

fosse che il frutto di un ipocrita egoismo dell'uomo; lasciandola invece sul trono, ma con un segno così marcatamente negativo che è come se ne fosse decaduta, Trionfo non ha inteso salvare nessuno, affogando nella stessa tenebra uomo e donna, madre e figlio. Un finale nero? Non tanto. Direi più bianco che nero: cioè vuoto.

***Tanto tempo fa'* di Pinter nella regia di Visconti all'«Argentina» di Roma**

Quantunque pronunciamo le stesse parole, tuttavia non diciamo la stessa cosa. Non c'è intesa, poiché i contesti possono essere, e sono quasi sempre, diversi. È la sorte del discorso comune, che sappiamo essere equivoco proprio per la incertezza del contesto. Ionesco, in questo genere di ragionamenti, è maestro: tant'è che ha confidato la chiave del suo teatro appunto alla equivocità del discorso comune. Pinter — di cui è andata in scena all'«Argentina» di Roma la disputatissima commedia *Tanto tempo fa*, nella regia di Luchino Visconti —, Pinter è anche lui sollecito a recepire gli equivoci del parlare quotidiano, a coglierne anzi, da buon inglese, tutto l'umorismo che ne consegue. Ma non si ferma qui. Va oltre. Riesce a coglierne anche la tragicità, perché quel parlare quotidiano e comune (che non è poi che la comunicazione) egli scinde e riferisce così scisso ai singoli interlocutori, quasi fossero tanti parlare in proprio, tanti discorsi contestuali, ognuno cioè facente contesto per se stesso. Considera, in altri termini, i singoli discorsi come altrettanti discorsi artistici, ossia appunto contestuali, facenti contesto ognuno per se stesso. Insomma, Ionesco si ferma all'equivocità del parlare comune e ne trae argomento di commedia, avendo modo anzi di risalire giusto a uno dei canoni della commedia qual è proprio l'equivoco (da definirsi, quindi, «scambio di contesti»); Pinter, invece, presta orecchio al singolo interlocutore, s'avvicina all'individuo — com'è degli spiriti tragici — e, qualunque sia il suo modo di parlare, lo raccoglie così com'è, come un contesto per se stesso, che quindi è interpretabile in cento maniere: un discorso poliva-

lente, polisenso, quale consideriamo appunto il discorso artistico. È questo un modo di rispettare il singolo, non già di irriderlo, di considerarlo in tutto il suo valore, ma come capirlo? In questa o in quella, delle cento maniere diverse? Ecco che non c'è intesa. La comunicazione è rotta. La polivocità genera incomunicabilità, diventa anzi sinonimo di quest'ultima. Morte dell'arte?

Questo, semmai, della morte dell'arte (quale comunicazione), diventa, a mio parere, la chiave dell'arte di Pinter, anzi del teatro di Pinter, poiché l'arte stessa, quale *impossibilità*, non potrà manifestarsi per altra via che attraverso il teatro. Com'è avvenuto in Beckett o come, prima che in Beckett, è avvenuto in Pirandello. Sarà il teatro dunque (un teatro ovviamente paradossale) a rendere palese ciò che per sua natura è dato come impalesabile. Ma fermiamoci qui.

Nel mettere in scena *Tanto tempo fa*, Luchino Visconti s'è reso ben conto della polivocità dei discorsi che — ognuno per sé e nelle tonalità proprie che ciascun interlocutore gl'imprime — i tre personaggi in scena vengono tra di loro intessendo. Intanto, sono proprio tre i personaggi della commedia? Lo stesso Visconti ne disquisisce a lungo, sul programma, col traduttore del testo, che è Gerardo Guerrieri. Uno dei tre personaggi, infatti, potrebbe essere un fantasma, un alter ego dell'uno o dell'altro dei due rimanenti.

Non c'è dubbio che le parole scritte da Pinter siano riferite a tre persone: un marito (Deeley), una moglie (Kate), un'antica amica della moglie (Anna). Come si vede, il vecchio triangolo: ma non nella sua maniera consueta (due uomini e una donna, come in *Candida* di Shaw o — recentemente — nell'*Adultera* di Bergmann), bensì due donne e un uomo (come in *Commedia* di Beckett). Ma chi è, appunto, questa Anna? È davvero esistita? O non potrebbe essere un'altra se stessa di Kate, quella che lei sacrificò per sempre quando sposò, o addirittura quella che di Kate vide Deeley quando la sposò? Oppure, è realmente esistita e fu amica di Kate? Fu, perché è morta: ma è morta davvero, o si tratta di una morte simbolica, di una persona remota che non è esistita più nella vita di Kate? E Deeley non conobbe affatto que-

sta donna, o la conobbe, o crede di averla conosciuta? E, amica di Kate, che tipo di amica essa fu per lei: fu un'amicizia pura o tortuosa?

