

**LA FIGURA DELL'INTELLETTUALE  
NEL TEATRO DI JOHN OSBORNE**

**di**

**Maria Parente**

## INDICE

<b>Introduzione.....</b>	<b>3</b>
<b>Cap. I: OSBORNE E IL SUO TEMPO.....</b>	<b>10</b>
<b>I.1 La vita.....</b>	<b>10</b>
<b>I.2 Il mondo di John Osborne .....</b>	<b>17</b>
<b>Cap. II: I DRAMMI</b>	
<b>II.1 <i>Look Back in Anger</i>.....</b>	<b>26</b>
<b>II.1.a Nel teatro.....</b>	<b>26</b>
<b>II.1.b Nel cinema.....</b>	<b>31</b>
<b>II.2 <i>Epitaph for George Dillon</i>.....</b>	<b>46</b>
<b>II.3 <i>The Entertainer</i>.....</b>	<b>53</b>
<b>II.4 <i>A Subject of Scandal and Concern</i>.....</b>	<b>64</b>
<b>II.5 <i>Luther</i>.....</b>	<b>69</b>
<b>II.6 <i>Inadmissible Evidence</i>.....</b>	<b>78</b>
<b>II.7 <i>Time Present</i>.....</b>	<b>85</b>
<b>II.8 <i>The Hotel in Amsterdam</i>.....</b>	<b>91</b>
<b>II.9 <i>Déjàvu</i>.....</b>	<b>97</b>
<b>Conclusione.....</b>	<b>106</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>114</b>

## **Introduzione**

Alla fine della seconda Guerra Mondiale la Gran Bretagna aveva cessato di essere una grande potenza. Era toccato ai laburisti, saliti al potere nel 1945 con Attlee, procedere allo smantellamento dell'Impero, e ciò aveva intaccato pesantemente la loro popolarità. Il governo laburista operò grandi cambiamenti nella vita politica inglese: nazionalizzò la Banca d'Inghilterra, le miniere di carbone, i servizi pubblici come il gas, l'elettricità, le comunicazioni e i trasporti; rese gratuito il servizio medico sanitario, gettando così le basi del *Welfare State*.

Tuttavia ciò non bastò a far rimanere al potere i laburisti che, nel 1951, vennero sostituiti dai conservatori. Ma questi ultimi non abolirono le riforme del periodo precedente, limitandosi a ridimensionarle. Entrambi i partiti erano convinti che il Paese si sarebbe risollevato dalla crisi che stava attraversando solo se l'economia fosse tornata a prosperare.

L'Inghilterra, dopo la seconda Guerra Mondiale, si trovava in condizioni molto peggiori che dopo la prima, perché la maggior parte dei suoi beni all'estero erano stati liquidati, e gran parte della sua marina mercantile era perduta. Ma la vera crisi

strisciante della politica britannica era quella legata al declino del destino imperiale dell'Inghilterra.

Erano gli anni della guerra fredda e la Gran Bretagna aveva dovuto constatare come ormai il mondo fosse diviso in due sfere d'influenza: quella dell'U.S.A. e quella dell'U.R.S.S., mentre la propria rilevanza sul piano internazionale andava fortemente diminuendo.

Un evidente segnale di ciò che stava accadendo fu la crisi di Suez. Il governo inglese, insieme a quello francese, aveva deciso di ostacolare il programma nazionalista del colonnello Nasser. Ma l'intervento anglo-francese si rivelò un errore e si risolse solo in una pessima figura sul piano internazionale. Gli Stati Uniti, infatti, erano contrari a questa politica d'intervento che dava adito alla polemica anticolonialista dell'URSS; inoltre Francia e Gran Bretagna non erano in grado di mantenere il controllo della regione. A risaltarne definitivamente screditata fu la classe dirigente inglese. A nove anni dall'abbandono dell'India, la brevissima guerra di Suez era la definitiva dimostrazione che la vecchia Inghilterra stava scomparendo.

Il teatro del *West End* offriva un tipo di spettacolo che

sembrava essere immune ai cambiamenti e alle tensioni della società dell'epoca. Erano molto popolari le commedie musicali di Noël Coward: *The Vortex* (1924), ad esempio, presenta un quadro piuttosto compiaciuto della corruzione dell'alta società; *Cavalcade* (1931) e *Bitter Sweet* (1929) contengono motivi sentimentali e nostalgici. Le opere di Coward ricordano l'idea stessa dell'eleganza e della spregiudicata signorilità della borghesia inglese tra le due guerre. I suoi lavori teatrali rappresentano un riuscitissimo modello di commedia brillante.

La spregiudicatezza della commedia di Coward scandalizzò un poco i suoi contemporanei, che finirono però con l'apprezzarlo per la grazia e la leggerezza del suo stile.

Uguale abilità di mestiere mostra Terence Rattigan che divenne famoso con la commedia brillante *French without Tears* (1936). Successivamente passò a temi più impegnati con *The Winslow Boy* (1946), *Separate Tables* (1955) e *Ross* (1960).

Le commedie di Rattigan si rifanno alla tradizione del *well-made-play* e descrivono un'epoca ormai passata in cui l'Inghilterra era considerata il centro del mondo. Forse è per questo carattere rassicurante delle sue opere che Rattigan riscosse

tanto successo di pubblico.

Il secondo dopoguerra vede anche la rinascita del dramma in versi grazie all'opera di T.S. Eliot. I suoi drammi poetici sono un tentativo di restituire al teatro il suo carattere rituale. La sua opera teatrale più riuscita è *Murder in the cathedral* (1935), dove l'elemento ritualistico è molto presente perché fa parte della stessa situazione rappresentata e pone il pubblico nella condizione di fedeli più che spettatori.

Ma quando Eliot si allontanò da questo evidente ritualismo per scrivere drammi ambientati nell'alta società contemporanea, il divario tra l'elemento mitico e quello ritualistico creò una fastidiosa dissonanza drammatica.

Grande popolarità al dramma in versi diede, anche se con uno stile totalmente differente da Eliot, Christopher Fry. *A Phoenix too Frequent* (1946) e *The Lady's not for Burning* (1949), due tra le sue opere maggiori, sono caratterizzate da una eleganza, vivacità di immagini e fluidità del linguaggio che però sconfinavano nella superficialità.

Il successo di Fry è probabilmente dovuto al desiderio di evasione del pubblico inglese, dalle difficoltà e ristrettezza del

dopoguerra.

I tempi erano maturi per un radicale cambiamento: l'8 maggio 1956 viene ormai indicato come la data ufficiale di inizio di una nuova stagione del teatro inglese, venne rappresentata per la prima volta *Look Back in Anger* di John Osborne al Royal Theatre di Londra.

Il sociologo tedesco Karl Mannheim definiva l'intellettuale come: "uno smascheratore di menzogne e di ideologie, in grado di relativizzare e svalutare il pensiero immanente" Mannheim poneva in relazione lo "sradicamento" sociale della classe intellettuale, il suo estraniamento da tutte le classi integrate nel sistema, con il suo potere di ergersi a giudice di tutti i settori della società.

Il personaggio dell'intellettuale isolato è presente in molte opere di Osborne: lo ritroviamo nel personaggio di Jimmy Porter, ma pure in Gorge Dillon, Archie Rice, Lutero... Vengono mostrate le difficoltà che il protagonista incontra nel cercare se stesso, al di là di quelli che sono i dettami della società. A volte egli capitolava e cede ai condizionamenti che gli vengono imposti, come nel caso di Gorge Dillon, altre riesce, pagando l'amaro

prezzo della solitudine, a realizzarsi, come Lutero. Gli ostacoli che gli si frappongono nella realizzazione di se stesso sono di vari tipi: la divisione in classi, la Chiesa, il Governo, la Stampa, ma il male peggiore è l'apatia. E' appunto contro questa inerzia emozionale e culturale che si scaglia l'intellettuale di Osborne, e lo stesso scrittore attraverso di esso.





## Cap.I OSBORNE E ILSUO TEMPO

### 1.1 La vita

John Osborne nacque a Fulham, un sobborgo di Londra, il 12 dicembre 1929. Suo padre, Thomas Godfrey Osborne, attore e redattore pubblicitario, morì di tubercolosi dopo una lunga agonia. Mentre la famiglia del padre di Osborne era di origine borghese, quella della madre era di provenienza proletaria.

Osborne dà una vivace descrizione della sua famiglia nella *Declaration*: «Mia madre ha trascorso dietro un bancone gran parte della sua vita, e continua a farlo perché le piace, dice, stare tra la gente» e ancora «Del resto, tutti in famiglia tiravamo la carretta, ma ogni qualvolta si riunivano per festeggiare qualcosa, di roba da bere ce n'era sempre tanta, per quanto male andassero le cose».

Il piccolo John andò prima alla scuola di Stato, poi al Belmont College di Barnstaple nel Devon. Ma da qui venne cacciato per vilipendio alla famiglia reale, interrompendo così gli studi. Lavorò come redattore per giornali come *Gas World* e *The Miller* per breve tempo e come istitutore per i figli degli attori di una compagnia teatrale. Si rivelò poco qualificato per questo

compito, tuttavia restò nella compagnia come aiuto regista ed attore.

Osborne fece la sua prima apparizione su un palcoscenico nel 1948 al Lyceum di Sheffield in *No Room at the Inn* di Joan Temple; tuttavia non si prese mai troppo sul serio nelle vesti di attore.

Nel 1950 scrisse la sua prima commedia, in collaborazione con Stella Linden, *The Devil Inside Him*, e nel 1953 *Personal Enemy* con il contributo questa volta dell'attore Anthony Creighton. Sempre in collaborazione con Creighton Osborne scrisse *Epitaph for George Dillon* che verrà rappresentato solo nel 1958.

Ma è del 1956 l'opera che portò il giovane disoccupato e sconosciuto scrittore al successo. Osborne aveva risposto all'annuncio pubblicato su *The Stage* da George Devine, il direttore della English Stage Company. Questa compagnia, formatasi da poco, cercava nuovi autori inglesi per dare nuovo slancio al teatro nazionale, e allo stesso tempo, si proponeva di rappresentare i più interessanti drammi contemporanei di autori stranieri.

Osborne entrò anche a far parte della compagnia come attore recitando a Londra come Antonio in Don Juan e come Lionel in *The Death of Satan*, entrambi di Ronald Duncan. Nello stesso anno recitò anche in *Cards of Identity* di Nigel Dennis e come Lin To in *The Good Woman of Sezuan* di Brecht.

*Look Back in Anger* venne rappresentato per la prima volta al Royal Court Theatre l'8 maggio 1956. La commedia ottenne un giudizio critico complessivamente favorevole, soprattutto da parte del critico Kenneth Tynan, che scriveva sull'*Observer*.

Il successo di cassetta invece, fu incoraggiato dall'impiego della televisione. Un atto di *Look Back in Anger* venne trasmesso dalla televisione, dando la possibilità ad un pubblico più ampio di quello che solitamente frequentava i teatri, di venire a conoscenza della commedia.

Il successo della sua prima commedia portò Osborne ad essere così famoso da indurre anche un attore celebre come Laurence Olivier ad interessarsi a lui. Olivier gli chiese espressamente di scrivere una commedia con lui come protagonista: nacque così *The Entertainer* che venne rappresentato con successo al Royal Court il 10 aprile 1957 con

la regia di Tony Richardson.

Con Richardson Osborne fondò nel 1958 la *Woodfall Films*, che produrrà l'anno seguente la versione cinematografica di *Look Back in Anger*, con Richard Burton e quella di *The Entertainer* con Laurence Olivier nel 1960.

Nel 1958 venne rappresentato *Epitaph for George Dillon*, che, nonostante fosse stata scritta precedentemente a *Look Back in Anger*, venne considerata dalla critica come appartenente allo stesso filone di teatro di protesta.

L'opera successiva: *The World of Paul Slickey*, rappresentata prima in provincia, al Pavillion Theatre di Bournemouth, il 14 aprile 1959, e poi a Londra, al Palace Theatre, il 5 maggio, era una commedia musicale che conteneva un evidente biasimo soprattutto nei confronti della critica e dei giornalisti. Risultò essere un clamoroso insuccesso sia di critica che di pubblico.

