

DARIO CALIMANI

LA RICEZIONE DELL'ASSURDO:  
DALLA MISE EN ABYME ALL'INGANNO DEL COMICO

Il passaggio della drammaturgia dell'assurdo da Beckett a Pinter è caratterizzato da indiscutibili elementi di continuità, rintracciabili soprattutto nel campo del linguaggio. Ciò che cambia — e in modo irreparabile, ci sembra — è la tecnica di coinvolgimento dello spettatore, mediante la quale la rappresentazione mira a produrre l'effetto di identificazione dello spettatore con la realtà/finzione dell'azione mimetica.

Quando il testo lancia esche al fruitore per stabilire un collegamento fra la situazione e i personaggi sulla scena e il mondo fuori della scena, il rapporto che si instaura fra la realtà della finzione e la realtà della nostra esistenza, se da un lato induce a identificare le due situazioni a confronto sul piano del *reale* (quanto accade sulla scena è fedele mimesi — talora metaforica — della nostra esistenza), dall'altro veicola il classico messaggio della loro identità sul piano della *finzione* (nel senso di « All the world's a stage »).

L'abbattimento della « quarta parete » crea un effetto di riflessi multipli, un gioco di specchi; le due posizioni apparentemente complementari, del teatro e della vita, interagiscono in un ambiguo rapporto sineddochico: si crea la suggestione che, oltre a essere il teatro parte della vita, sia anche la vita parte del teatro, inscritta in esso come l'effigie araldica *en abyme* in uno stemma di cui rispecchia la cornice esterna. Fra interno ed esterno si scopre un rapporto di somiglianza, di autocitazione e di duplicazione che dà la sensazione di un gioco infinito<sup>1</sup>. Ed è attraverso questo gioco che Beckett provoca nello spettatore la consapevolezza di sé come *osservatore osservato*.

In *Waiting for Godot* (Aspettando Godot) i personaggi, volgendosi verso il pubblico, lo apostrofano, vi si rivolgono, lo definiscono,

<sup>1</sup> Per un approccio alla teoria della *mise en abyme*, si veda M. RON, « The Restricted Abyss, Nine Problems in the theory of *Mise en Abyme* », *Poetics Today*, 8:2, 1987, pp. 219-244.

o lo insultano. Con tecnica di *mise en abyme*, il pubblico vien fatto partecipare al gioco delle parti: il personaggio/attore diventa spettatore e osserva il pubblico in sala trasformandolo in una grande, anonima compagnia di attori, impreparati e imbarazzati. Imbarazzati soprattutto dalla scoperta di sé come oggetto di osservazione, protagonisti di una commedia che, fino a pochi attimi prima, li vedeva impegnati inconsapevolmente.

Osservando il pubblico, Estragon dice ironico: « Una visione ispiratrice », <sup>2</sup> mentre Vladimir offensivo commenta: « Quel pantano » <sup>3</sup>. Ma il testo di *Waiting for Godot* è disseminato di situazioni in cui lo spettatore è costretto a riconoscersi nudo al centro della scena, costretto a prendere atto che la sua presenza è stata scoperta. Pozzo dice a Vladimir ed Estragon: « Siete tutti in ascolto? Tutti quanti? », <sup>4</sup> e il « tutti » nasconde anche lo spettatore.

Dice giustamente Pozzo riferendosi a Lucky: « Mi sarei anche potuto trovare nei suoi panni e lui nei miei. Se il caso non avesse voluto altrimenti. A ognuno il suo ». <sup>5</sup> Anche il pubblico è lì solo per caso: si sarebbe anche potuto trovare sul palcoscenico, se il caso avesse voluto. E in un certo senso vi ci si trova sulla scena. Lo scambio dei ruoli è il gioco ridicolo che informa l'esistenza di ognuno di noi, principio universale su cui si fonda la nostra realtà. Quando Lucky smette di piangere ed Estragon comincia a urlare di dolore, Pozzo osserva: « Lui ha smesso di piangere. (A Estragon). Tu l'hai sostituito in qualche modo. (Lirico). Le lacrime del mondo sono una quantità costante. Per uno che comincia a piangere, da qualche parte del mondo un altro smette. Lo stesso vale per il riso » <sup>6</sup>.

La tecnica della *mise en abyme* pervade tutto il testo, fondamentalmente espressa dagli innumerevoli momenti in cui i personaggi

<sup>2</sup> S. BECKETT, *Waiting for Godot*, London, 1975, p. 14.

Sul teatro di Beckett si possono vedere: M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth, 1980 (3<sup>a</sup> ed.); J. FLETCHER-J. SPURLING, *Beckett: A Study of His Plays*, London, 1972; A. ALVAREZ, *Beckett*, Glasgow, 1973; R. COHN, *Back to Beckett*, Princeton, 1973; H. KENNER, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, London, 1973; V. MERCIER, *Beckett/Beckett*, New York, 1977; P. BERTINETTI, *Invito alla lettura di Samuel Beckett*, Milano, 1984.

