

Vittime e carnefici: i drammi politici di Harold Pinter

Fernando Cioni

1.1. I drammi di Harold Pinter che vanno dalla metà degli anni Ottanta ai primi anni Novanta ruotano intorno a presunti “dialoghi” fra vittime e carnefici: *One for the road* (1984), *Mountain Language* (1988), *Party Time* (1991), ai quali si possono aggiungere i brevissimi sketch drammatici *Precisely* (1983), *The New World Order* (1991) e *Press Conference* (2002). Questi drammi presentano a livello delle modalità linguistiche una tendenza alla riduzione della forma dialogica ad una sorta di dialogo “monologante”. Convinzione del drammaturgo è che il linguaggio, inteso come forma elementare di comunicazione da un emittente a un ricevente, non è più in grado di esprimere il reale. Il linguaggio per Pinter è ambiguo, è comunicativo quanto più è evasivo:

Below the word spoken, is the thing known and unspoken. [...] Under what is said, another thing is being said. [...] I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid and that what takes place is a continual evasion. (Pinter 1991, xii)

Il linguaggio per Pinter è uno dei mondi possibili attraverso il quale si esprime la sofferenza di un’ incoerenza. Strumenti linguistici di questa incoerenza sono quelli già sperimentati da Pinter nella produzione maggiore, e cioè l’ ellissi sia retorica che descrittiva, e quelle che Grice chiama implicature conversazionali. Secondo Grice, la conversazione richiede ai partecipanti di condividere “uno scopo o un insieme di scopi comuni” (1978 [1975], 204, trad. di Sbisà), il

Tina Maraucci, University of Florence, Italy, tina.maraucci@unifi.it, 0000-0001-7600-5439
Ilaria Natali, University of Florence, Italy, ilaria.natali@unifi.it, 0000-0003-4484-7994
Letizia Vezzosi, University of Florence, Italy, letizia.vezzosi@unifi.it, 0000-0002-7635-2657
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi (edited by), “Ognuno porta dentro di sé un mondo intero”. *Saggi in onore di Ayşe Saraçgil*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0408-8, DOI 10.36253/979-12-215-0408-8

tutto sotto il principio che chiama di cooperazione. Tale cooperazione si realizza, secondo Grice, attraverso il rispetto di alcune massime: di *quantità* (il contributo non deve essere più informativo di quanto è richiesto); di *qualità* (chi parla non deve dire il falso o ciò che non può provare); di *relazione* (chi parla deve essere pertinente alla conversazione in atto); di *modo* (chi parla non deve essere oscuro, deve evitare l'ambiguità, deve esprimersi ordinatamente). Naturalmente, chi parla può violare queste massime, producendo quelle che Grice chiama "implicature conversazionali" (trad. *ivi*, 209). È proprio attraverso la non cooperazione linguistica che si verifica da una parte l'incoerenza dialogica, e dall'altra l'ellissi retorica.

Una delle modalità discorsive pinteriane per eccellenza, quella dell'interrogatorio, subisce in *Mountain Language* e *Party Time* una trasformazione radicale o, meglio, si riduce al grado zero. Se l'interrogatorio, fin dai primi drammi, era lo strumento per dimostrare la non comunicabilità del reale ed esprimere l'oppressione e la minaccia di un potere altrui non ben decifrabile – ma anche fonte di un comico che affonda le sue radici nel grottesco e nel paradosso (si pensi a *The Caretaker*, 1960) – o strumento diretto dell'oppressione e della repressione (*One for the Road*, ma anche *The Hothouse*, 1958), in *Mountain Language* e *Party Time* l'interrogatorio, sia nella forma canonica interrogato-interrogatore, ovvero vittima e carnefice (come in *Mountain Language*) che nella forma, camuffata del dialogo borghese (*Party Time*), raggiunge il grado zero di significazione tramite l'uso incessante di implicature conversazionali e di ellissi retoriche e descrittivo-narrative.