Un successo invece fu *Luther*, presentato prima in provincia, al Theatre Royal di Nottingham il 26 giugno 1961, e poi al Royal Court di Londra il 27 luglio con la regia di Tony Richardson.

Nel 1962 vennero rappresentate le due commedie *The Blood of the Bambergs* e *Under Plain Cover*, con il titolo complessivo di *Plays for England*, e si trattò, anche in questo caso, di un fiasco.

Tuttavia il successo di Osborne era ormai consolidato tanto che nel 1964 vinse l'Oscar per la sceneggiatura di *Tom Jones*.

Nello stesso anno andò in scena quella che è considerata dalla critica una delle migliori commedie dell'autore: *Inadmissible Evidence*, con la regia di Anthony Page.

Il 30 giugno 1965 venne rappresentata *A Patriot for Me* con Maximilian Schell e la regia di Anthony Page. La commedia venne fortemente osteggiata dalla censura, al punto da costringere il Royal Court a diventare un club privato per permetterne la rappresentazione.

Il 1566 riservò un altro insuccesso ad Osborne con *A Bond Honoured*, adattamento da *La Fianza Satisfecha* di Lope de Vega.

Solo nel 1968 Osborne riottenne un vasto successo commerciale, anche se non completamente condiviso dalla critica, con *Time Present* e *The Hotel in Amsterdam*. La prima

commedia venne rappresentata al Royal Court il 23 maggio con Jill Bennett, la seconda il 3 luglio con Paul Scofield.

Negli anni successivi Osborne scrisse tre adattamenti: nel 1972 dell'*Hedda Gabler* di Ibsen; nel 1973 venne pubblicato, ma mai rappresentato, un adattamento dal *Coriolano* di Shakespeare col titolo *A Place Calling Itself Rome*; mentre *The Picture of Dorian Gray* è del 1973, ed è tratto dall'omonimo romanzo di Oscar Wilde.

Osborne scrisse anche diversi lavori per la televisione: il primo era stato nel 1960, *A Subject of Scandal and Concern*, con la regia di Tony Richardson e con Richard Burton nel ruolo del protagonista.

Dieci anni dopo la BBC trasmise *The Right Prospectus*, mentre del 1974 sono *Jill and Jack*, con Jill Bennett, e *The Gift of Friendship*, con Alec Guinness.

Infine, nel 1978, Osborne scrisse, sempre per la televisione, *You're not watching Me Mummy* e *Try a Little Tenderness*.

Tra gli ultimi lavori teatrali di Osborne si ricordano: *West of Suez*, rappresentato al Royal Court Theatre il 17 agosto 1971, *A Sense of Detachment*, del 1972, ed infine *Watch It Come Down*

del 1975.

Nella sua vita Osborne era stato sempre legato a donne appartenenti all'ambiente dello spettacolo: la prima moglie, Pamela Lane, era un'attrice, così come la seconda, Mary Ure, il cui contributo al successo di *Look Back in Anger* fu determinante nella parte di Alison.

Nel 1963 Osborne divorziò dalla Ure per sposare Penelope Gillot, critico cinematografico dell'*Observer* e, nel 1968, dopo aver divorziato anche dalla Gilliot, sposò un'altra attrice: Jill Bennett, che recitò in molte sue commedie.

Osborne morì nel 1994 a Shrewsbury, nello Shropshire.



## **I.2 Il mondo di John Osborne**

Nel 1961 Osborne scrive: “..Damn you, England. You’re rotting now, and quite soon you’ll disappear.”<sup>1</sup> In realtà ciò che ispira queste parole di odio è proprio l’amore per il suo Paese che lo scrittore vede scivolare sempre più verso uno stato di torpore e di indifferenza. Nelle sue commedie Osborne interpreta il desiderio di rinnovamento culturale e sociale sentito dalla sua generazione.

Alan Sinfield afferma: “Theatre is the most social of the literary forms, for in its modern urban manifestation a play needs good initial audiences to survive. The question of change in the drama must be considered in relation to changes in audiences-in economic, social and institutional relationships, both in society at large and as they impinge upon theatre. There was no revolution in post-war Britain, but there has been significant change.”<sup>2</sup> Molti sono i cambiamenti, infatti, che avvengono nella società inglese del dopoguerra. La stessa inattesa e rapidissima

---

<sup>1</sup> **John Osborne**, *A letter to my yellow Countrymen*, in “**Tribune**”, 18 agosto 1961.

<sup>2</sup> **Alan Sinfield**, “the theatre and its audiences”, in **Aln Sienfield** (ed), *Society and Literature 1950-1970*, London, Methuen & Co. Ltd, 1983, p. 173.

popolarità di *Look Back in Anger* va ricercata nella nascita di una nuova categoria sociale, di quella che Tynan definisce la “non-U intelligentsia”, di quei giovani, cioè che pur provenendo dalle classi meno abbienti, hanno potuto studiare all’università grazie alle sovvenzioni del governo laburista. Questi giovani intellettuali hanno interessi e idee diversi dalle generazioni precedenti e possono facilmente identificarsi nel protagonista della commedia di Osborne.

Negli anni '50 l’economia inglese attraversava un periodo di sviluppo senza precedenti. Sono gli anni del boom economico e il Primo Ministro Harold Macmillan dice agli inglesi che essi “never had it so good”. Anche le famiglie più modeste possono permettersi ora di possedere un televisore, un frigorifero, un automobile, beni di consumo fino a pochi anni prima riservati alle classi più agiate. In *Epitaph for George Dillon* gli Elliot rappresentano una tipica famiglia della classe proletaria che comincia a beneficiare del boom economico. Mrs Elliot, in particolare, riflette, con il suo entusiasmo, l’ottimismo tipico di quegli anni di relativo benessere. Nella casa degli Elliot fanno bella mostra di sé il televisore, il telefono e la radio. E’ con

orgoglio che la padrona di casa annuncia la prima telefonata che la sua famiglia riceve: “Fancy young George being the first to ring up-and I put it in specially for him too. Isn’t that nice?”<sup>3</sup> Ma il miraggio di una vita migliore suggestiona anche la giovane Josie che sogna di vivere come le star del cinema di cui legge sulle riviste, e riceve a casa pacchi che ha ordinato tramite vendita per corrispondenza, una novità di quegli anni. Ma la quintessenza del boom economico è rappresentata dal mobile bar che Norah ha vinto, e di cui gli Elliot, pur mostrandolo come un trofeo non sanno che farsene (“It looks as though it has come out of a jelly-mould like an american car. What do you suppose you *do* with it? You don’t keep drinks in it-that’s just a front, concealing its true mystery. What do you keep in it-old razor blades?” *E.G.D.*, p. 145). Il mobile bar, come pure la musica jazz che Josie ascolta alla radio sono dei segni di un processo di “americanizzazione” che sta lentamente cambiando il modo di vivere degli Inglesi. Anche il protagonista di *Look Back in Anger* ama il jazz (Anyone who doesn’t like real jazz, hasn’t any feeling

---

<sup>3</sup> John Osborne, “Epitaph for Gorge Dillon”, in *John Osborne: Plays*, London, Faber and Faber, p. 127.

either for music or people”<sup>4</sup>) ed è, quindi, involontaria vittima di quell’influenza americana di cui pur tanto si lamenta (“But I must say it’s pretty dreary living in the American Age-unless you’re an American of course. Perhaps all our children will be Americans” *L.B.A.* p. 11). L’”Era Americana” porta, infatti, ad una omologazione e standardizzazione degli usi e dei costumi degli Inglesi. Contribuisce, così, a creare quella “cultura di massa” i cui modelli di vita tendono a diffondersi in tutto il mondo, imponendo linguaggi e valori spesso in contrasto con la cultura tradizionale. G.H. Bantock scrive, nel 1961: “Night after night a selection of programmes of inane triviality sterilize the emotions and standardize the outlook of millions of people”<sup>5</sup>. In realtà la televisione trasmette non solo programmi commerciali, ma dà spazio anche alla drammaturgia classica. Il protagonista di *Epitaph for George Dillon*, infatti, annuncia agli Elliot che reciterà per la televisione in *Hamlet*. Anche se tutto ciò che Norah conosce dell’opera di Shakespeare è che il protagonista muore alla fine, trasposizioni televisive come questa sono un

---

<sup>4</sup> John Osborne, *Look Back in Anger*, London, Faber and Faber, 1957, p. 47.

<sup>5</sup> G.H. Bantock, in *The Pelican Guide to English Literature, The Modern Age* (Harmondsworth: Pelican, 1961) p. 38.

segno dell'impegno della televisione a rendere la cultura accessibile a tutti. E', inoltre, proprio grazie al mezzo televisivo che nuovi lavori teatrali come *Look Back in Anger* ottengono successo. La messa in onda della BBC, nell'ottobre del 1956, di una parte di questa commedia contribuisce notevolmente alla sua popolarità. La televisione dà anche l'opportunità ad autori quali lo stesso Osborne di scrivere commedie create appositamente per essa quali: *A Subject of Scandal and Concern*, *The Right Prospectus*, *Very Like a Whale*, *The Gift of Friendship* e *Jill and Jack*. La televisione diventa in quegli anni il mezzo di intrattenimento preferito dagli Inglesi, superando in popolarità persino la radio e il cinema.

Ma la "civiltà dei consumi" pone anche nuovi problemi alla cultura occidentale. A partire dalla metà degli anni '50 si assiste a una sorta di rifiuto ideologico da parte delle nuove generazioni. I giovani considerano ripugnanti i valori del consumismo e del conformismo, in un mondo la cui stessa esistenza è messa a repentaglio da armi di enorme potenza. La Bomba H diventa allora una spaventosa realtà contro la quale partecipano, nel 1959, Osborne e la moglie Mary Ure.

All'ordigno atomico fa riferimento Cliff in *Look Back in Anger*, allorché legge sul giornale che il vescovo di Bromley “makes a very moving appeal to all Christians to do all they can to assist in the manufacture of the H-Bomb” (*L.B.A.* p. 6). Più in generale la ribellione dei giovani degli anni '50 è contro tutte le convenzioni e le ipocrisie della generazione dei loro padri. Valori tradizionali quali la famiglia vengono messi in discussione grazie anche all'ingresso di un crescente numero di donne nel mondo del lavoro. L'ambito familiare, da sempre considerato un “porto sicuro” nel quale trovare riparo alle avversità della vita, diventa in *Look Back in Anger* il luogo in cui esplodono i conflitti sociali. Così Alison spiega al padre che Jimmy forse l' ha sposata per vendetta nei confronti della classe aristocratica, e all'amica Helena dice che, nei primi tempi del suo matrimonio, si sentiva come un ostaggio nelle mani di Jimmy e Hugh (“They both came to regard me as a sort of hostage from those sections of society they had declared war on”, *L.B.A.* p. 42). Jimmy ed Alison, del resto, non rappresentano, per molti aspetti, una coppia tradizionale. L'amicizia che lega, ad esempio, Cliff e Alison viene vista con sospetto, come qualcosa di compromettente, dalla

tradizionalista Melena, la quale, più avanti nella commedia, considera perfettamente legittimo il ritorno a casa dell'amica dopo la perdita del bambino. E' allora Alison a dimostrare come i rapporti di coppia siano invece cambiati nella società moderna: "They've got something different now-constitutional monarchy. You are where you are by consent. And if you start trying any strong arm stuff, you're out. And I'm out" (*L.B.A.*, p.94).