<sup>3</sup> *Waiting for Godot*, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 33.

giocano a recitare, proponendo esempi di *play within the play* e di metateatro, inteso anche come teatro il cui linguaggio dà chiari segni di compiaciuta consapevolezza di sé<sup>7</sup>. Ma la *mise en abyme* appare pienamente realizzata soprattutto quando gli attori giocano con l'ambiente teatrale. Vladimir si avvia verso le quinte, ed Estragon gli grida: « In fondo al corridoio, a sinistra », come se gli indicasse il gabinetto in un teatro; e Vladimir gli risponde: « Tienimi il posto »<sup>8</sup>. Ma, alla fine, il bersaglio della *mise en abyme* è sempre il pubblico. Estragon punta il dito fuori scena e dice a Pozzo: « Guarda », al che Pozzo esclama: « Accidenti! », ed Estragon afferma: « È passato »<sup>9</sup>. Estragon e Pozzo appaiono come osservatori di una realtà che non conoscono, osservati a loro volta da un pubblico incapace di cogliere quella realtà e che, oltre a ciò, si scopre nel ruolo di *voyeur*, a spiare ciò che i due sulla scena vedono, o fingono di vedere.

Il dramma sembra divertirsi particolarmente a tormentare quegli spettatori che se ne stanno lì seduti in platea, a *patire* l'attesa e il lento scorrere del tempo. E Pozzo ne sottolinea il fallimento: « Sembra che io non sia capace... (lunga esitazione)... di congedarmi »<sup>10</sup>, come un commento sull'incapacità del pubblico di alzarsi e andarsene, congedandosi dalla pièce, o dalla vita.

Il gioco a recitare è senza fine, come in una fuga di specchi. Quando Estragon dice di Lucky: « ha fatto lo stupido » (« he *played the fool* »<sup>11</sup>), si è assaliti dal dubbio che, se Lucky ha *recitato* (« played ») per Estragon e gli altri, e tutti hanno *recitato* per noi, allora forse anche noi stiamo recitando per qualcuno di ignoto, su uno degli infiniti piani speculari, e su un altro di questi piani forse c'è anche qualcuno che sta recitando per Lucky. E così via, senza che si possa concepire un termine a questa infinita angoscia del recitare e del vivere.

Quando Vladimir pronuncia l'obliqua frase: « Magari potremmo

<sup>7</sup> Sul metateatro come genere si veda lo studio di L. ABEL, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, 1963.

<sup>8</sup> *Waiting for Godot*, p. 35.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 61.

ricominciare tutto daccapo »<sup>12</sup>, si è colti da un comico terrore. La minaccia che il dramma possa riprendere dall'inizio fa trasalire chi sta attendendo paziente una conclusione che sembra non arrivare mai, e se ne fa gioco.

Il dramma trascende se stesso per risvegliare l'autoconsapevolezza di chi ne sta fuori e si mette così sul suo stesso piano: « Come fugge il tempo quando ci si diverte »<sup>13</sup>. E lo spettatore pensa a come lui stesso fosse venuto lì con l'idea di divertirsi.

Il massimo di autoconsapevolezza nel fruitore il testo sembra suscitargli quando Pozzo e Lucky escono di scena, seguiti con lo sguardo da Vladimir che ne mima la caduta<sup>14</sup>. Per l'apprendimento della realtà lo spettatore dipende totalmente dal personaggio e da quanto i suoi gesti gli comunicano: egli vede ciò che Vladimir gli fa vedere; anche lo spettatore ora è reso cieco come Pozzo, ed è guidato da Vladimir come Pozzo è guidato da Lucky.

Non c'è *mise en abyme* più manifesta di quanto espresso dalle parole di Vladimir: « Qualcuno guarda anche me, anche di me si dice, egli dorme, non sa nulla, lasciatelo dormire »<sup>15</sup>. È nuovamente in azione il gioco di specchi che fa dello spettatore un osservatore osservato.

Chi tenta di definire il genere letterario a cui assegnare i drammi di Beckett è costretto a ricorrere a una definizione di genere misto (tragicommedia) o a un nuovo conio (metateatro). Tragedia e commedia si compenetrano e si limitano a vicenda, si controllano. Il comico ci impedisce di cadere nel patetico, ci impedisce di identificarci troppo con i personaggi e di piangere sul nostro stesso destino. Il comico induce un effetto di straniamento. Ma mentre le nostre labbra si atteggiavano al riso, il senso del tragico è vivo nella nostra coscienza: siamo consapevoli che, malgrado le battute, la nostra realtà esistenziale è proprio quella rappresentata sulla scena. Dice Hamm in *Endgame* (Finale di partita): « Si piange, si piange, per niente, per non ridere, e a poco a poco... cominci ad affliggerti »<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>14</sup> Cfr. *ibidem*, p. 89.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>16</sup> S. BECKETT, *Endgame*, London, 1976, p. 44.