Tutte queste domande nascono dalle parole che i personaggi si dicono e che, se da una parte (nel colloquiare insieme) tradiscono la loro genericità, dall'altra (nel monologare di ciascuno) si mostrano polivalenti. Tant'è che l'uomo (Deeley) più d'una volta strappa una parola al colloquio, la coglie come un frutto dall'albero, e si ferma ad osservarla: « voraggine », per esempio, « che significa voraggine? ». Oppure « ebra »: che significa? Sono parole che noi usiamo nel parlare comune, e con le quali intanto non è sempre chiaro se realisticamente *indichiamo* o figuratamente *giudichiamo*. Le stesse, identiche parole, le usa pure il poeta, e anche per lui — anzi, per lui più che mai — sorge il medesimo dubbio, ragione del quale è pur sempre l'ignoranza del contesto. Ma come — torniamo a dire —, specie poeticamente, specie se consideriamo che ognuno parla in proprio, come non ammettere che ogni uomo, ogni soggetto, ha il suo proprio contesto, e cioè il *suo* modo, la *sua* cultura, la *sua* matrice, il *suo* tempo? Perciò l'incunicabilità qui, in Pinter, è assoluta, come in Beckett (che, infatti, a un certo punto lasciò cadere le parole e si volse al puro gesto).

Nella polivalenza dei significati, Visconti ha scelto il più semplice o, diciamo meglio, il più corposo, il più massiccio. Per Visconti la donna è esistita, anzi esiste al presente e si divide tra i due coniugi in parti pressoché uguali. Visconti ne fa una que-

stione di potere: prima Anna spadroneggia su Kate e Deeley è arbitro; poi entra in campo Deeley e Anna spadroneggia su lui, arbitra divenendo Kate. Le parole « arbitro », « potere » e simili sono sue, di Visconti, e ci danno già un'idea della messinscena: la quale consiste in un *ring*. Un *ring* approntato al centro della platea (uno spostamento, in altri termini, del palcoscenico), sulle cui tavole — addomesticate ad ospitare un « soggiorno » di campagna — recitano o, meglio, tenzonano gli attori. L'esito di questo preteso *match* è naturalmente pari, dovendo registrare, in ultima analisi, quell'ambiguità, nascente dalla polivalenza dei significati, che costituisce — come s'è visto — la chiave del dramma di Pinter. Ambiguità che infine si risolve in uno scambio di parti tra il marito e la moglie, i quali diventano alternativamente « arbitri », cioè — come più volte additato sul programma — « guardoni ». Questa implicazione del « guardone », del « voyeur », rende ancora più massiccia la interpretazione del misterioso quanto trasparente testo pinteriano, depotenziando i due personaggi, che sono in realtà scambievoli, ma non in quanto « guardoni », bensì in quanto « esclusi », poiché si escludono irrevocabilmente a vicenda.

Questo declassamento dell'« escluso » a « voyeur » era avvertito, a parer mio, anche dagli attori chiamati a sostenere le tre parti (Valentina Cortese, Adriana Asti e Umberto Orsini), i quali, sentendo forse il vuoto delle loro ambizioni, sembravano giocassero una partita, non già di boxe, ma di palla-canestro senza palla.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Le grandi firme dell'annata: Bertolucci, Visconti, Kubrick

Ci vuole un certo coraggio per parlare, dopo l'applauso motivato della più superciliosa critica internazionale, dell'ormai celebre *Ultimo tango* di Bernardo Bertolucci: il coraggio, voglio dire, di

chi è tanto imparziale e libero quanto sinceramente interessato — e da sempre — al mezzo di espressione filmico. Come tale, conosco il curriculum del giovane « maestro » parmigiano, ma non mi permetterei mai di coinvolgere nel discorso che ogni riflessione critica comporta, indiscrezioni pettegole sull'origine, sul costume, sulle frequen-