In questi drammi "politici", il tema della minaccia – tipico della prima produzione pinteriana – assume contorni più precisi, fino ad essere individuata a livello politico, individuazione che il drammaturgo inglese aveva sempre rifiutato di fare. A modalità linguistiche di tipo macro-sociologico, come le implicature, si aggiungono implicazioni di tipo macro-politico, come l'imprigionamento, la tortura, il dissenso ridotto a silenzio sia culturale che fisico.

La retorica classica ha studiato il silenzio sia sotto la forma dell'ellissi (*detractio* per sospensione e *brevitas*) che sotto la forma della *reticentia* (dire incompleto, sospensione del dire, interruzione di un pensiero o di una catena di pensieri iniziati) (Lausberg 1969, 170-171, 226-228, trad. di Ritter Santini; Ravazzoli 1991, 216-217). L'ellissi, sia a livello linguistico che a livello proairetico, è una costante del teatro pinteriano che fin dalle didascalie si sottrae ad un dialogismo esplicito, ad una qualsiasi forma classica di esposizione, delegando al non detto il compito di esprimere quel grado di informazione che, come ha sottolineato lo stesso Pinter, viene espressa da "a language locked beneath it", "The speech we hear is an indication of that which we don't hear" (Pinter 1996 [1991], 11).

1.2. *Mountain Language*, "una serie di immagini brevi, taglienti e brutali" (Gussow 1995, 57, trad. di de Angeli), come la definisce Pinter, è un dramma sul tema del linguaggio e dell'oppressione. Fu influenzato dal viaggio che Pinter fece insieme ad Arthur Miller in Turchia, inviato dal Pen Club per indagare sulla violazione dei diritti civili:

We met over a hundred writers, academics, Trade Unionists. Most of these people spent some time in military prison and the majority had been tortured, [they] had been imprisoned for their ideas; they had committed no concrete act against the state. (Pinter 1985, 24)

Il dramma si presenta a livello delle forme dialogiche come la negazione dell'esplicito e il trionfo del non detto che dilaga in quello che Flavia Ravazzoli ha definito "silenzio come atto retorico totale" (1991, 223), "un silenzio che diventa resistenza passiva di fronte all'attacco dialogico" (ivi, 224). Il dramma si articola in quattro quadri, attraverso i cui titoli Pinter esplicita, uscendo dal silenzio didascalico, il *setting* della *pièce*, *A Prison Wall*, *Visitors Room*, *Voice in the Darkness*, *Visitors Room*. A livello prettamente lessicale, *Mountain Language* presenta su un totale di 1511 parole (didascalie e nomi dei personaggi compresi) un uso di soli 445 lemmi diversi. La negazione del linguaggio si attualizza anche a livello di frequenza semantica: si veda, per esempio, l'uso di *language* (22, di cui 10 in forma negativa), *speak* (22, 6 in forma negativa), *speaking* (2), *tell* (7), *say* (2), *said* (1), *saying* (3, 2 in forma negativa). Quando linguaggio e atto di parola non sono in forma negativa, allora sono riferiti al *language of the capital*, il linguaggio degli oppressori che corrompe tutto ciò che incontra (e difatti il linguaggio della giovane donna andrà lentamente corrompendosi fino a omologarsi all'assurdità del linguaggio della capitale).

La scenografia presenta un muro piatto, con un monte di neve sporca sullo sfondo e un gruppo di donne che aspettano fuori da una prigione (come ci informa il titolo del quadro). Tutto il primo quadro è una disputa sul nome; prima quello delle donne (SEARGENT "Name?"; Pinter 1988, 11), le quali rispondono violando la prima regola di cooperazione linguistica, la massima di quantità (YOUNG WOMAN "We've given our name"; *ibidem*); poi sul nome dei cani che hanno morso la Donna anziana. Le due donne oppongono all'attacco dell'Ufficiale un silenzio che ha valore di resistenza passiva all'aggressione logico-verbale. Affinché ci sia comunicazione fra loro, cioè cooperazione linguistica, le donne devono essere in grado di dire il nome del cane che ha morso la Donna anziana:

OFFICER What was his *name*?

