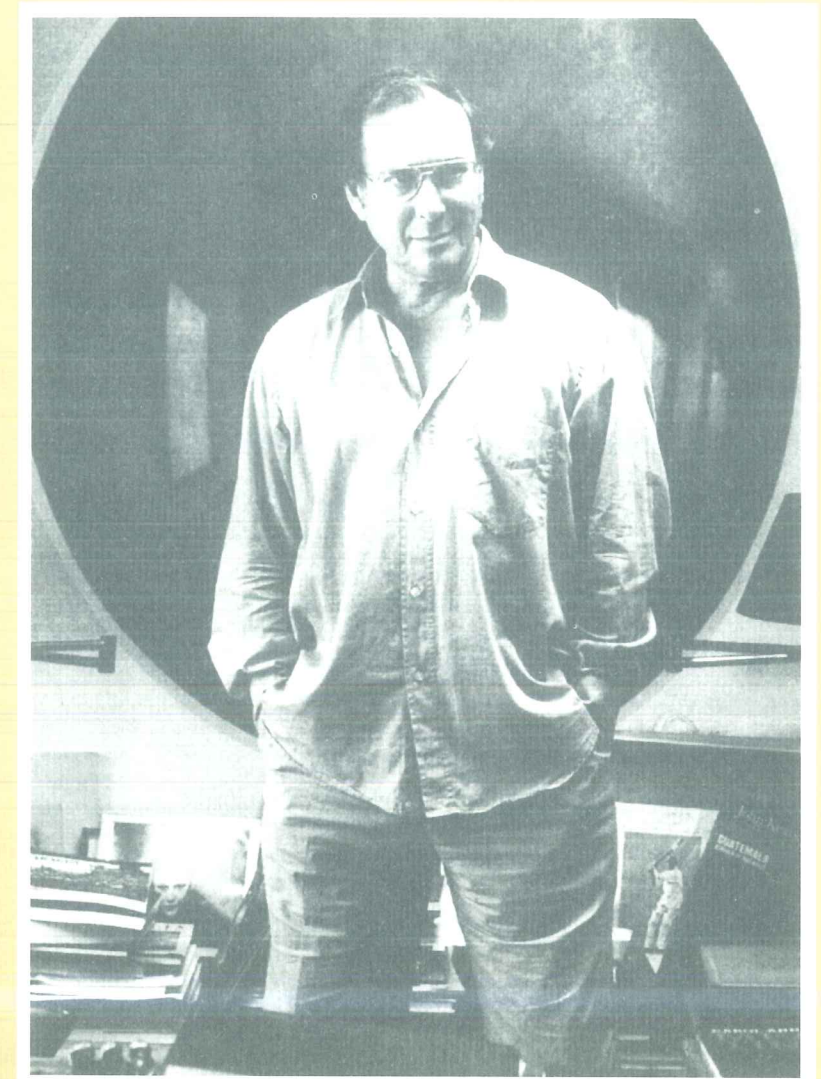


TEATRO STABILE DI TORINO

TEATRO STABILE DI FIRENZE

LA SERRA

DI HAROLD PINTER



TEATRO STABILE DI TORINO

Assemblea dei Soci
Comune di Torino
Regione Piemonte
Provincia di Torino
Compagnia di San Paolo
Fondazione C.R.T.

Presidente
Agostino Re Rebaudengo

Vice Presidente
Nicole Arrous

Consiglieri
Alberto Barbera
Giorgio Brosio
Manuela Lamberti
Luca Remmert

Direttore
Gabriele Lavia

Direttore Esecutivo
Dario Beccaria

Collegio dei revisori dei conti
Ubaldo Cervi
Desiderio De Petris
Luigi Tealdi

Segretaria del Consiglio
Giovannina Boeretto

Redazione a cura di Guido Davico Bonino
Foto di scena: Maurizio Buscarino
Grafica e Impaginazione: Adriano Bertotto
Fotocomposizione: Aime, Torino
Stampa: Comlito, Torino

In copertina: Harold Pinter

STAGIONE 1997/98
**TEATRO
STABILE
TORINO**
Direzione: GABRIELE LAVIA

TEATRO STABILE
DI FIRENZE
Direzione: ROBERTO TONI

LA SERRA

DI **HAROLD PINTER**

TRADUZIONE DI **CARLO CECCHI** E **ALESSANDRA SERRA**

ROOTE **CARLO CECCHI**

GIBBS **MAURIZIO DONADONI**

LAMB **GIOVANNI RIZZUTI**

MISS CUTTS **RAFFAELLA AZIM**

LUSH **VALERIO BINASCO**

TUBB **GIORGIO LANZA**

LOBB **MASSIMILIANO MECCA**

Regia di **CARLO CECCHI**

Scene e costumi di **TITINA MASELLI**

Luci di **GIANCARLO SALVATORI**

Suono di **HUBERT WESTKEMPER**

Assistente alla regia: WERNER WAAS

Direttore di scena - Capo macchinista: FELICE BERNA - Capo elettricista: DIEGO LABONIA
Fonico - Tecnico del suono: DANIELE INCUDINE - Sarta: ANNA MUGNAI
Amministratore di compagnia: ELENA PATRUNO per ORFEO s.a.s.

La scena è stata realizzata dal LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - Trucco scenico: AUDELLO, Torino
Trasporti: MARIO NONNATI, Firenze

Ufficio stampa: CARLA GALLIANO, NATALIA DE REGGI - Fotografie di MAURIZIO BUSCARINO

Tutte le commedie di Harold Pinter sono pubblicate in Italia dall'Editore Einaudi.



Theatre Royal Bath, 1995, *The Hothouse* di Harold Pinter, regia di David Jones.
Harold Pinter (Roote) tra John Shrapnel (Gibbs) e Tony Haygarth (Lush).

Già alla fine degli anni Sessanta Harold Pinter (1930) si era affermato come il maggior drammaturgo espresso dal teatro inglese del dopoguerra. Centinaia di articoli, saggi recensioni e studi critici già ne avevano dichiarato un prestigio internazionale che i decenni successivi non hanno che rafforzato. E già sin d'allora era entrato nel linguaggio critico un aggettivo «pinteresque», che cercava di definire, senza dover troppo spiegare, le atmosfere, il linguaggio, gli enigmi e i tratti inquietanti del suo teatro.

Pinter, che come Osborne aveva fatto i suoi esordi nel teatro in veste di attore, aveva però tratto dalla sua esperienza delle conclusioni diametralmente opposte a quelle di un Osborne o di un Wesker, costruendo una proposta teatrale che a prima vista giocava in modo sconcertante su elementi realistici e surreali, e che non poco spiazzò i suoi primi spettatori e buona parte dei critici. Pinter, in realtà, come lui stesso ebbe a dichiarare, non aveva trovato nella tradizione inglese nulla su cui innestare la sua ricerca drammaturgica; e si era invece rivolto a una proposta antitetica a tale tradizione, quella di Samuel Beckett.

Un aspetto soprattutto del teatro beckettiano fu decisivo per Pinter: quello dell'illogicità della conversazione quotidiana che Beckett aveva fatto emergere nei dialoghi dei suoi personaggi senza storia e senza patria. È da lì che parte una delle chiavi fondamentali del linguaggio teatrale pinteriano. La differenza, e quindi il contributo di Pinter, discende dal fatto che i suoi personaggi hanno invece una determinatissima collocazione nazionale: sono inglesi e contemporanei, e il linguaggio che parlano è quello dell'inglese di tutti i giorni. Mentre le battute di Vladimiro ed Estragone sono pronunciate in una lingua neutra, che del parlato coglie l'inconsequenzialità e i salti logici, ma non i vezzi e le espressioni idiomatiche, le battute dei personaggi di Pinter sono invece nutrite della quotidianità. Ma identica è la scoperta della presenza dell'illogicità (del subconscio, se si vuole) nella conversazione «realistica» di tutti i giorni, quell'illogicità che c'è nella realtà e che invece il realismo non ha sottolineato mai.

È questo il primo e il principale paradosso di un teatro che si colloca fuori dall'ambito realistico e che si propone invece di giungere alla realtà con mezzi assai lontani da quelli tradizionali, ricorrendo a immagini e situazioni le cui valenze simboliche (che Pinter, come Beckett, ha sempre rifiutato di riconoscere) costituiscono un aspetto decisivo della materia drammatica del suo teatro.

Buona parte dei drammi di Pinter si svolgono in una stanza. Nelle prime opere viene sottolineato il calore e il senso di sicurezza che emanano dalla stanza (secondo Martin Esslin simbolo del ventre materno), in marcato contrasto con la freddezza e il pericolo che caratterizzano il mondo esterno. Ciò che sta fuori, nella strada, o nel seminterrato della stessa casa come in *The Room*, è sentito come una minaccia, come qualcosa di pauroso che può distruggere la sicurezza e gli equilibri degli abitanti della stanza. La minaccia si concretizza a volte con la comparsa di un intruso, un portatore di un equilibrio proveniente dall'esterno: il negro cieco in *The Room*, Goldberg e McCann in *The Birthday Party*, il venditore di fiammiferi in *A Slight Ache*, l'Anna di *Old Times*. In *The Caretaker* il meccanismo è rivoltato (è Davies, l'intruso, che cerca la sicurezza nella stanza e ne viene cacciato) ma risponde sempre alla stessa logica; lo stesso dicasi per lo Spooner di *No Man's Land*.

Un simbolo ricorrente invece soltanto nei primissimi drammi è quello della cecità o della menomazione della vista, usato per indicare l'annullamento della personalità, la disperata desolazione o il crollo di un personaggio. Alla fine di *The Room* (*La stanza*, 1957) Rose diventa improvvisamente cieca dopo che il marito ha colpito selvaggiamente, e forse ucciso, il misterioso negro cieco che quasi l'aveva convinta a «tornare a casa».

Il leggero malessere di Edward in *A Slight Ache* (*Un leggero malessere*, 1961) è un disturbo della vista, somatizzazione del disagio per la presenza del venditore di fiammiferi. Disson, il protagonista del dramma televisivo *Tea Party* (1965), viene bendato con una sciarpa; alla fine la telecamera inquadra i suoi occhi senza espressione, che non «vedono» più, a indicare lo sconvolgimento della sua sicurezza sessuale.

Il ricorso a questa soluzione simbolica è poi particolarmente insistito, ed efficace, in *The Birthday Party* (*Il compleanno*, 1958). Quando Stanley appare in scena per la prima volta, tranquillo e sicuro di sé, porta gli occhiali; successivamente, quando si trova in una situazione di debolezza, non li ha, oppure se li ha gli vengono tolti (come all'arrivo dei misteriosi Goldberg e McCann, durante l'interrogatorio, nel corso della festa di compleanno); e nell'ultima scena, ormai sconfitto e distrutto, esca dalla stanza come in trance accompagnato da Goldberg e McCann tenendo in mano gli occhiali che quest'ultimo aveva rotto durante la festa. Se in questi casi il simbolo, pur rilevante, è comunque secondario rispetto alla scrittura teatrale, la ricorrente confusione sui nomi dei personaggi assume invece una funzione simbolica che rinvia e un aspetto centrale del teatro pinteriano.

La Rose di *The Room* viene chiamata dal negro cieco con il nome di Sal. Goldberg sembra chiamarsi Nat, oppure Simey e, in un'occasione, Benny. Il vagabondo del *Caretaker* dice che il suo vero nome è «Davies... Mac Davies», anche se su certi documenti compare quello di Bernard Jenkins. Ancora in *No Man's Land* Hirst chiama Briggs con il nome di Denson e John Foster con quello di Albert (ma lì la confusione appare meno «funzionale»): il dato comune è rappresentato dal bisogno di nascondere o mistificare certi aspetti del proprio passato.

Pinter ignora infatti una delle tradizioni teatrali più consolidate. Non solo i nomi, ma anche le esperienze narrate dai personaggi possono essere completamente false. Lo spettatore, che deve essere informato su chi sono i personaggi, che cosa hanno fatto, quali sono le loro esperienze e vicissitudini passate, è abituato ad accettare per vero tutto quanto viene detto a tale proposito dai personaggi (a patto che non sia chiaramente evidente che si tratta di menzogne). Questa convenzione viene stravolta: nei drammi di Pinter non c'è nessuna certezza sulla veridicità di ciò che viene raccontato. Quanto dicono i personaggi può essere frutto di fantasia o di voluto travisamento della realtà e deve essere accettato soltanto come manifestazione dell'immagine che vogliono dare di se stessi. Di loro sappiamo soltanto quello che risulta dalla loro azione in scena, mentre sia il passato che un eventuale mascheramento del presente sono a priori completamente sconosciuti.

Il teatro di Pinter, come si diceva, suscitò agli inizi un certo sconcerto per l'atmosfera surreale che vi dominava a partire da vicende e dialoghi apparentemente naturalistici. La definizione di «teatro dell'assurdo», con cui venne etichettato ed esaltato in un secondo tempo, è spiegata da Trussler in base alla convergenza nei suoi drammi delle due forme teatrali in cui gli avvenimenti modellano i personaggi invece di essere modellati da essi: la tragedia e la farsa. Il blocco dei primi drammi, dal *Birthday Party* al *Caretaker*, senza dubbio conforta tale interpretazione. Si può aggiungere che, in generale, l'atmosfera dei drammi di Pinter è paragonabile a certi quadri iper-realisti, in cui tutti gli elementi che vi appaiono sono la riproduzione accurata di particolari reali ma al tempo stesso sono immersi in una dimensione al di fuori del reale, immobilizzati nella loro essenza e nel reciproco isolamento.

I personaggi dei primi drammi di Pinter sono persone molto ordinarie (in fondo lo sono persino i killer di *The Dumb Waiter*, tant'è vero che per buona parte del dramma potremmo benissimo scambiarli per commessi viaggiatori): li vediamo impegnati sulla scena in attività che fan parte della routine quotidiana, assillati da preoccupazioni per nulla eccezionali, intenti a chiacchierare in un linguaggio semplice ed elementare, spesso addirittura banale. Bisticciano per i piccoli problemi di tutti i giorni, parlano delle loro occasioni mancate e di avvenimenti insignificanti, affermano la loro misera dignità valorizzando le proprie «capacità» e presentando come perfettamente godibile il ruolo subalterno in cui sono costretti dalla società in cui vivono.

Il monotono ritmo della loro vita viene però spezzato da un fattore esterno che sconvolge la loro esistenza. Nel caso di *The Room* l'intervento è di natura fantastica, ma lo è già meno in *The Dumb Waiter*, nonostante i connotati metafisici dei messaggi inviati attraverso il calapranzi. E la stessa cosa dicasi del venditore di fiammiferi in *A Slight Ache*. Nel *Birthday Party* invece il fattore esterno è dato dall'intervento di Goldberg e McCann, misteriosi nell'appartenenza a una fantomatica e simbolica organizzazione ma del tutto realistici nel loro comportamento. Nel *Caretaker*, infine, l'elemento di rottura è interno alle tensioni che si stabiliscono fra i tre personaggi.

Pinter costruisce il dramma intorno a un momento cruciale della vita dei protagonisti. Tutta la loro esistenza precedente, che non ci è nota se non per vaghi accenni, è soltanto una premessa alla situazione data: a quel punto avviene una svolta, uno sconvolgimento che, per usare un'espressione di Pinter, coglie il personaggio in una condizione «estrema». È il momento in cui viene messo in discussione il senso di un'intera esistenza, in cui vengono distrutti precari equilibri faticosamente conquistati. Rose rimane annichilita, Stanley quando viene portato via è un uomo distrutto, Ben punta la pistola su Gus, Davies è estromesso dalla stanza in cui sperava di stabilirsi. Per tutti loro il dramma si chiude sotto il segno della sconfitta.

Pinter ci descrive un mondo dominato da meccanismi di autoconservazione e quindi di aggressione nei confronti degli altri: è una visione profondamente pessimistica, all'interno della quale, in un teatro che programmaticamente rifuggiva dalla drammatizzazione di quei temi politici e sociali così presenti nei testi di quegli anni, non è difficile cogliere una sotterranea denuncia dell'antagonismo razziale (in *The Room*, in *The Caretaker*, in *The Birthday Party*) e dell'intolleranza della società nei confronti dei diversi, di chi ne mette in discussione le regole (ancora *The Birthday Party* e *The Caretaker* e *The Dumb Waiter*).

Le caratteristiche e i temi dei primi drammi confluiscono in *The Caretaker* (*Il custode*, 1960), l'opera più riuscita e più famosa di questo primo gruppo. La storia è semplicissima. Davies, dopo una rissa, è raccolto da Aston e ospitato in casa sua; egli cerca di installarsi in modo stabile, offrendosi a Mick, fratello di Aston, come custode; sicuro dell'appoggio di Mick, Davies insulta e attacca Aston, che gli dice di andarsene. In realtà Mick, che aveva astutamente fatto in modo di sottrarre Davies alle simpatie di Aston, lo caccia di casa e a nulla serve il tentativo in extremis di Davies di riconquistare la fiducia di Aston.

Davies è un diverso, un barbone, un emarginato: è permaloso e attaccabrighe, prepotente non appena può esserlo; ma è pur sempre un debole per collocazione sociale, un vecchio che lotta per un po' di sicurezza e per un'esistenza meno precaria. Anche Aston, dolce e remissivo, è un emarginato: è stato infatti ricoverato in una clinica psichiatrica, dove l'hanno curato con l'elettroshock. Il diverso è stato annientato: non può più usare il cervello e pateticamente si compiace delle sue attitudini al lavoro manuale. Mick invece è il normale: aggressivo, prepotente, duro.

Pinter ha ribadito più volte che i personaggi e le vicende dei suoi drammi sono reali e non allegorici. In un certo senso è vero che *The Caretaker* è semplicemente la storia di due fratelli e di un barbone che cerca di sistemarsi in casa loro, ma è pur vero che non si tratta di una storia comune (né la figura di Aston rientra nella normalità quotidiana). L'aver concepito e sviluppato una simile vicenda, l'aver costruito il dramma intorno al piano di Davies, l'aver attribuito a Aston la terribile esperienza della clinica psichiatrica, sono spie dell'intenzione di Pinter di caricare il suo dramma di significati e di simboli. E questo spiega perché alla vicenda del *Caretaker*, considerata come mitica e archetipica, siano stati legittimamente attribuiti i significati più diversi: simbolo della lotta tra giovani e vecchi, tra padri e figli, della difesa del territorio, della ricerca d'identità. E sembra inoltre legittimo evidenziare sia l'interesse dell'autore per i meccanismi di aggressione, sia la sua accusa contro l'emarginazione, l'intolleranza e la repressione dei diversi.

Ma come spiegare il fascino di questo dramma, formalmente tradizionale, costruito in modo semplice e lineare, vivacizzato da un solo, seppure efficacissimo, *coup de théâtre* alla fine del primo atto? La spiegazione, probabilmente, sta nel linguaggio dei personaggi, nella ricchezza delle implicazioni che sottende un dialogo in ap-

parenza banale, nella feconda ambiguità della conversazione quotidiana, Pinter ha una straordinaria capacità di cogliere le irregolarità della parlata popolare inglese e di reinventarla per il palcoscenico, sottoponendo a una tensione estrema e a un intenso lavoro di scavo i ritmi della conversazione quotidiana di cui sottolinea la ripetitività, i vuoti, l'inconsequenzialità. Come si è detto, la grande scoperta di Pinter, via Beckett, è stata quella di fermarsi sulla relativa mancanza di logica del dialogo, fatto di salti, di tautologie, di argomenti abbandonati e ripresi, di interruzioni. E di averne poi saputo cogliere la ricchezza idiomática.

I suoi personaggi usano un vocabolario e un periodare che non si limitano soltanto a riprodurre certe sgrammaticature, torsioni, vezzi, della lingua inglese, ma che si trasformano in un vero e proprio sistema linguistico, spia delle ossessioni, delle angosce, delle rimozioni del personaggio. Ma queste non vengono rivelate allo spettatore, restano implicite in un sistema che rimanda a misteriose esperienze che nemmeno l'autore è in grado di rivelare.

Un aspetto costante del linguaggio pinteriano è il ricorso alla ripetizione: l'iterazione di un vocabolo o di un'espressione non serve a sottolineare l'importanza del concetto che esprime. Il suo scopo è invece quello di trovare un punto fermo nel proprio discorso, o nell'offrire la possibilità all'interlocutore di proseguire un dialogo in cui non c'è più nulla da dire. Altrettanto rilevante è l'attenzione al procedere per associazioni del linguaggio parlato. Alcune battute del *Caretaker* ne sono un esempio lampante: dal ritornare di Davies sulla presenza di gente di colore nel circondario dopo aver nominato un frate che l'aveva trattato con disprezzo al comico elenco di località che infarciscono la risposta di Mick a Davies che gli aveva chiesto chi fosse (in questo modo Mick evita di rispondere, continuando a lasciare Davies, e gli spettatori, nell'ignoranza della sua identità: ma allo stesso tempo Pinter lascia correre a ruota libera i meccanismi di associazione). Questo spiega come certi salti di argomento nel dialogo, apparentemente gratuiti e illogici, rispondano invece a un'esigenza profonda, studiata e riprodotta con cura, che nasce dalla «logica» del linguaggio.