Gli anni '60 sono quelli in cui nasce il mito della "Swinging London", è l'epoca dei Beatles, che, con le loro canzoni dalle liriche e dalle melodie apparentemente semplici, fanno della musica "pop" un elemento fondamentale della cultura giovanile. La moda cambia, nasce la minigonna e Mary Quant apre una serie di boutique rivolte esclusivamente ai teenager; Twiggy, una modella dall'aspetto androgino, diventa il prototipo della bellezza femminile. Sono cambiati ormai anche i costumi sessuali grazie all'invenzione della pillola. I giovani hanno una maggiore libertà rispetto alle generazioni. In *Inadmissible Evidence* Osborne dà un quadro preciso della gioventù di quegli anni attraverso le parole che Bill Maitland rivolge alla figlia: "Oh, I read about you, I see you in the streets. I hear what you

say, the sounds you make, the few jokes you make, the wounds you inflict without even longing to hurt, there is no lather of fear in you, all cool, dreamy, young, cool... You'll go anywhere and more or less seem to do anything... You'll hitch-hike and make your young noises from one end of Europe to the other without having the correct currency or the necessary language. And you're right. And you dance with each other, in such a way I, would never have been to master."<sup>6</sup> Alla stessa generazione appartiene anche Pauline in *Time Present*; il suo ragazzo è un "hippy" che fa uso di LSD e, come dice con sarcasmo la protagonista Pamela: "He's on what your children call a trip, Mama. Having unmemorable visions in a psychedelic, sort of holyday camp shirt and a racoon coat in my doorway."<sup>7</sup> La stessa Pamela rappresenta un nuovo genere di figura femminile che non ha necessariamente bisogno di costruirsi una famiglia per sentirsi realizzata, giacché, come dice la madre Edith: "At least people are beginning to realise a woman isn't a freak if she wants other things out of life. But there *are* other things, like work, yes and

---

<sup>6</sup> John Osborne, *Inadmissible Evidence*, London, Faber and Faber, 1965, p. 104-105.

<sup>7</sup> John Osborne, *Time Present*, London, Faber and Faber, 1968, p. 23.



having affaire and even making love” (*T.P.* p. 59). In *Time Present* si parla della Guerra in Vietnam, dell’imminente ingresso dell’Inghilterra nel Mercato Comune Europeo, avvenimenti storici che hanno segnato un’epoca. Non mancano poi riferimenti a Carnaby Street, ai nuovi metodi educativi del dottor Spock e agli “happenings”; il fermento culturale di quegli anni viene descritto nei minimi dettagli. Il teatro di Osborne accompagna momenti importanti nell’evoluzione dell’Inghilterra di oggi, per reinserirsi poi nell’Establishment teatrale. A partire dagli anni ’70, infatti, le commedie dei cosiddetti “Angry Young Men” hanno così tanto successo che anche gli impresari del West End non esitano a metterle in scena. Come scrive Alan Sinfield: “The point is *not* that certain writers and directors were in bad faith but that English society has (or had until 1979) a great capacity to incorporate dissident movements. Each attempt to subvert the system is quickly granted, on certain conditions, a space, so becoming not just an aspect of the system but an evidence of its flexibility and beneficence. This power of incorporation has proved very difficult to evade”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Alan Sinfield, *op. cit.*, p. 192.

## CAP. II I DRAMMI

### II.1. *Look Back in Anger*.

#### II.1.a Nel teatro

Quando *Look Back in Anger* venne rappresentata per la prima volta fu salutata come l'inizio di una rivoluzione nel teatro inglese. John Osborne, uno sconosciuto attore e giornalista di ventisei anni, divenne all'improvviso l'involontario leader della scuola degli *Angry Young Men*. Tra di essi venivano annoverati, oltre Osborne, Kingsley Amis e John Wain. Scrittori di differente formazione (Amis e Wain avevano studiato ad Oxford) erano accomunati solo dal desiderio di screditare un sistema di classi soffocante. Tuttavia essi erano restii a fare propria l'etichetta di *Angry Young Men*, che la stampa gli aveva assegnato.

Osborne, in una intervista del febbraio 1961, definisce *Look Back in Anger*: "a formal, rather old-fashioned play". Effettivamente, la commedia, composta di tre atti fa luce su un interno domestico e, sebbene non si svolga in un salotto, ma in una squallido attico, sembra un *well-made play* nella struttura.

L'azione ha luogo di domenica pomeriggio e la storia è quella dell'eterno triangolo con un matrimonio in crisi ed una riconciliazione finale. L'arrivo di un personaggio esterno per far evolvere la vicenda rientra nei canoni della commedia realista.

La novità dell'opera va invece ricercata nella capacità di Osborne di ritrarre un personaggio, Jimmy, e un clima culturale, nella quale i giovani della sua epoca potevano riconoscersi. Il protagonista appartiene a quella generazione, cresciuta dopo la Seconda Guerra Mondiale, che pur essendo di origini modeste, aveva potuto studiare grazie all'*Education act* del 1944. Questi giovani intellettuali non avevano frequentato università prestigiose come Cambridge o Oxford, ma le cosiddette *red-brick universities*. Avevano sperato in un miglioramento della loro condizione sociale grazie a una buona educazione, ma si erano poi resi conto di essere comunque esclusi dai centri del potere, riservati, ancora, alla classe aristocratica. Il *Welfare State*, invece di cambiare la loro vita, li aveva illusi e aveva contribuito a disorientarli.

Jimmy Porter, pur avendo frequentato l'università. Gestisce una bancarella di dolci; il suo è un gesto di protesta nei confronti

di una società che non permette agli individui di realizzarsi in base ai loro veri interessi e capacità, ma li inquadra rigidamente in classi sociali. Jimmy manifesta tutto il suo disprezzo per una condizione di sostanziale immobilità in cui vive la vecchia Inghilterra: “Nobody thinks, nobody cares. No beliefs, no convictions and no enthusiasm. Just another Sunday evening.” (*L.B.A.*). La rabbia di Jimmy è spesso rivolta contro la stessa moglie in quanto rappresentante di quella classe aristocratica che, con la sua egemonia, impedisce ogni cambiamento nella società inglese. Alison viene accusata, così, di essere : “pusillanimus. Adjective. Wanting of firmness of mind...That’s my wife!” (*L.B.A.* p. 15). Il protagonista, d’altra parte, non può considerarsi che in parte proletario avendo una madre borghese; sente, perciò l’angoscia di chi è escluso dall’una e dall’altra classe sociale. La scelta di lavorare in una bancarella, allora, si rivela essere parte di un complicato processo di identificazione con una perduta innocenza proletaria. Così come cercare l’affetto della madre di Hugh, tipica donna del popolo, serve a redimere “la colpa” della propria madre benestante. Quello che Jimmy cerca è un mondo di valori che la società gli nega, pur sapendo

che la ricerca è vana perché: “..people of our generation aren’t able to die for good causes any longer. We had that done for us, in the thirties and the forties, when we were still kids.... There aren’t any good, brave causes left” (*L.B.A.* p. 89). La rabbia e il disgusto che sente nei confronti della società lo porta ad isolarsi; come nota l’amica di Alison Melena riferendosi a lui: “There’s no place for people like that any longer-in sex, or politics, or anything. That’s why he’s so futile. Sometimes, when I listen to him, I feel he thinks he’s still in the middle of the French Revolution” (*L.B.A.* p. 70). Il suo atteggiamento non è poi molto diverso da quello del padre di Alison, il colonnello Redfern, che rimpiange l’Inghilterra edoardiana (“Perhaps I am a-what was it? An old palnt left over from the Edwardian Wilderness. And I can’t understand why the sun isn’t shining anymore” *L.B.A.* p. 70). I due personaggi sono accomunati dal rimpianto; come dice Alison, rivolgendosi al padre: “You’re hurt because everything is changed. Jimmy is hurt because everything is the same. And neither of you can face it.” (*L.B.A.* p.70).

Respinto da una realtà che gli è estranea, a Jimmy non rimane altro che cercare la felicità nel piccolo microcosmo

familiare che si è creato insieme ad Alison. I due dimenticano i loro contrasti e ritrovano una forma di comunicazione più semplice in un tenero gioco che li fa ritornare bambini in cui Jimmy è un orso e Alison uno scoiattolo (“It was the one way of escaping from everything....We could become little furry creatures with little furry brains. Full of dumb, uncomplicated affection for each other. Playful, careless creatures in their own cosy zoo for two. A silly symphony for people who couldn’t bear the pain of being human beings any longer”, *L.B.A.* p. 46).

I problemi che Jimmy si pone nel corso della commedia rimangono sostanzialmente irrisolti; ciò che resta è il dolore e la protesta di un giovane intellettuale “arrabbiato” la cui angoscia esistenziale sembra rievocare le parole di Montale:

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> **Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Milano, Mondatori, 1984, p. 29.**

## II.1.b. Nel cinema

Dalla commedia *Look Back in Anger* sono tratte alcune versioni cinematografiche. La prima in ordine cronologico è quella del 1959 ed è forse la più significativa perché appartiene al movimento del *Free Cinema*, la cui origine è parallela a quella del gruppo degli *Angry Young Men*.

I giovani cineasti che ne fanno parte contestavano il cinema inglese tradizionale e si proponevano di descrivere la vita della gente comune e, a tal fine, preferivano esterni squallidi invece di ricostruzioni in studio, comunque accattivanti e levigate, lingua vera, dalle inflessioni dialettali, invece dell'inglese canonico del West End, fisionomie nuove, aggressive o irregolari, soggetti contemporanei, insofferenti, cattivi o tristi, invece delle storie patinate e romanzesche che contraddistinguevano la produzione commerciale di quegli anni.

La definizione di *Free Cinema* fu usata per la prima volta dal regista e critico cinematografico Lindsay Anderson nel 1956, al momento di dare un titolo ad un programma di cortometraggi che lui e il regista Karel Reisz stavano allestendo per il National Film Theatre. La presentazione specificava: "Questi film sono

liberi nel senso che le loro asserzioni sono del tutto personali. Anche se i loro umori e i loro soggetti sono diversi, ognuno di essi è interessato a qualche aspetto della vita, come è vissuta oggi, in questo paese”.<sup>10</sup>

I film che appartengono a questo movimento sono tutti ispirati a lavori letterari, ad esempio: *Room at the Top* deriva da John Braine, *Saturday Night and Sunday Morning* e *The Loneliness of the Long-Distance Runner* da Sillitoe, *The Kitchen* da Arnold Wesker. Generalmente sono film assai fedeli ai testi originali, li traducono con gli opportuni ampliamenti o i tagli necessari, ma in modo attento e accurato, quasi sempre con l’attiva collaborazione degli autori. Se all’origine c’è un’opera teatrale, il film ricorda spesso l’allestimento scenico, anche perché registi ed interpreti sono molte volte gli stessi.

Questo è infatti il caso di *Look Back in Anger*, la cui regia era affidata a Tony Richardson, lo stesso che ne aveva curato la regia a teatro, mentre il personaggio di Alison, sia a teatro che nel film veniva interpretato da Mary Ure. Richard Burton invece recitava il ruolo di Jimmy: nell’Autobiografia Osborne rivela che

---

<sup>10</sup> **Emanuela Martini (a cura di)**, *Free Cinema e dintorni*, Torino, Lindau, 1998 p.xiv.



si trattò di una mossa tattica da parte di Burton per ridare nuovo lustro alla sua stella un po' in declino.<sup>11</sup> D'altra parte la presenza di questo attore consentì al film di avere il finanziamento della Abc, una consociata della Warner, oltre che successo di pubblico.

La sceneggiatura venne scritta da Nigel Kneale, con l'aiuto di Osborne. Questi, infatti, riporta, sempre nell'Autobiografia, che, nonostante l'andare a cinema fosse quasi una seconda scuola per lui e per tutta la sua generazione, l'aspetto tecnico del fare film lo intimoriva.<sup>12</sup>

Il film venne prodotto dalla Woodfall films, la compagnia creata da Osborne e Richardson con l'intento di provare che buoni film, che mostravano la vita inglese come realmente era, potevano essere fatti in modo economico.

Il film presenta delle evidenti differenze rispetto al testo teatrale : ci sono scene di esterni e vengono aggiunti personaggi e vicende che sono solo menzionati o non esistono affatto .La presenza di queste scene ricorda l'appartenenza del film al movimento del *Free Cinema*. Viene mostrato il mercato in cui

---

<sup>11</sup> John Osborne, *Almost a Gentleman*, London, Faber and Faber, 1992, p.107.