Pause

Every dog has a *name*! They answer to their name. They are given a name by their parents and that is their name, that is their *name*! Before they bite, they *state* their name. It's a formal procedure. They state their name and then they bite. What was his name? If you tell me one of our dogs bit this woman without giving his name I will have that dog shot! (Ivi, 17)

Tramite l'ambiguità allusiva della discussione sul nome si ottiene un effetto di zoomorfizzazione del potere mascherato alla fine dal suo esatto contrario, l'antropomorfizzazione ottenuta in virtù del nome.

Ogni tentativo da parte delle due donne di ricondurre il dialogo su procedure non ellittiche, rompendo il silenzio e procedendo a cooperazione linguistica viene interrotto dal Sergente e dall'Ufficiale. All'elenco delle lamentele richie-

sto dallo stesso Ufficiale, egli, violando la massima di relazione (chi parla deve essere pertinente alla conversazione in atto) replica di nuovo con la richiesta del nome del cane: OFFICER “What was the name of this dog?” (ivi, 19), alla quale, in perfetta cooperazione linguistica, la Donna giovane risponde di non conoscerlo (YOUNG WOMAN “I don’t know his name”, *ibidem*). L’Ufficiale, dopo che il Sergente ha riempito di insulti le due donne, comincia quella che è la battuta più lunga del dramma, 117 parole (48 di lessico), stabilendo l’opposizione centrale attorno alla quale ruota tutta la pièce: *mountain language* (“dead”, “no longer exists”, “forbidden”, “not permitted”) vs. *capital language* (“the only language permitted”), non dando alcuna spiegazione del perché la lingua della montagna sia stata proibita (ellissi narrativa). Il quadro si chiude con la rivelazione che la Donna giovane non appartiene alla gente della montagna e che si trova alla prigione per vedere il marito.

Il secondo quadro si svolge nel parlatorio dove la Donna anziana tenta di avere un colloquio con il figlio prigioniero, dialogo immediatamente interrotto dalla negazione del linguaggio della montagna da parte della guardia: GUARD “Forbidden. Language forbidden” (ivi, 27). La guardia poi, viola la massima di relazione,

GUARD Whose fault is that?

He laughs.

Not mine, I can tell you. And I’ll tell you another thing. I’ve got a wife and three kids. And you’re all a pile of shit. (Ivi, 31)

spostando prima il *topic* di discorso, il tema globale e interesse centrale dello scambio, dall’impossibilità della Donna anziana di parlare la lingua della capitale, alla presunta assenza di colpa di lei (“Whose fault is that? *He laughs. Not mine*”; *ibidem*); e poi spostando l’oggetto di discorso, la persona individuale, dalla Donna anziana ad *I* mettendo in opposizione sé stesso (“I’ve got a wife and three children”; *ibidem*) ai due prigionieri (“And you’re all a pile of shit”, con nuova infrazione della massima di relazione; *ibidem*).

Il tentativo da parte del prigioniero di rivendicare i propri diritti omologandosi alla guardia (“I’ve got a wife and three children”, *ibidem*) provoca l’esplosione dell’ira della stessa guardia che lo attacca con una fitta trama illocutoria alla quale il prigioniero risponde con il silenzio assoluto, evidenziato prima dalle didascalie (*Silence*, tre volte) e poi da un dialogo registrato Donna anziana-Prigioniero con gli attori immobili e luci di scena abbassate. Un silenzio empatico, atto linguistico di evitamento¹, sintomo di una disforia discorsiva, che nega il proprio interlocutore attraverso la negazione linguistica di sé (Ravazzoli 1991, 219).

¹ “In quanto atto linguistico, il silenzio si manifesta più spesso come perlocuzione plurima che come illocuzione aperta, essendo tutto reificato dagli effetti che suscita e potendo sempre sottrarsi alle intenzioni-convenzioni occasionate dal ‘non-dire’ o piuttosto dal ‘dire non-dicendo’” (Ravazzoli 1991, 220).

