

TEATRO

studi e testi

a cura di
Orazio Costa Giovangigli

DARIO CALIMANI

RADICI SEPOLTE

IL TEATRO DI HAROLD PINTER



Leo S. Olschki Editore

INTRODUZIONE

- Idiota!
- Parassita!
- Aborto!
- Idiorto!
- Topo di fogna!
- Curato!
- Cretino!
- (con tono conclusivo). Critico!

S. BECKETT, *Waiting for Godot*.

Dal 1957, anno in cui Harold Pinter ha iniziato la sua attività di drammaturgo, la critica non ha lasciato nulla di intentato per risolvere i rebus contenuti nelle sue opere. Nel 1978, una bibliografia pinteriana compilata da S. H. Gale conteneva poco meno di duemila titoli, e in seguito la produzione critica su Pinter non ha certo rallentato l'andatura.

Anatomizzata e interpretata da ogni angolazione, con risultati a volte sorprendentemente contraddittori, l'opera di Pinter sembra contenere in sé tutto ciò che di essa si scrive, e sembra giustificare allo stesso modo letture naturalistiche, psicanalitiche, ritualistiche, allegoriche. Eppure, l'opera di Pinter continua a resistere a ogni tentativo di decifrazione definitiva: la sua flessibilità, la sua natura di opera aperta le consentono di sopravvivere, malgrado lo sforzo imponente della critica, alle letture che vorrebbero serrarla in schemi interpretativi sclerotizzanti. C. A. Carpenter, in un articolo che illumina la lettura di qualsiasi opera di Pinter, osserva come decodificando i drammi si finisca per perdere il senso di absurdità che pervade il mondo ritratto da Pinter.¹ Purtroppo però, debole e un po' presuntuoso come ogni uomo, il critico non resiste alla tentazione di cimentarsi con gli enigmi proposti dal prodotto letterario.

Benché non sempre riuscirà a seguire alla lettera la politica del non-intervento ermeneutico auspicata da Carpenter, questo studio non intende proporsi come un'ennesima analisi dei singoli drammi, bensì come ri-

¹ Cfr. C. A. CARPENTER, « *Victims of Duty* »? *The Critics, Absurdity and « The Homecoming »*, « *Modern Drama* » XXV, December 1982, p. 494.

cerca di una psicologia ebraica che tutti li percorre. Tutta la produzione di Pinter, in verità, appare come un unico grande discorso in cui metafore si rincorrono e si allacciano con insistenza ossessiva formando reti associative che cercheremo di ricostruire e analizzare.

In Pinter si può ravvisare il problema dell'artista ebreo nel momento in cui assume una funzione culturale in seno alla società. È il problema del diverso che finisce per dar voce alle ansie e alle angosce da lui ricevute in retaggio psicologico, e divenute ora patrimonio di ogni singolo individuo. Psicanalizzare l'uomo Pinter non rientra tuttavia nei nostri interessi, anche se in questi casi si corre sempre pericolosamente sul filo del rasoio.

Nei riguardi della critica Pinter non è mai stato molto tenero, benché si dimostri sempre disponibile con chi lo intervista o gli si rivolge per informazioni. Una volta egli ebbe a dire con pungente ironia: « Non si riesce a ingannare i critici con tanta facilità. Essi riconoscono un punto da una linea a un chilometro di distanza, anche se non sentono né l'uno né l'altra ».² Altrove egli fa dire a un suo personaggio: « Lascio l'esperienza agli interpreti di psicologia, il mondo della polluzione notturna » (IV, 82). Tutto ciò non è certo incoraggiante, come non lo sono le battute di Beckett che, con la loro semplice ma risoluta verità, si adatterebbero meglio a una conclusione. Ma il mondo continua, e con esso anche la necessità della critica di esprimere se non altro se stessa. Non resta che accettare l'ammonimento di Oscar Wilde: « Tutta l'arte è al tempo stesso superficie e simbolo. Chi scende al di sotto della superficie lo fa a proprio rischio e pericolo ».³