<sup>12</sup> John Osborne, op. cit., p. 108.

Jimmy e Cliff tengono le loro bancarelle di dolci, e sono inquadrate facce di bambini e donne che fanno la spesa, venditori che montano e smontano i loro banconi. Come scrive Rudolph Arnheim, riferendosi al *Free Cinema* in generale, giudizio che nel caso di *Look Back in Anger* è più che mai valido :”Si tratta della vita dei lavoratori, dei passanti discreti, della popolazione anonima, .....Paradossalmente è la folla senza volto che fornisce i volti espressivi. La povertà va con l’abbigliamento modesto e con la spontaneità dei gesti, con l’innocente concentrazione sul mangiare, guardare e ridere. All’apparenza c’è più individualità sfrontata al mercato all’ingrosso delle sette del mattino che non nei negozi dell’alta società”<sup>13</sup>. Vengono presentate anche diverse panoramiche sulle abitazioni anonime del quartiere dove abitano i Porter che riflettono bene lo squallore di cui si lamenta Jimmy.

Un altro ambiente che non c’è nella commedia è un club di Jazz dove Jimmy suona. La musica è un elemento molto importante in questa versione cinematografica di *Look Back in Anger* a differenza delle successive. Gli anni 50 sono infatti quelli nei quali la musica americana si diffonde tra i giovani

---

<sup>13</sup> **Emanuela Martini (a cura di), op. cit.p.83.**

inglesi. Uno dei primi film appartenenti al movimento del *Free Cinema*, *Momma Don't Allow*, si svolge nel Wood Green Jazz Club (una stanza affittata in un pub londinese) dove giovani dattilografe, studenti, commesse, piccoli impiegati si riuniscono per ballare. Il loro ritorno a casa li riporta poi alla squallida vita di tutti i giorni.

Ciò avviene anche in questa versione di *Look Back in Anger*: nel Jazz Club Jimmy viene ascoltato da molti giovani che, rapiti, sembrano pendere dalle sue labbra. Si avverte il senso di appartenenza ad una generazione, quella degli anni 50 appunto, che si riunisce attorno ai suoi leader (come Jimmy) e che ha i suoi luoghi di riunione (il Jazz Club), e i propri miti (la musica americana). Così il Jazz, che nelle altre versioni è uno dei tanti elementi della commedia, qui serve a dare voce alla ribellione di Jimmy.

Tra i personaggi che sono soltanto citati nel testo e che sono invece presenti nel film, ci sono Miss Drury, l'affittacamere, e Mrs Tunner; mentre il venditore indiano che lavora nello stesso mercato di Jimmy è una figura del tutto nuova.

Miss Drury fa brevissime apparizioni, particolarmente

significative però: ad esempio quando si appresta, come lei dice, a leggere il giornale prima di andare in Chiesa. Ironicamente, quello che tiene in mano è un giornale scandalistico, il che testimonia l'ipocrisia della media borghesia a cui lei appartiene. Un'altra scena ricca di ironia è quella in cui la stessa Miss Drury si lamenta del suono della tromba di Jimmy mentre lava nel lavandino del bagno il suo cagnolino; anche qui si percepisce una venatura di filisteismo nel personaggio.

Mrs Tunner, invece, più volte menzionata nel testo teatrale, è un personaggio completamente positivo: è la tipica popolana, loquace, dal carattere generoso e comprensivo. Magistralmente interpretata da Edith Evans, dà una nota di umanità alla vicenda che, come si svolge a teatro, è molto tesa e claustrofobica.

Il venditore indiano, Kappor, introduce invece l'elemento della lotta di classe che è presente, seppure in misura minore, nel testo. Jimmy e Cliff sono gli unici a socializzare con lui e a stare dalla sua parte quando un ispettore, in seguito alla denuncia di una cliente, vuole togliergli la licenza di vendita. Ma essi non possono opporsi allorché sono i loro stessi compagni di lavoro a causarne l'allontanamento. Quando poi Jimmy chiede all'indiano

perché mai sia venuto in questo “bloody country” (l’Inghilterra appunto), lui risponde che in India era un “intoccabile”, cosa che sposta la lotta di classe dall’ambito particolare dell’Inghilterra a quello più generale dei diseredati di tutto il mondo.

L’aggiunta di scene girate all’esterno, oltre a rispondere ai canoni del *Free Cinema*, serve a dare più respiro alla vicenda e, lungi dallo snaturarla, ne rispetta comunque la sostanza. Ad esempio, nel film viene introdotta una sequenza in cui Alison, per sapere se è in cinta, si reca dal dottore. Questi è interpretato da George Devine, già direttore della English Stage Company, colui che aveva scoperto il talento di Osborne. Qui Devine interpreta una figura paterna che prende in prestito le parole del colonnello Redfern chiedendo ad Alison come mai il marito faccia un lavoro umile pur avendo frequentato l’università. Nel film, poi, è Alison, e non Cliff, a domandare se è troppo tardi per abortire, in un primo piano molto significativo, girando il volto da un lato per non incrociare lo sguardo del dottore.

Un’altra scena che viene aggiunta nel film è quella in cui Jimmy viene quasi investito dalla macchina del colonnello Redfern, mentre nel testo teatrale ciò viene espresso solo in

forma di possibilità nelle parole di Jimmy:”..And how right and fitting that my wife should have been a passenger” (*L.B.A.* p. 75). Questo cambiamento dà al personaggio del padre di Alison un carattere meno comprensivo e accentua lo scontro tra lui e Jimmy.

Anche le ultime scene vengono leggermente modificate: Alison, nel film, si limita ad andare alla stazione, senza interferire realmente nella vita di Helena e Jimmy. È così per caso che i due la incontrano. Nel film è quindi più evidente lo smarrimento di Alison, che è rimasta per ore nel bar della stazione senza sapere cosa fare. Nella scena successiva si intuisce, dallo sguardo di Jimmy, che la moglie potrebbe uccidersi buttandosi da un ponte, per cui le parole che lei dice:”All I wanted was to die” (*L.B.A.* p.102), acquistano un significato ancora più reale.

Esaminando i singoli protagonisti, si nota che Richard Burton non ha la stessa età anagrafica di Jimmy; al suo confronto Cliff sembra troppo giovane per essere suo coetaneo. La recitazione di Burton è po’ accademica: il suo è un personaggio che conosce quasi solo un atteggiamento, quello della rabbia; i

lineamenti del volto sono sempre contratti e lo sguardo è quasi sempre vitreo. Certamente la sua presenza scenica sovrasta quella degli altri attori nel film, ma fa perdere al personaggio parte della sua umanità. Ad esempio, nella scena in cui Jimmy, dando una spinta a Cliff, fa sì che Alison si bruci col ferro da stiro, traspare dall'espressione del viso l'intenzionalità del suo gesto. Infatti, anche quando egli si scuserà lo farà con un tono tale da non essere credibile.

L'interpretazione che Mary Ure dà di Alison è così riuscita da far identificare l'attrice col personaggio. I primi piani che le vengono fatti in momenti importanti, come quando dice, dopo aver perso il bambino: "I was wrong! I don't want to be neutral; I don't want to be a saint. I want to be a lost cause. I want to be corrupt and futile!", sono ricchi di pathos.

La figura di Helena appare più umana di quello che il testo sembra suggerire. Non si insiste tanto sulla sua osservanza delle regole morali, quanto sulla sua relazione con Jimmy. Helena così, ha una reazione meno repentina di quella del testo, all'arrivo di Alison. Quando quest'ultima le dice che intende andare via, Helena osserva che all'amica manca il biglietto di

ritorno, ipotizzando, per un attimo, che Alison riparta veramente. Viene dato anche molto rilievo alla professione di attrice di Helena. Un altro degli ambienti, infatti, che, pur non essendo presenti nel testo vengono mostrati nel film, è l'interno del teatro dove ella recita. In particolare compaiono le quinte riprese dall'alto; ciò rientra nell'ottica realista del film.

Un'altra versione di *Look Back in Anger* molto più recente è quella del 1989, è a colori ed è diretta da Judi Dench. Non si tratta di un vero e proprio film, quanto di un teleplay che si basa sulla molteplicità dei punti di vista. I personaggi principali vengono interpretati da Kenneth Branagh ed Emma Thompson, una coppia di attori che ha lavorato molto per il teatro televisivo.

L'azione si svolge tutta all'interno dell'appartamento dei Porter, così come nel testo teatrale. Il monolocale di questa versione non ha un aspetto squallido come quello del 59, ma ha colori caldi che danno all'ambiente l'aspetto di una "tana" per "orsi e scoiattoli".

I dialoghi sono riportati quasi esattamente come sono nel testo, così come viene rispettata la stessa divisione in scene.

Kenneth Branagh interpreta la parte di Jimmy in un modo



diverso da quello di Richard Burton. La sua recitazione è molto più naturale e moderna: oltre alla rabbia Branagh esprime la sofferenza del personaggio. Così, nella scena in cui Alison si brucia col ferro da stiro, si capisce che Jimmy non ha agito con l'intenzione di farle del male. Allo stesso modo, quando gli viene comunicato da Helena che la moglie aspetta un bambino, viene inquadrato il suo volto colpito dalla notizia. Nella versione del 59, invece, Burton rimane di spalle e si gira solo per esprimere ancora una volta il suo disprezzo per Alison.

Un altro aspetto del personaggio a cui Branagh dà molto rilievo è quello comico. Quando Jimmy chiama la moglie "Lady Pusillanimous" e la paragona ad una matrona romana, usa una mimica da attore del varietà che rende la battuta, oltre che tagliente, divertente. Le stesse parole: "Nigel and Alison. They're what they sound like: sycophantic, phlegmatic and pusillanimous" vengono pronunciate da Branagh con uno schiocco della lingua per dargli enfasi, mentre Burton le dice con tono grave e arrabbiato.

Emma Thompson interpreta molto bene Alison; pur non avendo la stessa intensità di Mary Ure, è molto brava nel dare al

personaggio quell'aspetto ordinario che Alison rivendica per sé quando dice a Cliff di essere una ragazza comune. La Alison della Thompson è soprattutto un personaggio candido e innocente, come sottolinea la sottoveste bianca che indossa mentre parla con Helena, vestita invece elegantemente all'inizio del secondo atto.

Siobhan Redmond interpreta Helena in modo classico, ne fa esattamente quello che Jimmy dice di lei: "one of my natural enemies". Nel dialogo con Alison, Helena la sovrasta con la forza del carattere mentre, allo stesso tempo, insinua, guardandola in tralice, che l'amica abbia una relazione con Cliff. È poi Helena a dare a Jimmy la lettera di addio della moglie, a differenza di quanto avviene nella versione del 59. Ciò determina uno scontro più diretto tra Helena e Jimmy. Anche il cambiamento successivo, quando Helena diventa la sua amante, è più radicale. Ella indossa allora una vecchia camicia di Jimmy, simile a quella che Alison aveva all'inizio del primo atto, e ride molto per sottolineare che si sente a suo agio. Ma, non appena Alison ricompare, Helena torna ad essere il personaggio dalla rigida moralità che era prima.

Anche il personaggio di Cliff, in questa versione, è esattamente come viene descritto nel testo teatrale: comune, trasandato, poco attraente, più rispondente alla descrizione che ne fa Osborne nella didascalia di quanto sia quello del film del 59.

Edward Jewesbury interpreta il colonnello Redfern facendone quasi un personaggio dickensiano. Egli ha veramente l'aspetto di un uomo vissuto in un'altra epoca e, quando parla del suo passato in India, ha un'espressione sognante. Rispetto al film del 59 ha, inoltre, un atteggiamento più comprensivo nei confronti di Jimmy.

Un'altra versione della commedia, questa volta in italiano, è del 1968, con la regia di Mario Missiroli. Il film è in bianco e nero ed è realizzato con due telecamere, che, nei momenti decisivi della vicenda, fanno delle zumate intrusive sui personaggi. Anche in questo caso l'azione si svolge tutta all'interno del monolocale dei Porter, ed il testo teatrale viene seguito fedelmente nella traduzione di Alvisa Saponi, pubblicata anche dall'Einaudi.