Nel terzo quadro il potere oppressore, corrotto e corruttore viene espresso dall'omologazione della Donna giovane² che, dopo un dialogo registrato con il marito prigioniero, con i due protagonisti immobili e il finale collasso di lui, trascinata via dalla guardia, si lascia corrompere assumendo la funzione di donna "prostituta" tanto cara a Pinter, offrendosi sessualmente:

YOUNG WOMAN Can I fuck him? If I fuck him, will everything be all right?

SERGEANT Sure. No problem.

YOUNG WOMAN Thank you. (Pinter 1988, 41)

La *pièce* si chiude all'insegna della legittimazione del silenzio tramite l'afasia. Il linguaggio della montagna negato per tutto il dramma viene autorizzato ma la Donna anziana è incapace di proferire parola. Il silenzio si fa didascalia situazionale, interazione muta ed ellittica, dissenso. Il prigioniero, con la faccia insanguinata – conseguenza di una recente tortura – l'unico che parli il linguaggio della montagna, cade a terra, boccheggiando, senza fiato, tremando: "*The PRISONER's trembling grows. He falls from the chair on to his knees, begins to gasp and shake violently*" (ivi, 47).

La lingua della montagna è morta, l'ambiguità della parola si scioglie nell'afasia, il silenzio, iperbolico, trionfa come atto retorico globale³.

1.3. *Party Time* (1991) si presenta come un party di alta società in un elegante appartamento. Mentre il party prosegue, nelle strade si avverte una presenza militare, sottolineata dal rumore di elicotteri e dai continui riferimenti a blocchi stradali. A differenza di *Mountain Language*, *Party Time* ha una lunghezza quasi tripla (4021 parole contro 1511), ma solo il doppio di lessico (902, contro 445). Il *setting* è qui ben definito e dettagliato, così come i personaggi non sono più anonimi ma definiti con il loro nome e la loro età. Il *party* in questione si svolge in un elegante appartamento mentre nelle strade qualcosa sta accadendo, la presenza militare è sempre più pressante, ma il *party* continua.

Dietro a un dialogo borghese che ci ricorda il Pinter degli anni Settanta, quello di *The Collection* (1961), ma anche di *The Lover*, vi è, di nuovo, la sensazione di una minaccia latente, ma reale, tangibile. Tutti i protagonisti della *pièce* sono impegnati nell'instaurare una cooperazione linguistica che appare subito forzata, dove *topic* e *frame* risultano artificiali e artificiosi. Le incursioni del mondo che circonda il *party* – la strada piena di militari, i posti di blocco, la sorte di Jimmy – sono le vere implicature linguistiche attraverso le quali si cerca, senza successo, di riempire quell'ellissi narrativa che sta fra il mondo del *party* e la strada. Sia Dusty che Melissa tentano, con infrazione della massima di relazione, di riempire questo vuoto:

² Non a caso la Young Woman è l'unica che dice il suo nome, Sara Johnson. Sara, variante della Sarah di *The Lover* (1962), della Lulu di *The Birthday Party* (1957), di Flora di *The Room* (1957).

³ "Il silenzio è iperbolico ogni volta che rappresenta quanto di più si può dire" (Groupe µ 1976 [1970], 207, trad. di Wolf).

DUSTY Did you hear what's happened to Jimmy? What's happened to Jimmy?

TERRY Nothing's happened.

DUSTY Nothing?

TERRY Nobody is discussing this. Nobody's discussing it, sweetie. Do you follow me? Nothing's happened to Jimmy. And if you're not a good girl I'll spank you.

[...]

MELISSA What on earth's going on out there? It's like the Black Death.

TERRY What is?

MELISSA The town's dead. There's nobody on the streets, there's not a soul in sight, apart from some ... soldiers. My driver had to stop at a ... you know ... what do you call it? ... a roadblock. We had to say who we were ... it really was a trifle ...

[...]