I personaggi di Pinter dimostrano inoltre una preoccupazione particolare per la ricerca della parola corretta. Ciò risponde, a volte, all'incapacità del personaggio di comunicare in modo esatto, di usare l'espressione adatta a trasmettere il proprio pensiero. L'esempio più lampante è quello della discussione di Ben e Gus in *The Dumb Waiter* sulle due espressioni equivalenti, «light the gas» e «light the kettle»; ma a parte questo caso clamoroso, è ricorrente nel teatro di Pinter lo sforzo dei personaggi di definire una cosa nel modo giusto. Il non riuscirci, o il riuscirci con difficoltà, è un segno di inferiorità; e a esso corrisponde l'uso opposto di una parola insolita e ricercata per affermare invece la superiorità dell'uno sull'altro. In alcuni casi, poi, l'uso disinvolto di un torrente di parole si trasforma in un vero e proprio atto di aggressione, come nell'interrogatorio di Stanley nel *Birthday Party*, o nella lunga tirata sull'arredamento della stanza, quando Mick «distrugge» Davies attraverso lo sfoggio di termini tecnici.

Pinter rivela certamente la difficoltà di comunicare attraverso le parole; ma a partire dal contrasto tra il fascino e la bellezza delle parole correttamente usate e la nausea per come quotidianamente vengono svuotate di senso, si preoccupa soprattutto di mettere in evidenza la forza emotiva con cui esse trasmettono le nostre paure, ansie, incertezze, la nostra carica di aggressività e di violenza. Certe frasi dei suoi personaggi vanno intese come la traduzione di un processo mentale complesso, in cui la banalità si rivela per la manifestazione di uno studio psicologico penetrante sui meccanismi della mente umana che la parola nasconde e tradisce allo stesso tempo. Spesso sono le pause, i silenzi, che servono a comunicare. Ma altrettanto spesso sono le parole che servono a non comunicare. Negli anni Sessanta intrigati dal «giocattolone» dell'incomunicabilità, Pinter dimostrava come fosse vero anche il contrario, come non sempre fossero le parole incapaci di stabilire la comunicazione, ma come spesso le parole nascondessero invece ciò che si poteva ma non si voleva comunicare, per proteggere chi le usava dal rischio di svelare se stesso, i propri sentimenti e le proprie insicurezze.

Dopo il *Caretaker* per alcuni anni Pinter scrisse soltanto per la radio e per la televisione (ma quattro dei cinque lavori ebbero poi una messinscena teatrale), per tornare poi a un testo per il palcoscenico nel 1965 con *The*

Homecoming (*Il ritorno a casa*), un clamoroso successo nel West End e a Broadway. Come per il *Caretaker* anche in questa occasione lo sconcerto e la varietà delle interpretazioni suscitate dall'ambiguità del testo furono grandissimi. Il ritorno a casa è quello di Teddy, professore in un'università degli Stati Uniti. Nella sua vecchia casa del Nord di Londra abitano il padre Max, lo zio Sam e i due fratelli più giovani. Teddy arriva accompagnato dalla moglie Ruth, oggetto del sospetto prima e del desiderio poi dei suoi parenti. Questi le tessono intorno una rete di intimidazioni e di attenzioni sessuali per costringerla a rimanere come comune amante e prostituta. Quando Teddy si appresta a ripartire in anticipo per gli Stati Uniti, scopriamo che Ruth ha deciso di rimanere: ma non come vittima dei parenti, bensì come amante-madre in perfetto controllo della situazione.

Non c'è nessuna spiegazione del perché Ruth venga attratta dalla famiglia di Teddy, del suo interesse per le schermaglie sessuali con i cognati e soprattutto del suo desiderio di rimanere. Né è facile spiegare il comportamento di Teddy, che nel dialogo in cui chiede alla moglie di partire con lui infila una serie di frasi che né sono credibili da un punto di vista naturalistico, né possono essere interpretate secondo un altro livello di lettura. Martin Esslin, in occasione di una recente ripresa di *The Homecoming*, anch'essa di grande successo, spiega che in realtà è tutto molto verosimile, sebbene per via di mascherate allusioni e non di esplicite affermazioni presenti nel testo. Ruth più che *mannequin*, sarebbe stata una prostituta d'alto bordo prima di sposare Teddy. E in quanto alla famiglia di questi la seconda attività del padre sarebbe sempre stata quella di magnaccia e quella della madre (ora defunta) di prostituta. Con l'insediamento di Ruth il vecchio *ménage* verrebbe così a ricomporsi.

Certamente se tutto ciò fosse dichiarato anziché ambiguamente nascosto nel testo *The Homecoming* si ridurrebbe a un drammaccio di poco interesse. Forse, tuttavia, la spiegazione di Esslin spiega troppo. Come per il passato di Stanley e di Davies, è l'ignoranza sul passato di Ruth e degli altri che carica di significato la scelta della donna, e che conferisce alla sua mancata partenza quel senso di situazione estrema - isolata nel presente, indifferente rispetto al passato - intorno a cui Pinter costruisce i suoi drammi. *The Homecoming*, tuttavia, al di là del linguaggio ancora una volta folgorante, non si rivela un testo del tutto soddisfacente; tant'è vero che nel successivo *Landscape* Pinter mutò profondamente le caratteristiche della sua scrittura.

Landscape fu trasmesso alla radio prima di essere rappresentato sul palcoscenico dell'Aldwych Theatre, ma è un testo pensato per il palcoscenico: fu il rifiuto di Pinter di accettare il taglio della parola «fuck» richiesto dal censore a suggerire la soluzione della trasmissione radiofonica. Soltanto un anno dopo, nel 1969, dopo l'abolizione dell'istituto della censura, fu messo in scena insieme all'altro atto unico *Silence*. Il luogo è preciso, la cucina di una casa di campagna, e i due personaggi, Duff e Beth (marito e moglie) sono seduti rispettivamente su una sedia accanto al tavolo e su una poltrona: a differenza dei drammi di Beckett, la cui influenza su Pinter qui è particolarmente forte, *Landscape* richiede un'ambientazione e dei personaggi realistici. Ma realistici alla maniera di Pinter. Duff e Beth non si muovono mai e mentre questi si rivolge a Beth anche se non sembra sentire la voce di lei, Beth non guarda mai Duff e non sente la voce di lui.

Come in *Play* ci troviamo di fronte a monologhi paralleli che si interrompono l'un l'altro per poi riprendere il filo del discorso. Duff parla delle sue attività, del presente, delle sue passeggiate e della conversazione al pub con uno sconosciuto; ma anche del passato, di una sua lontana infedeltà coniugale. Le sue frasi sono rivolte alla moglie, ma sembra che la presenza di lei gli serva soltanto per avere l'illusione di una risposta che in realtà non viene mai: né questo lo preoccupa, poiché gli basta l'illusione. Le frasi di Beth formano invece una specie di monologo interiore che ruota intorno al ricordo di una breve storia d'amore, di un giorno di sole sulla spiaggia con il suo amante. Le circostanze di quel lontano episodio sono sfumate nello slancio lirico del ricordo: l'epoca del fatto, le sue premesse e l'eventuale seguito, l'identità dell'amante, restano indeterminate e aperte a ogni congettura. Sono irrilevanti, così com'è irrilevante un qualche rapporto tra l'infedeltà di Duff e quella di Beth. Restano soltanto i due personaggi e la loro condizione presente, indicata dall'immobilità e dalla mancanza di contatto fisico e verbale tra i due coniugi.

I loro discorsi sono tuttavia collegati dal ricorso a immagini contrapposte. L'acqua del mare e la sabbia di Beth e la passeggiata fino allo stagno di Duff, la sosta del marito al pub con la descrizione precisa e quasi amorevole delle precauzioni necessarie a ottenere una buona birra alla spina e il ricordo, da parte della moglie, del bar di un hotel dove non sapeva neppure che cosa dovesse ordinare: le parole dell'uno fanno da contrappunto a quelle dell'altro nell'alternarsi di immagini che delincono due paesaggi diversi e due diversi paesaggi della memoria.

Al tono sognante e delicato di Beth si contrappone quello rozzo di Duff, sempre più violento man mano che procede il suo discorso, sino all'esplosione dell'ultima battuta, che esplicita attraverso la rabbia e la violenza delle parole la desolazione e il vuoto della sua esistenza. Beth gli «risponde» ancora una volta con l'immagine della spiaggia, delle dita del suo amante che la toccavano teneramente. Sono due mondi separati, due modi antitetici di rapportarsi all'esperienza, due diverse solitudini: quella rabbiosa, impotente, non riconosciuta di Duff, quella cosciente e superata attraverso il ricordo incantato di un lontano amore di Beth. *Landscape* è lo splendido ritratto di un rapporto che tale non è più e che si fonda su due solitudini contrapposte; ed è un'affascinante esplorazione della dimensione del ricordo.

In *Silence* (1969) è quest'ultimo aspetto che costruisce il dramma. I tre personaggi hanno vissuto esperienze comuni, ma l'interpretazione di ciascuno differisce da quella degli altri, in un gioco di illuminazioni reciproche. A differenza di *Landscape*, *Silence* si svolge in un luogo indefinito o meglio, definito di volta in volta dalle parole dei personaggi. E così dicasi per la collocazione temporale «simultanea»: *Silence* è meno affascinante dell'atto unico precedente perché l'indagine sui tre diversi atteggiamenti di fronte alle stesse circostanze, sui differenti vissuti a partire da un'esperienza comune, viene in certa misura subordinata al gioco delle interpretazioni intrecciate. Ma anch'esso, come *Landscape*, costituisce una conturbante esplorazione del mondo della memoria.

Questa resta la chiave tematica dei drammi successivi, in cui Pinter lascia cadere la soluzione adottata nei due atti unici (forse per tema di diventare troppo beckettiano), ma mantiene lo stesso interesse per la dimensione del ricordo. *Old Times* (*Vecchi tempi*, 1971) è tutto giocato sui trucchi della memoria, sul sovrapporsi di passato e presente, sulla confusione tra l'immaginato e il vissuto, in cui il «ricordo» di ciò che forse non è accaduto diventa più reale di ciò che è accaduto veramente. Pinter sfrutta con sottile abilità drammaturgica le mistificazioni della mente, che costruisce il ricordo in modo da renderlo compatibile con il presente, con l'immagine di sé che ciascuno vuol presentare a se stesso più ancora che agli altri. I trucchi della memoria, tuttavia, spesso sono più di Pinter che dei personaggi: le diverse versioni degli stessi episodi non nascono da una necessità interna ad essi, né hanno l'ambiguità feconda di *Silence*, ma appaiono come un arbitrio dell'autore che un po' fa il verso a Pirandello e molto a se stesso.

Il gioco della costruzione del ricordo ritorna in *No Man's Land* (*Terra di nessuno*, 1975), che Pinter scrisse dopo un lungo lavoro di sceneggiatura della *Recherche* di Proust per un film di Losey che non si fece mai. Forse un'eco ironica del Proust personaggio c'è nella figura di Hirst, che vive in una casa in cui è impedito l'ingresso alla luce del sole, quasi a nascondere il segno di una realtà esterna a quella del mondo creativo dello scrittore. Hirst, però, non crea più. Nella sua bella casa di autore di successo tutta la parete dello studio è ricoperta da scaffali stracolmi di libri, ma il tavolo è spoglio e il mobile più in vista è una consolle zeppa di bicchieri e di bottiglie di liquore.

In un lavoro che per la prima volta ha al suo centro la figura dell'intellettuale, Pinter applica per la prima volta con pari efficacia la «reinvenzione» che aveva operato sulla parlata popolare e piccolo borghese alla lingua colta dell'intellettualità e dell'*upper class*. I risultati più straordinari nascono dalle tirate di Spooner, il poeta che non ha avuto successo, un Davies intellettuale che rappresenta la figura antitetica a quella di Hirst. Il suo vocabolario è ricercato, la sua sintassi è intricata e complessa, il ritmo della frase e l'andamento del periodo (soprattutto quando l'ipotassi prevale) sono sorprendentemente anomali. Spooner si ascolta e si compiace del suo flusso di parole sempre alla ricerca di un risultato «poetico», di una conferma nel linguaggio quotidiano

del suo valore di autore. E naturalmente ogni tanto si perde, e le parole si cercano l'un l'altra, all'inseguimento di un suono che dimentica il senso.

Nel primo atto Hirst non conosce Spooner, che ha casualmente incontrato in un pub. Nel secondo atto Hirst, attribuendogli un altro nome, lo tratta come se fosse un vecchio amico dei tempi di Oxford; e Spooner dà la stura a una serie di pettegolezzi su avventure amorose legate al loro comune passato. Davvero è questa la verità, e nel primo atto Hirst non l'aveva riconosciuto? O piuttosto Spooner nel secondo atto accetta il gioco di Hirst, fornendo materiale alla finzione di un passato che Hirst va costruendo sul momento? Il ricordo è inaffidabile, molto probabilmente falso. Ma il passato è vero: anche se gli avvenimenti non sono stati quelli, quella ne è la sostanza, così antitetica, nella sua vitalità, alla frigidità del presente. Alla fine Hirst non riconosce più Spooner: resta nella sua terra di nessuno, che non cambia e dura in eterno, silenziosa e glaciale, in compagnia dei due servitori-guardie del corpo. A differenza di Davies, anche Spooner, forse, resterà, poeta fallito sempre pronto a recitare la parte che Hirst, nel consapevole orrore della propria sterilità, gli vorrà attribuire.

Betrayal (*Tradimenti*, 1978) presenta la dimensione del ricordo e del passato attraverso un espediente semplicissimo (la commedia va a ritroso nel tempo: la prima scena ha luogo nell'oggi, l'ultima circa nove anni prima), ma carico di opportunità drammatiche. Non solo nel percorso all'indietro scatta l'ironia, un'ironia cinicamente rassegnata di fronte al distacco tra le dichiarazioni d'intenti e la loro (non) realizzazione; ma il dialogo viene poi a caricarsi di echi e di risonanze sui desideri, sulle paure, sulle tensioni e sulle menzogne che legano i tre personaggi.

La storia è quella di un tradimento, della relazione tra Jerry e Emma, la moglie di Robert, che è il miglior amico di Jerry. Un argomento banale (come a un certo punto Pinter fa dire a Robert con riferimento a un libro che la donna sta leggendo), che si traduce in una «comedy of manners» quasi raggelante. La passione c'è soltanto all'inizio della storia: poi tutto rimane come bloccato dalle buone maniere, da una «civiltà» che nega non solo la passione, ma gli stessi sentimenti, che tutto avvolge sotto una gelida superficie di elegante rispettabilità, di civile *savoir faire*, di continua finzione e inganno (gli amanti che fingono, il marito che sa e che finge di non sapere) Jerry che ignora la confessione del tradimento da parte di Emma). In una commedia che presenta una varietà di cambiamenti di scena per Pinter davvero sorprendente (bar, ristorante, camera da letto, studio, stanza d'albergo, Londra e Venezia), il gioco pinteriano tra memoria e presente, tra parole e silenzi, ci offre un ritratto d'ambiente quasi tragico nella sua desolante ambiguità, una riflessione fredda sull'incapacità d'amare e di accettare gli altri da parte di personaggi incapaci di amare e di accettare se stessi.

Negli ultimi dieci anni, anche in questo simile a Beckett, Pinter ha fortemente rarefatto la sua produzione drammatica: pochi testi, tutti di grande compattezza e brevità e anch'essi destinati quindi ai «double» o ai «triple-bills». Nell'ottobre del 1982 il National Theatre presentò in un unico spettacolo dal titolo *Other Places* i tre lavori a cui Pinter aveva lavorato in quegli anni. *Family Voices* (*Voci di famiglia*), inizialmente un radiodramma, è un esercizio linguistico straordinario che contrappone le voci di una madre e di un figlio (più quella del padre che scrive dalla tomba e che gli dice che ciò che ha da dirgli non verrà mai detto). I due leggono le loro lettere, ma il tono è fondamentalmente verbale, con tutti i vezzi e i manierismi dell'inglese parlato che Pinter ha sempre saputo cogliere con grande icasticità; e le parole del figlio descrivono la sua situazione con un accumulo di episodi che fanno pensare a una pura invenzione, ma un'invenzione che suona come una variazione contemporanea (e intrisa di squallore metropolitano) di un tema di ascendenza wildiana. Anche *Victoria Station*, pur destinato da subito al palcoscenico, è un testo per voci, quella di un tassista, che ha perso il senso del tempo e del luogo, e quella del centralinista di una stazione di radio-taxi, che offre un esempio irresistibile (e intraducibile) di linguaggio quotidiano estraniato dall'imprevedibilità e dall'inverosimiglianza del contesto. *A Kind of Alaska* (*Una specie di Alaska*), un atto unico ispirato a *Risvegli* di Oliver Sacks, racconta la vicenda di una donna sui quarantacinque anni uscita dopo circa trent'anni dallo stato comatoso dovuto all'*encephalitis letargica*. Accanto a lei ci sono la sorella, Pauline, e il marito di lei, un medico che per anni ha seguito il

decorso della sua malattia. Il risveglio, con la difficoltà di rapportarsi al presente a partire dal ricordo di una vita vissuta solo fino all'adolescenza, con il contrasto tra la mente di una ragazza e il corpo di una donna di mezz'età, scatena un dialogo in cui le parole cercano affannosamente di catturare il senso della realtà. Ma scatena anche la reazione degli altri due, di Pauline, che ha legato la sua esistenza alla non esistenza della sorella, e del medico, che accompagna il distacco del clinico alla possessività di un uomo che ha vissuto con lei, per lei, quasi un'intera vita. Gli affetti, i rimpianti, il rancore anche, si agitano tumultuosamente sotto le loro parole rassicuranti e consolatorie. Per tutti e tre il risveglio è stato una liberazione, ma anche una tragedia.

One for the Road (Il bicchiere della staffa, 1984) segna una svolta nella produzione pinteriana. Il linguaggio, la manipolazione sapiente della parola, la stanza, la concentrazione su un presente che lascia nel vago il passato, sono gli stessi del teatro precedente. Ma la differenza decisiva è che il presente è quello di un regime dittatoriale, la stanza è quella di Nicolas, un funzionario addetto alla «sicurezza», il passato è quello di opposizione al regime per cui due coniugi, Victor e Gila, sono stati imprigionati e torturati. *One for the Road* è un potente, asciuttissimo atto d'accusa nei confronti della tortura così ampiamente praticata dai più diversi regimi di ogni parte del mondo. Potrebbe trattarsi di un qualsiasi paese dittatoriale, anche se i riferimenti di Nicolas alla religione fanno pensare all'America Latina. L'accusa non ha i toni della denuncia commossa; con economicità estrema ci mostra l'orrore del martirio fisico e psicologico delle vittime e della razionale disumanità del carnefice in quattro incontri in cui le vittime non sono torturate; anche se le parole di Nicolas, violente nei confronti di Gila, calme e suadenti quando parla a Victor e al loro figlioletto Nicky, continuamente richiamano l'incubo dell'umiliazione e dei patimenti subiti e rappresentano di per sé una tortura sottile e forse ancora più feroce. Mai, come in questo caso, il teatro di Pinter ha registrato un salto più grande tra ciò che le parole dicono e ciò che significano e mai ci ha offerto una prova più agghiacciante della capacità aggressiva della parola. La svolta consiste nell'esplicitazione di contenuti politici, che, se anche presenti in precedenza, mai erano stati apertamente dichiarati. Pinter resta però fedele alla sua maniera e alle caratteristiche della sua scrittura teatrale. Nel 1990 ha pubblicato un breve saggio sull'imperialismo americano in America Latina. Nell'ultimo paragrafo s'interroga sul perché il linguaggio diventi una «mascherata permanente», un tessuto di menzogne che serve soltanto a distorcere la realtà. Nel 1988 era andato in scena al National Theatre, per la sua regia, *Mountain Language* (Il linguaggio della montagna), per il momento il suo ultimo lavoro teatrale. È un breve testo di quattro scene, nella prigione di un paese in cui la lingua parlata dagli abitanti della montagna è vietata, dichiarata morta. L'unica lingua permessa è quella della capitale, quella dell'oppressione. La lingua della montagna, quella della libertà parlata dai prigionieri, è fuori legge. Come in *The Room*, come in *The Caretaker*, come in *Landscape and Betrayal*, Pinter continua a distillare, nelle scarse, quotidiane parole dei suoi personaggi, tutta l'ambiguità della parola e tutta la forza della parola teatrale.

Paolo Bertinetti

Questo capitolo è tratto dal volume P. Bertinetti, *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992 (si ringrazia l'editore per la gentile concessione).

Harold Pinter non era molto convinto del testo de *La Serra* (*The Hothouse*) quando lo scrisse nel 1958, al punto da tenerlo nel cassetto fino al 1980. Il dramma conferma le tematiche dell'irrazionalità, della violenza e dell'impiego arbitrario del potere già sviluppate in opere precedenti – *La stanza*, *Il compleanno*, *Il calapranzi* – e presenta, tuttavia, una visione complementare a quelle. L'opera, che non ha più al suo centro il tema della stanza come luogo di sicurezza, al riparo da imponderabili pericoli esterni, fa tuttavia affiorare, qua e là, il problema del rapporto conflittuale fra interno ed esterno.