La commedia di Osborne, pur essendo stata scritta in epoca antecedente alla fine degli anni 60, si adatta benissimo al clima

culturale che l'Italia viveva in quel periodo. Nella presentazione al film, infatti, viene precisato che: “Quello degli *Angry Young Men* fu un movimento che, sul piano letterario e teatrale, precorse i successivi movimenti protestatari più vasti e turbolenti che si sono susseguiti in questi anni”.

Esaminando i personaggi si nota che la recitazione di Giulio Brogi, che interpreta Jimmy, è più naturale di quella di Burton, come è logico che sia, dato il passare del tempo e il mutare degli stili recitativi. Egli ha un atteggiamento più rilassato, e la sua rabbia sembra più motivata da ciò che realmente accade nella vicenda. Come Branagh, ad esempio, Brogi è realmente dispiaciuto per l'incidente che Alison ha con il ferro da stiro. Inoltre, a differenza di Burton, viene inquadrato mentre chiede con dolcezza alla moglie di andare insieme a lui al capezzale di Mrs Tunner. In questo modo risalta di più l'umanità di Jimmy.

Anna Maria Guarnieri interpreta Alison: il suo personaggio è meno innocente e remissivo di quanto risulti nelle altre versioni. Infatti, all'inizio del secondo atto, Helena non primeggia su Alison, ma il loro dialogo si svolge pacatamente. In questa scena Alison indossa una sottoveste nera invece di

quella bianca che caratterizza sia il personaggio di Mary Ure che quello di Emma Thompson. La Alison della Guarnieri è forse vista alla luce delle battaglie femministe degli anni 60; ed è quindi più consapevole della sua femminilità.

L'Helena interpretata da Ilaria Occhini appare meno severa e rigida di quanto sia nella versione dell'89. Ella sembra quasi avere un atteggiamento comprensivo nei confronti della situazione che l'amica sta vivendo, al punto che non è quasi più possibile cogliere in lei il "il nemico naturale" di Jimmy. Così, quando Helena diventa l'amante dello stesso Jimmy, il suo atteggiamento non subisce un radicale mutamento; anche se in tal modo, forse, sembra più verosimile il suo innamoramento per lui.

Cliff, invece, viene interpretato da Antonello Pischedda in maniera classica, in piena osservanza del testo teatrale.

Si può infine osservare che, a differenza delle altre, questa versione non dà spazio alle scene degli sketch di Jimmy e Cliff. Non ci sono neppure canzoni a rallegrare le scene, e ciò dà alla commedia un tono troppo serio e statico, che si discosta dallo stile ricco di ironia e di leggerezza tipico di Osborne.

## II.2 *Epitaph for George Dillon*

George Dillon, è un giovane attore e commediografo che viene accolto nella casa degli Elliot, una famiglia della classe piccolo borghese, grazie alla generosità dell'autoritaria e buona padrona di casa. Con loro vive anche la sorella di lei: Ruth, divorziata, comunista in crisi col partito, appena lasciata dall'amante, anche lui scrittore come George. Ad avere fiducia nelle capacità artistiche di quest'ultimo è soprattutto Mrs. Elliot, che lo ha imposto al resto della famiglia spinta dal senso materno, poiché le ricorda il figlio morto in guerra. Ai suoi occhi George è un giovane scrittore squattrinato che ha solo bisogno di un po' di aiuto per emergere.

Ma il talento del protagonista non è affatto un dato certo e viene messo in dubbio per tutto il corso della commedia. Neppure lui ne è pienamente convinto perché afferma: "What is worse is having the same symptoms as talent, the pain, the ugly swellings, the lot\_ but never knowing whether or not the diagnosis is correct" (*E.G.D.* p. 153). Eppure egli ha molte delle caratteristiche dell'artista: parla con un tono di voce educato, è

vegetariano ed è un “gentleman”, come viene definito da Mrs. Elliot. Nonostante ciò rimane il dubbio nello spettatore che lui sia solo un bluff. Anche Ruth non è affatto sicura delle capacità di George e lo invita a non approfittare della generosità degli Elliot (“Leave this house. Get out of here. If you’re what you believe yourself to be, you’ve no place in a house like this. It’s unfair to you. It’s stifling. You should be with your own kind. And if you’re not what you say you are, you’ve no right to be here anyway, and you’re being unfair to everyone.” *E.G.D.* pp148-149). Ma Ruth è anche il personaggio che meglio di chiunque altro nella commedia può capirlo, condivide con lui il destino di intellettuale disilluso. La sua militanza nel partito si è conclusa dopo ben diciassette anni in modo squallido: il segretario del partito a cui lei si è presentata non ha nemmeno tentato di convincerla a restare. Ruth, inoltre, si è abituata ad un lavoro che non la gratifica, tra persone di scarsa sensibilità, ed ha rinunciato a sperare di migliorare la sua vita (“The job I do is so hysterically dull that every time I go into that office, and see myself surrounded by those imitation of human beings, I feel so trapped and helpless, that I could yell my lungs out with the loneliness

and the boredom of it” *E.G.D.* p. 151). Lei e George vivono in un mondo che gli appare irreali, intrappolati da cliché, simboleggiati dall’arredamento di cattivo gusto di casa Elliot: il mobile bar, il quadro con le oche in volo. George ha sperato di essere “that mysterious, ridiculous being called an artist” (*E.G.D.* p. 178) e invece ha ottenuto il successo modificando una sua commedia in modo da renderla più commerciale; ma questa, lungi dall’essere una vittoria, non è che il culmine del suo fallimento. Inoltre, a causa della sua breve relazione con Josie, si è ritrovato imprigionato in una situazione come quella della sua commedia; l’impresario Barney gli consigliava: “ Get someone in the family way in the Third Act” (*E.G.D.* p. 168), e, per colmo di ironia anche Josie è incinta. Il matrimonio che ne consegue rappresenta per George la definitiva capitolazione agli ideali borghesi, ed è strettamente connessa con il suo fallimento artistico: dal momento che ha perso la sua integrità di scrittore la perde anche da un punto di vista umano. Egli, nel tentativo di farsi accettare da tutti e di rompere così il suo isolamento, ha rinunciato alla ricerca della propria identità artistica. Naturalmente gli Elliot non ne sono affatto consapevoli se Percy



dice: “Turned out to be Bernrd Shaw, after all, eh?” (*E.G.D.* p. 184) con la tipica adorazione del denaro e del successo propria dei piccolo-borghesi. Anche la scoperta che George sarebbe già sposato e il relativo giudizio morale negativo che ne dà Percy, cambia totalmente quando questi viene a sapere che la moglie in questione è una attrice di un quiz televisivo.

George, tuttavia, anche se il suo genio rimane in dubbio, ha comunque sensibilità artistica sufficiente per essere consapevole del suo declino a tal punto da pronunciare il suo epitaffio. E’ l’ultima confessione di un fallito, e il senso di sconfitta viene accentuato dal fatto che Ruth non rimane ad ascoltarlo fino alla fine. La sua solitudine è ormai completa dopo la partenza della donna, in cerca, forse, di un altro artista da aiutare.

George ha rinunciato ad essere artefice della sua vita e si lascia vivere; ha preferito conservare il dubbio su se stesso, se sia cioè un vero artista o meno, soluzione preferibile a quella di dover aprire gli occhi su una verità forse amara. Vivere con gli Elliot, per lui, non è solo un espediente, ma anche una tentazione: tra persone che non fanno mai domande lui può smettere di tormentarsi sulla sua natura di artista, tra gente senza

immaginazione può dar tregua alla propria. George ha accettato l'abbraccio rassicurante ma anche soffocante degli Elliot sebbene per lui rappresentino tutto ciò che c'è di più gretto e meschino: "They don't merely act and talk like caricatures, they are caricatures!" (*E.G.D.* p. 149).

Il linguaggio di George Dillon è tagliente come quello di Jimmy Porter. Il giudizio del primo sugli Elliot non è molto diverso da quello di Jimmy sulla famiglia di Allison e, in particolare, sul fratello Nigel: "Well, you've never heard so many well-bread commonplaces come from beneath the same boiler hat. The Platitude from Outer Space" (*L.B.A.* p. 14). Ciò che li accomuna è un' esasperata sensibilità e spirito critico che sono il segno del loro essere intellettuali ("I have a mind and feelings that are all fingertips", dice George *E.G.D.* p. 150). Anche la descrizione che Osborne ne dà nelle didascalie è simile, hanno entrambi un temperamento mercuriale con cambiamenti di umore repentino. Entrambi, poi, hanno un atteggiamento plateale al punto da non distinguere tra realtà e finzione, perché, come dice George: "Gifted people are always dramatizing themselves" (*E.G.D.* p. 154). Tutti e due, da buoni intellettuali, amano fare

citazioni colte; George annuncia agli Elliot di aver trovato lavoro esordendo con: “Friends, Romans and countrymen lend me your ears” (*E.G.D.* p.129). La frase risulta del tutto inappropriata a causa dell’incapacità di chi l’ascolta di riferirla alla Roma di Cesare, ciò a sottolineare l’inermità dello sforzo di George nel cercare di farsi accettare dagli Elliot come un vero artista. Il filtro della cultura serve, d’altra parte, sia a George che a Jimmy per affrontare meglio la realtà. Essi sentono il grosso divario tra il bagaglio culturale che posseggono e le scarse possibilità di servirsene nel mondo reale. Alison infatti dice di Jimmy al padre: “He should have been another Shelley, and can’t understand now why I’m not another Mary, and you’re not William Godwin” (*L.B.A.* p.69). Anche George deve constatare con amarezza che, come dice l’impresario Barney: “I know you think you’re Bernard Shaw. But where’s he today? Eh? People won’t listen to him” (*E.G.D.* p. 166), e che il suo successo dipende da un uomo che pensa che Hitler sia “the greatest man that ever lived” (*E.G.D.* p. 169).

Ma il temperamento istrionico di George e ancor più di Jimmy li porta spesso a trasformare le tristezze della vita in

ironica parodia per mezzo di sketch e canzonette. Ed è in fatti un ballo, tra George e Mrs. Elliot, alla fine della commedia, che segna, con ironia tragica, la definitiva capitolazione dei suoi ideali di artista.

### II.3 *The Entertainer*

*The Entertainer*, come *Epitaph for George Dillon*, è una commedia che ha come protagonista un attore di scarso talento che ha a che fare col fallimento, sul piano professionale e sentimentale. Archie Rice è un intellettuale che ha ormai da molto tempo perso la speranza di avere lo stesso posto nella società che occupava suo padre Billy, un vero artista del music-hall. Questo genere teatrale, come scrive Osborne nella nota che precede la commedia, sta morendo: “The music hall is dying, and, with it, a significant part of England. Some of the heart of England has gone; something that once belonged to everyone, for this was truly a folk art”.<sup>14</sup> Anche in questa commedia, quindi, come in *Look Back in Anger*, c'è una componente di nostalgia per il passato: Archie, infatti, prova dei sentimenti misti di ammirazione e di invidia nei confronti del padre che rappresenta la vecchia Inghilterra. Billy Rice, come il colonnello Redfern, è la personificazione della dignità edoardiana, di un mondo di valori ormai perduti: “I could tell you something about beautiful woman now, I could. And it wasn't all make up either. They

---

<sup>14</sup> John Osborne, *The Entertainer*, London, Faber and Faber, 1957, p.7.

were Ladies, and you took off your hat before you dared speak to them” (*E*.p18). Egli è uno di quei personaggi delle commedie di Osborne che crede ancora nelle relazioni personali e nel valore delle parole; il suo affetto per i familiari è evidente quando parla dell’infanzia di Jean e del figlio Archie: “You were a pretty little thing....He was a smart little boy himself” (*E*. p. 23). Nel mostrarci un personaggio come Billy, Osborne critica implicitamente l’aridità della società contemporanea, dominata dal potere dei soldi e dei mass-media; (“They don’t want real people any more....; They’ve got a television in that bar now. A television. Now who do you think would want a television in a pub? Blaring away, you can’t hear yourself think” *E*. pp. 18, 22). Archie Rice non è e non sarà mai come il padre che ha fatto del teatro una missione di vita: “A real pro is a real man, all he needs is an old backcloth behind him and he can hold them on his own for half an hour. He’s like the general run of people, only he’s a lot more like them than they are themselves, if you understand me” (*E*. p. 81).