² H. PINTER, *Writing for the Theatre*, in *Plays: One*, London, Eyre Methuen 1976, p. 9. Per le seguenti citazioni dall'opera di Pinter ogni riferimento sarà a questa edizione in quattro volumi della Eyre Methuen, e verrà riportato nel testo. Dalla raccolta rimangono escluse le seguenti opere che, pure, saranno indicate nel testo mediante le abbreviazioni fra parentesi: *The Hothouse*, London, Eyre Methuen 1980 (H); *A Kind of Alaska e Victoria Station*, raccolte in *Other Places*, London, Eyre Methuen 1982 (OP). Per le poesie e le brevi prose narrative, ci si riferirà invece a *Poems and Prose 1949-1977*, London, Eyre Methuen 1978 (P&P).

³ Dalla Prefazione a *The Picture of Dorian Gray*, in *Complete Works of Oscar Wilde*, London and Glasgow, Collins 1966, p. 17.

I

EBRAISMO FRA BIOGRAFIA E FINZIONE

Ogni volta che ci facevano sfollare
prendevo con me la mazza da cricket.

H. PINTER, *Two People in a Room*.

Saranno sufficienti pochi dati per fermare nella mente l'ambiente e la condizione emotiva in cui Harold Pinter si è formato.

Egli nasce nel 1930 a Londra nel distretto di Hackney, zona di residenza del proletariato ebraico, a non grande distanza dall'East End, il ghetto dei diseredati e degli immigranti di fine '800 dall'Europa orientale. Il padre è un sarto per signora, mestiere diffusissimo fra gli ebrei del suo ceto.

Nel 1939, assieme ad altri ragazzi, Pinter viene evacuato per lo scoppio della guerra e, ancora bambino, prova il senso dell'allontanamento e dell'esilio. Ricorda lui stesso, in una di quelle interviste divenute ormai famose per il frequente ricorso che vi fa la critica: « Andai, con altri ventiquattro ragazzi, in un castello in Cornovaglia, di proprietà di una certa signora Williams. Aveva un parco meraviglioso. Ed era sul mare. Si affacciava sulla Manica, e aveva anche degli orti. E così via. Ma non era tutto così idilliaco come può sembrare, perché io ero un ragazzino piuttosto scontroso. Di tanto in tanto venivano a trovarmi i miei da Londra. Erano oltre quattrocento miglia andata e ritorno, e non so come facessero. Era spaventosamente caro. E loro non avevano soldi. Ritornai a casa dopo circa un anno, poi me ne andai di nuovo, questa volta con mia madre, in un posto più vicino a Londra ».¹ Di ritorno a Londra, Pinter prova l'esperienza della guerra nell'orto di casa sua: « Il giorno che tornai a Londra, nel 1944, vidi il primo missile. Ero per la strada e lo vidi arrivare [...] Mi capitava di aprire la porta sul retro e di trovare l'orto in fiamme. La nostra casa non andò mai a fuoco, ma fummo costretti a sfollare diverse volte ».²

¹ *Two People in a Room*, «New Yorker», 25 February 1967, p. 35.

² *Ibid.*

Alla paura delle conseguenze immediate della guerra, si aggiunge certo, per un ebreo, la paura delle conseguenze di una possibile vittoria di Hitler. Ma, se non con i tedeschi, Pinter ha a che fare con la violenza dei fascisti locali. « Tutti incontrano la violenza in qualche modo. Si dà il caso che io l'abbia incontrata in una forma estrema dopo la guerra, nell'East End, quando i fascisti stavano tornando a galla in Inghilterra. Ebbi un bel po' di scontri in quella zona. Se assomigliavi anche lontanamente a un ebreo potevi essere nei guai. Inoltre, frequentavo un club ebraico, presso l'arcata di una vecchia linea ferroviaria, e c'era spesso un bel po' di gente in attesa con bottiglie di latte rotte in un particolare vicolo da cui eravamo soliti passare [...] Un'altra cosa: ci prendevano spesso per comunisti. Se ti capitava di passare nei pressi di un raduno fascista, e davi anche la minima impressione di ostilità – ciò accadeva al mercato di Ridley Road, vicino a Dalston Junction – quelli interpretavano la tua stessa esistenza, specie se avevi dei libri sottobraccio, come prova che eri comunista. C'era molta violenza laggiù, a quel tempo ».³