L'azione si svolge in una casa di riposo (più una clinica psichiatrica in mano a medici inetti e senza scrupoli). Lamb ha l'incarico di "controllare che tutte le porte dell'edificio siano chiuse dall'esterno e che, dentro all'edificio, tutte le stanze dei pazienti siano chiuse a chiave". Vi è dunque una duplice, impenetrabile barriera: quella fra i pazienti e i medici, all'interno della clinica, e quella fra ambiente interno e mondo esterno. L'universo de *La serra* si avvicina molto al mondo del castello kafkiano per l'abisso esistente fra i capi e i dipendenti, fra chi comanda e chi ha la sola possibilità di ubbidire ed eseguire:

Ho pensato a una serie di programmi, sa, idee, per un approccio costruttivo e progressivo nei riguardi dei pazienti: li ho mandati in ufficio. Non ho ancora avuto notizie... Sa, volevo chiederle, questi miei programmi, sa, quelli che ho mandato in ufficio, pensa che quello fosse il posto giusto da mandarli, o forse avrei dovuto consegnarli a qualcuno, io in persona? Il punto è a chi?

Anche fra pazienti e parenti è ostacolata la comunicazione fisica. Il fatto che una madre si riuscita a entrare nella clinica è motivo di preoccupazione per i medici, che si chiedono come ciò sia potuto avvenire: "La cosa mi ha sconcertato. Come ha fatto? Perché non l'hanno fermata? Perché nessuno ha chiesto le sue credenziali? Sono sconcertato." E si vede quanto poco credibile sia l'affermazione di Roote, il direttore della clinica, quando dice di voler aprire i pazienti al rapporto con gli altri e con il mondo esterno: "Sono solo persone che hanno bisogno di dare, in un modo o nell'altro, al meglio della nostra discrezionalità, al meglio del nostro giudizio, per aiutarli a riguadagnare fiducia, fiducia in se stessi, fiducia negli altri, fiducia nel... nel... nel... mondo".

Padroni e servitori

La serra rivela l'altra faccia della medaglia del rapporto fra chi comanda e chi ubbidisce – siano essi carnefice e vittima, superiore e dipendente, padrone e servo, o qualsiasi altra coppia legata da un rapporto di dipendenza a cui una pur improbabile lettura simbolica del testo possa rinviare. Nel *Calapranzi* si è testimoni della cieca esecuzione di ordini apparentemente privi di qualsiasi motivazione logica, provenienti da oscure volontà superiori. *La Serra* ribalta la prospettiva e presenta l'ambiente di chi ha l'autorità per decidere e il disordine e la casuale anarchia che vi impera. In entrambi i drammi, l'abisso fra due mondi è così profondo che in uno appare soltanto il microcosmo di chi ubbidisce, nell'altro soltanto quello di chi comanda. Comune, ai due mondi, è tuttavia la crisi che li lacera.

Il senso di paura, di sospetto e di violenza che percorre *La serra* traspare dietro il grottesco della situazione generale, accentuato dall'ulteriore barriera che si eleva fra lo stesso personale della clinica, in un rapporto interpersonale che è privo della seppur minima fiducia. Roote è il primo a temere le intenzioni altrui, per le invidie

che la sua posizione di comando può suscitare: "Non mi stia così vicino. Lei mi sta sopra. Che cosa vuole? C'è un sacco di spazio qua dentro, no? Perché mi alita sul collo?" Roote è anche esposto agli sbeffeggiamenti dei suoi dipendenti che gli rinfacciano gli scadenti risultati ottenuti dalla sua gestione della *casa di riposo*: un ospite morto, una paziente messa incinta da ignoti, forse da Roote stesso. La reazione di Roote alle accuse è violenta e, con sinistro presentimento della minaccia che incombe su di lui, egli afferma: "Dio, il caldo di questo posto. È un caldo maledetto, no? Sembra di essere in un crematorio qua dentro". E poi, a Gibbs, il suo secondo in capo, egli chiederà: "Sei certo di non essere venuto qui per uccidermi?". Ciò che manca ai personaggi è la fiducia nel rapporto interpersonale e il conseguente clima pervasivo di sospetto.

Superando ogni aspettativa, *La serra* si conclude con lo sterminio totale del personale medico, in una lotta per la successione in cui Gibbs è unico superstite, dopo esserne stato l'organizzatore occulto. Prevedibile conclusione, per un'azione che sembra svolgersi sotto il segno del tradimento generale elevato a norma di comportamento.

Ed è su un'immagine di tradimento e di violenza che si concluderà il dramma: il lavaggio del cervello a cui Gibbs sottopone Lamb, mediante l'applicazione di elettrodi, per condizionarne l'azione: è la tortura di un personaggio che rimane annientato dal sistema che ha servito.

L'identità negata

Il tema della violenza, che è in primo piano nella *Serra*, innesca peraltro l'altro tema dominante del dramma: la negazione dell'identità elevata a sistema. Come in un *lager*, i pazienti di questa strana clinica sono identificati da numeri, malgrado Roote riconosca l'insensatezza della consuetudine: "Tutta questa cosa è ridicola! Il sistema è sbagliato... non dovremmo proprio usare questi stupidi numeri. Serve solo a confondere le cose. Perché non usiamo i loro nomi, per Dio? Li hanno dei nomi, no?"

Ma la spersonalizzazione dell'individuo appare il vero obiettivo dell'attività della clinica. Eppure, nel riconoscere che i pazienti finiranno per dimenticare i propri nomi, Roote dichiara che uno dei fini della clinica "è di instillare in ciascuno di loro quella fiducia, quella fiducia che un giorno li renderà capaci di dire 'io sono Gubbins'"; ma quando Gibbs propone di mettere all'ordine del giorno il problema dei nomi, lo stesso Roote si oppone. Domina su tutto un principio di contraddizione per cui, essendo tutto parimenti credibile in quanto non verificabile, non esiste possibilità di intravedere una verità unica e assoluta. Il personaggio di Pinter che, come accade spesso, si contraddice, lascia lo spettatore imbarazzato e perplesso di fronte al desiderio, comprensibile e istintivo, di decodificare la personalità dei personaggi, oltre che i motivi delle loro azioni che da quelle personalità scaturiscono.

L'obiettivo della spersonalizzazione, comunque, viene puntualmente conseguito. L'identità è una realtà considerata superflua nei pazienti, e i medici si impegnano ad annullarla mediante l'elettroshock. Ma sembra che persino Roote, il direttore della clinica, senta il proprio nome come un peso, forse un pericolo: un segno che ne consente l'identificazione. Egli stesso sembra voler sfuggire la realtà del proprio essere, presente o passato, come per una volontà di alienazione, di annullamento della memoria di sé.

Il comico

La serra è certamente un testo che a buon diritto si può definire, in ogni senso, drammatico; eppure Pinter ha imparato la lezione di Beckett, e sa che "non c'è nulla di più divertente dell'infelicità", come afferma Nell in *Endgame* (Finale di partita). E infatti una delle componenti e delle tonalità fondamentali de *La serra* è paradossalmente, il comico. Un comico particolare, naturalmente, sempre in tensione con il senso drammatico

dell'azione che si coglie, o si intuisce, sulla scena. Al centro di questa comicità c'è, in Pinter, la figura dell'antieroe, dell'inetto di professione, che fa parte dell'antica tradizione della letteratura ebraico-yiddish. I momenti di comicità offerti dall'azione e dal dialogo lasciano spesso lo spettatore imbarazzato e incerto sull'opportunità di una risata che, inconsapevole e ingenuo, egli si è lasciato strappare. Il comico, infatti, maschera spesso un'assurda colpevolizzazione di personaggi deboli e indifesi. Ne è un esempio il tentativo di Roote di stabilire chi sia il padre del bimbo nato alla paziente: probabilmente uno dei vari dipendenti della clinica che hanno avuto rapporti con lei. L'argomento non appare comico nel merito, eppure tale risulta nella forma e nel linguaggio.

Beh, uno di loro c'è scivolato, no? Uno di loro non ha usato la testa! La sua abilità tecnica! Il buon senso! Non mi preoccupa che gli uomini intingano lo stoppino ogni tanto. Non se ne può fare a meno. Da qualche parte lo si deve pur mettere. E poi, è nell'interesse della scienza. Se uno del personale decide che per il bene di una paziente è necessario un certo grado di copulazione, allora si prendono due piccioni con una fava! Non fa male a nessuno dei due. Almeno questo è quello che ho ricavato dalla mia esperienza... Ma tutti conosciamo le regole! Mai andare a capo scoperto. Prendere sempre precauzioni. Altrimenti arrivano le complicazioni. Mai andare a capo scoperto e inviare sempre un rapporto. Dopotutto, le reazioni della paziente devono essere registrate, paragonate con altre, archiviate, visitate e se possibile verificate! Sembra ragionevole. ... Beh, le dirò una cosa, Gibbs, una cosa mi è vistosamente chiara. *Qualcuno* non ha inviato il suo rapporto!

La *comica* assurdità di questa visione pseudoscientifica e apparentemente amorale della realtà non riesce per un attimo a mascherarne il burocraticismo e l'amoralità; eppure lo spettatore non riesce a liberarsi del disagio di star godendo di un tono dialettico leggero applicato a una realtà, a dir poco, squallida. Quel che poi apparirà più paradossale sarà la scoperta che questa visione amorale e burocratica schiaccerà proprio colui, Roote, che l'ha sostenuta, quando egli verrà accusato di aver sedotto e messo incinta, proprio lui, la paziente in discussione.

L'inetto di professione (lo *schlemiel*, secondo la sua definizione yiddish) non è, allora, necessariamente il debole, il diverso, ma può essere anche il potente, il dominatore, sopraffatto e schiacciato all'improvviso dalle sue proprie armi e dal sistema che egli stesso ha creato e a imposto. L'inetitudine di Roote è, alla fine, l'incapacità di vedere e prevedere.

Un messaggio politico

La serra presenta chiari i germi delle opere politiche che Harold Pinter è venuto producendo nell'ultimo decennio (*Precisely, One for the Road, Mountain Language, The New World Order, Party Time*). Dal 1983, e ribadiamo che *La serra* fu rappresentata per la prima volta nel 1980, l'autore si è impegnato in una battaglia politica, nell'arte come nella vita, contro la repressione attuata ai danni dei Curdi o contro i regimi autoritari dell'America Latina. A fianco degli oppressi, l'opera di Pinter mostra, alla fine, non la sfiducia beckettiana nell'esistenza, e forse neppure la sfiducia nell'umanità, ma, certamente, una buona dose di sfiducia nell'uomo.

Per una lettura di Pinter

Durante una lontana intervista Pinter affermò che egli non avrebbe saputo riconoscere un simbolo neppure se lo avesse visto di persona. Come a dire che le sue opere non erano deliberatamente simboliche e andavano, quindi, interpretate semplicemente per quello che esse rappresentavano, e non per ciò che in esse ogni singolo critico si sforzava di leggerci. Pretesa un po' ardua da parte di un autore, in un'epoca in cui tanto peso

critico viene riconosciuto alla ricezione del testo. *La serra* è proprio l'esempio di un'opera che si presta fin troppo facilmente a essere letta come metafora dell'autoritarismo, del dispotismo, della violenza gratuita. Ma da diversi anni, ormai, Pinter in occasione di varie interviste, ha affermato una tesi opposta, sostenendo che tutta la sua opera deve essere letta politicamente. Il che, anche, si può fare, purché si riconosca libero lo spettatore di provare, dalla fruizione del testo, esperienze e reazioni individuali diverse. Non esclusa la possibilità di leggere il dramma per quello che di represso e inespresso esso contiene.

Un'opera che presenta l'assurdità e l'irrazionalità dei comportamenti umani e interpersonali va forse letta, nel rispetto della sua stessa natura e dei suoi codici, non escludendo la possibilità di una decodifica irrazionale, che non consente allo spettatore di riempire con la ragione e con un *significato* i buchi neri del testo.

Dario Calimani

Dario Calimani insegna Lingua e Letteratura inglese all'Università di Venezia. È autore di *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter* (Firenze, Olschki, 1985; 1996). La traduzione delle battute dalla commedia è dell'autore di questo scritto.

DUE CONVERSAZIONI CON HAROLD PINTER

Lawrence M. Bensky (1966)

Quando ha cominciato a scrivere per il teatro e perché?

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 d'arte drammatica dell'Università di Bristol, al tempo in cui questo era il solo corso drammatico 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 aver bisogno della commedia per la settimana successiva, per rispettare il suo programma di lavoro. Risposi che era ridicolo e che l'avrebbe potuta avere dopo sei mesi. E quindi la scrissi in tre giorni.

Scrivere è sempre stato così facile per lei?

Ecco, avevo scritto per anni, centinaia di poesie e di brani di prosa. Circa una dozzina di esse erano state pubblicate da piccoli settimanali; ho scritto anche un romanzo ma non è sufficientemente buono da essere pubblicato e in effetti non lo è mai stato. Dopo aver scritto *The Room*, di cui non ho visto subito la rappresentazione, mi sono messo di nuovo al lavoro con *The Birthday Party*.

Che cosa l'ha spinto a lavorare così velocemente?

È stato il fatto di scrivere una commedia che mi ha dato il via, poi sono andato a vedere *The Room* e quella fu un'esperienza notevole: non avevo mai scritto commedie, non avevo mai assistito alla rappresentazione di un mio lavoro, e quindi non avevo mai avuto contatti diretti col pubblico. Le uniche persone a sapere della mia attività di scrittore erano mia moglie e qualche amico. Star seduto in mezzo al pubblico; bene, per tutto il tempo avevo un gran bisogno di urinare, e alla fine sono corso fuori, dietro il posteggio delle biciclette...

Quali altri effetti ha avuto su di lei il contatto con il pubblico?

Sono stato molto incoraggiato dalle reazioni degli spettatori universitari, benché avrei scritto *The Birthday Party* in qualunque caso. Assistere alle prime teatrali, anche se ora ho una certa esperienza, è sempre terribile. È una prova che spezza i nervi; non è una questione di successo o insuccesso del lavoro, non è il comportamento dell'uditorio, sono le mie reazioni: provo una certa ostilità nei confronti del pubblico: non mi piacciono le vasti riunioni di folla. Tutti sanno che il pubblico varia enormemente ed è quindi uno sbaglio preoccuparsene troppo. Quello a cui si deve badare è che lo spettacolo esprima ciò che intende l'autore nello scrivere la commedia. E qualche volta avviene.

Lei pensa che senza la spinta del suo amico di Bristol avrebbe mai cominciato a scrivere per il teatro?

Sì, credo che avrei scritto *The Room*. Solo, dato le circostanze, l'ho fatto più velocemente; lui ha fatto scattare la molla. Avevo in mente anche *The Birthday Party* da molto tempo. Era nato 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 nel millenovecentocinquantaqualcosa, Dio solo sa quando è stato. La lettera dice: «Ho un alloggio disgustosamente sporco, con una enorme donna scheletrica che ha dei seni che le ricadono fin sulla pancia, una famiglia oscena, cani, gatti, sporcizia, macchie di tè, disordine, oh cazzo, chiacchiere, cicaleccio immondizie escrementi confusione letame veleno; infantilismo, deficiente sviluppo mentale, preservativo usato». Ecco, questa è la realtà di *The Birthday Party*: io ho abitato in quella stanza la donna è Meg della commedia, e c'era un tale che abitava a Eastbourne, sulla costa. Tutto l'insieme mi è rimasto in testa, e tre anni dopo ho scritto la commedia.

Come mai, nella commedia, non c'era un personaggio che la impersonasse?

Io non avevo – non ho – niente da dire su me stesso, direttamente. Non saprei da che parte cominciare, soprattutto perché spesso mi guardo allo specchio e dico: «Ma chi diavolo è quello lì?»

E non crede che il rappresentarsi come personaggio sul palcoscenico l'aiuterebbe a scoprirlo?

No.

Di solito i suoi lavori teatrali sono ricavati da situazioni in cui lei si è trovato? The Caretaker, per esempio?

Io ho conosciuto alcuni, parecchi vagabondi; lei sa come avviene, così nel normale corso degli eventi, e credo che ve ne fosse uno particolarmente... non lo conoscevo molto bene, quando lo incontravo era lui a parlare per la maggior parte del tempo. L'ho visto per caso, qualche volta, e dopo circa un anno, si è accesa questa scintilla...

Aveva preso in considerazione di recitare in The Room?

No, No, recitare era un'attività completamente separata. Benché io abbia scritto *The Room*, *The Birthday Party* e *The Dumb Waiter* nel 1957, continuai a recitare in una compagnia di repertorio, facendo ogni genere di mestiere, viaggiando a Bournemouth, a Torquay, a Birmingham. Ho finito *The Birthday Party* mentre facevo una tournée recitando una specie di farsa di cui non ricordo più il nome.

Essendo un attore, qualche volta non ha un'idea molto chiara di come dovrebbe essere recitata una determinata parte nella sua commedia?

Molto spesso ho una fortissima intuizione di come dovrebbe essere recitata una parte. Ma è dimostrato altrettanto spesso che ho completamente torto.

Lei vede se stesso in ogni ruolo, mentre scrive? Il fatto di essere un attore l'aiuta nello scrivere per il teatro?

Leggo ad alta voce a me stesso quello che scrivo, ma non mi vedo nelle parti delle mie commedie; non potrei recitarne nessuna. Ma l'essere attore non disturba la mia attività di autore a causa di queste limitazioni. Per esempio, mi piacerebbe – e vi ho spesso pensato – scrivere una commedia di sole donne.

Sua moglie, Vivien Merchant, recita spesso nelle sue commedie. Lei le scrive delle parti adatte?

No, non ho mai scritto ruoli su misura per determinati attori, e lo stesso vale per mia moglie. Penso che sia un'ottima attrice, che sia molto interessante lavorare con lei e desidero che reciti nei miei lavori.

Lei era un attore professionista quando ha cominciato a scrivere?

Oh sì, è tutto quanto io abbia mai fatto. Non sono stato all'Università, ho smesso la scuola a sedici anni: ero

stanco e irrequieto. L'unica materia che a scuola mi interessava era Lingua e Letteratura Inglese, ma non avevo studiato latino e quindi non potevo andare all'Università. Così feci un corso sul teatro, senza studiare seriamente; per la maggior parte del tempo ero innamorato e coinvolto in quel genere di problemi.

Il corso sul teatro le è stato utile per la sua carriera di scrittore?

No, nel modo più assoluto. Vivevo e basta.

Quando era giovane, andava molto a teatro?

No, pochissimo. L'unica persona che mi entusiasmava era Donald Wolfitt in una compagnia shakespiriana dell'epoca. Lo ammiravo enormemente, il suo Lear è il migliore che io abbia mai visto. Ho letto molto, per anni, moltissimi autori moderni, soprattutto romanzieri.

Nessun autore drammatico: Brecht, Pirandello...

No, certamente no, per anni. Leggevo Hemingway, Dostoevskij, Joyce e Henry Miller quando ero ancora molto giovane e Kafka. Ho letto anche i romanzi di Beckett, ma non avevo mai sentito parlare di Ionesco, se non dopo aver scritto le prime commedie.

Lei pensa che questi scrittori abbiano influenzato i suoi lavori?

Personalmente vengo influenzato da ogni autore che leggo – ed io leggo continuamente – ma nessuno di questi autori ha influenzato il mio lavoro. Beckett e Kafka sono quelli che mi hanno maggiormente colpito: penso che Beckett sia il miglior romanziere vivente. Il mio mondo è popolato dagli altri scrittori, e questo è uno dei suoi aspetti migliori.

Lei pensa che la musica abbia un'influenza sul suo lavoro?

Non so come la musica possa influenzare uno scrittore; ma essa è stata molto importante per me, sia il jazz che la musica classica. Mentre scrivo sento continuamente un senso di musica, ma è ben diverso dall'esserne influenzato. Ora ascolto molto spesso composizioni di Boulez e Webern.

Lei è infastidito dalle limitazioni che il teatro pone allo scrivere?

No, è molto diverso; considero lo scrivere per il teatro come la cosa per me più difficile, il genere più nudo, che pone grossi limiti. Ho fatto qualche lavoro per il cinema, ma per una ragione o per l'altra, non sono mai riuscito ad avere un'idea originale soddisfacente per un film. *Tea Party*, che ho scritto per la televisione è in realtà un film, è cinematografico, l'ho scritto così. Cinema e televisione sono più facili del teatro – se si è stanchi di una scena, si lascia perdere e si continua con un'altra (sto esagerando, naturalmente). Quello che rende le cose difficili sul palcoscenico è che si è lì, bloccati (i propri personaggi sono bloccati sulla scena e bisogna viverci insieme, trattare con loro). Come autore drammatico io non ho molta immaginazione nell'usare i trucchi tecnici impiegati dagli altri autori: guardate Brecht! Non riesco ad usare il palcoscenico come fa lui, non ho quel genere di inventiva, così mi trovo bloccato con i personaggi in piedi o seduti e tutto quello che possono fare è entrare da una porta, uscire da una porta o giù di lì.