Hamm rovescia l'idea di « ridere per non piangere » proprio per negare la tragedia, e dice « si piange per non ridere », come se la realtà negativa fosse quella comica e non invece quella tragica. E finisce poi per ammettere, contraddicendosi nel paradosso, « e a poco a poco... cominci ad affliggerti », costretto a riconoscere che la realtà del destino è tragica. In effetti, in questo teatro dell'assurdo di cui Beckett è fra i padri fondatori, il comico ha una funzione fondamentale. Il comico costituisce l'unica possibilità per l'uomo di superare la drammaticità dell'irrazionale, dell'inspiegabile, di tutto ciò che si rifiuta di rientrare negli schemi logici in cui l'uomo cerca di costringere tutta la sua realtà. Impotente di fronte all'assurdo, l'uomo ricorre al comico come all'unica risorsa che lo può distrarre *nella* tentazione dell'autoannullamento. È la capacità di ridere di sé e dell'esistenza che consente all'uomo di sentirsi ancora una volta superiore alla propria ingovernabile realtà, superiore perfino al tremendo destino che lo schiaccia. Tuttavia, la sensazione gratificante per aver sconfitto il tragico dura solo un attimo, e come una droga, ha bisogno di ripetute iniezioni. La battuta comica fa sempre da parabola discendente al crescendo tragico, a mo' di *anticlimax*, per mitigarne la disperazione e il cinismo disgreganti. Ma la disperazione nei personaggi di Beckett è sempre una realtà interiore, mimetizzata, controllata dall'esterno da una pacata rassegnazione. Hamm e Clov si ripetono all'infinito nei loro battibecchi, e Hamm minaccia: « Non ti darò più niente da mangiare ». « Allora moriremo », risponde Clov con assoluta indifferenza, forse anzi con sollievo. A questo punto Hamm, sadico con Clov come l'esistenza è sadica con lui, escogita il male peggiore: « Te ne darò quel tanto che basta per impedirti di morire. Avrai sempre fame »<sup>17</sup>. Le parole di Hamm ricordano la tecnica nazista di sostentamento degli internati nei campi di concentramento e di sterminio. Ma quello di Hamm, bisogna ricordare, è anche un gioco, è il gioco del linguaggio: l'unico gioco in cui i personaggi possono avere la meglio sull'esistenza. È più l'esercizio dialettico ad avere senso e importanza per loro, un esercizio mediante il quale, oltretutto, fanno passare il tempo e riempiono il vuoto dell'esistere. Non serve chiedersi se Hamm avrebbe veramente il coraggio di affamare Clov. Il valore delle sue parole non è tanto nella loro corrispon-

*halla*

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 14.

denza o meno con il reale, quanto nel gioco dialettico e formale che impostano e impongono all'esistenza. L'esistenza stessa diventa, seppur per un attimo, gioco, e, nell'essenza ludica, perde per quell'attimo la propria qualità drammatica.

Vien fatto di chiedersi come Hamm possa ancora trovare la forza e lo spirito per fare delle battute, paralitico e cieco com'è, dipendente in tutto da un servo che lo disprezza e lo odia, maledetto dal padre e colto a maledire il padre per averlo generato. E si è indotti a riconoscere che se il riso ridimensiona il dramma, è anche vero che il dramma più profondo è proprio nel riso. Nagg e Nell, i genitori di Hamm, immobili nei loro bidoni, già un po' ciechi e un po' sordi, frammenti di umanità in rapido declino, ricordano spesso il passato e ricordano l'incidente in cui persero le gambe, nelle Ardenne, e ridono al ricordo; dapprima ridono forte, poi più piano, poi il riso si smorza in un calando che riflette il riacquisito senso della tragedia<sup>18</sup>. Ma la tragedia è sempre compenetrata dalla commedia, dal senso del ridicolo, del paradossale. Esiste un modo più banale di perdere le gambe? Non una catastrofe nucleare, non una semplice bomba o un incidente ferroviario, e neppure un incidente automobilistico, ma una banale, serena e idilliaca gita in tandem. Dice bene Nell: « Non c'è niente di più divertente dell'infelicità... è la cosa più comica che ci sia al mondo... Ma è sempre la stessa cosa. Sì, è come la barzelletta sentita troppe volte, è ancora divertente, ma non ci fa più ridere »<sup>19</sup>. « Non c'è niente di più divertente dell'infelicità » è un'affermazione così paradossale che è già comica di per sé: stravolge lo schema di pensiero corrente mettendo a nudo il cinismo a cui l'esistenza può condurre. Ma ci dice anche che il riso è l'unica risposta ai limiti del linguaggio, l'unica risposta all'incapacità del linguaggio di articolare la disperazione della condizione umana. Unica alternativa al riso potrebbe essere il silenzio.

C'è uno strano riflesso condizionante nel riso dei personaggi di Beckett. Poiché non appena lo spettatore si rende conto che il riso è il segno della disperazione di chi ha riconosciuto il dramma dell'esistenza, subito egli smette di ridere, e il riso gli rimane sulle labbra sotto forma di un sorriso imbarazzato, colto in flagrante. Il testo

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 20.

beckettiano ha spiazzato il fruitore, come succede spesso, giocando con lui come gioca con i propri personaggi e i propri attori, come l'esistenza gioca con l'Autore stesso e con noi. Il testo ci ha teso la trappola dell'autoriconoscimento, e noi ci vediamo specchiati all'infinito nel testo/performance, in modernistica *mise en abyme*.

*Endgame* non ci consente mai di dimenticare né la sua realtà di finzione drammatica né il fatto che la vita stessa è commedia. Dunque, ciò che sta avvenendo sul palcoscenico è né più e né meno di ciò che avviene tutti i giorni nella nostra vita. Prima Nell e poi Clov si chiederanno: « Perché questa *farsa* tutti i santi giorni? »<sup>20</sup>. Recitano i protagonisti, recitano gli attori, e anche il pubblico recita la sua parte, seduto in platea. La spettacolosa, sconcertante abilità di Beckett consiste proprio nel riuscire a coinvolgere nel dramma lo spettatore ignaro. Ma lo spettatore è già coinvolto nel dramma, indipendentemente da Beckett. Sarebbe cieco come Hamm se non se ne accorgesse.