I dati biografici di pubblico dominio relativi alle radici ebraiche di Pinter si fermano qui. Si può aggiungere che nel 1950 Pinter pubblica due poesie su *Poetry London*, firmandole « Harold Pinta », ⁴ quella che egli suppone essere l'originale forma portoghese (*sefardita*) del suo cognome. Nel 1954 Pinter, non ancora drammaturgo, calca le scene presentandosi sotto lo pseudonimo di « David Baron », un nome più palesemente ebraico di quanto non sia il suo.

L'esperienza della guerra e la violenza politica di marca razzista creò certamente, o acuì, nello scrittore il senso di insicurezza, di paura e di minaccia. Non gli poté sfuggire d'altro canto il fatto che la violenza a cui egli era esposto era provocata anche dalla propria diversità. Su questo punto sembra esservi accordo unanime da parte della critica. Dice Martin Esslin che « questa paura esistenziale non è mai una pura astrazione filosofica. In definitiva, essa ha origine dall'esperienza di un ragazzo ebreo nell'East End di Londra, di un ebreo nell'Europa di Hitler ».⁵ E confermano William Baker e S. E. Tabachnick, commentando *The Room*: « Il 'fatto' che la madre del proprietario possa essere stata ebrea, oltre allo stesso nome 'Rose' con le sue implicazioni di 'zia

³ *Harold Pinter: an Interview* (con L. Bensky), in *Pinter. A Collection of Critical Essays*, a cura di A. Ganz, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice Hall 1972, p. 29.

⁴ In realtà, non ci risulta che esista o sia esistito un tale cognome ebraico in Portogallo. È assai probabile che il cognome originario fosse 'Pinto' o 'da Pinto'.

⁵ M. ESSLIN, *Pinter. The Playwright*, 4^a ed., London, Methuen 1982, p. 39.

ebraica tipiche dell'East End, suggerisce un senso di paura specificamente ebraico».⁶

Ma la paura e il senso di precarietà derivanti dall'esperienza individuale e contingente si sovrappone, per l'ebreo, a un'esperienza storico-collettiva di cui la discriminazione e la persecuzione sono caratteri costanti. Harold Pinter ne sembra pienamente consapevole se è vero che parlando di *The Birthday Party* egli ebbe a dire: « Non penso che sia tanto surrealistico e strano, poiché questo fatto, di gente che arriva alla porta, è accaduto in Europa per gli ultimi vent'anni. Non solo gli ultimi vent'anni, gli ultimi due o trecento anni ».⁷

Nella prima opera di Pinter i riferimenti espliciti a uno sfondo ebraico si limitano a quel vago accenno a una probabile madre ebrea; Mr. Kidd, l'apparente padrone di casa, dice: « I think my mum was a Jewess. Yes, I wouldn't be surprised to learn that she was a Jewess » (I, 109). Il passaggio porta alla superficie, con il ricordo dell'ebraicità della madre, il dubbio sul contenuto di quel ricordo. Se il ricordo è un passo verso il ricongiungimento con il proprio passato, il dubbio è un passo verso la sua negazione.

The Birthday Party è l'opera in cui Pinter riversa la maggior quantità di richiami di carattere ebraico. Sulle origini di Goldberg, uno dei due personaggi inviati da una misteriosa organizzazione a prendere Stanley, non vi possono essere dubbi. Il suo nome è già di per sé rivelatore, ed egli fa di tutto per ribadire questo dato della propria identità:

When I was an apprentice yet, McCann, every second Friday of the month my Uncle Barney used to take me to the seaside, regular as clockwork. Brighton, Canvey Island, Rottingdean – Uncle Barney wasn't particular. After lunch on Shabbuss 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 out, the sun coming down – golden days, believe me, McCann. (*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 (I, 37-38).

Il carattere ebraico delle reminiscenze di Goldberg non è certo auto-

⁶ W. BAKER - S. E. TABACHNICK, *Harold Pinter*, Edinburgh, Oliver and Boyd 1973, p. 26.