E parlare.

O star zitti.

Dopo The Room, quale effetto ha avuto la rappresentazione delle commedie immediatamente successive sul suo modo di scrivere?

The Birthday Party fu messo in scena al Lyric, Hammersmith, a Londra; quindi fece una breve tournée a Oxford e Cambridge ed ebbe molto successo. Quando tornò a Londra, in centro, fu totalmente stroncato dalla critica, un vero massacro. Non ne ho mai saputo il perché e neppure mi interessa. Fu rappresentato per una settimana; ho incorniciato il resoconto del botteghino: 260 sterline, che includono le 140 della prima ed uno spettacolo del giovedì pomeriggio con un incasso di due sterline e nove scellini; vi assistevano sei persone. Ero completamente nuovo allo scrivere per il teatro commerciale e, quando ne ebbi l'occasione, fu un'impressione tremenda. Ma continuai a scrivere: alla BBC furono molto comprensivi e scrissi *A Slight Ache* su loro richiesta. Nel 1960 fu messo in scena *The Dumb Waiter* e quindi *The Caretaker*. L'unica cattiva esperienza è stata *The Birthday Party*, ero così inesperto e maldestro... non che adesso sia abile e sicuro di me, ma in confronto... Non sapevo come affrontare problemi come la scenografia, non sapevo come parlare al regista.

Quale effetto hanno avuto su di lei queste contrarietà? Era un fatto molto diverso dalle critiche sfavorevoli sul suo modo di recitare, che certamente le era capitato di ricevere prima?

È stato un gran brutto colpo, e per quarantotto ore ne sono rimasto molto depresso. È stata mia moglie infatti a ricordarmi proprio quello che lei ha appena menzionato: «Anche prima ti era capitato di avere delle critiche sfavorevoli» ecc. Non ci sono dubbi, è stato il suo buon senso e l'aiuto pratico di quelle parole a farmi superare lo sconforto, e non ho più provato niente del genere.

Lei ha curato la regia di alcune sue commedie. Lo farà ancora?

No, mi sono reso conto che è un errore. Lavoro molto scrivendo, anche solo nel passare da una cosa all'altra per vedere cosa succederà in seguito. Sì, credo di essere più utile come autore strettamente coinvolto nella commedia: come regista tendo ad inibire gli attori, poiché, per quanto mi sforzi di essere obiettivo nei confronti del testo e cerchi di non insistere con questo è quello che vuol dire, credo che gli attori sentano verso di me un obbligo troppo forte.

Poiché lei è un attore, i colleghi, che recitano nelle sue commedie, le chiedono mai di cambiare battute o aspetti delle loro parti?

Qualche volta, molto raramente, mentre lavoriamo insieme, cambio delle battute, io non credo in un teatro anarchico con cosiddetti attori «creativi», i colleghi possono farlo con i lavori di altri autori. E questo, tuttavia, non impedirebbe loro di recitare per me.

Quale è stata la prima commedia da lei diretta?

Ho partecipato alla regia di *The Collection* con Peter Hall, e quindi ho diretto *The Lover* e *The Dwarfs* nello stesso programma all'Arts. *The Lover* non aveva nessuna possibilità di successo a causa della mia decisione - deprecata da tutti, tranne da me - di abbinarlo a *The Dwarfs* che apparentemente è il lavoro più impossibile, più impresentabile. Evidentemente novantanove persone su cento hanno pensato che fosse uno spreco di tempo e il pubblico non l'ha potuto sopportare.

Sembra essere la più complessa delle sue commedie, nel senso che vi sono lunghi discorsi e pochissima azione. È stato un esperimento, per lei?

No, il fatto è che *The Dwarfs* deriva da un mio romanzo non pubblicato, scritto molto tempo fa. Mi sono

ispirato ad esso, specialmente per quanto riguarda il genere di stato d'animo in cui si trovano i personaggi.

Quindi non è facile che si ripresentino le circostanze in cui è stato scritto?

No, e vorrei aggiungere che pur essendo, come lei lo definisce, più complesso, il dramma ha per me grande valore e grande interesse. Dal mio punto di vista, il delirio generale, gli stati d'animo, le reazioni, i rapporti nella commedia - benché terribilmente slegati - sono chiari. Io so tutto quello che non è detto, il vero modo in cui i personaggi si guardano e che cosa vogliono dire con quegli sguardi. È un dramma sul tradimento e sulla sfiducia, in realtà sembra molto complicato e non può aver successo, ma scriverlo è stato per me un bene.

Vi è più di un modo per dirigere con successo le sue commedie?

Oh, sì, ma sempre basandosi su una stessa verità centrale del lavoro; se viene distorta, allora è male. La maggior differenza nell'interpretazione proviene dagli attori, ma indubbiamente anche il regista può essere responsabile di un disastro. La prima rappresentazione in Germania di *The Caretaker* era pesante e manierata. Non vi è uno schema fisso per nessun mio lavoro ed alcuni sono stati messi in scena con grande successo senza che io abbia assolutamente aiutato nella produzione.

Quando lei sta lavorando ad uno spettacolo, qual è il segreto per un buon accordo fra autore e regista?

Ciò che è essenziale è evitare qualsiasi freddezza tra autore e regista. È questione di fiducia reciproca e di chiarezza, se non c'è quello, è solo una perdita di tempo.

Peter Hall, che ha diretto molti dei suoi lavori, afferma che essi si basano su una forma verbale precisa e su di un ritmo, quando c'è scritto «pausa» lei intende qualcosa di diverso da «silenzio» e tre puntini sono diversi da un punto fermo. È forse la sensibilità di Peter Hall al suo modo di scrivere che vi fa lavorare così bene insieme?

Sì, è proprio vero. Io sono molto attento alle cose che lei ha appena enumerato; Hall, una volta, fece provare gli attori per un punto e una pausa in *The Homecoming*. A raccontarlo sembra maledettamente pretenzioso, ma fu poi molto utile.

Lei abbozza i suoi lavori, prima di cominciare a scriverli?

Per niente. Io non so che genere di personaggi avrò nella mia commedia finché... bene, finché ci sono, o mi suggeriscono cosa saranno. Io non parto assolutamente da concetti base, una volta che ho delle tracce, le seguo; in realtà il mio lavoro è di seguire delle tracce.

Cosa intende per tracce? Può ricordare come una delle sue commedie si sia sviluppata nella sua mente, o è stato un avanzare riga dopo riga?

Naturalmente non riesco a ricordare esattamente come una determinata commedia è nata nella mia mente. Credo che quello che avviene è che 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 non 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, mentre avanzo, mi scopro a scrivere «entra C» quando non sapevo affatto che C. stesse per entrare; quello era il momento adatto in cui doveva assolutamente entrare, tutto qui.

In The Homecoming, Sam, un personaggio che per un certo periodo non è stato molto attivo, improvvisamente si mette a gridare ed ha un collasso alcuni minuti prima della fine della commedia. È forse un esempio di quello che sta dicendo? Sembra molto inaspettato.

Sì, improvvisamente mi è sembrato giusto; si è imposto da solo. Sapevo che a un certo momento di quell'atto avrebbe dovuto dire qualcosa ed ecco quanto è avvenuto, quello che ha detto.

Quindi i personaggi possono svilupparsi al di fuori del suo controllo su di essi, trasformando la sua idea - anche se è un'idea vaga - del soggetto della commedia?

In fin dei conti sono io a tenere le redini, quindi non possono allontanarsi troppo.

Lei conclude la commedia quando le sembra il momento adatto o conduce coscientemente l'intreccio verso un momento che lei ha già stabilito?

È semplicemente istinto. Cala il sipario quando il ritmo sembra richiederlo, quando l'azione arriva alla fine. A me piacciono molto le battute conclusive; mi piace farle bene.

Lei quindi ha l'impressione che i suoi lavori siano strutturalmente ben congegnati? Di essere in grado di comunicare questo istinto del ritmo alla commedia?

No, in realtà no, ed è proprio questa la mia maggiore preoccupazione: avere una buona struttura. Io faccio sempre tre stesure per uno stesso lavoro, ma alla fine bisogna lasciarla com'è; si arriva ad un punto in cui si dice: ecco, non posso più aggiungere nulla. L'unico lavoro, della cui entità strutturale sono vagamente soddisfatto è *The Homecoming*. *The Birthday Party* e *The Caretaker* sono scritte troppo... voglio limarle, eliminare tante cose. Le troppe parole qualche volta mi irritano, ma non riesco ad evitarle, sembra quasi che escano spontaneamente dalla bocca del personaggio. In realtà io non esamino i miei lavori molto attentamente, ma spesso mi rendo conto, mentre scrivo, che qualche personaggio, in un determinato momento, parla veramente troppo.

Molte persone sarebbero d'accordo nell'affermare che l'essenza dei suoi lavori sta proprio nel loro contenuto verbale, nel disegno e nella forza del personaggio che lei ne ricava. Lei si ispira, per questi dialoghi, a conversazioni che ha udito; lei origlia?

Io non perdo tempo ad ascoltare in quel senso; occasionalmente sento qualcosa, andando in giro, come succede a tutti. Ma le parole mi vengono in mente mentre sto scrivendo le battute dei personaggi, non prima.

Perché pensa che le conversazioni nelle sue commedie siano così efficaci?

Non lo so, io credo che sia forse perché la gente si aggrappa a tutto quello che riesce ad afferrare verbalmente per tenersi lontana dal pericolo di sapere, di essere conosciuta.

Quale argomento la preoccupa maggiormente nello scrivere una commedia?

Sono così strettamente legati l'uno all'altro che non saprei proprio giudicare.

Alcuni anni fa, l'« Encounter » pubblicò una vasta serie di citazioni di persone del mondo dell'arte sull'opportunità che la Gran Bretagna aderisse al Mercato Comune. La sua dichiarazione fu, senza confronto, la più breve: « La questione non mi interessa e non mi importa quello che avverrà ». Questo simbolizza il suo atteggiamento riguardo la politica o i problemi attuali?

Non proprio, benché sia esattamente quello che provo nei confronti del Mercato Comune; non mi interessa

proprio. Ma non è vero dire che io sia indifferente ai problemi attuali. Io mi trovo sempre ad essere alternativamente in uno stato di confusione, incertezza, irritazione, indignazione e qualche volta indifferenza. Generalmente cerco di fare tutto quello che posso e poi mi fermo. Non credo di avere un compito sociale di alcun valore e non è questione di prendere una posizione politica perché le conclusioni non sono affatto semplici; per essere un uomo politico bisogna saper sempre offrire un quadro lineare degli avvenimenti, anche se non si è in grado di vedere le cose in quel modo.

Non le è mai venuto in mente di esprimere opinioni politiche per bocca dei suoi personaggi?

No, in fin dei conti la politica mi annoia, benché riconosca che sia responsabile di molte sofferenze. Io diffido delle affermazioni ideologiche di ogni genere.

Ma lei pensa che quel tipo di minaccia personale, che qualche volta viene rappresentata nelle sue commedie, sia un pericolo di genere più esteso, di natura politica o che non ne abbia alcuna attinenza?

Io non mi sento affatto minacciato da nessun corpo o attività politica; a me piace vivere in Inghilterra. A me non importano le strutture politiche; non mi impressionano, ma causano grandi sofferenze a milioni di persone. Le dirò cosa penso veramente degli uomini politici: l'altra sera ho visto alla televisione alcuni uomini politici che parlavano del Vietnam. Avrei voluto poterli raggiungere attraverso lo schermo con un lanciapietra, bruciarli i loro occhi e i loro genitali e quindi chieder loro come giudicavano l'azione dal punto di vista politico.

Userebbe mai questa indignazione in un lavoro a sfondo politico?

Occasionalmente e in momenti di irritazione ho pensato di scrivere una commedia satirica; una volta ho scritto un lavoro che nessuno conosce, una commedia di lunghezza normale che segue *The Caretaker*. Ho scritto tutta la dannata faccenda in tre stesure. Si intitolava *The Hothouse* ed era a proposito di un istituto di cura, in cui si tenevano rinchiusi dei pazienti; tutto quello che veniva presentato era la gerarchia del personale che dirigeva l'istituto: non si sapeva cosa succedesse ai pazienti, cosa dovessero fare o chi fossero. Era altamente satirica e molto inutile. Nessun personaggio mi piaceva realmente e in effetti non avevano nessuna consistenza. Così scartai subito la commedia: i personaggi erano dei fantocci di cartone. Intenzionalmente io cercai - e fu l'unica volta, credo - di chiarire un punto, di dire esplicitamente che si trattava di persone malvage, che io disapprovavo. E quindi non cominciarono neppure a vivere. Al contrario, nelle mie altre commedie io mi prendo cura di ogni singolo personaggio, anche di un bastardo come Goldberg in *The Birthday Party*.

Lei spesso parla dei suoi personaggi come se fossero delle persone reali. Lo diventano dopo che ha scritto la commedia? O mentre la sta scrivendo?

In ambedue i casi.

Veri come le persone che conosce?

No, diversamente. Dopo aver scritto *The Caretaker*, ho avuto un sogno terribile a proposito di due fratelli. In quest'incubo la mia casa era stata bruciata ed io cercavo di trovare il responsabile; ero condotto attraverso ogni sorta di vicoli e caffè finché alla fine arrivavo in una stanza interna in un determinato luogo e là vi erano i due fratelli della commedia. Ed allora io dicevo loro: siete stati voi a bruciarmi la casa. Essi rispondevano: non preoccuparti. Ed io: è tutto quello che avevo, tutto, non vi rendete conto di quello che avete fatto. Ed essi dicevano: va tutto bene, ti risarciremo, ti cureremo bene; parlava il fratello più giovane e quindi io davo loro un assegno di cinquanta sterline... davo loro un assegno di cinquanta sterline!

La psicologia le interessa particolarmente?

No.

*Per niente? Pensava ad uno scopo determinato quando scrisse il discorso, in cui il fratello maggiore descrive i suoi guai nell'ospedale psichiatrico, alla fine del secondo atto in *The Caretaker*?*

Bene, uno scopo nel senso che Aston finalmente apre bocca. Il mio fine era di farlo parlare finché non ne può più e quindi... calare il sipario. Non avevo nessuna scure da affilare. Ed un particolare che è sfuggito a tutti è che non si deve necessariamente concludere che tutto quello che Aston racconta delle sue esperienze all'ospedale psichiatrico sia vero.

Nella maggior parte delle sue commedie vi è un senso di terrore e di minaccia. Lei vede il mondo come un luogo essenzialmente violento?

Il mondo è un luogo piuttosto violento, è così semplice, quindi la violenza nei miei lavori è spontanea. Mi sembra un fatto essenziale e inevitabile.

Io credo che ciò di cui lei sta parlando è cominciato con *The Dumb Waiter*, che dal mio punto di vista è un lavoro relativamente semplice. In realtà la violenza è solo un'espressione del problema del predominio e della schiavitù, che forse è un tema che si ripete nei miei lavori. Molto tempo fa ho scritto una novella chiamata *The Examination* e di lì provengono le mie idee sulla violenza. La novella trattava molto esplicitamente di due persone in una stanza che combattevano una lotta di natura non specificata, in cui si faceva questione di chi avesse il predominio e fino a qual punto, come fare per arrivare in una posizione di dominio e quali strumenti usare per ottenerlo e come vincere la superiorità dell'altro. Vi è una continua minaccia: essa ha a che vedere con il problema di essere nella posizione dominante o di cercare d'esserci. È quello che mi ha convinto a scrivere la sceneggiatura del film *Il Servo*, che era opera altrui, sapete. Io non la chiamerei violenza, quanto lotta per una posizione, che è molto comune nella vita di tutti i giorni.

Queste idee di quotidiane battaglie o di violenza provengono dalle sue esperienze personali?

Ognuno incontra la violenza, in un modo o in un altro. A me è capitato di incontrarla in una forma piuttosto estrema dopo la guerra, nell'East End, quando in Inghilterra i fascisti stavano rialzando la testa. Ho combattuto parecchie battaglie laggiù. Se solo si assomigliava vagamente ad un ebreo, si avevano dei guai. Inoltre frequentavo un club ebreo, dietro un vecchio arco della ferrovia, e spesso vi erano molte persone con bottiglie di latte rotte in mano, ad aspettarci nel vicolo che di solito percorrevamo. Vi erano un paio di sistemi per cavarcela; uno era un modo puramente fisico, naturalmente, ma c'era poco da fare con le bottiglie del latte: noi non le avevamo. Il modo migliore era di parlar loro, una conversazione del genere: «State bene?». «Io sto bene». «Bene». «Allora va tutto bene, non è vero» e continuare a camminare verso le luci della strada principale.

Un'altra cosa: spesso eravamo scambiati per comunisti. Se ci si avvicinava o capitava di passare vicino ad un raduno pubblico fascista e li si guardava in modo vagamente antagonistico - questo avveniva al mercato di Ridley Road, vicino al nodo ferroviario di Dalston - essi immediatamente lo interpretavano come una prova di comunismo, specialmente se si avevano dei libri sotto al braccio. A quei tempi, in quei luoghi vi era molta violenza.

E tutto questo l'ha spinto verso idee pacifiste?

Avevo quindici anni quando è finita la guerra. Quindi non si è mai posto il problema di parteciparvi quando, tre anni dopo, sono stato richiamato per il servizio militare: io non ne vedevo lo scopo. Rifiutai di andarci e così fui portato alla visita medica con una macchina della polizia; passai quindi per due tribunali ed ebbi due processi. Avrei potuto andare in prigione - portai in tribunale lo spazzolino da denti - ma capitai con un ma-

gistrato vagamente comprensivo ed invece fui multato, trenta sterline in tutto. Forse sarò richiamato nella prossima guerra, ma non vi andrò.

Robert Brustein ha detto, parlando del dramma moderno: «L'autore ribelle diventa un evangelizzatore che fa proseliti per la sua fede». Lei si vede in quel ruolo?

Non so di che cosa stia parlando; non so per quale fede potrei fare dei proseliti.

Il teatro è un campo in cui vi è molta competizione. Lei, in qualità d'autore, è conscio di competere con altri scrittori?

Scrivere bene mi esalta e rende la vita degna d'esser vissuta. Partendo da questo concetto, non sono conscio di nessuna competizione.

Lei legge quanto si scrive su di lei?

Sì, ma la maggior parte del tempo non so di cosa stiano parlando, non leggo proprio tutto quello che c'è scritto. O lo leggo e lo dimentico: se mi chiedesse cosa è stato detto, potrei dire poco. Ma vi sono delle eccezioni, soprattutto fra i critici non professionisti.

Quando scrive, fino a che punto si rende conto di avere un pubblico?

Non molto. Mi rendo tuttavia conto che si tratta di una arte pubblica, non voglio annoiare gli spettatori, voglio tenerli avvinti a quanto sta succedendo. Così cerco di scrivere più esattamente possibile, ma lo farei in ogni modo, che ci sia pubblico o no.

*Vi è una storia - menzionata da Brustein in *The Theatre of Revolt* - su Ionesco che se ne è andato a metà della rappresentazione di *Les Negres* di Genet perché gli sembrava di esser preso di mira e che gli attori ne godessero. Lei si augurerebbe di avere una simile reazione nel suo pubblico? Come reagirebbe se fosse lei ad essere attaccato?*

Ho già avuto questa esperienza. Mi è capitato recentemente qui a Londra quando sono andato a vedere *US*, lo spettacolo contro la guerra del Vietnam allestito dalla Royal Shakespeare Company. Vi fu una specie di attacco. Non mi piace essere preso di mira dalla propaganda e detesto i comizi improvvisati. Nelle mie commedie io voglio presentare dei concetti chiari, qualche volta provo un certo imbarazzo nel pubblico, ma escludo di offendere per il solo piacere di farlo.

Lei pensa quindi che la commedia non raggiunga lo scopo, non ispiri opposizione alla guerra?

Certamente. Il baratro fra la realtà della guerra del Vietnam e l'immagine che *US* presentava sulla scena era così enorme da essere quasi ridicolo. Se era inteso per ammonire e impressionare il pubblico, mi sembra peccasse di grande presunzione. È impossibile fare una solenne dichiarazione teatrale su un tale argomento, dopo che televisione e stampa hanno già reso tutto così chiaro.

Deliberatamente lei rende umoristiche le situazioni di crisi? Spesso il pubblico delle sue commedie scopre che l'ilarità si volge contro se stessa, allorché scopre quale è in realtà la situazione della commedia.

Sì; questo è molto vero. raramente sono conscio di fare dello spirito, ma qualche volta mi trovo a ridere di un passaggio che improvvisamente mi sembra comico. Sono d'accordo che la maggior parte delle volte il discorso sembra solo ridicolo; l'uomo in questione sta in realtà combattendo per la vita.

In molte situazioni critiche vi sono delle implicazioni sessuali, non è vero? Come vede l'impiego del sesso nel teatro?