Il teatro di Archie, invece, è un teatro degradato, la cui unica attrazione sono le ballerine nude, e neanche scendendo così in

basso egli è riuscito ad avere successo. Osborne stabilisce una stretta connessione tra il destino di Archie e quello dell'Inghilterra: l'immagine della Britannia impersonata da una ballerina vestita solo di un elmetto esprime in modo incisivo la decadenza del teatro inglese che viene a coincidere con quella del suo Impero. Lo stile recitativo di Archie ("Putting up a cheerful front") è emblematico della sua (e dell'Inghilterra all'indomani della crisi di Suez), incapacità di confrontarsi con i cambiamenti sociali apportati dalla Storia. Inoltre, la scelta di Laurence Olivier come protagonista, nella versione teatrale del 1957, acuiva il senso di decadenza dell'Establishment espresso dal personaggio. Olivier rappresentava, allora, nell'immaginario di tutti, l'eroe per eccellenza dell'epoca di Churchill, per i personaggi che aveva fino ad allora interpretato; vederlo ora nei panni di Archie Rice era il segno evidente del cambiamento dei tempi, della realtà fatta di compromessi, avidità e ipocrisia nella quale il governo conservatore stava trasformando il Welfare State.

Archie è l'intrattenitore che deve divertire il pubblico oppure verrà fischiato e mandato via. Come Jimmy Porter, parla in continuazione perché ha paura del silenzio che è troppo simile

alla morte; l'applauso del pubblico, quindi, è per lui di importanza vitale. Egli vive con indifferenza il suo fallimento, forse consapevole dell'ineluttabilità del suo destino; tratta i familiari con un misto di arroganza, petulanza e condiscendenza, perché cerca di nascondere, più a se stesso che agli altri, il fallimento globale di tutta la sua esistenza, e quando non è prepotente diventa sentimentale. Con Archie Rice, come con George Dillon, non possiamo mai essere sicuri quanto egli sia veramente una vittima della società e quanto, invece, sia egli stesso l'artefice della sua situazione. Egli pur avendo ricevuto una buona istruzione, si è adattato, come Jimmy Porter, ad un ruolo sociale che è al di sotto delle sue possibilità, perché è consapevole, come il protagonista di *Look Back in Anger*, di non appartenere a nessun ceto. Ma Archie Rice è un personaggio molto più sconfitto dalla vita, si considera ormai come un uomo morto spiritualmente: "It doesn't matter because look at my eyes. I'm dead just like the whole inert, shoddy lot out there. It doesn't matter because I don't feel a thing, and neither do they" (E.p.72). Egli ha infatti constatato come, non solo lui stesso si senta inerte, ma anche il pubblico non sia più capace di



emozionarsi. Questi sentimenti sono simili a quelli espressi, sebbene con più veemenza, da Jimmy Porter: “Oh, heavens, how I long for a little ordinary human enthusiasm” (*L.B.A.* p. 8).

Più vicina alla rabbia di Jimmy è Jean, non a caso giovane anche lei. Ella non è succube, come tutta la sua famiglia, di una cupa rassegnazione, e Billy lo riconosce quando afferma: “You’re a good girl and I know you’ll do something with your life, you’ll be somebody. You won’t waste it away and be silly” (*E.* p. 21). Gli altri familiari, invece, la sentono come un’estranea, “She’s just not used to us anymore” (*E.* p. 62), dice di lei il fratello Frank.

Jean rappresenta i giovani intellettuali inglesi, delusi dalla sempre maggiore somiglianza tra conservatori e laburisti. Ella, parlando col nonno che si lamenta dell’odierna difficoltà di distinguere gli uomini dalle donne, osserva: “Like the Gouvernement and the Opposition” (*E.* p. 62), e si prende gioco del sistema del Welfare State: “They’re all looking after us. We’re all right, all of us. Nothing to worry about. We’re all right. God save the Queen!” (*E.* p. 31). Jean rappresenta uno dei tanti giovani di sinistra che si allontanano dai partiti per portare

la contestazione nelle piazze. Ella va ai comizi di Trafalgar Square contro la guerra e il governo conservatore, ammira il fratello Frank obiettore di coscienza e irride la monarchia: “Why do boys die, or stoke boilers, why do we pick up these things, what are we doping to get out of it, what’s it all in aid of-is it really for the sake of a gloved hand waving at you from a golden coach?” (*E* .p. 78). Ma la stessa Jean dichiara di non occuparsi di politica e di considerarla una cosa noiosa, in ciò rispecchiando la sfiducia dei giovani intellettuali inglesi nelle istituzioni e la sentita necessità di modificare il costume della società. Jean, infatti, consapevole dei suoi diritti di donna oltre che di individuo, decide di andare ai comizi contro la guerra e rifiuta di sposarsi prima dell’esame di Stato, anche se ciò comporta perdere il fidanzato Graham. La situazione che le si prospetta è simile a quella di George Dillon, come lui potrebbe sposarsi con una persona priva di immaginazione e sensibilità come Josie, ma Jean preferisce rimanere coerente con se stessa.

Jean, in parte, assomiglia al nonno, anche se la sua visione della vita è più razionale e disincantata: “Here we are, we’re alone in the universe, there’s no God, it just seems that it all

began by something as simple as sunlight striking on a piece of rock. And here we are. We've only got ourselves. Somehow, we've just got to make a go of it. We've only ourselves." (*E.* p. 85).

Jean è anche il personaggio che critica di più Archie, lo considera un vigliacco; come Jimmy Porter il suo giudizio su chi sfugge il dolore di vivere è molto duro: "You're like everybody else, but you're worse-you think you can cover yourself by simply not bothering. You think if you don't bother you can't be humiliated, so you just roar your life out in four-letter words and just hope that somehow the perks will turn up." (*E.* p. 77). Ma Archie non viene scosso neanche dalle parole della figlia. L'unica volta che è stato capace di emozionarsi è stato quando ha sentito una cantante nera che intonava uno spiritual. Allora, per un attimo, egli ha scorto il senso della vita e quelle che sono le grandi capacità di un artista di esprimere passione. Questo sentimento manca ormai ad Archie, ed è per questo che fa di lui un attore mediocre. Ma, è nel momento di maggiore sofferenza, quando apprende della morte del figlio, soldato in Egitto, che Archie è in grado di ricreare quella visione cantando un blues,

trasformando i suoi sentimenti in arte. Egli, per un attimo, lascia cadere la sua maschera di ironico distacco e permette al pubblico di conoscere i suoi veri sentimenti.

Archie non è un personaggio totalmente negativo; le sue qualità antieroidiche sono viste con indulgenza dall'autore. Il protagonista, ad esempio, sa che se la moglie conduce una vita miserabile ciò è in gran parte dovuto a lui e, anche se non riesce a cambiare, prova molta pietà per lei: "She's tired and she's getting old. She's tired, and she's tired of me" (*E* p. 55). Neanche i suoi continui tradimenti ne fanno un essere completamente spregevole, ma sembrano quasi una compensazione alla sua vita da fallito. Egli, pur avendo indirettamente causato la morte di Billy, facendolo esibire nuovamente, sembra essere una vittima delle circostanze: forse, se fosse vissuto all'epoca del padre il suo destino sarebbe stato diverso.

Archie Rice, come Jimmy Porter o George Dillon è consapevole della sua situazione e, per questo motivo il suo destino è ancora più tragico, perché non può far nulla per cambiarlo. C'è una componente di autolesionismo in lui come in molti personaggi di Osborne. Archie, come dice Phoebe, "hasn't

got an enemy in the world who's done him the harm he's done himself" (*E* p. 46). Egli, in questo modo, sembra voler accelerare il processo del suo andare alla rovina perché ha perso la fiducia in se stesso.

Archie viene messo a confronto col fratello Bill che ha lasciato il mestiere di famiglia per fare l'avvocato. Entrambi hanno studiato in una scuola di prestigio, ma Bill ora, a differenza di Archie, è un uomo di successo. Phoebe lo considera molto generoso, dato che in passato l'ha aiutata economicamente; ma Jean la pensa in tutt'altra maniera: "I can see brother Bill patting your arm, slipping that ten pounds in your hand, and then driving off to have dinner at his club" (*E* p. 51). Per lei Bill non è altro che un rappresentante delle classi superiori che tratta con condiscendenza i meno fortunati. Bill rappresenta il potere dei soldi che è antitetico al mondo dell'arte a cui, nel bene e nel male, i Rice appartengono, (Oh, Bill's all right. Just doesn't understand people like us, that's all. And what's more he doesn't want to" *E* p. 52). Tuttavia, gente come lui è necessaria per permettere agli intellettuali come Jean di avere i mezzi economici per realizzarsi. Dopo aver tanto criticato lo zio, infatti,

ella viene a sapere che lui ha contribuito generosamente a finanziare i suoi studi, giacché le borse di studio non erano sufficienti.

Al contrario di Jean, il fratello Frank ha una visione molto più pragmatica della vita: quando gli viene offerto, come al resto della famiglia, di andare a lavorare con dei parenti che hanno fatto fortuna in Canada, è l'unico a partire. Egli sa che senza denaro non si può fare nulla nella vita, e alla sorella si rivolge dicendole: "who are you-you are nobody. You're nobody, you've no money, and you're young. And when you end up it's pretty certain you'll still be nobody, you'll still have no money-the only difference is you'll be old!" (*E.* p. 67). Archie Rice, invece, anche se non partendo finirà in prigione per debiti, preferisce rimanere in Inghilterra, in parte per inerzia e in parte perché non riuscirebbe ad adattarsi a fare un lavoro stabile come il direttore d'albergo. Così egli prosegue testardamente verso la rovina anche se avrebbe potuto salvarsi.

Archie Rice, come George Dillon, è essenzialmente un uomo ed un intellettuale che avverte la sua solitudine e, allo stesso tempo, sente che il successo gli sfugge sempre di più. Egli,

allora, alza una barriera di indifferenza e di apparente cinismo nei confronti del mondo per evitare di soffrire della propria condizione. Fa parte del suo bagaglio di attore non far trasparire le sue vere emozioni: “Whatever he say to anyone is almost always very carefully “thrown away”. Apparently absent minded, it is a comedian’s technique, it absolves him seeming committed to anyone or anything” (*E.* p. 34). La solitudine di Archie è sottolineata dalle sue apparizioni da guitto: si presenta generalmente da solo, cercando, come può, di divertire il pubblico con battute di seconda mano, più imbarazzanti che divertenti. Ma dalle sue stesse parole, si capisce come il pubblico sia indifferente al suo agitarsi sulla scena. Ed infatti, il modo in cui si conclude la commedia accentua questo senso di solitudine e di malinconia, con il proiettore che seguita ad illuminare la scena anche dopo che Archie è andato via.

## II.4 *A Subject of Scandal and Concern*

*A Subject of Scandal and Concern* è il primo dei lavori teatrali di Osborne scritti appositamente per la televisione. I vari episodi che segnano il progredire della narrazione sono intercalati da un Narratore la cui presenza sembrerebbe ricordare il teatro di Brecht. In realtà, come afferma John Russel Taylor: “The Narrator’s introduction reads like a parody of Brecht’s ideas, with a hint of disdain for the audience very personal to Osborne thrown in for good measure.”<sup>15</sup> La somiglianza con il drammaturgo tedesco si rivela quindi superficiale, come nel caso di *The Entertainer* e di *Luther*. Seppure possa sembrare che i due autori usino tecniche teatrali simili, ciò che cambia profondamente è il fine che si propongono. Mentre Brecht dà al suo teatro principalmente didattiche, Osborne ha tutt’altro scopo: “I want to make people feel, to give them lessons in feeling. They can think afterwards.”<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> John Russell Taylor, “John Osborne” in John Russell Taylor (ed), *John Osborne: Look Back in Anger, A Casebook*, London, Macmillan, 1968, p. 90.