⁷ Intervista con J. Sherwood, B.B.C. European Service, 3 March 1960, in M. ESSLIN, *Pinter. The Playwright* cit., p. 40.

riflessivo. Ciò che egli intende dire è che McCann deve imparare a rilassarsi come faceva lui con lo zio il Sabato, giorno di festa. E da ciò, passa a raccogliere meriti riflessi in quanto lo zio era rispettato « da tutta la comunità », « un uomo versatile », « un cosmopolita ».

Ma la parte del leone nei ricordi, talvolta mitizzati, forse fantastici, di Goldberg la fa la madre: « " Simey! " my old mum used to shout, " quick before it gets cold." And there on the table what would you see? The nicest piece of gefilte fish you could wish to find on a plate » (I, 53). È il ritratto tipico della madre ebrea, della madre-nutrice, figura dominante, immagine prima e assoluta dei parti mentali di Goldberg. La evoca ogniqualvolta egli desidera dare di sé l'idea di un uomo carico di buoni sentimenti, tutto casa e famiglia: « How often, in this day and age, do you come across real, true warmth? [...] What's happened to the love, to the bonhomie, the unashamed expression of affection of the day before yesterday, that our mums taught us in the nursery? » (I, 66).

L'influenza di un'educazione familiare ebraica è evidente anche nella serie di clichés con cui Goldberg ostenta il proprio senso della famiglia, l'affetto del padre, la sua paterna autorità:

My father said to me, Benny, Benny, he said, come here. He was dying. I knelt down. By him day and night. Who else was there? Forgive, Benny, he said, and let live. Yes, Dad. Go home to your wife. I will, Dad. Keep an eye open for low-lives, for schnorrers and for layabouts. He didn't mention names. I lost my life in the service of others, he said, I'm not ashamed. Do your duty and keep your observations. Always bid good morning to the neighbours. Never, never forget your family, for they are the rock, the constitution and the core! If you're ever in any difficulties Uncle Barney will see you in the clear. I knelt down [...] I swore on the good book. And I knew the word I had to remember - Respect! (I, 88).

Fra i luoghi comuni che si accalcano nel discorso fatto dal padre di Goldberg in punto di morte vi sono principi cardine quali il richiamo ai propri doveri verso la famiglia e il rispetto per i genitori. Certo, non tutto ciò che Goldberg dice è da prendere per oro colato, anzi, molto di ciò che egli dice è comico, poco credibile, o contraddice la realtà. Egli sfrutta a fini del tutto personali la propria esperienza di vita, per ottenere sugli altri l'effetto desiderato. Interessa notare, per ora, come il linguaggio funzionale di Goldberg si serva di fraseologia di stile biblico o tratta dalla Bibbia stessa: « Lucky is the man who's at the receiving end » (I, 66), e ancora: « Honour thy father and thy mo-

ther » (I, 87), o espressioni di augurio tipo: « Mazoltov! » (I, 66), che sta per 'buona fortuna', 'complimenti', « And may we only meet at Simchahs! » (*ibid.*), ('sian sempre felici le occasioni dei nostri incontri'), « And well over the fast » (I, 67) ('buon digiuno!'). La pronuncia tradisce un ambiente preciso, di origine *ashkenazita*, un mondo *yiddish*. Si ricorderà il « Shabbuss » citato, e così il « Lulu, schmulu » (I, 90), con il gusto *yiddish* per la rima, a costo di coniare nuovi termini, anche privi di significato,⁸ e ancora: « You'll be a mensch » (I, 93) ('Sarai un uomo').

Vi è anche un accenno che potrebbe apparire autobiografico in una battuta di Goldberg. Meg gli chiede che ne pensi del vestito che indossa, ed egli risponde: « It's out on its own. Turn yourself round a minute. I used to be on the business » (I, 63). Il padre di Pinter, come si è detto, era sarto, e questo dà il tocco finale alla pur sfumata definizione di un ambiente da East End, dove quell'attività era fra le più diffuse.⁹

Gli altri drammi non daranno questa abbondanza di riferimenti. Per ritrovare indicazioni, seppur vaghe, di uno sfondo ebraico bisognerà attendere *The Dwarfs*, dove fra Len e Pete si svolge il seguente dialogo:

Len: It's Portuguese. Everything in this house is Portuguese.