Io sono contrario a qualsiasi cosa riguardi il sesso: è un progetto che molte persone di «idee liberali» desiderano realizzare: aprire al commercio in generale l'uso di un linguaggio osceno, mentre esso dovrebbe essere l'oscuro e segreto dominio della malavita. Sono poche parole; non si dovrebbe ucciderle col troppo uso. Io ho impiegato tali parole una o due volte nelle mie commedie, ma la censura non le ha permesse. Sono parole grandi, meravigliose, ma devono essere usate molto raramente. La sola pubblicità fatta alla libertà di linguaggio mi stanca, perché è più una dimostrazione che una affermazione.

Lei pensa di aver provocato delle imitazioni? Le è capitato di vedere al cinema o a teatro qualcosa che lei definirebbe «pinteresco»?

Quella parola! Queste dannate parole e soprattutto il termine pinteresco; non so di cosa diavolo stiamo parlando! Credo che sia un grosso fardello da sopportare per me e per gli altri scrittori... Oh, molto raramente, ascoltando qualcosa ho pensato, ecco, questo fa suonare un campanello, ma non va oltre. Io credo fermamente che gli autori scrivano su... semplicemente scrivano, e trovo difficile che io possa esercitare un'influenza sugli altri. Io non vedo prove di questo fatto; sembra che l'altra gente vi veda un'evidenza che io non trovo.

E i critici?

È un grave errore prestar loro attenzione. Io credo che questa sia un'epoca di pubblicità troppo gonfiata e di stroncature eccessivamente enfatiche. Io sono un'ottimo esempio di autore che sa scrivere, ma non sono poi così bravo. Sono semplicemente uno scrittore, credo di essere stato troppo lodato perché, data la scarsità di opere realmente ben scritte, il pubblico tende ad ingozzarsi troppo di un solo pasto. Tutto quello che si può fare è di cercar di scrivere il meglio possibile.

Lei pensa che tra cinquant'anni le sue commedie saranno ancora rappresentate? L'universalità è una qualità che si sforza di raggiungere?

Non so proprio se le mie commedie saranno ancora rappresentate fra cinquant'anni e non me ne importa. Sono contento che quello che scrivo abbia un significato anche in Sud America o in Jugoslavia: è consolante. Ma certo non lotto per raggiungere l'universalità, devo già sforzarmi abbastanza semplicemente per scrivere una dannata commedia.

Lei pensa che il successo ottenuto abbia cambiato il suo modo di scrivere?

No, ma è diventato più difficile, credo ora di essere andato al di là di qualcosa. Quando ho scritto le prime tre commedie nel 1957, quello che importava era di *scriverle*; i problemi connessi alla messa in scena erano quanto mai remoti; sapevo che non avrebbero mai potuto essere date dalla compagnia di repertorio in cui io recitavo, e Londra ed il West End erano luoghi lontani quanto l'altra faccia della luna. Così scrissi queste commedie senza nessuna preoccupazione. Col passare degli anni realmente è diventato più difficile conservare quel genere di libertà essenziale per scrivere, ma quando scrivo, devo possederla. Per un certo periodo è stato anche più difficile evitare i riflettori, e tutto il resto. Dopo *The Caretaker* ho impiegato cinque anni per scrivere un lavoro per il teatro, *The Homecoming*. Nel frattempo ho fatto un mucchio di cose, ma quello che veramente volevo era scrivere per il teatro, e non vi riuscivo. Poi ho scritto *The Homecoming*, e bene o male, mi sono sentito meglio. Ma ora sono di nuovo allo stesso punto. Voglio scrivere un lavoro che mi ronza in testa continuamente, e non riesco a mettere nero su bianco. La gente non realizza quanti ci si stanchi di se stessi, ed anche solo a vedere le parole su un foglio penso, oh Dio, tutto quello che faccio sembra essere prevedibile, poco soddisfacente

e senza speranza. Mi tiene sveglio, non mi importa dei divertimenti, se avessi qualcosa da scrivere, lo farei. Non chiedetemi perché voglio continuare a lavorare per il teatro!

Lei pensa che per ricominciare a scrivere userebbe tecniche più libere?

Mi piacciono nei lavori degli altri: ho pensato che *Marat-Sade* era una serata molto ben spesa, ed altri drammi molto diversi come *Il Cerchio di Gesso del Caucaso* mi hanno divertito, ma personalmente non userei mai simili tecniche teatrali.

Questo la fa sentire fuori moda?

Io sono un autore drammatico molto tradizionale; per esempio io insisto per avere un sipario in tutti i miei lavori. Scrivo apposta le battute conclusive che ne precedono il calare! Ed anche quando registi come Peter Hall o Claude Régy a Parigi vogliono eliminarlo, io insisto per conservarlo. Per me è una questione di forma, di struttura, di unità; tutta questa fiera di happening e di film che durano otto ore sono un grande divertimento per chi se ne occupa, ne sono sicuro...

Non dovrebbero forse divertirsi?

Se si divertono, ne sono proprio contento, ma devono lasciarmi fuori, non resisterei più di cinque minuti. Il guaio è che trovo tutto così rumoroso, e a me piacciono cose tranquille. Sembra che in un'arte così moderna vi siano tali confusioni e discordanze. Ed in gran parte è inferiore ai propri modelli. Già in Joyce c'è in modo evidente Burroughs, per esempio, per quello che riguarda le sue tecniche sperimentali, ma Burroughs è un ottimo scrittore per se stesso. Questo però non vuol dire che io non mi consideri un autore contemporaneo: voglio dire, eccomi qui.

Intervista pubblicata per la prima volta su «Paris Review» nel 1966. È stata inclusa nella traduzione di Luisella Marazzi, nel volume collettivo *Ribellione e rassegnazione. Teatro inglese dal 1957 al 1967*, Bari, De Donato, 1969

Nell'elegante quartiere di Holland Park, cuore di Londra e dell'Inghilterra classica, in una traversa discreta, Harold Pinter lavora, nella casetta a due piani ove ha sede il suo studio. Esattamente alle spalle, sulla traversa successiva, è la villa dove abita con sua moglie, lady Antonia Fraser. I rumori dal viale giungono ovattati e, a dispetto dei luoghi comuni che lo vogliono ostico e solitario, lo scrittore è sereno e ospitale, offre da bere e si offre con curiosità alle domande. Parlare con lui vuol dire mescolare politica e letteratura, tecniche di scrittura e diritti civili, perché lui passa con agilità elegante, fatta di frasi brevi e nette, da un'aspetto all'altro del discorso, seguendo lucidamente i propri fili e stupendosi spesso per quello che consegue dalle sue parole, se solo glielo si fa osservare. Passati i sessanta anni, Pinter resta un eterno ragazzo, che non nasconde la passione persistente per il tennis e il cricket, e conserva intatto il fascino e la dizione dell'attore, ruolo nel quale, del resto, ha debuttato in pubblico, negli anni Cinquanta.

Ora però è uno dei nomi di maggior riguardo della cultura inglese, e questo gli permette di rompere l'isolamento in cui è posto dal fatto di non rinunciare all'impegno politico pubblico, e di usare anzi il peso del suo nome per le campagne a favore dei diritti civili nel mondo.

Il nostro primo incontro è partito proprio da qui, dallo stupore per il fatto che un suo articolo di fuoco sulla situazione in Salvador fosse riuscito a conquistare un'intera pagina sul controllato settimanale "The Observer", nel marzo del 1993.

Ho fatto quell'intervento, non tanto come scrittore, ma come cittadino... Penso sia necessario prendersi delle responsabilità, in quanto cittadini. È stata un'occasione rara, in questo paese, per poter parlare di questioni politiche internazionali.

Rara anche perché l'immagine che il pubblico generalmente ha di Pinter non è quella di un esperto in questioni internazionali.

Invece sono anni che io sento questo problema. Dal punto di vista politico sono anzi estremamente attivo. Tanto più sento il bisogno di esserlo nel mio paese, dove la stampa è in condizioni terribili: una struttura piat-ta, accondiscendente, che non mette mai a fuoco i problemi reali: problemi che riguardano davvero la gente.

Ci racconti com'è nato, nel marzo 1993, quell'intervento che sembra vibrare già dal titolo: Lo spirito dell'arcivescovo Romero può essere vendicato.

Una commissione delle Nazioni Unite aveva appena pubblicato un rapporto sul Salvador. Ho subito telefonato al direttore dell'"Observer": credo che egli si considerasse in qualche modo in debito con me, perché un anno prima aveva deciso di non pubblicare la mia poesia sulla guerra del Golfo. Così ha accettato che io scrivessi il mio punto di vista a proposito di quel rapporto dell'ONU. Non ha cambiato una sola virgola del mio articolo.

Un articolo dove si accusano esplicitamente gli Stati Uniti di aver "esercitato e sostenuto, sistematicamente, una spietata e cinica manipolazione del potere nel mondo intero, mascherandosi da forza di pace universale". Parole molto dure, le sue.

Da molti anni io denuncio le menzogne in mezzo alle quali viviamo. Siamo dentro una rete di bugie. Forse

l'espressione è abusata, ma vera. È una grossa nuvola di bugie, oltre la quale non è possibile vedere la verità. Siamo davanti a una visione sfuocata del mondo. Vi è una totale mancanza di chiarezza. In questo senso, nel mio paese, si va verso una società drammaticamente autoritaria.

Come vive lei personalmente questa condizione di impegno civile?

Oh, mi sento molto isolato, molto solo. Certo, se mi trovassi negli Stati Uniti sarebbe ancora peggio. Basta guardare quello che capita a un intellettuale come Noam Chomsky che non riesce più a pubblicare. Qui in Gran Bretagna l'atteggiamento è diverso, ma forse anche più ostile. Perché gli inglesi deridono chi si impegna. Ogni volta che qualcuno opera un tentativo serio di analisi della società in cui vive, viene deriso.

A lei è stata rivolta addirittura l'accusa di "isteria politica". A noi, che guardiamo da stranieri, sembra piuttosto ferma lucidità.

È solo questione di linguaggio. Non credo di essermi mai abbandonato all'isteria. Mi interessano invece i fatti. Nell'articolo sull'"Observer", potete vedere quanto la mia versione dei fatti fosse fredda e distaccata. Anche se vi si può leggere tutta la mia rabbia.

Ci incuriosisce però questo suo exploit così violento per il Salvador, quando le realtà esplosive nel mondo sono tante, dalla Bosnia alla Somalia, dalla zona del Golfo alla condizione dei Curdi in Turchia di cui, per altro, lei si è spesso occupato.

Mi sono sempre interessato molto dell'America Latina, e in particolare di quella Centrale. Sono almeno venticinque anni che me ne occupo, da quando Allende fu eletto nel 1970 presidente del Cile. Quell'esperienza mi era sembrata subito valida, anche perché conoscevo dei cileni e quindi ne avevo esperienza diretta. Nel 1973 ci fu il colpo di stato: ho capito subito chi c'era dietro. E la maniera in cui tutto l'Occidente ha reagito mi ha disgustato. Ho cominciato a fare un'analisi articolata dei fatti e della politica internazionale degli USA, in particolare nel Centro America: El Salvador, Nicaragua, Guatemala. Ho imparato a conoscere questo settore fin nei più piccoli particolari, l'ho studiato in continuazione. E più mi ci sono applicato, più mi sono state chiare le iniquità della politica statunitense in Centro America. Una politica che si è sempre mascherata dietro la parola "libertà" e dietro i valori cristiani. Tutte parole di cui anche noi europei, occidentali, abusiamo spesso, ma che sono in netto contrasto con le azioni che ne conseguono.

Sono le stesse parole adoperate per giustificare gli interventi in Bosnia, in Somalia, ora anche ad Haiti...

Appunto. È la nuvola di menzogne di cui parlo. Anche il paese in cui vivo, e anche la Francia, che stanno dalla stessa parte degli Stati Uniti, e ne vengono sostenuti, sono corresponsabili di atti che non si possono definire che crimini: vere e proprie attività criminali.

È un'accusa molto pesante. Tanto più se proviene da uno scrittore che per molti anni era sembrato estraneo alla politica.

Negli ultimi venticinque anni in Centro America sono morte trecentomila persone. Chi le ha uccise? Lo sappiamo: le forze di sicurezza del Guatemala, dell'Honduras, del Salvador... Ma chi ha dato loro i soldi per fare questo? Hanno avuto soldi dagli Stati Uniti. Ma di questo nessuna notizia sulle pagine dei nostri giornali. Trecentomila persone sono morte ignorate. Come vedete c'è un legame stretto tra le autorità di governo e i media. C'è una pressione contro ogni indagine indipendente. Ed è molto atipico vedere pubblicati i risultati di queste indagini indipendenti. Avete avuto proprio ragione a sorprendervi per quel mio articolo sull'"Observer".

Ci sorprende anche di più questa sua franchezza. Anche se dopo lavori come *Il bicchiere della staffa* o *Il linguaggio della montagna* era impossibile pensare di trovarsi ancora di fronte al Pinter dell'ambiguità e della memoria.

Scrivo da trentacinque anni, che è un bel po' di tempo. Non credo si possa riscrivere sempre la stessa commedia. È ovvio che il mio modo di lavorare è cambiato, anche se non sono sicuro di poter dare un giudizio critico nei confronti del mio stesso lavoro. 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*, in altre parole i lavori della fine degli anni Cinquanta... forse non sapevo veramente che cosa scrivevo. I personaggi apparivano sulla pagina senza che io mi mettessi prima a pensare a loro. Pensate a tipi come Goldberg o MacCann: conoscevo benissimo quel tipo di personalità autoritaria, sentivo che nella commedia c'erano forze in conflitto, capivo che avrebbero distrutto il protagonista, ma non riuscivo a metterle a fuoco. Ora penso di esserci riuscito.

Naturalmente lei si riferisce ai suoi recenti tre testi "politici", atti unici per cui lei stesso accredita la definizione di "immagini in tema di linguaggio e di oppressione".

Quelle tre opere hanno un grosso significato per me. Molti non le hanno apprezzate. Hanno detto che non erano opere.

Lei vuole dire che il pubblico non le ha trovate all'altezza dei lavori precedenti?

In Inghilterra io ho un buon rapporto con il pubblico. Vado d'accordo con la gente, con il pubblico in genere. È con i media che non vado d'accordo. E loro non vanno d'accordo con me.

Crede di essere sottoposto a qualche forma di boicottaggio, per quello che dice?

Io posso dire quello che voglio, fa anche parte del mio carattere. E sono consapevole del mio ruolo, in quanto scrittore. È ovvio che nessuno mi può fermare. Cosa potrebbero farmi? Sono uno scrittore, è chiaro che non mi si può... [ride rumorosamente] licenziare. In questo senso non c'è alcuna censura ufficiale. Una censura di governo, voglio dire. Ma esiste, per esempio nei giornali, una forma molto forte di autocensura.

Si riferisce al fatto che "The London Review of Books", "The Guardian", "The Observer", non hanno voluto pubblicare *American Football*, la sua poesia sulla guerra del Golfo. E che "The Sunday Times" l'ha irrisa, mentre in Olanda "Handelsblad", a Berlino la "Taz" e in Italia "il manifesto" la pubblicarono con un forte rilievo?

A volte le forme di censura sono molto insinuanti. A proposito di guerra del Golfo sono stato anche invitato a un programma televisivo. Peccato che andasse in onda fra mezzanotte e l'una, un'ora in cui nessuno guarda più la TV. Era una maniera per emarginarmi. Voglio raccontarvi anche un episodio più recente. Sulla "New York Review of Books" è apparso un articolo a proposito del film *Schindler's List*. In quell'articolo si discuteva dei sistemi totalitari di Mao, di Hitler, di Stalin e di ciò che hanno fatto... Ho preso carta e penna e ho scritto una lettera alla rivista. Ve ne siete lasciati scappare uno, ho scritto: gli Stati Uniti d'America.

È lei piuttosto che non gliene lascia passare una...

Lo ammetto: gli Stati Uniti sono nel mio mirino, ed è chiaro il perché. Comunque, nella lettera dicevo: so bene che gli Stati Uniti non si sono comportati nella stessa maniera, ma hanno fatto in modo che fossero altri a farlo. Ma loro restano i responsabili. Beh, non ci crederete, ma l'hanno pubblicata. Ancora una volta era una

lettera distaccata, molto mirata, andava dritta al punto. Il fatto è che non c'è stato alcun seguito. Nessun'altra lettera. Nessuna reazione. Ora, io non posso credere che non sia successo niente. Anzi, ne sono sicuro: un mio amico dagli Stati Uniti mi ha scritto di gente che è andata su tutte le furie dopo averla letta. "Cosa si permette di scrivere?" hanno detto. "Come può paragonare gli Stati Uniti a..." Io sono convinto che un sacco di gente ha scritto alla "New York Review of Books". Ma loro hanno messo tutto a tacere. Tutte le lettere in un cassetto. Che è una maniera brillante per lasciar cadere l'argomento. In fondo, possono sempre dire, la lettera di Pinter noi l'abbiamo pubblicata.

Un episodio molto istruttivo sul comportamento degli intellettuali.

Ok, mi fa orrore questa intelligenza statunitense. Pretendono di essere teste pensanti, teste critiche, e invece sostengono lo *statu quo*. Badate, non sto dicendo che sono degli stupidi, sono anzi tutte persone molto intelligenti, ma sembrano aver nascosto la verità sotto il tappeto. Naturalmente non parlo solo della redazione della "New York Review of Books", non avrebbe senso farne un caso particolare. Parlo dell'atmosfera intellettuale newyorkese, del vivere dentro una nuvola di bugie. È soprattutto l'atteggiamento di questa borghesia a turbarmi di più: una borghesia che vive in una specie di isolamento. Del resto, tenere la popolazione nell'ignoranza è un modo di procedere tipico delle società occidentali. Esse trionfano grazie all'ignoranza. Più la gente ignora le cose e più è facile terrorizzarla. Tutto diventa pauroso. Non viene detto nulla. Non ci sono punti di riferimento. La gente è tagliata fuori e vive nel vuoto. Una politica senza dubbio efficace.

È come se lei descrivesse, da un altro punto di vista, quella scena di Party Time, in cui uno degli ospiti allude in modo molto obliquo ai disordini che intanto avvengono in strada: "abbiamo fatto una specie di rastrellamento", dice, "mi scuso per quanto è successo", "il problema sarà risolto quanto prima".

La mia idea era di denunciare quello che può accadere nelle strade. Il risultato di decisioni prese in alto. Quei signori, fra un drink e una chiacchiera, sanno esattamente quello che succede lì sotto, nelle strade... probabilmente una retata della polizia.

Martin Esslin, uno dei critici che più si è occupato di lei, ritiene che quello che accade in Party Time non possa essere riferito all'Inghilterra. È roba da paesi senza alcuna tradizione di democrazia, dice Esslin. Forse potrebbe capitare in Turchia...

La questione sta proprio qui. Esslin non è uno sciocco. Ma è anche lui vittima di questo sistema di bugie. Dovremmo forse ricordargli quel che è successo qualche anno fa sul ponte di Westminster. Gli studenti dimostravano il proprio malcontento sulla questione dei presalari. Marciavano pacificamente per protesta, e vennero brutalmente attaccati dalla polizia con i manganelli. Addirittura con i cavalli. Vedete bene che non era la Turchia: era Londra, nientemeno che Westminster Bridge. È stata Margaret Thatcher, per prima, a reintrodurre questi metodi repressivi. Lo stesso è accaduto in occasione delle dimostrazioni per alcune tasse antipopolari e soprattutto durante lo sciopero dei minatori inglesi, nel 1984. Qualcosa che oggi è difficile descrivere... razionalmente, senza farsi prendere dall'emozione. Un brutale abuso di potere, puro e semplice. Sembra addirittura che in quel caso, oltre alla polizia, sia stato fatto intervenire anche l'esercito. Quando l'autorità si sente in pericolo, reagisce. Altro che metodi democratici... hanno reagito con l'uso diretto della forza.

In quei casi qual è stato l'atteggiamento dell'opinione pubblica inglese?

Le foto che sono apparse sui giornali mostravano solamente i manifestanti, per lo più nel gesto di lanciare sassi. All'epoca dello sciopero dei minatori, il governo aveva attivato anche dei blocchi stradali. Chiunque

volesse dimostrare la propria solidarietà ai minatori poteva essere fermato per strada e rimandato indietro. E questo è un paese che dice di essere democratico... Si vede chiaramente che esiste un doppio standard. Le grandi dichiarazioni di democrazia non vanno poi d'accordo con i comportamenti delle autorità.

Lei ci sta dunque dicendo che la sua contrarietà all'establishment inglese, la sua analisi della politica internazionale, il suo disgusto di fronte a certi episodi e a certi valori hanno trovato un'eco diretta nei suoi lavori.