TERRY Nothing in it. (Pinter 1991, 4-6)

Lentamente la minaccia comincia ad assumere contorni precisi, un potere oscuro sta cercando di prendere il controllo della nazione. Ancor più che in *Mountain Language*, influenzato dall'esperienza di Pinter in Turchia, questo dramma sembra calato in una realtà "sudamericana"⁴, con i suoi silenzi, le sue violenze quotidiane, i suoi *golpes* striscianti, i suoi *desaparecidos*:

No leaks. No draughts. Cast iron. Tight as a drum. That's the kind of peace we want and that's the kind of peace we're going to get. A cast-iron peace.

He clenches his fist. (Ivi, 14)

Il colloquio finale tra Terry e Dusty è all'insegna di un narrazione ellittica che, pur mancando qualsiasi coordinata spazio-temporale, trasmette fra gli interstizi di silenzio un senso sempre più forte di morte, di annullamento, che ci ricorda molto da vicino il dialogo finale del film *La Historia Oficial* (1985) di Luis Puenzo, dove Victor esponente silenzioso di un potere corrotto confessa, implicitamente, i suoi crimini, primo fra tutti quello di aver strappato la figlia a due prigionieri politici, successivamente eliminati, e di averla adottata. Così Terry rivela le sue intenzioni e il vero volto della minaccia imminente, colmando quella che era l'ellissi narrativa iniziale, il silenzio imposto sulla sorte di Jimmy:

⁴ Ma anche cecoslovacca se si pensa all'amicizia con Havlac Havel che Pinter aveva stretto in quegli anni e alla visita che fece al drammaturgo cecoslovacco quando si trovava ancora nella condizione di dissidente sorvegliato dalla polizia: "I must say that I think that's bloody ridiculous, because these people, generally speaking – in any country, whether it's Czechoslovakia or whether it's Chile – ninety per cent of them have committed no offence. There's no such thing as an offence, apart from the fact that *everything* is – their very life is an offence, as far as the authorities go. Their very existence is an offence, since that existence in some way or another poses critical questions or is understood to do so. And in Chile or Czechoslovakia you're in trouble" ("A Play and its Politics. A conversation between Harold Pinter and Nicholas Herne" in Pinter 1985, 15-16).

DUSTY Perhaps you'll kill me when we get home? Do you think you will? Do you think you'll put an end to it? Do you think there is an end to it? What do you think? Do you think that if you put an end to me that would be the end of everything for everyone? Will everything and everyone die with me?

TERRY Yes, you're all going to die together, you and all your lot. (Ivi, 24)

Ma è il dialogo fra Fred e Charlotte che più di ogni altro rivela l'artificiosità di questo mondo in preda alla minaccia. Il dialogo procede quasi per inerzia, con i due protagonisti che prima, in pieno rispetto delle regole di cortesia e di cooperazione linguistica, si scambiano le impressioni sulla festa, e poi continuano con mezze frasi, quasi non riuscissero a continuare il dialogo sui binari di una cortesia ipocrita e di una indotta cooperazione linguistica. La morte del marito di Charlotte, nel pieno rispetto del *frame* drammatico imposto da Terry, non può che essere naturale:

FRED You said your husband died.

CHARLOTTE My what?

FRED Your husband.

CHARLOTTE Oh my husband. Oh yes. That's right. He died.

FRED Was it a long illness?

CHARLOTTE Short.

FRED Ah.

Pause.

Quick then.

CHARLOTTE

Quick, yes. Short and quick. (Ivi, 27-28)

Ma la verità incombe, il marito di Charlotte non è morto di morte naturale: "Oh by the way, he wasn't ill" (ivi, 29). Morte immediatamente collegata a ciò che sta accadendo. Charlotte all'affermazione di Fred, con violazione della massima di relazione ("You're still very beautiful"; ivi, 30), sposta di nuovo il *topic* e il *frame* sulla minaccia incombente mettendola, implicitamente, in relazione alla morte del marito: "I think there's something going on in the street" (*ibidem*), ripetendo tale affermazione a distanza di una battuta.