Pete: Why's that?

Len: That's where he comes from.

Pete: Does he?

Len: Or at least his grandmother on his father's side. That's where the family comes from (II, 93).

Stanno parlando del terzo amico, Mark. Anche lui è di origine portoghese, come Pinter? Poi, improvvisamente basta una battuta a confermare i sospetti sull'ebraicità dell'ambiente:

Len: What's this a suit? Where's your carnation?

Mark: What do you think of it?

Len: It's not a schmutta (II, 97).

Schmutta (*schmatte*, secondo una trascrizione più frequente) significa

⁸ Il radicale *schm-* potrebbe derivare da *shmo* ('sciocco', 'ingenuo'), un neologismo eufemistico americano, dall'originale *yiddish* più volgare *shmuck*, 'pene'.

⁹ Nelle sue Note, Glenda Leeming indica altri colloquialismi e stilemi tipici dell'uso ebraico presenti nel testo (cfr. H. PINTER, *The Birthday Party, With a Commentary and Chronology* by P. Hern and Notes by G. Leeming, London, Methuen 1981). Vedi anche W. BAKER - S. E. TABACHNICK, *Harold Pinter* cit., pp. 52-69 per un'analisi 'ebraica' del testo.

in yiddish 'straccio', ed è di uso abbastanza comune, ma non più dei « beigels » (II, 100), le ciambelline tradizionali di cui parla Len.

Anche il linguaggio di Len ha echi biblici: « when the time comes, you see, what I shall do is place the red hot burning coal in my own mouth » (*ibid.*). L'immagine dei carboni ardenti portati alla bocca ricorre sia in un commento narrativo (*Midrash*) su Mosè, sia in una profezia di Isaia. Ma si deve ricordare anche che Mark è un attore, e ciò fa ancora pensare a un nesso autobiografico.

L'ispirazione di *The Dwarfs* risale a un romanzo omonimo a cui Pinter lavorò dal 1950 al 1956, secondo quanto riferisce Martin Esslin, e che è stato pubblicato nel 1990. Nell'opera originaria, l'ebraicità del contesto era ancora più chiara: l'ambiente era l'East End di Londra, i cognomi decisamente indicativi — Len Weinstein e Mark Gilbert.¹⁰ Osserva inoltre S. H. Gale che, fra l'edizione del 1961 e quella del 1968, Pinter apportò al dramma varie modifiche; fra queste, un « Old Testament Rabbis » si trasformò in « cheese ».¹¹

L'omissione di questi dati, che possiamo riconoscere come irrilevante per una lettura del dramma, è forse il segno più evidente di come, a un certo punto della sua attività di scrittore, Harold Pinter si proponga consapevolmente l'intento di stilizzare il materiale drammatico, eliminando riferimenti di possibile natura autobiografica e, fra questi, quelli di carattere ebraico.

Considerando le date di composizione delle opere trattate, l'eliminazione degli elementi ebraici la si riscontra dopo *The Birthday Party* (1957). In *A Slight Ache* (1958) si ode, dalle labbra di Flora, un possibile enigmatico accenno al diluvio universale: « Do you know, I've got a feeling I've seen you before the flood. You were much younger » (I, 190). Mentre in *The Hothouse* (1958) il ricordo di due vagabondi fa dire a Roote: « Well, anyway, there they were, the Whipper and Boghouse, rolling down the banks of the Euphrates » (II, 129). Forse Roote sta pensando al Tamigi; certo è che l'Eufrate è uno dei due fiumi di Babilonia sulle cui rive gli Ebrei, in esilio, piangevano ricordando Sion, ripromettendosi di non dimenticarla, come ricorda il Salmo CXXXVII.