Voglio semplicemente dire che nel *Bicchiere della staffa*, nel *Linguaggio della montagna*, in *Party Time* non parlo della luna... Se volete, posso raccontarvi com'è nato, nel 1984, *Il bicchiere della staffa*, perché anche in quel caso si è trattato di un episodio molto specifico: l'ho scritto di getto, una notte, dopo una festa. A questa festa avevo incontrato alcune ragazze turche, una di loro, se non sbaglio, lavorava all'ambasciata. Ho chiesto loro che cosa pensavano della tortura, visto che è così frequente nel loro paese - un nostro alleato nella NATO, tra l'altro - visto che la Turchia tutela nel peggiore dei modi i diritti umani, e conta invece il maggior numero di scrittori in carcere. Ho chiesto che cosa pensassero dell'uso della tortura nelle carceri turche. Sapete cosa mi hanno risposto: "Beh, saranno stati comunisti..." Come se questo giustificasse la tortura. Sono rimasto senza parole. Me ne sono andato livido di rabbia, sono tornato qui e ho scritto *Il bicchiere della staffa* nel giro di una notte. Più tardi, assieme ad Arthur Miller, ho fatto un sopralluogo in Turchia, e li ho incontrati: scrittori, uomini di cultura, sindacalisti.

Questo fa parte dei suoi impegni con Amnesty International e con il Pen Club?

Non solo con loro: ho fatto e faccio parte di numerosi altri gruppi di pressione, e di molte delegazioni. In questi ultimi tempi la mia attività si è parecchio intensificata. Sapete già del mio impegno a favore dei curdi in Turchia, ma cerco anche di far sapere a tutto il mondo che cosa succede fra Indonesia e Timor orientale. E naturalmente mi preoccupo molto di quanto accade in America Centrale: El Salvador, Guatemala, Nicaragua... Negli ultimi mesi in particolare a Cuba e Haiti...

Tutte queste attività non si riflettono però nel suo lavoro più recente, quel Chiaro di luna che è andato in scena nel settembre del 1993. Come mai, dopo un trittico tanto impegnato, una commedia - se così si può dire - che esplora tutt'altri territori?

Avete ragione, neanch'io credo che *Chiaro di luna* sia un pezzo politico. Ma non saprei dire perché. È un compito che lascio a voi, ai critici. Non tocca a me analizzare i miei lavori. Se io mi siedo qua e scrivo, scrivo e basta. Non mi guardo allo specchio. Non posso formulare giudizi su di me. L'unico giudizio che posso dare è se quel determinato lavoro mi piace, se... [schiocca le dita] va o non va. Comunque no, *Chiaro di luna* non mi pare un pezzo politico: riguarda le generazioni, la famiglia, la morte e un sacco di altre cose: per esempio l'estraneità fra genitori e figli, uno dei problemi più cruciali del nostro tempo.

Sarebbe questa la direzione in cui intende muoversi?

Non lo so, non posso sapere quale sarà il mio prossimo lavoro, virtualmente potrebbe essere qualsiasi cosa. Questa montagna di carte che vedete qui intorno dovrebbe convincervi che intanto lavoro molto, ho un sacco di materiali...

In alcune interviste lei ha raccontato come questi materiali lievitano fino a trasformarsi in personaggi e in situazioni...

Sì, è sempre il linguaggio a eccitare inizialmente questo meccanismo. La maggior parte delle volte sento delle voci: qualche parola, qualche frase. Mi metto davanti a un foglio di carta e le scrivo. Altre volte, magari se ho

bevuto un po' troppo, o se non ho con me un pezzo di carta, provo a ricordarle, oppure mi capita anche di dimenticarle. Allora è terribile. Provo una grande frustrazione. Per questo cerco di portare sempre con me carta e penna.

Sono frasi che ronzano dentro la testa, o si compongono sulla carta?

Nella testa. Poi forse approderanno alla pagina, ma hanno origine nella testa.

Scrivi a macchina oppure a mano?

Sempre a mano.

Il processo creativo si sviluppa quindi da un primo e intuitivo nucleo verbale. La parola sembra essere il germe dei personaggi...

Non sempre crescono. Ho un sacco di cose abortite in fondo ai casseti. Un mucchio di false partenze. Bambini che non sono mai cresciuti.

O che hanno atteso molto tempo prima di diventare grandi: il copione della Serra, per esempio. Lei racconta di averlo scritto nel 1958, fra i primissimi lavori quindi, e di non esserne rimasto soddisfatto.

Ho la curiosa sensazione che anche *La serra* fosse nata proprio allo stesso modo, dalla battuta iniziale. Peccato che non ci sia più il manoscritto. Sono passati oramai tanti anni. Ma sì, partiva proprio così: con un rapido scambio di battute: "Dimmi..." "Sissignore..." "Come va con il 6457?" "6457? È morto." "Morto?" Forse sbagliavo allora a non esserne contento. Ma quando ho scritto *La serra*, era stato appena allestito qui a Londra *Il compleanno*, e come sapete era rimasto in scena solo una settimana. Pensavo che nessuno volesse *La serra*, pensavo proprio che nessuno volesse sentir più parlare di me. Così l'ho messa in un cassetto. Quando l'ho ripresa in mano, qualche anno dopo, continuava a non piacermi. Ma nel 1979 le ho dato di nuovo un'occhiata. Beh, ho scoperto che era molto divertente... un lavoro davvero duro. Mi sono detto: proviamo a farne la regia.

Chi era cambiato, lei o la commedia?

[Ride di nuovo]. La commedia ovviamente è rimasta sempre la stessa. Forse è cambiata la mia percezione della commedia. A rileggerla oggi mi sembra un lavoro molto pertinente.

Che cosa intende dire?

Che quando l'ho scritta nessuno aveva mai sentito parlare di prigionie psichiatriche. Dico proprio *prigionie*, non ospedali. Lo scrivevo senza mezzi termini: quelle sono prigionie. Riconosco che i personaggi erano solo abbozzati, crudi, ma non potevano essere diversi. *La serra* era una farsa, una farsa grottesca, satirica: che cosa altro potevano essere se non una sorta di caricature. Resta da dire che quel testo - ed è uno dei miei primi testi - aveva già un taglio politico. Voglio dire che si riferiva a un certo stato di cose, anche se le considerava in maniera indiretta, o metaforica se preferite.

Lei vuole suggerirci di cercare una linea politica lungo tutta la sua carriera di drammaturgo...

No. Ho scritto anche lavori che non hanno assolutamente a che fare con la politica. *Paesaggio* parla di un matrimonio. *Il ritorno a casa* riguarda la vita in famiglia.

Anche Chiaro di luna parla di una famiglia, ma soprattutto parla di morti, della morte: un territorio che lei

comincia a esplorare adesso.

Però mi pare che già esista un legame di continuità con altri miei testi. Senz'altro con *Voci di famiglia*, ma anche con *Terra di nessuno*.

Là i morti si limitano ad abitare un album di ricordi...

Non solo... C'è un lungo discorso del protagonista Hirst che riguarda i morti e la loro presenza fra di noi.

"Per questo ti dico: tienili cari, i morti, trattali con la stessa dolcezza che chiedi per te, ora, in questa che tu chiami la tua vita."

Proprio questo. La stessa cosa ritorna anche in *Chiaro di luna*. La ragazza, la figlia... ho l'impressione che sia morta.

Come l'impressione?

Beh, non posso esserne completamente sicuro. Credo sia morta, eppure è anche straordinariamente presente nella vita di questa famiglia. C'è un momento in *Chiaro di luna* che mi piace moltissimo: quando lei, Bridget, appare, come un fantasma, e il padre non riesce a vederla, ma sa che c'è. È un momento estremamente puro. Tutto è molto semplice. Il padre dice solo "darling...". Dice solo così. Lei, la ragazza, è in un'altra parte del palcoscenico. Basta questo. In *Terra di nessuno* per parlare dei morti c'è bisogno di quel lungo discorso. Qui invece non ci sono quasi parole. Lei è là.

Appartiene o apparteneva al mondo della sua famiglia...

Sì, in questa commedia il rapporto fra i genitori e i figli è il motivo centrale. Qualcosa che ha a che fare con un senso di alienazione. Parlo di alienazione fra le generazioni, fra i giovani e i vecchi. Come dite voi, è appunto un problema d'appartenenza. Il problema di trovare il senso di un'appartenenza. Forse si può dire che questo è il problema centrale del nostro mondo. Sentite, io non passo certo per un romantico, e credo di non risultare affatto romantico se dico che invece in Nicaragua ho avvertito questo senso di appartenenza, di comunità, di condivisione. Come dire, una sintesi viva di vita politica e vita privata: la coscienza politica non era una cosa teorica, astratta, ma era parte della vita, parte integrante del tessuto sociale. Un senso di appartenenza che manca, oggi, nel mio paese, dove per esempio tante persone sono spossessate della loro stessa condizione di cittadini e dei loro diritti, e non si iscrivono più alle liste elettorali, pur di non pagare la poll tax. Anche di questa indigenza, che non è solo fisica, parla *Chiaro di luna*.

Ciò non toglie che vi si possano trovare anche spunti divertenti...

Oh sì. Io, scrivendola, ho riso parecchio. Penso sia divertente.

Ma si respira anche quel senso di gelo che alita in Party Time...

Sono due cose diverse. È vero: anche Jimmy, il giovane che vediamo e sentiamo alla fine di *Party Time*, parla dal regno dei morti. Ma io non credo realmente che Jimmy sia morto. Jimmy è una vittima. Jimmy forse è stato arrestato e dovrà morire. *Party Time* parla di una società violenta che indossa la maschera della civilizzazione e della buona educazione. Ciò che noi in realtà vediamo è però la vittima. Jimmy dice: "Avevo un nome, mi chiamavano Jimmy." Questo forse non vuol dire che è morto, ma che è una voce che parla dal regno dei morti. Oramai è perso. Lo hanno completamente spogliato, messo a nudo. È completamente nudo.

Così com'è nudo il suo linguaggio...

Sono d'accordo. La sua lingua è totalmente diversa dalla lingua che usano gli ospiti alla festa. Le loro parole trasudano di bugie, di pretese, di espressioni crude e ipocrite. Invece il linguaggio di Jimmy è un linguaggio della nudità. Egli ha una percezione pura e precisa del proprio destino. Presso di lui anche la morte è diversa.

Lei ha scritto Party Time nel 1991. Oggi lo riscriverebbe allo stesso modo?

Vi racconto un episodio. A Città del Messico sei mesi fa hanno allestito *Party Time*. Ho incontrato il regista, che è un tipo in gamba, e anche il traduttore, Carlos Fuentes. Tutti e due mi hanno detto che durante le prove gli attori si sono messi a piangere. Dicevano che quello era il Messico. *Party Time* è così: si applica a molte situazioni.

Dunque Jimmy è anche un simbolo, perché rappresenta tutti gli uomini che sono vittime di un regime autoritario. Tutto questo fa di lui un eroe.

Sì. Credo che come lui ce ne siano tanti. La cosa che lascia più turbati è la loro giovane età. In Argentina, dove le cose sono andate peggio che da altre parti, si sono accaniti sui ragazzi e le ragazze: sono andati a cercare i giovani. E li hanno fatti fuori, coltello alla mano. Ho letto una dichiarazione assolutamente eloquente di un ammiraglio argentino, Massera mi pare si chiamasse, che ha dichiarato con parole testuali: "I bambini? Bisogna far fuori i bambini. Non la gente qualsiasi, ma proprio i bambini: solo allora avremo una società più pulita." Ha detto proprio così: "I bambini sono i più pericolosi."

Sembra una battuta dal Bicchiere della staffa...

Non ci avevo pensato, ma avete perfettamente ragione. Potrebbe proprio essere una frase del *Bicchiere della staffa*. Pensate al ragazzino... fatto fuori... finito [in italiano].

In quel lavoro, come abbiamo detto, l'accento cade sul problema della tortura.

A proposito di tortura, sono stato molto colpito da un libro che ho cominciato a leggere proprio questa mattina. È l'ultimo lavoro di Kate Millett e s'intitola *La politica della crudeltà*. È un'analisi, la sua, coraggiosa e ammirevole su ciò che è la tortura, la repressione di stato, e soprattutto il terrore di stato. Con molti esempi, inclusi quelli a cui nessuno più pensa: Argentina, Brasile, Uruguay... L'Argentina non la caga ormai più nessuno, nessuno si caga più l'Indonesia o il Timor orientale, la Turchia... la lista potrebbe andare avanti, mentre intanto centinaia di Jimmy vengono fatti fuori. Conosco bene i fatti di cui parla Kate Millett, li conosco perché sono anch'io rimasto sconvolto leggendo *Nunca Más*. Dopo che la dittatura dei militari argentini è arrivata alla fine e si è passati al regime democratico, il presidente Raul Alfonsín ha istituito una commissione per appurare ciò che era accaduto, il rapporto si chiama *Nunca Más*, cioè "mai più". È un documento davanti al quale si resta inorriditi: provate a immaginarvi di avere un cappuccio in testa, per sei mesi, e dover rimanere fermi, immobili, e di potervi muovere soltanto per mangiare o per andare al cesso, ogni tanto. È un orrore che si è perpetrato... Per non parlare dei desaparecidos: che cosa ne è stato? Ce li ho sempre in testa, soprattutto quando sento le stronzate che ha questo riguardo dice il nostro governo. Con tutte le responsabilità che hanno i nostri governi! Non mi stancherò mai di battermi per il rispetto dei diritti civili in tutto il mondo. Voi sapete che partecipo spesso a manifestazioni e a sit-in di protesta qui a Londra, vado nelle ambasciate e cerco di parlare con i rappresentanti di quei paesi. Sì, faccio più battaglie politiche adesso che in passato.

In queste sue battaglie lei trova spesso il supporto di sua moglie, Antonia Fraser.

Il lato migliore di Antonia è il suo spirito radicalmente indipendente: nessuno può dirle quel che deve pensa-

re, incluso me. La cosa splendida è che io e lei siamo dalla stessa parte e condividiamo le stesse idee. Siamo insieme. Lei intuisce perfettamente quali sono le mie preoccupazioni. C'è un modo di dire, fra noi, che oramai è diventato una scherzosa parola d'ordine, una di quelle cose tipiche delle coppie sposate: "I leave this to your attention..." [Lo lascio alla tua attenzione]: un libro, un articolo di giornale, un argomento che lei sa che mi interessa. Lo faccio anch'io. Stamattina presto, per esempio, Antonia ha sfogliato i giornali e ha trovato un articolo: "I leave it to your attention...": me lo ha segnalato. È su un giornale londinese, "The Spectator". È un pezzo di un giornalista americano molto bravo, si chiama Charles Glass e scrive sulla politica degli Stati Uniti negli anni Ottanta. Anche se appare sullo "Spectator", che è un foglio dichiaratamente conservatore, è un pezzo - dice Antonia - che io stesso, sarei orgoglioso di aver firmato. E lei lo ha scoperto stamattina. Devo assolutamente leggerlo.

Alcune volte lei ha accennato all'importanza di questo legame. Crede che esso determini, o magari abbia determinato, oltre alla vita di ogni giorno, anche certi aspetti del suo lavoro?

Antonia e io abbiamo una fortuna: lei scrive di storia, io di fiction. Non è lo stesso campo, e questo è un bene. La mia prima moglie era un'attrice, voi potete capire... Antonia possiede una mente straordinariamente chiara ed è meravigliosamente lucida e onesta. Lei legge i miei lavori e io leggo i suoi: certi grossi volumi di storia. Li leggo capitolo per capitolo, via via che li elabora. Abbiamo un rapporto davvero buono. Nel gennaio del 1995 saranno vent'anni che stiamo insieme. Vent'anni fa, quando abbiamo deciso di metterci insieme, avevamo molta gente contro, certa stampa avrebbe voluto distruggerci. A loro dispetto, oggi, noi siamo proprio felici. È una vita molto attiva, la nostra. Comunque - visto che in questa vita non c'è spazio per i compiacimenti (almeno io credo che non ce ne sia) - no, non direi che Antonia abbia alcuna influenza sulla mia scrittura. Nessuno potrebbe averla.

Eppure anche lei dovrà riconoscere un debito verso qualche maestro... Anche l'originalissimo Pinter avrà subito, da giovane, l'influenza se non di un padre letterario, almeno di qualche modello...

Oh, in questo senso sì. Non viviamo certo nel vuoto. Lo dico anche come scrittore. Tutte le nostre letture vanno a far parte della nostra vita. E da scrittore io ho vissuto tutta la vita assieme ad altri scrittori. Hemingway, per esempio: Hemingway ha avuto un'influenza letteraria assoluta su di me. Quand'ero giovane leggevo molta, moltissima letteratura. Era il mio maggior divertimento... era meraviglioso...

Infatti non è difficile trovare - per esempio nel Calapranzi - l'eco di quel racconto di Hemingway che si intitola The killers.

È uno dei racconti che preferisco. Qualche settimana fa con Antonia mi sono preso un po' di giorni di vacanza e ci siamo portati dietro i racconti di Hemingway. Glieli ho letti. A lei piace che qualcuno le legga qualcosa. Hemingway ha sempre avuto su di me un'influenza tremenda. Mi ha sempre fatto un grande effetto. Ma in definitiva penso che la mia scrittura sia soltanto mia.

Quali sono i libri con cui è cresciuto?

Io sono cresciuto con il cinema. Da ragazzo ho visto un sacco di film. A tredici anni ho scoperto il surrealismo francese, poi Buñuel, poi tanti film americani di serie B, in bianco e nero, e poi i russi, Eisenstein... Quand'ero adolescente ho visto molto più cinema che teatro. Il cinema mi è sempre piaciuto. È stato la mia vita per molto tempo. Per questo provo sempre una grande soddisfazione a lavorare sulle sceneggiature...

...e a trasportare romanzi al cinema...

Non ho mai scritto una sceneggiatura originale. Non ne ho mai avuto l'impulso.

Allora, tornando ai padri letterari...

Vi mostro qualcosa che vi stupirà: un giornalino scolastico. Avevo quindici anni ed ero riuscito a far pubblicare questo mio pezzettino su Joyce. Mi viene da ridere a rileggerlo. Se vogliamo proprio parlare di padri... allora Joyce... Kafka... Dostoevskij... Hemingway...

Non vuole proprio aggiungervi Beckett...

Naturalmente sì... Beckett... Ma Beckett è una cosa a parte.

Nei suoi lavori, nella seconda metà degli anni Sessanta, si sente l'eco di Beckett. Silenzio ha un'impronta beckettiana molto evidente, a cominciare dal titolo...

I silenzi di Beckett sono una cosa. I miei sono un'altra. Credo ci sia una differenza. L'ho sempre considerato un grande scrittore e non mi sento di appartenere alla sua stessa categoria. Il silenzio di Beckett è un silenzio profondo. Il mio... è solo silenzio.

È un bell'aneddoto quello che si racconta sul vostro primo incontro, a Parigi, nel 1961, complice Roger Blin, e finito con una tremenda indigestione.

È proprio come lo raccontano. Ho sempre pensato che Beckett fosse uno scrittore meraviglioso, straordinario, eccitante. Credo anch'io che in *Silenzio* si senta la sua influenza, proprio nella forma di quel lavoro. Altrettanto non direi per *Paesaggio*, quello fa proprio parte di me.

Però bisognerebbe spiegare la grande trasformazione della sua scrittura in quel preciso periodo. C'è un certo tessuto linguistico che si estende fino al Ritorno a casa, poi la svolta di Paesaggio.

Non è questo il punto. Ammiro Beckett fin dal 1949 e l'ho incontrato nei primi anni Sessanta. Tutto questo è vero, ma non credo si possa dire che, dopo aver incontrato Beckett, ho scritto ispirandomi a Beckett. In fin dei conti *Paesaggio* è del 1969. Tutt'al più, dopo averlo incontrato, avrei potuto scrivere una commedia su quella tremenda zuppa di cipolle. Per fortuna non l'ho fatto.

Che cos'altro è accaduto allora fra il ritorno a casa e Paesaggio.

Cosa volete che sia accaduto? È accaduta la vita. Voglio dire che non so come la vita incide sul mio lavoro. Una sola cosa posso ricordare: che il mio primo matrimonio stava diventando sempre più difficile. Ma non ho scritto *Paesaggio* pensando a questo... Voglio raccontarvi qualche cosa a proposito del mio primo matrimonio. *Paesaggio* parla di una coppia senza più comunicazione reciproca: il loro rapporto è un deserto. Vivien Merchant, mia moglie, voleva quella parte. La voleva a tutti i costi, perché capiva che in quel lavoro si esprimeva l'immagine di un matrimonio davvero infelice. Si irritò moltissimo quando seppe che l'avrebbe fatta Peggy Ashcroft. Il punto, comunque, è che noi due non abbiamo mai discusso del nostro matrimonio nei termini di *Paesaggio*. Lei non mi ha mai detto: "Questo lavoro parla di te e di me." Non gliel'ho mai detto neanche io. Non c'era una relazione diretta. Ma la vita necessariamente accade, e in qualche maniera deve esprimersi nel mio lavoro. Sono ben consapevole di tutto questo. La vita influenza la percezione di quel che è la vita, e di quel che accade.

Facciamo un esempio. Com'è il suo rapporto con Londra, questa città dov'è nato e dove ha quasi sempre vissuto? Lei si considera esponente di una cultura metropolitana?

Sì. Perché?