Il *party* volge alla fine. Gavin accompagna i suoi ospiti all'uscita, avvisandoli che incontreranno del traffico per la strada ma che tutti i problemi si risolveranno presto:

This round-up is coming to an end. In fact normal services will be resumed shortly. That is, after all, our aim. Normal service. We, if you like, insist on it. We will insist on it. We do. That's all we ask, that the service this country provides will run on normal, secure and legitimate paths and that the ordinary citizen be allowed to pursue his labours and his leisure in peace. (Ivi, 37)

Ma il dramma non è ancora finito. Con un *coup-de-théâtre*, Pinter fa irrompere in scena Jimmy, colmando definitivamente l'ellissi narrativa. Tutti i personaggi rimangono immobili sullo sfondo con una luce accecante sulla scena.

JIMMY Sometimes I hear things. Then it's quiet.
 I had a name. It was Jimmy. People called me Jimmy. That was my name.
 Sometimes I hear things. Then everything is quiet. When everything is quiet
 I hear my heart.
 When the terrible noises come I don't hear anything. Don't hear don't breathe
 am blind.
 Then everything is quiet. I hear a heartbeat. It is probably not my heartbeat. It
 is probably someone else's heartbeat.
 What am I?
 Sometimes a door bangs, I hear voices, then it stops. Everything stops. It all
 stops. It all closes. It closes down. It shuts. It all shuts. It shuts down. It shuts. I
 see nothing at any rime any more. I sit sucking the dark.
 It's what I have. The dark is in my mouth and I suck it. It's the only thing I have.
 It's mine. It's my own. I suck it. (Ivi, 37-38)

Il silenzio a cui Jimmy è stato ridotto, prende la parola e fa la sua irruzione nel mondo drammatico. La parola, la lingua della montagna, oppressa da un potere che in *Mountain Language* era palese e che in *Party Time* è strisciante, anche qui è ridotta a oscurità. Se in *Mountain Language* il silenzio trionfa come atto retorico globale, schiacciato da un potere logorroico, qui è il potere che si fa improvvisamente afasico e la parola oppressa si fa testimonianza.

Riferimenti bibliografici

- Grice H.P. (1978), "Logica e conversazione", in *Gli atti linguistici*, trad. e cura di Marina Sbisà, Milano, Feltrinelli, 199-219. Ed. orig. (1975), "Logic and Conversation", in Peter Cole, J.L. Morgan (eds), *Syntax and Semantics*, vol. 3, *Speech Acts*, New York, Academic Press, 41-58.
- Groupe µ (1976), *Retorica Generale: le figure della comunicazione*, trad. di Mauro Wolf, Milano, Bompiani. Ed. orig. (1970), *Rhétorique Générale*, Paris, Larousse.
- Gussow Mel (1995), *Conversazioni con Pinter*, trad. di Elena de Angeli, Milano, Ubulibri. Ed. orig. (1994), *Conversations with Pinter*, New York, Grove Press.
- Lausberg Heinrich (1969), *Elementi di retorica*, trad. di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino. Ed orig. (1967 [1949]), *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Heuber Verlag.
- Pinter Harold (1993 [1983]), *Precisely*, in Id., *Plays Four*, London, Faber and Faber, 133-137.
- (1984), *One for the Road*, London, Faber and Faber.
- (1985), *One for the Road, with Production Photos by Ivan Kyncl and an Interview on the Play and Its Politics*, London, Methuen.
- (1988), *Mountain Language*, London, Faber and Faber.
- (1991), *Party Time*, London, Faber and Faber.
- (1993), *The New World Order*, in Id., *Plays Four*, London, Faber and Faber, 104-108.
- (1996 [1991]), "Introduction: Writing for the Theatre", in Id., *Plays One*, London, Faber and Faber, 6-13.
- (2002), *Press Conference*, London, Faber and Faber.
- Ravazzoli Flavia (1991), "Il silenzio come atto retorico e scatola nera del tempo", in Ead., *Il testo perpetuo: studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Milano, Bompiani, 215-228.