Restano, dunque, soltanto echi lontani di una cultura vagamente ebraica, fino a *The Dwarfs* (1960) che però, come si è visto, è una rielat-

¹⁰ Cfr. M. ESSLIN, *Pinter. The Playwright* cit., pp. 121-127.

¹¹ Cfr. S. H. GALE, *Butter's Going Up*, Durham (N.C.), Duke University Press 1977, p. 264.

borazione di materiale narrativo precedente. Nel resto della produzione pinteriana, cade un velo di silenzio sull'ebraismo; qualsiasi riferimento ad esso viene evitato con cura.

Nel 1964 Pinter scrive *The Homecoming*. Anche qui non si scorge una manifesta definizione etnica dell'ambiente. Ci vorrà un critico dal fiuto sensibile come Barry Supple per individuare in questo dramma la storia del rifiuto e successiva accettazione, da parte di una famiglia ebraica, della moglie non ebrea di uno dei figli.¹² Ma questa lettura, non priva di una sua logica e di debiti riscontri testuali,¹³ appare un po' forzata, e ottiene come risultato principale l'appiattimento del dramma, secondo un modulo interpretativo che si accontenta di essere naturalistico. E il peggior servizio che si possa rendere a Pinter è quello di leggere i simboli che scaturiscono dalle sue situazioni drammatiche come se fossero poco più che rebus allegorici.

Uno spirito ebraico, tuttavia, aleggia nel dramma, e ha ragione Barry Supple a vedervi un « tentativo di acquisire un significato universale mediante la soppressione di ogni riferimento esplicito all'ebraicità della famiglia ».¹⁴

Se l'ebraicità scompare sul piano tematico e linguistico, essa permane su quello psicologico. Non più personaggi dal nome rivelatore, non più lessico yiddish o chiare frasi bibliche, bensì una presenza continua di situazioni emotive e di condizioni esistenziali in cui non è difficile riconoscere un riferimento diretto all'esperienza ebraica. La stilizzazione, l'abolizione di riferimenti specifici, mentre conferisce al dramma dimensioni universali e consente a chiunque di riconoscersi, fa concentrare l'attenzione sul tema, con un effetto laser che impedisce di disperdere le proprie energie mentali su dettagli di contorno. Sfrondati di qualsiasi segno particolare di identificazione, personaggi e situazioni propongono un ricorrere di temi e motivi che si intrecciano come un grappolo di metafore ossessive, secondo la terminologia di Charles Mauron.¹⁵ In questo senso i drammi potrebbero essere considerati come una lunga

¹² Cfr. B. SUPPLE, *Pinter's Homecoming*, « Jewish Chronicle », 25 June 1965, pp. 7, 31; cfr. anche H. NELSON, *The « Homecoming » Kith and Kin*, in *Modern British Dramatists*, a cura di J. R. Brown, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice Hall 1968, pp. 155-161, per il parallelo biblico della figura di Ruth e per una lettura ebraica di altri motivi del dramma.

¹³ Cfr. W. BAKER - S. E. TABACHNICK, *Harold Pinter* cit., pp. 108-124, dove la tesi di B. Supple è ripresa e ampiamente illustrata.

¹⁴ B. SUPPLE, *Pinter's Homecoming* cit., p. 31.

¹⁵ Cfr. C. MAURON, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicotica*, Milano, Garzanti 1966.

serie di variazioni sul tema o, con un passo ulteriore, come un'unica grande fabula in cui i capitoli di una medesima storia sono raccontati più volte da prospettive diverse. In questa lettura delle opere di Pinter come sistema continuo ci soccorre Harold Bloom che afferma: « I testi non hanno un significato se non in rapporto ad altri testi [...] Un singolo testo contiene solo una parte del suo significato; di per sé non è che la sineddoche di un insieme più grande che comprende altri testi ».¹⁶

Enucleando i temi e i motivi che si rincorrono nella produzione di Pinter, analizzeremo il rapporto che li lega, fino a ricostruire un possibile mito personale.

¹⁶ H. BLOOM, *Kabbalah and Criticism*, New York, Seabury Press 1975; trad. it. *La Kabbalà e la tradizione critica*, Milano, Feltrinelli 1981, p. 108.