Perché abbiamo spesso notato nei suoi lavori un'attrazione per la toponomastica urbana: è quasi sensuale il modo in cui lei descrive i percorsi viari, gli itinerari, le corse dei bus. Victoria Station è un ritratto perfetto della civiltà dei radio-taxi.

Mi sono sempre piaciuti i nomi delle strade. Forse vi è capitato di leggere uno dei miei primi sketch. Si intitola *The Black and White*.

Lo abbiamo letto.

Ah, allora sapete tutto. Quei bus notturni che escono nella città vuota, a notte alta o di prima mattina, hanno un fascino... Ho ancora davanti agli occhi immagini splendide. I *double-decker*, questi grossi autobus a due piani che, ancora per poco, abbiamo qui a Londra, e che vengono su per Waterloo Bridge, senza quasi nessuno a bordo... Sono romantici, a modo loro... indimenticabili...

Però in Terra di nessuno il labirinto di incroci e di sensi unici attorno a Bolsover Street sembra un incubo senza via d'uscita.

Ah, Bolsover Street... Vi consiglio di andarci: scoprirete che ciò che racconta uno dei personaggi di *Terra di nessuno* è una bugia. La troverete facilmente. Almeno una volta era così, adesso è cambiato tutto. Non solo Bolsover Street. A Londra c'è un sacco di strade impossibili. È una città congestionatissima e ci si muove come in un incubo. Non tanto per il traffico, ma per quegli incredibili lavori in corso, credo. I peggiori del mondo. E non si capisce mica perché li fanno... cioè, quello che stanno facendo è mettere la TV via cavo, senza che nessuno l'abbia veramente mai chiesta. Fa parte della filosofia di questo paese. Non stanno là a domandarti se vuoi la TV via cavo. Te la mettono e basta. E intanto creano uno shock ambientale, rumoroso e distruttivo. Finisce tutto in una sorta di anarchia privatistica, calcolata e regolata. Un'anarchia privata che lo stato incentiva e amministra.

Che impressione suscita in lei l'attuale situazione italiana, con un magnate televisivo a capo del governo?

Quando ho saputo quello che succedeva da voi, non so se a prevalere sia stato più il senso di rabbia o di avvillimento. Un tipo simile ce l'abbiamo anche qua: Rupert Murdoch. E non è solo qua, è dappertutto. Murdoch però si tiene palesemente fuori dalla politica. Oddio, non del tutto, perché la sua influenza naturalmente è enorme. Possiede tutti i giornali di questo paese, proprio tutti, e la TV, e l'etere... una cosa stupefacente... quello che accade nel vostro paese è preoccupante.

Ma lei è favorevole o contrario alla TV?

Nel complesso la TV è terribile, e sta proprio in una brutta situazione. Ciò non toglie che ci sia anche qualche buon programma. Rapporti con la televisione, in Inghilterra, oggi, io ne ho pochissimi. Per quel che vedo, fa appello ai livelli più bassi di cultura, e punta direttamente sui più alti flussi di denaro. Probabilmente da quando Margaret Thatcher ha introdotto l'idea che nella vita la cosa più importante sia il possesso del denaro. C'è stato invece un periodo in cui la televisione era una cosa viva e la gente correva a casa a vedere i programmi. Io stesso ho cominciato come attore alla TV, quando ancora le trasmissioni andavano in diretta. Il mio primo ruolo era di entrare in una stanza e di venire colpito a morte. Dovevo cadere dietro un sofà. Poi però non è successo niente. Allora per capire quel che stava succedendo ho tirato su la testa. E ho visto la luce rossa della telecamera che mi inquadrava. Divertente...

Che ruolo hanno giocato, nell'elaborazione delle sue commedie, questi primi anni di carriera. Lei ha esordito come attore, attore shakespeariano in particolare.

Ho imparato come si tiene il pubblico.

Nessun rapporto con la scrittura?

Recitavo soprattutto Shakespeare. E Shakespeare - penso siate d'accordo anche voi - è un buon scrittore. Questo aveva un grande effetto sul pubblico. Io però non penso di aver imparato a scrivere da quell'esperienza. Ma ho sviluppato una certa sensibilità all'evento teatrale.

Mentre girava l'Irlanda e l'Inghilterra in tournée, aveva l'occasione di vedere allestiti dei testi contemporanei? Conosceva il lavoro di quelli che sarebbero diventati, per così dire, i suoi futuri colleghi?

No, e comunque io allora non scrivevo per il teatro. Commedie contemporanee ne avrò viste una o due. Andavo a teatro, ma vedevo soprattutto Shakespeare.

Nei primi anni Sessanta lei ha smesso di recitare per dedicarsi alla scrittura teatrale. Poi, improvvisamente, dopo diciassette anni è tornato sul palcoscenico. Che cosa è stato? Nostalgia? Sfida?

L'ho fatto, e... [schiocca le dita] basta. Non si pianifica la vita. In ogni momento si prendono delle decisioni. L'ho fatto perché è capitato così. A Londra avevamo ripreso *Vecchi tempi*, con la regia di David Jones, e io seguivo l'allestimento. Ci invitarono negli Stati Uniti. Ma Michael Gambon, che faceva la parte di Deeley, non ci sarebbe potuto andare. Allora, di punto in bianco, ho detto: la faccio io. È capitato, basta. Però mi ci sono divertito. Tanto che lo riprenderò di nuovo il prossimo anno. E farò anche *La serra*, qui in Inghilterra.

Un'altra esperienza particolare, per lei scrittore, dev'essere stato il decennio che l'ha visto impegnato come Associate Director al National Theatre.

Il National in quegli anni è stato molto innovativo. E Peter Hall, a cui ero molto vicino, ha diretto parecchie delle mie commedie. Ho seguito le vicende del National fin dalla fondazione. Ero a capo della direzione collegiale e mi occupavo di far funzionare il teatro. Era molto stimolante. Decidevamo che commedie allestire, che attori scegliere. È sempre teatro, ma da un altro punto di vista. D'altra parte sapete benissimo che non sono soltanto un drammaturgo: sono anche regista, attore...

Quello di Associate Director era un compito più istituzionale...

Beh, voleva dire far andare avanti un teatro, garantirne il funzionamento: non mi pare una brutta cosa. Credo di essere una persona estremamente pratica e non mi sento affatto un poeta. Mi piace lavorare sulle cose e... [schiocca le dita] vedere se funzionano.

A che cosa sta lavorando adesso, per esempio?

Sto lavorando alla sceneggiatura di *Lolita*, una nuova versione del film tratto dal romanzo di Nabokov che probabilmente sarà diretta da Adrian Lynch. Il problema del film precedente, con la regia di Kubrick, è che l'attrice era troppo matura per il personaggio della protagonista, e non c'era assolutamente sesso. Anche se, grazie a Kubrick, c'erano molte cose buone. La difficoltà, ai giorni nostri, viene dall'ondata di puritanesimo che investe gli Stati Uniti. Sentono fortemente il problema dell'abuso sui minori. Il fenomeno, come sapete, esiste, e il film riguarda proprio l'abuso, come il romanzo.

Pensa di aver aggiunto nella sceneggiatura quella dose di sesso che mancava nel film precedente?

Ho cercato di mantenermi fedele al libro, che è fortemente erotico. Credo che anche il film debba esserlo. È un aspetto molto delicato, perciò non ci saranno scene crude di sesso. Io intanto mi sto divertendo molto a scriverlo.

Anche l'ultimo film che ha sceneggiato veniva da un altro testo fondamentale: Il processo di Kafka è anzi un libro che sappiamo essere particolarmente importante per lei. Per di più il film è stato girato proprio a Praga.

Credo ne sia venuto fuori un buon lavoro. Sapete però che quegli studios, a cui anche Vaclav Havel teneva moltissimo, sono stati ora venduti agli americani? Denaro... nient'altro che denaro. Un tempo quegli studios hanno avuto una loro dignità, una identità creativa che è stata anche la caratteristica di tutta la cinematografia dell'Europa dell'Est. Tutto questo ora è stato completamente cancellato via dal denaro statunitense. È una faccenda che mi deprime. Oramai le cosiddette libere forze di mercato possono operare indisturbate dappertutto. Non sono un economista e non mi va di fare prediche, ma quello che vedo è che più risuona la parola "libertà" e più la gente muore di fame: milioni e milioni di persone libere di morire di fame.

È un bel paradosso linguistico... lei ne dovrebbe saper qualcosa. Ma è anche un paradosso politico. La dissoluzione dei vecchi blocchi, occidentale e orientale, ha comportato anche la dissoluzione dei concetti e delle parole che a questi blocchi erano in qualche maniera legate.

La parola comunismo, per esempio. La gente è stata abituata a confonderla. Perciò "comunismo" non descrive più un tipo di organizzazione della società. Per molto tempo essa ha rappresentato una forza emotiva, o è stata intesa addirittura come sinonimo del male. Io credo davvero che il crollo del comunismo sia una tragedia. È una tragedia perché ha fallito i propri obiettivi. Un'idea di così grande importanza per il mondo, ora appare aver fallito, anche se la gravità dei problemi e l'ingiustizia sociale rimangono sempre le stesse, immutate come vediamo ancora oggi. Anche il ruolo della civiltà cristiana è rimasto lo stesso. O forse peggio. E il ruolo degli Stati Uniti è aumentato notevolmente. Nessuno li può fermare. Stando così le cose, è necessario essere più critici e più attenti di fronte all'operato americano.

In quell'articolo sull'"Observer" da cui ha preso il via la nostra conversazione sembrava però trasparire una sorta di fiducia in Clinton. È così?

C'era la frase con cui concludevo quel pezzo. Dicevo: "Forse il nuovo Presidente degli Stati Uniti farà qualcosa." Poi una virgola, e continuavo "se smetterà per un momento di fare jogging". Ma Antonia, che come sempre mi è molto vicina nel lavoro, mi ha convinto a tagliare quest'ultima osservazione. "Tutte le volte che l'ho visto in TV - mi ha detto - non fa che ridere... ha uno splendido sorriso stampato in faccia... sempre meglio di Reagan e Bush."

Ora però che Clinton alcuni gesti li ha fatti, il suo giudizio su di lui resta uguale?

Non mi sono mai fidato completamente di lui e ho evitato il giudizio finché non ci sono state prove. Ora, ho paura... che Hillary sia una splendida *first lady*.

aprile 1993 - settembre 1994 Londra, Roma, Londra

Intervista inclusa in G. CAPITTA-R. CANZIANI, *Harold Pinter, un ritratto*, Milano, Anabasi, 1995 (si ringraziano gli autori e l'editore per la gentile concessione).



Harold Pinter, in una foto giovanile

Drammi

The Room (La stanza). Debutto a Bristol, University Drama Department, 15 maggio 1957, regia di Henry Woolf. Riallestimento londinese all'Hampstead Th. Club, 21 gennaio 1960, regia di Harold Pinter, con Vivien Merchant, Henry Woolf, Howard Lang, John Rees, in *double-bill* con *The Dumb Waiter*. Nelle repliche successive Michael Caine sostituirà Rees. La versione televisiva statunitense, del 1987, per ABC, diretta da Robert Altman, avrà come interpreti Linda Hunt, Donald Pleasence, Julian Sand.

The Birthday Party (Il compleanno). Orig. *The Party*. Debutto londinese al Lyric Th., Hammersmith, 19 maggio 1958, regia di Peter Wood, con Richard Pearson, Beatrix Lehmann, Willoughby Gray, John Slater, preceduto da un *provincial tour* apertosi a Cambridge, Arts Th. Club, 28 aprile 1958. La versione televisiva, del 1960, per A-R TV, sarà diretta da Kenneth Ives, avrà come interpreti Joan Plowright, Kenneth Cranham, Robert Lang, Colin Blakely, Harold Pinter. William Friedkin sarà il regista della versione cinematografica, del 1970.

The Dumb Waiter (Il calapranzi). Debutto a Francoforte sul Meno, 28 febbraio 1959. Debutto londinese all'Hampstead Th. Club, 21 gennaio 1960. Regia di James Roose-Evans, con Nicholas Selby e George Tovey, in *double-bill* con *The Room*. La versione televisiva statunitense, per ABC, diretta da Robert Altman, avrà come interpreti John Travolta e Tom Conti.

A Slight Ache (Un leggero malessere). Debutto radiofonico, BBC Terzo Programma, 29 luglio 1959. Debutto londinese all'Arts Th., 18 gennaio 1961, regia di Donald McWhinnie, con Alison Leggatt, Emlyn Williams, Richard Briers, in un *triple-bill* intitolato *Three*. La versione televisiva del 1967, per BBC 2, sarà diretta da Christopher Mohran.

Revue sketches: Troubles in the Works (Guai in fabbrica) e *The Black and White* (Il Black and White). Debutto londinese al Lyric Th., Hammersmith, 15 luglio 1959, in *One to Another. Last to Go* (L'ultima ad andarsene), *Request Stop* (Fermata a richiesta), *Special Offer* (Offerta speciale). Debutto londinese all'Apollo Th., 23 settembre 1959, in *A Piece of Eight. Applicant* (Domanda d'impiego) [tratto da *The Hothouse*], *That's Your Truble* (Ecco il tuo problema), *That's All* (Tutto qua), *Interview* (Intervista), *Dialogue for Three* (Dialogo per tre). Debutto radiofonico, BBC Terzo Programma, marzo 1964.

A Night Out (Una serata fuori). Debutto radiofonico, BBC Terzo Programma, 1 marzo 1960, regia di Donald McWhinnie, con Barry Foster, Mary O'Farrell, Harold Pinter, Vivien Merchant. Debutto televisivo, BBC 2, 24 aprile 1960. Debutto teatrale a Dublino, Gate Th., poi a Londra, Comedy Th., 2 ottobre 1961, in un *triple-bill* intitolato *Counterpoint*.

The Caretaker (Il guardiano). Debutto londinese all'Arts Th., 27 aprile 1960, poi al Duchess Th., 30 maggio 1960, regia di Donald McWhinnie, con Alan Bates, Peter Woodthorpe, Donald Pleasence. Nella versione newyorkese al Lyceum Th., 4 ottobre 1962, Robert Shaw sostituirà Alan Bates. La versione cinematografica, del 1964, diretta da Clive Donner, avrà come interpreti Alan Bates, Robert Shaw e Donald Pleasence.

Night School (Scuola serale). Debutto televisivo, Associated-Rediffusion, 21 luglio 1960, regia di Joan Kemp-Welch, con Vivien Merchant e Milo O'Shea.

The Dwarfs (I nani) [dal romanzo scritto fra il 1952 e il 1956, e pubblicato nel 1960]. Debutto radiofonico, BBC Terzo Programma, 2 dicembre 1960, regia di Barbara Bray con Richard Pasco, Jon Rollason, Alex Scott. Debutto londinese all'Arts Th., 18 settembre 1963, regia di Harold Pinter, con John Hurt, Philip Bond, Michael Forrest, in *double-bill* con *The Lover*.

The Collection (La collezione). Debutto televisivo, Associated-Rediffusion, 11 maggio 1961, regia di Joan Kemp-Welch, con Vivien Merchant, Anthony Bate, Griffith Jones, John Ronane. Debutto londinese, Royal Shakespeare Co. all'Aldwich Th., 18 giugno 1962, regia di Peter Hall e Harold Pinter, con Barbara Murray, Kenneth Haig, Michael Hordern e John Ronane. La versione televisiva, del 1976, per Granada, diretta da Michael Apted, avrà come interpreti Hellen Mirrel, Alan Bates, Laurence Olivier e Malcolm McDowell.

The Lover (L'amante). Debutto televisivo, Associated-Rediffusion, 28 marzo 1963, regia di Joan Kemp-Welch, con Vivien Merchant e Alan Badel. Debutto londinese all'Arts Th., 18 settembre 1963, regia di Harold Pinter, con Vivien Merchant e Scott Forbes, in *double-bill* con *The Dwarfs*.

Tea Party. Dal racconto scritto nel 1963 e pubblicato nel 1965. Debutto televisivo, BBC, 25 marzo 1965, regia di Charles Jarrot, con Leo McKern, Vivien Merchant, Charles Grey. Il programma è stato diffuso dalla BBC in tutti i paesi della European Broadcasting Union - Eurovisione. Debutto londinese al Duchess Th., 17 settembre 1970, regia di James Hammerstein, con Donald Pleasence, Vivien Merchant, Barry Foster, in *double-bill* con *The Basement*.

The Homecoming (Il ritorno a casa). Debutto londinese, Royal Shakespeare Co. all'Aldwich Th., 3 giugno 1965, regia di Peter Hall, con Paul Rogers, Ian Holm, John Normington, Terence Rigby, Michael Bryant, Vivien Merchant. La versione cinematografica, del 1973, sempre diretta da Peter Hall, vedrà Cyril Cusak sostituire Normington, mentre Michael Jayston sostituirà Bryant.

The Basement (Il seminterrato). Debutto televisivo, BBC 2, 20 febbraio 1967, regia di Charles Jarrot, con Harold Pinter, Kika Markham, Derek Godfrey. Debutto londinese al Duchess Th., 17 settembre 1970, regia di James Hammerstein, con Barry Foster, Stefanie Beacham, Donald Pleasence, in *double-bill* con *Tea Party*.

Landscape (Paesaggio). Debutto radiofonico, BBC Terzo Programma, 25 aprile 1968, regia di Guy Vaesen, con Peggy Ashcroft, Eric Porter. Debutto londinese, Royal Shakespeare Co. all'Aldwich Th., 2 luglio 1969, regia di Peter Hall, con Peggy Ashcroft, David Waller, in *double-bill* con *Silence*. La versione televisiva, del 1983, per BBC 2, diretta da Kenneth Ives, avrà come interpreti Dorothy Tutin e Colin Blakely.

Night (Notte). Debutto londinese al Comedy Th., 9 aprile 1969, regia di Alexander Doré, con Vivien Merchant, Nigel Stock, uno fra gli otto testi di Mixed Doubles.

Silence (Silenzio). Debutto londinese, Royal Shakespeare Co. all'Aldwich Th., 2 luglio 1969, regia di Peter Hall con Frances Cuka, Anthony Bate, Norman Rodway, in *double-bill* con *Landscape*.

Old Times (Vecchi tempi). Debutto londinese, Royal Shakespeare Co. all'Aldwich Th., 1° luglio 1971, regia di Peter Hall, con Colin Blakely, Dorothy Tutin, Vivien Merchant. La ripresa inglese e statunitense, del 1985, diretta da David Jones, avrà come interpreti Michael Gambon (nella versione USA Harold Pinter), Nicola Pagett, Liv Ullmann. La versione televisiva, del 1991, per BBC 2, avrà come interpreti John Malkovich, Kate Nelligan, Miranda Richardson.

Monologue (Monologo). Debutto televisivo, BBC 1, 13 aprile 1973, regia di Christopher Morhan, con Henry Woolf. Debutto londinese all'Orange Tree, autunno 1973, poi al Bush Th., regia di Sam Menders, con Henry Woolf, in *double-bill* con *Night*.

No Man's Land (Terra di nessuno). Debutto londinese, al National Th., 23 aprile 1975, regia di Peter Hall, con Ralph Richardson, John Gielgud, Michael Feast, Terence Rigby. Nella versione televisiva, del 1978, per Granada, sempre diretta da Peter Hall, Michael Kitchen sostituirà Feast.

The Examination (L'esame). Racconto breve in prosa, scritto nel 1955 e pubblicato nel 1963. Debutto londinese, Almost Free Th., 12 marzo 1978, regia di Jack Emery, con Derek Godfrey.

Betrayal (Tradimenti). Debutto londinese al National Th. (Lyttleton Auditorium), 15 novembre 1978, regia di Peter Hall, con Michael Gambon, Penelope Wilton, Daniel Massey. La ripresa newyorkese al Trafalgar Th., 5 gennaio 1980, sempre diretta da Peter Hall, avrà come interpreti Raul Julia, Blythe Danner, Roy Scheider. La versione cinematografica, del 1983, diretta da David Jones, avrà come interpreti Jeremy Irons, Patricia Hodge, Ben Kingsley.

The Hothouse (La serra). [scritto nell'inverno del 1958 e pubblicato nel 1980]. Debutto londinese all'Hampstead Th., 24 aprile 1980, regia di Harold Pinter, con James Grant, Angela Pleasence, Derek Newark. Versione televisiva, del 1982, per BBC 2, con la stessa regia e lo stesso cast.

Family Voices (Voci di famiglia). Debutto radiofonico, BBC Terzo Programma, 22 gennaio 1981, regia di Peter Hall, con Michael Kitchen, Peggy Ashcroft, Mark Dignam. Debutto londinese al National Th. (Lyttleton), 13 febbraio 1981, con la stessa regia e lo stesso cast. Riallestimento al Cottesloe, 14 ottobre 1982, con Nigel Havers, Anna Massey, Paul Rogers, in un *triple-bill*, intitolato *Other Places*, assieme a *Victoria Station* e *A Kind of Alaska*.