Beckett stravolge il rapporto pubblico/scena del teatro tradizionale. Lo spazio chiuso del palcoscenico si apre verso la platea fino a includerla nella rappresentazione, nella *commedia*. Clov punta il cannocchiale sulla platea e, con straordinario effetto comico/ironico dice: « Vedo... una folla... fuori di sé dalla gioia »<sup>21</sup>. Quella folla, naturalmente, è il pubblico, in verità più depresso che in delirio. Ma il cannocchiale di Clov lo ha scovato, e non è servita a gran che la complice oscurità della sala. Così, lo spettatore che si sentiva in posizione di superiorità nei confronti del personaggio della scena, in grado di parlarne e di giudicarlo, o di annoiarsi alle sue battute e della sua situazione, ora si trova al centro di una scena alternativa. Clov si volge verso la sala e con il suo cannocchiale lo osserva, lo spia, parla di lui e lo descrive. Abbattuta la quarta parete, il pubblico diventa oggetto di osservazione, cooptato come attore da Clov senza che gli sia stata chiesta alcuna autorizzazione.

Di conseguenza, ogniqualevolta i personaggi parlano di « commedia » o di « giocare », sulla scena c'è anche il pubblico, anzi, i veri attori sono gli spettatori. « Let's stop playing », dice Clov, ma *play* è la commedia e *to play* è giocare e recitare allo stesso tempo. Clov

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 25.

quindi dice: « Smettiamola di giocare », ma anche « Smettiamola di recitare »<sup>22</sup>, facciamola finita con questa farsa che è la rappresentazione teatrale e la vita.

Nell'avviarsi verso l'uscita alla fine del dramma, Clov dichiara: « This is what we call making an exit »<sup>23</sup> (Questo è quel che si dice guadagnar l'uscita). *To make an exit* nasconde, tuttavia i tre livelli di lettura del testo, perché si riferisce all'uscita dal palcoscenico, e rivela così la finzione teatrale, ma significa anche « perdere la mano » in una partita di carte, e riprende così l'immagine dell'*endgame*, del finale di partita, dell'esistenza come gioco/commedia; *to make an exit*, infine, significa anche, metaforicamente, morire. Il personaggio esce dalla scena teatrale, dalla commedia/gioco e dalla vita.

Quando Hamm racconta la sua famosa storia mai completata, continuamente si interrompe per giudicare la propria qualità espressiva, il proprio stile narrativo: « Così va bene », oppure « Questa è venuta bene », o ancora: « Buono l'inglese »<sup>24</sup> e così via. Hamm rammenta a se stesso che la storia che sta raccontando è una finzione, egli sta recitando; ma ciò ricorda anche allo spettatore che la storia che Hamm sta vivendo sulla scena è essa pure una finzione, e fa sospettare, come in un gioco di specchi o di scatole cinesi, che la storia che noi viviamo sia una finzione, una commedia, appunto. Una volta di più la *mise en abyme* abbatte la barriera fra l'opera e il fruitore e fra l'opera e la vita.

La tecnica con cui Beckett ci trascina nostro malgrado sul palcoscenico si vale di meccanismi anche più sottili. Si pensi alle due finestre, sul fondo della scena, da cui Clov osserva l'esterno. Quando Clov sale sulla scala volgendo le spalle allo spettatore, quello vorrebbe essere lì con lui, a spiare dalla finestra, a vedere che cosa mai ci sia al di là; e invece egli è bloccato, immobile, nella sua poltrona, così come Hamm è bloccato nella sua poltrona; e come Hamm, per la conoscenza del reale, lo spettatore dipende interamente da ciò che Clov riferisce. Per quel che se ne sa, Clov potrebbe anche mentire: forse non vede nulla di quel che dice, o forse vede molte altre cose e le tace; o magari le finestre non esistono perché sono due semplici

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 36.

finestre di scena, dipinte su un muro, visto che Hamm e Clov stanno solo recitando una commedia che è la solita commedia di tutti i giorni.

Ricalcando una citazione di T.S. Eliot, « In my beginning is my end »<sup>25</sup> (« nel mio principio è la mia fine »), Hamm dirà « The end is in the beginning »<sup>26</sup> (« La fine è nel principio »). E mentre Eliot pensava all'idea eraclitea della vita come eterno divenire, Hamm pensa polemicamente a quella morte che è la vita stessa, la morte che è implicita in ogni inizio. Ma c'è mai una fine alla commedia? Verso la conclusione del dramma Clov si presenta in scena in abiti da viaggio, dopo aver annunciato la propria partenza, ma dalla scena non si muove e rimane accanto alla porta, senza più pronunciar parola. Hamm, cieco, forse non sa che Clov è ancora lì e pronuncia il suo ultimo soliloquio prima che cali il sipario. Se Clov partirà davvero non è dato indagare. Forse anche questo fa parte della commedia che i personaggi di Beckett hanno il compito di inscenare con angosciante ricorrenza. È l'angoscia del vivere di gran lunga superiore all'angoscia del morire. Forse tutto ricomincerà daccapo, forse Clov non uscirà mai, come Hamm non riuscirà mai a finire di raccontare la sua storia. Forse anche Nell, che dal fondo del suo bidone non risponde più, non è morta come si crede, ma sta solo fingendo, in attesa di ricominciare anche lei a recitare la sua parte nella commedia.