<sup>16</sup> John Osborne, “They Call it Cricket”, *Declaration*, ed. T. Masschler. London, 1957, p. 65



In *A Subject of Scandal and Concern* abbiamo, per la prima volta, un “ribelle timido”, un giovane intellettuale che si scontra contro un Establishment molto più grande di lui. Gorge Jacob Holyoake è un maestro che, per aver affermato, durante un dibattito, che Dio non esiste e che, se anche ci fosse, il culto è troppo costoso, viene messo in prigione. La commedia fa riferimento a un fatto realmente accaduto: Holyoake è stato, infatti, l’ultima persona in Inghilterra ad essere incarcerata nel 1842 per blasfemia. Ancora una volta ci troviamo di fronte a un intellettuale che, per aver espresso le sue opinioni, viene condannato dall’Establishment. Holyoake, a differenza di altri personaggi di Osborne, è impacciato e schivo, ma non per questo è meno testardo nell’affermare quella che ritiene essere la verità. Il suo difetto di balbettare ne fa anzi un personaggio eroico, perché sottolinea come, nonostante le sue scarse capacità oratorie, decida di difendersi di fronte ad avvocati e giudici tanto più influenti di lui. Come afferma David Galef: “The protest is similar to that of Osborne’s Martin Luther: both have questioned established meaning only to find that the questioning does not

simply stop there.”<sup>17</sup> Sebbene Osborne dia del riformatore tedesco un ritratto più particolareggiato e complesso, Holyoake, come Lutero, è un intellettuale che, partendo da una modesta condizione, è capace di mettersi contro un Establishment molto potente. E’ pronto a fare qualsiasi sacrificio per questo scopo, anche a mettere a repentaglio la vita della figlia che muore per malnutrizione. La moglie gli rimprovera che le sue azioni, per quanto giuste, non sono umane: “You may have your opinions, Gorge, but I know now: this was not a manly thing to have done and I can’t thank you for it. No not that even. I cannot ever forgive you for it.”<sup>18</sup> C’è qui una contrapposizione tra quelle che sono le ragioni dell’intelletto e quelle dell’umanità. La posizione di Holyoake è a suo modo radicale quanto quella di Lutero quando si oppone ai contadini nella rivolta del 1525. Ma le motivazioni ideologiche di Holyoake ricevono un duro colpo quando viene a sapere che Robert Owen, il riformatore sociale al quale si ispira, non ha nemmeno scritto una lettera per

---

<sup>17</sup> **David Galef, “Beyond Anger” in Patricia Denison (ed), *John Osborne: A Casebook*, New York, Garland, 1997, p. 25.**

<sup>18</sup> **John Osborne, *A Subject of Scandal and Concern*, London, Faber and Faber, 1961, p. 44.**

incoraggiare la sua lotta. Holyoake, come molti personaggi di Osborne, è un uomo solo che vuole combattere in prima persona la sua battaglia (“But I do think that I am alone in this matter and will remain so.” *S.S.C.* p. 24), vive per le sue idee che non bastano però a garantirgli una felice esistenza.

Nel contesto sociale descritto in *A Subject of Scandal and Concern* la libertà di pensiero viene garantita solo formalmente. Come afferma uno dei personaggi, il giudice Erskine: “all men are at liberty to state opinions” (*S.S.C.* p. 31), ma se queste opinioni sono contrarie a quelle della maggioranza devono essere censurate, in nome della decenza e della moderazione. In realtà Holyoake sa che dietro queste parole si nasconde l’ipocrisia di chi vuole mantenere ad ogni costo lo status quo. Anche nelle ultime parole del narratore viene ribadito che la ricerca di ogni valore e significato dovrebbe essere del tutto personale: come Holyoake difende il diritto ad avere le proprie opinioni, così il pubblico non deve aspettarsi dalla commedia una risposta agli interrogativi che ha posto (“If it is a meaning you are looking for, then you must start collecting for yourself” *S.S.C.* p. 46). E’ implicito che questa soluzione potrebbe anche

non esistere, ma d'altra parte Osborne non è uno scrittore che nutre ambizioni di rivolgimento sociale. Anche se manifesta qualche simpatia per le classi subalterne, non manca di denunciarne la tendenza ad integrarsi nella borghesia per acquisirne agi e poteri e la conformistica inclinazione a dividerne passivamente ideologia e passioni ("And if a mini-car is your particular mini-dream, the dream it. When your turn comes you will be called" *S.S.C.* p. 47).

## II.5 *Luther*

In *Luther*, ritroviamo il contrasto tra l'uomo come singolo e come elemento della società; tra le spinte che riceve dal di dentro e quelle che gli provengono dalle forze sociali. Lutero è l'individualista per eccellenza che, con la forza della coscienza individuale, riesce ad opporsi all'Establishment, rappresentato in questo caso dalla Chiesa di Roma. La dimensione psicologica del personaggio è quella che attira maggiormente Osborne che è interessato più al dramma religioso che alle sue implicazioni storico-sociali. L'autore, infatti, specifica in un'intervista: "I wanted to write a play about religious experience and various other things, and this happened to be the vehicle for it. Historical plays are usually anathema to me, but this isn't a costume drama. I hope that it won't make any difference if you don't know anything about Luther himself, and I suspect that most people don't. In fact the historical character is almost incidental."<sup>19</sup>

Basandosi sulla lettura di *Young Man Luther* di Erick H. Erikson, Osborne ci descrive Lutero come un personaggio

---

<sup>19</sup> "That Awful Museum", John Osborne interview with R. Findlater. *Twenty Century*, February, 1961.

complesso, pieno di paure e di fissazioni, ma anche animato da un continuo desiderio di ricerca della verità. Come molti dei personaggi amletici di Osborne, Lutero mette in dubbio ogni cosa, spinto da una caparbia onestà mentale che gli fa sfidare prima il padre, poi i superiori, per arrivare fino al Papa. La ricerca intellettuale di Lutero è lunga e faticosa, passa da una completa accettazione delle regole impostegli dalla vita monastica a una totale ribellione. In questo percorso Lutero si sente progressivamente sempre più solo e si paragona a Cristo: “If we are going to be deserted, let’s follow the deserted Christ”<sup>20</sup> Si impone una rigida disciplina che spesso supera quella prescritta dal suo ordine, poiché spera di mettere fine alle inquietudini interiori che lo tormentano; ma, come lo rimprovera frate Weinand: “You’re protected from many of the world’s evils in here. You’re expected to master them, not to be obsessed by them” (L. p. 27).

Lutero è ossessionato dalla presenza del diavolo e ingaggia contro di lui una continua lotta nella quale si confondono credenze religiose e folklore locale. Così radicata è la paura del

---

<sup>20</sup> John Osborne, *Luther*, London, Faber and Faber, 1961, p. 63.

demonio all'epoca di Lutero che Hans, il padre, si chiede se la vocazione del giovane sia ispirata dal diavolo piuttosto che da Dio: "I hope it really was a vision. I hope it wasn't a delusion and some trick of the devil's" (L. p.44). Avrebbe voluto un destino diverso per il figlio che sarebbe dovuto diventare un uomo di legge. Hans, che si avvia a diventare, da minatore che era, come scrive Osborne, "a small primitive capitalist" (L. p.14), avrebbe preferito che Lutero diventasse un uomo di potere come borgomastro, giudice o cancelliere. Anche in questa commedia, come in molte altre di Osborne, si crea una contrapposizione tra la posizione dell'intellettuale, come Lutero, e chi considera i soldi e il potere come beni fondamentali della vita di un uomo. Hans rappresenta l'uomo comune che non ama perdersi in inutili discorsi intellettuali; per lui, come per Percy Elliot in *Epitaph for Gorge Dillon*, la cultura non ha valore per se stessa, ma è un mezzo per arrivare al successo. E' orgoglioso dell'intelligenza e della cultura del figlio, ma gli sembra che le capacità di Martino vadano sprecate facendosi frate. Pensa che Lutero abbia in realtà paura di vivere e per questo si sia chiuso in convento. Hans è un uomo vitale, che non concepisce altra vita che quella dei sensi e

accusa il figlio di voler sfuggire il suo essere corporeo: “...you can’t ever, however you try, you can’t ever get away from your body because that’s what you live in, and it’s all you’ve got to die in, and you can’t get away from the body of your father and your mother” (*L.* p.41). Lutero è infatti in continua lotta col suo corpo che gli sembra il ricettacolo di tutti i peccati. E’ come se volesse liberarsene così come vuole svincolarsi da ogni legame familiare per raggiungere una completa autonomia (“Churches, kings, and fathers-why do they ask so much, and why do they all of them get so much more than they deserve?” *L.* p. 41). Lutero, come molti personaggi di Osborne, ha un rapporto difficile con la figura paterna, che vorrebbe allontanare da sé per differenziarsene, ma ritorna comunque ad essere presente come parte integrante della sua personalità. Egli, in fondo, è animato dal profondo desiderio di compiacere il padre che rimane per lui comunque un modello. Lutero, infatti, non può liberarsi della corporeità, il linguaggio che usa ne è così intriso da risultare quasi osceno. Nonostante tutti i suoi studi filosofici, le metafore che impiega nei suoi discorsi sono quasi sempre legate a problemi intestinali (“I’ m like a ripe stool in the world’s strainig



anus, and at any moment we're about to let each other go" *L.* p.55).

Quello contro l'autorità paterna è la prima delle rivolte di Lutero; la successiva è nei confronti del suo stesso ordine. Staupitz, vicario generale, nota infatti come dietro l'atteggiamento apparentemente remissivo di Lutero si nasconda un desiderio di ribellione: "You see, you think you admire authority, and so you do, but unfortunately, you can't submit to it. So, what you do, by your exaggerated attention to the Rule, you make the authority ridiculous" (*L.* p.53). Nell'incessante ricerca di una religiosità più profonda e sincera, Lutero si isola sempre di più, non solo a causa della sua superiorità intellettuale, ma soprattutto per il rifiuto di accettare una realtà fatta di meschinità e compromesso. Nel momento della confessione comune, nel primo atto, mentre gli altri monaci riconoscono i loro peccati che sono più o meno veniali, Lutero si distingue ammettendo colpe ben più gravi. Egli non è un uomo comune e i suoi bisogni spirituali non possono essere soddisfatti da un rigido rituale. E' continuamente in preda ad allucinazioni che i suoi confratelli non possono vedere o capire ("Oh, Mary, dear Mary all I see of

Christ is a flame and raging on a rainbow. Pray to your Son, and ask Him to still His anger, for I can't raise my eyes to look at Him. Am I the only one to see all this, and suffer?" *L.* p. 30).