A Kind of Alaska (Una specie di Alaska). Debutto londinese al National Th. (Cottesloe), 14 ottobre 1982, regia di Peter Hall, con Judi Dench, Paul Rogers, Anna Massey, in un *triple-bill*, intitolato *Other Places*, assieme a *Victoria Station* e *Family Voices*. La versione televisiva, del 1984, per Central, diretta da Kenneth Ives, avrà come interpreti Dorothy Tutin, Paul Scofield, Susan Engel.

Victoria Station. Debutto londinese al National Th. (Cottesloe), 14 ottobre 1982, regia di Peter Hall, con Paul Rogers, Martin Jarvis, in un *triple-bill*, intitolato *Other Places*, assieme a *A Kind of Alaska* e *Family Voices*.

Precisely (Precisamente). Debutto londinese durante una manifestazione antinucleare al Victoria Apollo, 19 dicembre 1983.

One for the Road (Il bicchiere della staffa). Debutto londinese al Lyric Th., Hammersmith, 13 marzo 1984, regia di Harold Pinter, con Alan Bates, Roger Lloyd Pack, Jenny Quayle, in *double-bill* con *Victoria Station*. Nella versione televisiva, del 1985, per BBC 2, diretta da Kenneth Ives, Rosie Kerslake sostituirà Jenny Quayle.

Mountain Language (Il linguaggio della montagna). Debutto londinese al National Th. (Lyttleton), 20 ottobre 1988, regia di Harold Pinter, con Michael Gambon, Miranda Richardson, Eileen Atkins, Tony Haygarth. Versione televisiva, del 1988, per BBC 2, con la stessa regia e lo stesso cast.

The New World Order (Il nuovo ordine del mondo). Debutto al Royal Court Th. Upstairs, luglio 1991, regia di Harold Piner, con Michael Byrne, Bill Paterson, prima della rappresentazione di *La morte e la fanciulla* di Ariel Dorfman.

Party Time (Regime di festa). Debutto londinese all'Almeida Th., 31 ottobre 1991, regia di Harold Piner, con Barry Foster, Roger Lloyd Pack, Nicola Pagett, Dorothy Tutin, in *double-bill* con *Mountain Language*. Nella versione televisiva, del 1992, per BBC 2, con la sua stessa regia e lo stesso cast, Pinter ha aggiunto alcune nuove scene.

Moonlight (Chiaro di luna). Debutto londinese all'Almeida Th., 2 settembre 1993, regia di David Leveaux, con Ian Holm, Anna Massey, Douglas Hodge, Michael Sheen, Claire Skinner.

Ashes to Ashes (Ceneri alle ceneri). Debutto londinese al Royal Court Th., Upstairs, 12 settembre 1996, regia di Harold Pinter, con Lindsay Duncan, Stephen Rea.

Regie

- 1960 *The Room e The Dumbwaiter* di Harold Pinter al Hampstead Theatre Club.
1967 *The Man in the Glass Booth* di G.B. Shaw al St Martin's Theatre.
1970 *Exiles* di James Joyce al Mermaid Theatre.
1971 *Butley* di Simon Gray al Criterium Theatre (Pinter sarà anche il regista dell'omonimo film).
1974 *Next of Kin* di John Hopkins al National Theatre.
1975 *Otherwise Engaged* di Simon Gray al Queen's Theatre.
1976 *Blithe Spirit* di Noel Coward al National Theatre.
The Innocents di William Archibald al Morosco Theatre di New York.
1978 *The Rear Column* di Simon Gray al Globe Theatre.
1979 *Close of Play* di Simon Gray al National Theatre.
1980 *The Hothouse* di Harold Pinter al Hampstead Theatre.
1981 *Quartermaine's Terms* di Simon Gray al Queen's Theatre.
Incident at Tulse Hall di Robert East al Hampstead Theatre.
1982 *The Trojan War Will not Take Place* di Jean Giraudoux al National Theatre.
1984 *One for the Road e Victoria Station* di Harold Pinter al Lyric Theatre di Hammersmith.
The Common Pursuit di Simon Gray al Lyric Theatre di Hammersmith.
1985 *Sweet Bird of Youth* di Tennessee Williams al Haymarket Theatre.
1986 *Circe e Bravo* di Donald Freed al Haymarket Theatre.
1988 *Mountain Language* di Harold Pinter al National Theatre.
1990 *Vanilla* di Jane Stanton Hitchcock al Lyric Theatre.
1991 *The Caretaker* di Harold Piner al Comedy Theatre.
The New World's Order di Harold Pinter al Royal Court Theatre Upstairs.
Party Time e Mountain Language di Harold Piner al Almeida Theatre.
1994 *Oleanna* di David Mamet che ha debuttato al Royal Court Theatre di Londra e poi trasferita al Duke's Theatre di Londra.
1995 *Taking Sides* di Ronald Harwood al Chichester Festival Theatre e poi al Criterium Theatre di Londra.
1996 *Twelve Angry Men* di Reginald Rose al Comedy Theatre di Londra.

Interpretazioni teatrali

- 1942 A scuola, prima nel ruolo di *Macbeth* nell'omonima tragedia, poi *Romeo e Giulietta*.
1951 Tournée in Irlanda, ruoli minori, in undici drammi diversi, tra cui sette di Shakespeare, con la compagnia di Anew McMaster.
1953 Piccoli ruoli, in otto commedie, nella compagnia di Donald Wolfit.
1965 *Garcia* nella commedia *Huis clos* di Sartre per la Bbc Tv.
1967 *Scott* in *The Basement*, per la televisione.
1969 *Lenny* in *The Homecoming* al Palace Theatre a Watford.
1985 *Deeley* in *Old Times* a St. Louis e a Los Angeles.
1990 *Robert* in *Betrayal* per la Bbc Radio.
1992 *Hirst* in *No Man's Land* al Almeida Theatre.
1995 *Roote* in *The Hothouse* per il festival di Chichester, poi trasferito a Londra al Comedy Theatre nel West End.

Sceneggiature

- 1962 *The Servant* (Il servo), di J. Losey.
1964 *The Pumpkin Eater* (Frenesia del piacere), di J. Clayton.
1966 *The Quiller Memorandum*, di M. Anderson.
1967 *The Accident* (L'incidente), di J. Losey.
1969 *The Go-Between* (Messaggero d'amore), di J. Losey.
1972 *Proust* (il film non è stato realizzato).
1975 *The Last Tycoon* (Gli ultimi fuochi), di E. Kazan.
1978 *Langrishe, Go Down* di A. Higgins (per la televisione).
1981 *The French Lieutenant's Woman* (La donna del tenente francese), di K. Reisz.
1983 *Betrayal* (Tradimenti), di D. Jones.
1985 *Turtle Dairy* (Tartaruga ti amerò), di J. Irvin.
1989 *The Heart of the Day*, di C. Morhan (per la televisione).
The Handmaid's Tale (Il racconto dell'ancella), di V. Schlöndorff.
Reunion (L'amico ritrovato), di J. Schatzberg.
1991 *The Comfort of Strangers* (Cortesie per gli ospiti), di P. Schrader.
1992 *The Remains of the Day* (Quel che resta del giorno), realizzata da Pinter per M. Nichols. Il film è poi stato diretto da J. Ivory con altra sceneggiatura.
1993 *The Trial* (Il processo), di D. Jones.
1994 *Lolita* (il film è stato però poi realizzato da A. Lyne con altra sceneggiatura).

La presente teatrografia e filmografia è tratta dalle seguenti opere: G. CAPITTA - R. CANZIANI, *Harold Pinter, un ritratto*, Milano, Anabasi, 1995 e H. PINTER, *Teatro*, vol. II, a cura di A. Serra, Torino, Einaudi, 1996. Si ringraziano autori e curatrice, e i rispettivi editori, per la gentile concessione.



Maurizio Donadoni, Carlo Cecchi



Carlo Cecchi, Maurizio Donadoni



Carlo Cecchi, Raffaella Azim,



Valerio Binasco, Maurizio Donadoni



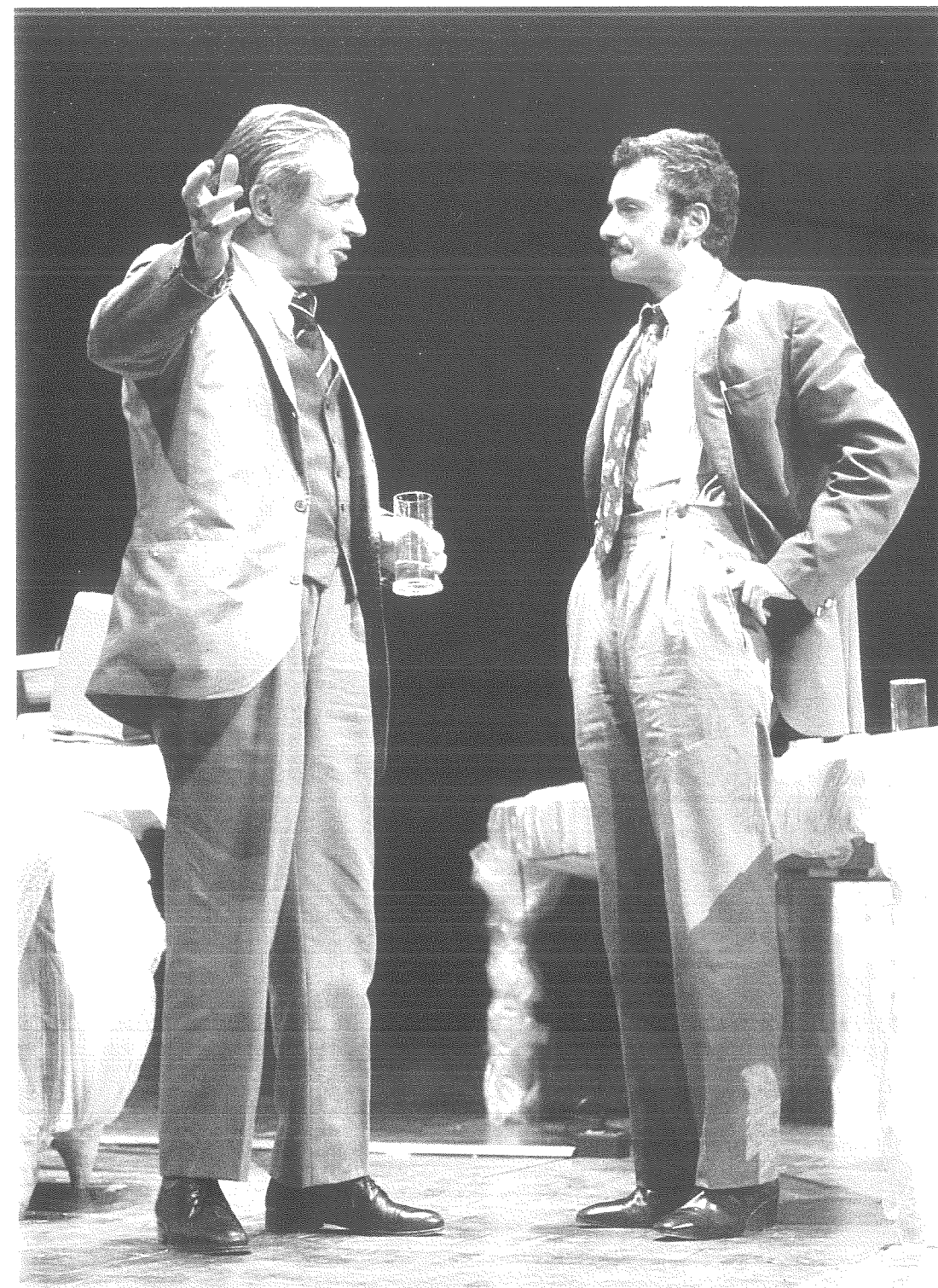
Valerio Binasco



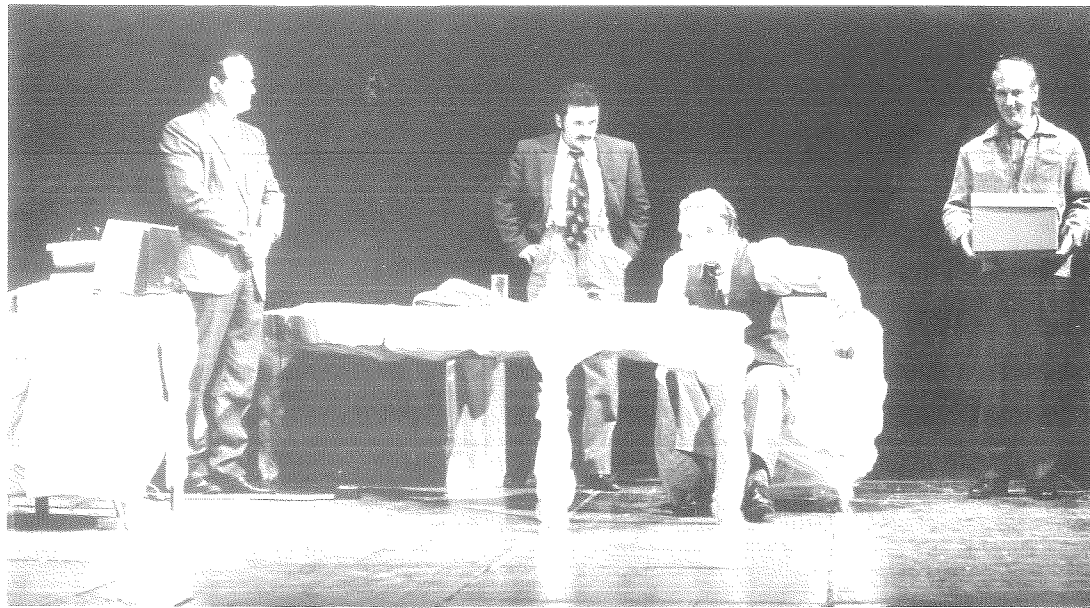
Raffaella Azim



Carlo Cecchi, Raffaella Azim



Carlo Cecchi, Valerio Binasco



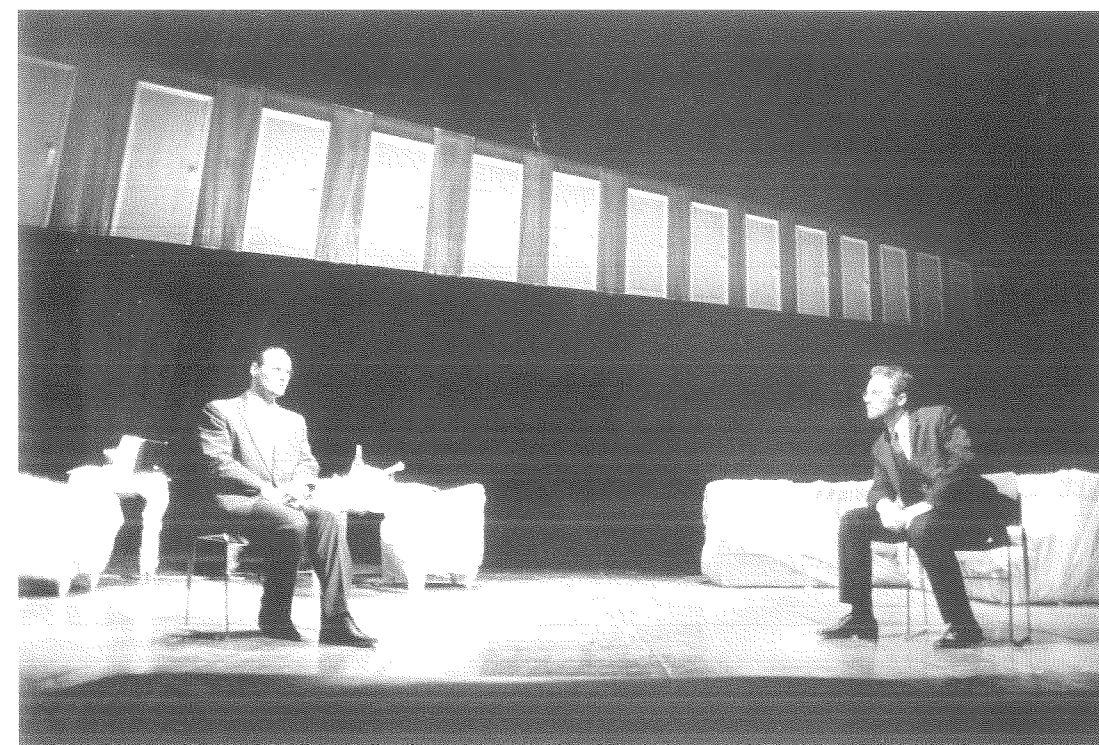
Maurizio Donadoni, Valerio Binasco, Carlo Cecchi, Giorgio Lanza



Carlo Cecchi, Maurizio Donadoni



Raffaella Azim, Maurizio Donadoni



Maurizio Donadoni, Massimiliano Mecca

Dopo Beckett Pinter, due grandi autori del novecento nel programma del risorto Teatro Stabile di Firenze che, dopo quindici anni al Niccolini, importanti, coraggiosi e tormentati insieme, trova sede al Garibaldi di Figline Valdarno, dal Comune restaurato con grande impegno e sapienza. In questa circostanza la produzione è con il Teatro Stabile di Torino, confermando che, dove sono le idee ad ispirare un progetto e la sua esecuzione, le etichette "pubblico", "interesse pubblico", "privato" diventano barriere invisibili, utili solo a conservare gli antichi privilegi di una nomenclatura istituzionale ormai superata, che sarà necessario aggiornare rapidamente.

Non è a caso che oggi la partita si giochi sulla capacità di leggere la consistenza di una impresa (e quindi la sua affidabilità in termini di finanziamento pubblico), misurando la dimensione aziendale da un lato e la "qualità" dall'altro; e che, malgrado riserve e opposizioni fortissime, il senso comune porti a considerare non più attuale e credibile il principio che la utilità pubblica di una impresa scaturisca non tanto dalla "scena" che essa rappresenta, ma dalla sua identità statutaria e istituzionale.

A ciò si giunge dopo un lungo percorso avviato agli inizi degli anni '70, in un groviglio di esperienze molto diverse tra loro, nate fuori dalle strutture tradizionali, tutte determinate nella ricerca di nuovi modelli gestionali e sostenute da un autentico rinnovamento creativo.

Con la necessaria autocritica, ritengo che questo sia stato l'unico percorso che ha sostenuto, e protetto dal generale disinteresse, i talenti di una generazione che, non riconoscendosi nelle strutture storiche degli anni '60, peraltro fortemente personalizzate e a loro culturalmente e idealmente ostili, hanno potuto sperimentare un teatro contemporaneo e realmente necessario, un nuovo rapporto tra "scena" e pubblico, un lavoro con gli attori non condizionato dalla mortificante logica del mercato e, anche se spesso una itineranza casuale e a volte incomprensibile di quegli spettacoli, (necessaria però alla sopravvivenza perché queste erano le regole e non fu facile cambiarle anche se fu sbagliato non combatterle con più determinazione) può aver indebolito e frustrato qualche realtà, ritengo che un giudizio sostanzialmente positivo debba prevalere sul tentativo frettoloso di una generale e sommaria liquidazione dell'intera esperienza.

Tutto fu possibile, in una tensione continua verso una realtà mai interamente raggiunta, grazie ad un patto di complicità interna, di aggregazione forzata, conflittuale ma solidale nella ricerca del comune obiettivo di sopravvivenza. E grazie anche a una prassi burocratica ed amministrativa che, in assenza di riferimenti politici, registrava il quadro, e tentava di governare intelligentemente le contraddizioni.

Oggi si parla di legge e di "governo reale" del settore, e non è un caso che, insieme alle aspettative, immediatamente esplodano polemiche forti, legittime e non.

L'importante è dare comunque a tutta la realtà del teatro, alla vigilia dei tanti percorsi possibili di fine millennio, la certezza che chi governa sia disponibile a utilizzare gli strumenti necessari per scegliere, criticare, costruire e scoraggiare se necessario, senza limitarsi a registrare più o meno passivamente ciò che esiste, legittimando l'esistente attraverso le regole di una circolare.

È l'obiettivo più volte invocato, anche se da molti relegato, più o meno furbescamente, nel tranquillizzante confino dell'utopia, forse oggi davvero raggiungibile per la consapevolezza che tutti hanno ormai acquisito che la mediazione come sistema non è più praticabile e le contraddizioni sono vicine ad esplodere.

A questo appuntamento io, con il mio teatro, conto di arrivare con le intenzioni e la tensione di quando la lunga stagione cominciò.

Roberto Toni

Direttore del Teatro Stabile di Firenze



Teatro Stabile di Firenze

Teatro Stabile di prioritario interesse pubblico ad iniziativa privata

Direzione: Roberto Toni

Sede Uffici: Via Pignotti 68 - 50063 Figline Valdarno (Firenze)
tel. 055/958621-9156030 - fax 055/9156033

Amministrazione: Rosella Calcinai, Elena Patruno

Segreteria generale: Paola Amantini

Promozione e Ufficio Stampa: Natalia De Reggi

Sede Teatrale: Teatro Garibaldi

Piazza Serristori - 50063 Figline Valdarno (Firenze), tel. e fax 055/9155986

Organizzazione: Enrico Lanari

Previdita e Direzione di sala: Luciana Lanini

Cassiera: Lucia Bolognesi