Nel teatro di Harold Pinter il rapporto fra scena e platea, fra attore e spettatore, è meno diretto. L'effetto di incastonamento prodotto dalla tecnica di *mise en abyme* viene meno; lo spettatore non è più costretto a provare l'imbarazzo della propria presenza in modo così immediato e scoperto. La tecnica di coinvolgimento si fa strategia, e il testo provoca il senso di identificazione in modo più obliquo e sottile, affidandosi all'inganno del comico.

Harold Pinter è stato e continua ad essere una delle pietre miliari del teatro inglese contemporaneo. Dopo gli inizi assurdisti della sua produzione, Pinter ha indirizzato la sua scrittura verso sfondi e situazioni di più trasparente realismo, benché stilizzato e ai limiti dell'esperienza. Rimangono sempre nell'opera di Pinter interrogativi di

<sup>25</sup> T.S. ELIOT, *East Cocker*, I.

<sup>26</sup> *Endgame*, p. 44.

vario genere: sui personaggi, sul loro passato, sui loro rapporti. Le situazioni presentate sulla scena non sono mai definite con precisione, in ogni loro dettaglio, ma sono, nel migliore dei casi, abbozzate per accumulo, come a delineare una sezione esistenziale di cui non si conosce né il prima né il dopo: del passato si apprendono rari quanto vaghi brandelli, del futuro non si ha mai alcun indizio, il presente è una realtà contraddittoria o quantomeno ambigua.

Tuttavia, dopo le prime opere (*The Room*, La stanza; *The Birthday Party*, Festa di compleanno; *The Dumb Waiter*, Il calapranzi; *A Slight Ache*, Un leggero malessere) vengono meno l'ambiguità e l'enigmaticità delle situazioni e l'elemento surreale, inesplicabile, che fanno da veicolo al senso dell'assurdo. Ciò che di assurdo permane nell'opera di Harold Pinter è un certo uso del linguaggio. Ed è proprio dalle pieghe del linguaggio assurdo che ammicca l'effetto comico.

Di *The Birthday Party*, Goldberg è un personaggio chiave, forse persecutore, forse giustiziere, non è ben chiaro. Chiari risultano invece il suo carattere forte, deciso, violento, e la sua maschera di sentimentalismo. Quello che segue è uno dei momenti in cui Goldberg cede nostalgicamente al ricordo:

Mio padre mi disse, Benny, disse, vieni qua. Stava morendo. Mi inginocchiai. Accanto a lui giorno e notte. Chi altro c'era? Perdona, Benny, disse, e lascia vivere. Sì, papà. Torna a casa da tua moglie. Lo farò, papà. Guardati dagli straccioni, dagli schnorrer e dai perdigiorno. Non fece nomi. Io ho perso la mia vita al servizio altrui, disse, non me ne vergogno. Fa il tuo dovere e sii osservante. Di sempre buongiorno ai vicini. Non dimenticare mai, mai, la famiglia, poiché è la rocca, la costituzione e l'anima! Se mai tu fossi in difficoltà zio Barney ti tirerà fuori dai guai. Mi inginocchiai... giurai sulla Bibbia. E sapevo la parola che dovevo ricordare: Rispetto!<sup>27</sup>

<sup>27</sup> H. PINTER, *The Birthday Party*, in *Plays: One*, London, 1976, p. 88. Sul teatro di Pinter si vedano: M. ESSLIN, *op. cit.*; W. BAKER-E. TABACHNICK, *Harold Pinter*, Edinburg, 1973; A.E. QUIGLEY, *The Pinter Problem*, Princeton, 1975; B.F. DUKORE, *Were Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*, Columbia, 1976; M. ESSLIN, *Pinter. A Study of His Plays*, London, 1977 (3<sup>a</sup> ed.); S.H. GALE, *Butter's Going Up. A Critical Analysis of Harold Pinter's Work*, Durham (N.C.), 1977; D. CALIMANI, *Radici sepolte. Il Teatro di Harold Pinter*, Firenze, 1985.

Dalla scena elegiaca descritta, Goldberg si presenta ossequente, rispettoso nei riguardi del padre morente, e pronto a ispirare la propria vita ai principi del bene. Ma il monito a non dimenticare la *famiglia* e la parola « rispetto » fa sospettare, in realtà, il contesto ideologico di un potere mafioso. La condotta di Goldberg, infatti, sembra ispirarsi, ironicamente, proprio alle regole della malavita.

Il comico deriva dal senso di contrasto fra il Goldberg che conosciamo sulla scena e il Goldberg presentato attraverso l'inciso diegetico. « Papà » è una parola che suona estranea sulle labbra di questa sorta di sicario. Ma aldilà delle contraddizioni esistenti fra la realtà presentata dal linguaggio e quella presentata dall'azione mimetica, non si capisce proprio che senso abbia il consiglio paterno di dare sempre il buongiorno ai vicini. C'è qui una caduta nel ridicolo, con effetto di *anticlimax*: lo spettatore che avesse pensato di prendere sul serio le parole di Goldberg è costretto a rivedere l'impressione che si è creato del personaggio. La caduta nel banale mette in discussione tutto ciò che Goldberg ha riferito con tanta enfasi di gravità. Goldberg è dunque un simulatore? Pinter, questo, non ci permetterà mai di dirlo. Potremo pensarlo, ma non dimostrarlo. Il riso sulle labbra dello spettatore dura un momento, il tempo di prendere atto della contraddizione, del tradimento dell'aspettativa, ma subito si blocca, disorientato dall'ambiguità del linguaggio. La contraddizione non la si può risolvere, infatti, attribuendola semplicemente a Goldberg; forse la contraddizione, linguistica e logica, è da attribuirsi al padre. Ma dove stia la verità noi, spettatori, non lo sapremo mai. Non ci resta che accettare la contraddizione come tale e ridere di essa, a compensazione di ciò che non è dato capire e a dimostrazione di aver compreso il gioco che l'Autore sta facendo con noi e con il testo.

