidem*). [Ho tante cose da dirti. Ma sono proprio morto. Ciò che devo dirti non sarà mai detto]. E nel silenzio vi è la risposta poetica - l'unica possibile - all'evasione dell'uomo dal linguaggio comunicante.

Resta da aggiungere solo qualche parola a proposito di *Family Voices* in quanto "dramma per voci".

I drammi per la radio, per la loro stessa natura, concentrano già l'attenzione dell'ascoltatore sulla problematica sottesa, liberi come sono da distrazioni di carattere visivo. Si coglie così, e con particolare rilievo in *Family Voices*, l'anima dei personaggi senza coglierne il corpo, la fisicità. Il personaggio appare per il problema che lo rappresenta. Si identifica con esso. È il problema stesso. Si ha la sensazione di trovarsi di fronte a pure entità spirituali, acuita dal fatto che i personaggi non comunicano e non agiscono. Si limitano chi a narrare un presente sconcertante, chi a rivivere il passato implorando a vuoto e recriminando. Come se tutto avvenisse nell'interiorità di ognuno, chiusi ciascuno nel proprio guscio asettico. Pur con i dovuti distinguo fra l'inazione esistenziale e la volontaria inerzia sociale, si ha l'impressione di personaggi beckettiani immobili, sprofondati in cumuli di terra fino alla vita.

Sono pure voci, come si diceva all'inizio, prive persino di un nome. E noi non siamo abituati a riconoscere un'identità senza ricollegarla a un nome. Negli altri drammi, e

Harold Pinter

persino nei *Revue Sketches*, i personaggi di Pinter un nome ce l'avevano, o erano per lo meno *a man, a woman*. Parlavano tra di loro, benché secondo i tradizionali moduli pinteriani. La loro consistenza appariva fisicamente possibile. In *Family Voices* tutto sembra già oltre il reale, sfuggevole e impalpabile. Come se tutti i personaggi appartenessero a una realtà che è solo un amaro ricordo di questo mondo.