Diversamente da Beckett, Pinter non coinvolge lo spettatore nell'azione in modo diretto, non ne fa un oggetto osservato. Pinter lascia lo spettatore al suo posto nel puro ruolo di osservatore, senza attrarlo nella rete dello spettacolo/esistenza. Con Pinter la quarta parete si erge a separare le due realtà della scena e della platea proponendo fra le due un confronto impari.

Pinter, infatti, coinvolge lo spettatore spiazzandolo, sfidandone le facoltà intellettive. Lo spettatore perde la sicurezza nella propria capacità di interpretare la realtà che gli sta di fronte. La rappresentazione si traduce così, subliminalmente, in un esame a cui lo spetta-

tore si scopre d'improvviso sottoposto; un esame truccato che egli non ha alcuna possibilità di superare, perché non gli son dati gli elementi essenziali per rispondere alle domande che il dramma sembra porgli. Il testo erige chiare barriere fra sé e il suo fruitore.

Già nel brano citato emerge una parola estranea alla lingua inglese: « schnorrer ». *Schnorrer* indica in *yiddish* il mendicante di professione e per vocazione, personaggio simpaticamente sfacciato e sicuro di sé, immortalato da Israel Zangwill nel suo *The King of Schnorrers* (il re degli schnorrer). In *The Birthday Party* appaiono vari altri termini *yiddish* o appartenenti alla cultura ebraica, assolutamente dissonanti con il contesto (« Mâzoltöv », « che ci si possa vedere solo in Simchahs », « Well over the fast » (buon digiuno)). Queste, e altre, sono tutte espressioni di non difficile comprensione per chi frequenti un ambiente ebraico come quello dei distretti londinesi di Hampstead, Golders Green, Hendon, etc.; ma che dire del resto del pubblico? A questo punto, il disorientamento prende due strade diverse, e coloro che comprendono l'esotismo linguistico rideranno, innanzitutto, per mostrare, soddisfatti, di aver riconosciuto il termine, di aver colto il *nonsense*, lo scarto fra la parola e il contesto, oltre che per l'imbarazzo di non sapere bene come interpretarlo. Chi invece non capisce le singole espressioni sorriderà tutt'al più di imbarazzo, e per contagio.

Il comico sfocia nel grottesco quando, volontariamente o meno, lo si applica a un contesto aberrante. In un dramma come *The Hovt-house* (La serra), dominato da un senso di sospetto, di paura, di violenza, di abuso del potere, la presenza del comico sembrerebbe inopportuna. Roote, direttore/dittatore di una clinica psichiatrica, assiste pian piano al declino della propria autorità, per essere alla fine defenestrato nell'ambito dello sterminio totale del personale della clinica, ordito dal suo secondo in capo. Il finale tragico è anticipato in vario modo nel corso del dramma, ma la valvola comica fa spesso chiedere allo spettatore se non ci si trovi di fronte a una farsa in piena regola, o a una parodia del Grand Guignol. Un paziente defunto è causa di equivoci sulla data della morte; una paziente è messa incinta da ignoti. Un giovane inserviente, messo sotto torchio senza

— Sei virgo intacta?

— Come?

— Sei virgo intacta?

un chiaro motivo, torturato dai suoni assordanti di una cuffia ed esaminato da elettrodi applicati alle mani, si sente chiedere:

- Ehi, dico, è piuttosto imbarazzante. Dico, davanti a una signora...
- Sei virgo intacta?
- Sì, in verità lo sono. Non ne farò un segreto.
- Sei sempre stata virgo intacta?
- Oh sì, sempre. Sempre.<sup>28</sup>

Il comico si sovrappone e si confonde con la drammaticità della violenza inquisitoria. Si potrebbe affermare, con visione shakespeariana, che la fusione di comico e tragico rappresentano, in ultima analisi, la complessa realtà dell'esistenza. Ma qui si finisce per ridere del tragico e drammatizzare il comico. La tensione tragica ne rimane a tal punto smussata che lo sterminio finale sembra giungere inatteso e non coinvolge più di tanto lo spettatore. Il comico, d'altra parte, è attenuato dalla natura fosca del contesto e dalla difficoltà di far collimare o conciliare le due opposte atmosfere della sconcertante tragicommedia.

Talvolta, poi, si aggiunge pure la perplessità di fronte a un comico assurdo di cui non si capisce il senso, quando si ha l'impressione di perdere il significato della battuta o il gioco di parole:

Le donne! Le ho conosciute tutte. Le ho mai detto di quella donna vestita di azzurro? La incontrai a Casablanca. Era una spia. Una spia vestita di azzurro. Lo creda o meno, quella donna era una spia al soldo di una potenza straniera. Aveva un pellicano tatuato sul ventre. Sì. Il ventre era coperto da un pellicano. Sapeva far sculettare quel pellicano e fargli attraversare la stanza fino a te. A quattro zampe, di lato, coi piedi avanti, col sedere all'insù, a tuo piacimento. Il suo controllo era sovrumano. Solo una donna poteva possederlo. Sotto il vestito azzurro portava una sottoveste. E sotto la sottoveste aveva un pellicano.<sup>29</sup>

Questa lunga tirata, che dal nulla proviene e nel nulla si dissolve, nel momento stesso in cui diverte lo spettatore lo spiazza. La risata

<sup>28</sup> H. PINTER, *The Hothouse*, London, 1980, p. 73.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 25.

non è partecipe, ma estranea, distaccata. È una risata che non riguarda l'enunciato in sé, ma il suo essere disarmonico con il contesto. È come un venir meno alle regole del decoro estetico, poiché il linguaggio contraddice il contenuto.

Un misto di farsa e Grand Guignol lo si ha anche in una scena di *The Caretaker* (Il guardiano) uno dei drammi più rappresentati di Pinter. Davies, il vecchio vagabondo, nel rientrare, al buio, nella casa in cui si è installato, si sente inseguire da un'aspirapolvere accesi all'improvviso. E nell'oscurità della scena cerca di sfuggirle, ansimante e terrorizzato. Non c'è nulla di comico nella scena, fino a che non torna la luce, e si scopre che a manovrare l'aspirapolvere, innocua concretizzazione metaforica della violenza, è Mick, intenzionato a impaurire l'intruso per liberarsene. Il sorriso ritorna liberatorio, sulle labbra dello spettatore, e si apre in riso quando Mick rompe il silenzio dicendo: « Stavo solo facendo un po' di pulizie di Pasqua »<sup>30</sup>. Pulizie di Pasqua *al buio*? ci chiediamo, e ridiamo dell'assurdità della risposta, non sufficiente a spiegare l'azione, ma sufficiente a scaricare la tensione nervosa che lo spettatore (assieme al vagabondo, intruso e vittima) ha accumulato durante la scena dell'inseguimento.

Questa scoperta, da parte dello spettatore, di simpatizzare con la vittima della battuta comica e di dividerne l'esperienza emotiva, trova conferma in una scena di *Night School* (Scuola serale). Qui, Walter, uscito di prigione, ritorna a casa dalle zie per scoprire che la propria stanza è stata affittata a una ragazza. Una delle prime frasi con cui una delle due zie lo accoglie è: « Non ti aspettavo di ritorno così presto. Pensavo che tu ci rimanessi di più stavolta »<sup>31</sup>. Che bella accoglienza, povero Walter! E lo spettatore ride, partecipe dell'amarrezza di Walter di sentirsi indesiderato in casa propria.

Ma come giustificare la necessità di riottenere la propria stanza? Walter ci prova facendo del suo meglio, e cerca supporti nell'esperienza altrui: « Questa è casa mia. Vivo qui. Sono anni che vivo in quella stanza... Volete che dorma sul letto di fortuna? La sola persona che ha dormito sul letto di fortuna è stata Zia Gracy. Per questo è andata in America »<sup>32</sup>. L'affermazione di Walter suona ridicola. Come

<sup>30</sup> H. PINTER, *The Caretaker*, in *Plays: Two*, London, 1977, p. 54.

<sup>31</sup> H. PINTER, *Night School*, in *Plays: Two*, p. 199.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 205.

si può vedere in un letto il motivo dell'emigrazione di zia Gracy? Eppure, se la comicità delle parole di Walter fosse deliberata, ci troveremmo coinvolti in un caso di *humor*, in cui il mittente dell'enunciato ride per non piangere, consapevole della precarietà del proprio stato. E noi, che ridiamo dell'assurdo, ne siamo consapevoli quanto lui; partecipi, ma felici di non essere lui, felici di non essere sulla scena al posto suo.

Un'altra battuta di involontaria comicità che esce dal profondo della disperazione, la si trova in *The Homecoming* (Ritorno a casa). Il padre, rozzo e violento, disconosce la propria paternità a uno dei figli: « Smettila di chiamarmi papà. Smettila di chiamarmi continuamente papà, hai capito? » Ma il figlio non si arrende al messaggio sotteso e ribatte ingenuo: « Ma io sono tuo figlio. Eri tu che mi rimboccavi le coperte tutte le sere »<sup>33</sup>, come se il rimboccare le coperte a qualcuno fosse una prova di paternità. Ancora una volta, l'errore del personaggio nello stabilire un rapporto di causa ed effetto si risolve in un effetto comico di cui egli rimane vittima inconsapevole. E ancora una volta la risata dello spettatore, provocata dal paralogismo, è smorzata dall'istintiva solidarietà nei confronti del perdente. Viene alla mente quanto detto da Pinter durante un'intervista: « il più delle volte la conversazione è divertente solo *in apparenza*: in realtà l'individuo sta combattendo una battaglia per la vita »<sup>34</sup>.

In *The Dumb Waiter* due sicari si recano in un appartamento in missione omicida. Mentre attendono la vittima predestinata giungono dal piano superiore, attraverso un calapranzi, strane e ridicole ordinazioni: bistecche, patatine fritte, tè, brodini, fegato con cipolle, e così via. I due sicari, che non sono lì per fare i ristoratori, si impegnano tuttavia a soddisfare le richieste come meglio possono, facendo salire quel che hanno: biscottini, una tavoletta di cioccolata, mezza pinta di latte, del tè in polvere. I due incalliti messaggeri di morte cominciano a temere una realtà invisibile e si mettono ai suoi ordini. La situazione è assurda: non potendo ricondurla a un perfetto schema logico, chiaro e inequivocabile, lo spettatore rifiuta di prenderla sul serio, e, per difendere la fiducia nelle proprie capacità intellettive, ride.

<sup>33</sup> H. PINTER, *The Homecoming*, in *Plays: Three*, London, 1978, p. 33.

<sup>34</sup> *Harold Pinter: An interview* (con L. Bensky), in *Pinter. A Collection of Critical Essays*, a c. di A. Ganz, Englewood Cliffs (N. J.), 1972, p. 31.

Una risata di difesa, dunque. Ma lo stesso dramma, *The Dumb Waiter*, propone un altro aspetto, un'altra funzione del comico nell'assurdo. Uno dei due sicari, Gus, comincia a porsi criticamente nei confronti della propria missione. Non tanto riguardo all'omicidio in sé, quanto ai banali dettagli organizzativi dell'operazione. Egli comincia a porre troppi quesiti e pretenderebbe delle risposte, ma la risposta sarebbe la morte dell'assurdo nel testo drammatico. L'assurdo è tale proprio perché non consente risposta. E per evitare che Gus annienti l'assurdo, sarà Pinter a liberarsi di Gus, suggerendone la eliminazione scenica per mano di Ben, l'altro sicario.

La sconfitta e il fallimento di Gus, che così presentati possono apparire drammatici (e lo sono, di fatto), trovano anticipazione durante il dramma in un ben più banale tipo di fallimento. Per tre volte Gus esce di scena e per tre volte si sente, da un probabile bagno, dietro le quinte, tirare lo sciacquone, ma senza risultato: l'acqua non scende. Eppure quello sciacquone funziona, perché per altre due volte si sentirà l'acqua scorrere mentre Gus è in scena. Sembra che lo sciacquone, o chissacchi, si prenda gioco di Gus e della sua inettitudine. La comicità situazionale scaturisce anche dallo stesso ripetuto ricorrere di Gus al bagno, come per un'accelerazione di funzioni fisiologiche provocate dallo stato di tensione emotiva. L'aspetto comico è una costante meiosi, uno smorzamento della problematica esistenziale posta dal dramma.

Talvolta, la battuta è l'unica risposta all'assurdo. Quando Stanley, in *The Birthday Party*, è sottoposto a un terzo grado fatto di domande incomprensibili e contraddittorie, alla domanda intimidatoria e colpevolizzante, « Dov'è la tua vecchia madre? », non gli resta che rispondere: « In sanatorio. »<sup>35</sup>. Si scopre così che la parola comica sostituisce l'angoscia del silenzio.

Si possono riconoscere, quindi, due tipi fondamentali di comico nell'assurdo di Pinter. Il primo tipo è il comico gratificante che, offrendo allo spettatore la possibilità di un facile riconoscimento, costituisce tuttavia la trappola dietro la quale si nasconde il secondo tipo di comico, quello *non gratificante*. Quest'ultimo si mescola al primo, e deriva dall'impossibilità di inscrivere la situazione o le parole in uno schema razionale. Il primo tipo di comico suscita la risata

<sup>35</sup> *The Birthday Party*, p. 59.

compiaciuta; il secondo, il sorriso imbarazzato di difesa. Il primo tipo di comico invita alla partecipazione; il secondo, invece, insinuando nello spettatore la sfiducia nelle proprie facoltà intellettive, induce al distacco, al disconoscimento.

Lo spettatore tende all'identificazione con il personaggio, in quanto la precarietà esistenziale è problema di tutti. La violenza fisica e verbale rappresentata sulla scena è di indiscutibile attualità. Nella vittima al centro della finzione drammatica ognuno di noi può facilmente riconoscersi. Noi, come il personaggio, possiamo riconoscerci burattini nelle mani dell'esistenza, a volte burattini nelle mani del prossimo, e infine burattini le cui fila emotive, per la durata della rappresentazione drammatica a cui stiamo assistendo, sono mosse ad arbitrio dell'autore.

A favorire il processo di identificazione contribuisce, nell'assurdo, la frequente assenza di un dettagliato contesto spazio-temporale. Ma ad ostacolare l'identificazione è la resistenza indotta nel fruitore dal disagio di riconoscere il proprio fallimento di destinatario; egli infatti non riesce a condividere il segreto del testo, a sentirsi suo perspicace e occulto complice. E in questo, come in altri casi, il non riconoscersi in scomode realtà straniare si rivela la scappatoia più conveniente.

C'è una famosa scena di umorismo nero in *Waiting for Godot*, quando Estragon cerca di impiccarsi con la cinta dei pantaloni per porre fine all'estenuante esperienza dell'attesa. Ma non appena egli scioglie la cinta, i pantaloni, troppo larghi, gli cadono ai piedi<sup>36</sup>. La risata che segue immancabile ha più e diverse motivazioni: si ride per la caduta in sé; si ride per scaricare la tensione provocata dalla promessa di un'azione tragica ai danni di un personaggio per la cui situazione esistenziale solidarizziamo; ma si ride anche perché con il ridicolo non ci identifichiamo più. Dall'identificazione si passa allo straniamento, e, di fronte a quel personaggio in mutande sulla scena, siamo ben lieti di riscoprirci diversi, comodamente seduti nella nostra poltrona di teatro.

<sup>36</sup> Cfr. *Waiting for Godot*, p. 93.