La rivolta di Lutero si fa a questo punto sempre più scoperta e si rivolge a un altro obiettivo, ancora più grande: la questione delle indulgenze. Ci viene presentata la figura dell'inquisitore Tetzel il cui linguaggio ricorda quello di un venditore ambulante che espone al pubblico una medicina miracolosa (in questo caso le indulgenze) che guarisce da tutti i mali. Ancora una volta il potere corruttore del denaro trasforma ciò che dovrebbe riguardare la spiritualità, in una compravendita di beni materiali. Ma ironicamente, sono le stesse parole di Tetzel ad offrire una critica indiretta dell'operato della Chiesa: "The Lord our God reigns no longer. He has resigned all power to the Pope" (*L.* p. 51). In seguito alla Bolla papale, Lutero, con la stessa rabbia di altri intellettuali delle commedie di Osborne, inveisce contro Papa Leone X dicendo: "I have been served with a piece of paper. Let me tell you about it. It has come to me from a latrine called Rome, that capital of the devil's sweet empire. It is called the papal bull and it claims to excommunicate me, Dr. Martin

Luther” ( *L.* p. 79). Il Papa ha preso ora, quale detentore del poter, il posto che era del padre; a quest’ultimo Lutero aveva rimproverato di considerarlo solo come una sua appendice (“I’ ve given you! I don’t have to give you!... All you want is me to justify *you*! Well, I can’t, and, what’s more, I won’t.” *L.* p. 71). Lutero rivendica la possibilità per il singolo individuo di ricercare un rapporto diretto con Dio attraverso le Scritture, per questo motivo traduce il Nuovo Testamento in tedesco, perché tutti i suoi connazionali possano leggerlo autonomamente sottraendosi così allo strapotere della Chiesa di Roma. Ed effettivamente, grazie alla coeva invenzione della stampa, i suoi scritti hanno una grande diffusione. Lutero scrive in un tedesco chiaro, di facile comprensione; è il prototipo dell’intellettuale schietto, senza finzioni, come gli riconosce Staupitz confrontandolo Erasmo: “Erasmus is a fine scholar, but there are too many scholars who think they’re better simply because they insinuate in Latin what you’ll say in plain German.” (*L.* p. 60). Questa schiettezza è propria di molti degli intellettuali presuntuosi, ma alla gente comune. Lutero, però, in qualche modo tradisce le aspettative dell’uomo comune quando si scaglia

contro i contadini, mettendosi dalla parte dei principi. In lui c'è una certa dose di conservatorismo che, in forma latente, si trova in altri personaggi di Osborne, quali Jimmy Porter, che Alison definisce "an Eminent Victorian" (*L.B.A.* p. 96). Martino viene rimproverato da un cavaliere di aver tradito i contadini dopo avergli mostrato la via per sentirsi liberi: "...they believe in their hearts that Christ was a man as we are, and that He was a prophet and a teacher...And *you* helped them to begin to believe it!" (*L.* pp. 90, 91). Martino a questo punto è sempre più solo avendo contribuito alla morte di coloro che invece aveva inteso salvare.

Deve fare i conti con se stesse e con la sua fede che comincia sempre più a vacillare. Le sue capacità intellettuali non bastano più a lenire le sue sofferenze fisiche e morali. Allora decide di cercare rifugio nell'amore di una donna e genera un figlio. In questo modo obbedisce a quelli che erano i progetti paterni, riconoscendo, come diceva Hans, che "There's only one way of going up to Old Nick when he does come from you and that's when you show him your kids" (*L.* p. 36). E infatti la moglie Caterina cerca come può di sottrarlo agli incubi notturni nei quali gli appare il demonio. Lutero, così, ha accettato la sua

corporeità, il suo intelletto, perennemente inquieto, ha trovato una relativa quiete tra le braccia di un'ex suora che lo accudisce amorevolmente. Tuttavia il futuro rimane comunque incerto; la commedia si conclude con Lutero che, parlando teneramente al figlio, gli confida tutti i suoi timori: "A little while, and you *shall* see me. Christ said that, my son. I hope that'll be the way of it again. I hope so. Let's just hope so, eh? Eh? Let's just hope so." (L. p. 102).

## II.6 *Inadmissible Evidence*

Di tutte le “lessons in feeling” che Osborne si propone di dare al suo pubblico, *Inadmissible Evidence*, è una di quelle di maggior effetto. La mente e i sentimenti del protagonista (e qui la centralità del personaggio ha un significato particolare) sono sondati dall'autore con compassione ma anche con fermezza.

Bill Maitland è un avvocato londinese specializzato in cause matrimoniali; è un uomo in crisi, minato dai sensi di colpa, amareggiato dalla vita. Della sua passata vitalità non resta che una vana euforia verbale, con la quale cerca di nascondere il suo disfacimento interiore.

La ribellione di Jimmy Porter si è trasformata, in Maitland, in un confuso sentimento di inerte insoddisfazione: “How do you know what we'll come to? Or when? Sometimes I wish I were older so I had less chance of finding out” (*I.E.* p. 29). Bill Maitland è un intellettuale fallito, si è rassegnato a essere un mediocre, non sa nemmeno perché abbia scelto la professione di avvocato e si è sempre appoggiato agli altri nel suo lavoro.

Maitland è un personaggio rappresentativo degli anni '60, di un periodo di stagnazione politica, di una società divisa al suo

interno tra un passato che sta svanendo e un futuro incerto. Ma, allo stesso tempo, il protagonista è una figura che, come Amleto, con la sua incapacità di confrontarsi con la realtà con la realtà, è propria di ogni epoca. Come molti degli intellettuali delle commedie di Osborne, offre di un individualismo esasperato che lo porta a perdere i contatti con la realtà. La scena iniziale è la proiezione, in forma di sogno, dei suoi sensi di colpa e della consapevolezza di dover essere giudicato: “I have always been quite certain that this is where I should end up” (*I.E.* p. 10). In realtà, questo discorso, che ricorda il monologo di Lucky in *Waiting for Godot*, così pieno di ripetizioni e privo di senso compiuto, non è che una denuncia dell’alienazione dell’uomo prodotta dalla macchina, dal progresso scientifica di una società, come quella degli anni ’60, che si avvia verso l’automatizzazione e la massificazione dell’individuo. Maitland stesso esprime il timore che il lavoro dell’uomo venga sostituito da quello della macchina: “They’ll need no more lawyers. Have you seen the paper this morning? Some mathematical clerk will feed all our petitions and depositions and statements and evidence into some clattering brute of a computer and the answer will come out

guilty or not guilty in as much time as it takes to say it.” (*I.E.* p. 29). Di qui il disgusto per la politica, vista come un gioco di potere che non tiene conto delle esigenze degli elettori ma li considera come numeri: “Look all this dozy bastard: Britain’s position in the world. Screw that. What about my position? Vote wheedling catchfart, just waiting to get us into his bag and turn us out into a lot of little technological dogs turning his wheel spit of endless bloody consumption and production.” (*I.E.* p. 29). Anche in questa commedia Osborne esprime l’avversione dell’intellettuale per una società in cui l’uomo viene livellato, uniformato ai desideri della maggioranza. Le sue accuse sono rivolte, però, anche a chi di questo processo di massificazione è vittima consenziente: l’uomo-massa. Personaggi di questo tipo sono molto frequenti nelle commedie di Osborne: gli Elliot in *Epitaph for Gorge Dillon*, il fidanzato di Jane in *The Entertainer*. In *Inadmissible Evidence*, ugualmente, il promesso sposo di Shirley viene definito: “Nice, quite, serious yellow, I thought. That just about sounds like every supine, cautious, young husband all about six degrees under proper consciousness in the land. The whole bloody island’s blocked with those flatulent,



purblind, mating weasels. You know who they are? Her fiancé? They're the ones who go out on Bank Holydays in the car! And have mascots in the rear window" (*I.E.* p. 24.). Rispetto a personaggi come questi, Bill Maitland, con tutte i suoi difetti, come avvocato e come uomo, si distingue perlomeno come individuo che ha una propria personalità al di fuori degli schemi precostituiti, come nel caso di Archie Rice in *The Entertainer*. D'altra parte, Maitland viene sempre più emarginato dalla società alla quale non si vuole uniformare: non riesce a trovare il taxi per andare in ufficio, il portiere gli volta le spalle, Hudson, il segretario di studio, rifiuta la proposta di mettersi in società con lui e sceglie di lavorare per un altro studio legale. Piccoli segni della sua graduale perdita di controllo sulla realtà gli procurano uno stato di prolungato malessere e lo spingono a prendere spesso pillole per l'emicrania. Nonostante il suo desiderio di essere indipendente, Maitland ha bisogno della presenza degli altri per averne il conforto e per assicurarsi che è veramente vivo: durante un ricevimento si accorge che la gente lo nota soltanto perché accompagna sua moglie. Maitland si circonda spesso di donne, con le quali, però non è in grado di mantenere rapporti

duraturi. La banalità della vita quotidiana lo spinge a cercare una via d'uscita in squallide relazioni con giovani segretarie del suo studio ("...it's just that some people seem to use things like sex, for instance, as a place of, of escape" *I.E.* p. 35). La moglie Anna non compare sulla scena, a sottolineare ancora di più la solitudine del protagonista. L'amante ufficiale, Liz, l'unica che lo comprende e potrebbe stargli accanto è costretta a lasciarlo. Con le due donne Maitland intrattiene lunghe conversazioni telefoniche; teme spesso che la comunicazione si interrompa e lui venga lasciato solo ("Hallo...Hallo. Are you there?...Well, you weren't saying anything and I suddenly..." *I. E.* p. 61). Ma non sempre il pubblico è sicuro che Maitland stia realmente parlando con qualcuno. Osborne suggerisce in una nota: "sometimes it should trail off a feeling of doubt as to whether there is anyone to speak at all" (*I.E.* p. 59); ciò fa parte del suo processo di graduale alienazione. Il telefono, da strumento di comunicazione, diventa quasi un mezzo di tortura: è il tramite tra l'ufficio, che per Maitland è prigione e rifugio al tempo stesso, e il mondo esterno che incute timore. ("the telephone is stalked, abused, taken for granted, feared. Most of all the fear of being cut off, of no sound

from either end” *I.E.* p. 63). Le clienti che si presentano a Maitland, per delle cause di divorzio, risultano essere proiezioni delle sue relazioni fallimentari con le donne. Nel primo incontro, Mrs. Tonks leggendo le controtesi del marito, ma l’effetto che se ne ricava è che Maitland stia rispondendo a proprio nome. Il senso di dissociazione viene accentuato nel dialogo Mrs. Anderson, che si risolve in uno scambio di battute slegate tra loro, da cui emerge sempre la storia di un matrimonio fallito. E’ indicativo che le due donne vengano interpretate dalla stessa attrice, a sottolineare il fatto che per Maitland rappresentano entrambe la stessa figura di moglie maltrattata. Il cliente successivo è Maples, un omosessuale, che con la sua storia di mortificazioni e paure, costituisce l’ultimo termine di confronto con il destino di isolamento del protagonista. IL dolore per la sua solitudine porta Maitland a fare propria ogni situazione di sofferenza simile a quella personale.

Dopo la visita dell’ultimo cliente, la situazione precipita. La figlia Jane viene a trovarlo, ma la loro conversazione si risolve in un monologo da parte di Maitland. Alla ragazza esprime tutta la sua ammirazione ed invidia per l’innocenza e la disinvoltura

della generazione a cui lei appartiene. Bill comprende che la sua rivolta e la sua protesta sono svanite nel nulla, in capricci effimeri, in successo illusorio, in affari mediocri, e che lui, come i suoi coetanei, è stato brutalmente destituito da un'altra generazione, di cui fa parte Jane, nella quale riconosce una posizione più avanzata, ma anche un minore impegno intellettuale. C'è anche una componente di nostalgia per la giovinezza che Maitland ha perso, e per il genere di persona che avrebbe potuto essere, più libera, più coraggiosa.

La solitudine del protagonista raggiunge il culmine nella scena finale. Nella quale Maitland rinuncia a comunicare anche con la moglie, attacca il telefono, e rimane in ufficio per attendere, forse, l'arrivo della Law Society ("Well the Law Society or someone will, sometime..I think I'll just stay here.. Goodbye" *I.E.* p. 115). La sua attesa ricorda quella di Vladimir ed Estragon in *Waiting for Godot*: potrebbe essere infinita e non portare a nulla. Come Archie Rice in *The Entertainer*, Maitland accetta con rassegnazione che il suo destino di isolamento prenda la forma finale del carcere.

## II.8 *Time Present*

*Time Present* è la prima delle commedie di Osborne in cui compaia un'eroina. Pamela, in realtà non è molto diversa dagli altri intellettuali fin qui analizzati, accomunati dalla stessa insoddisfazione e disgusto nei confronti del mondo.

Pamela è la figlia di Gideon Orme, attore famoso ai suoi tempi, ed è attrice lei stessa, sebbene disoccupata. Quella del padre attore di successo e del figlio che esercita lo stesso mestiere senza avere fortuna è una situazione già presente in *The Entertainer*. Ancora una volta Osborne descrive una realtà che conosce bene, quella dell'attore appunto, un intellettuale che più degli altri percepisce i cambiamenti della società per via del suo stretto rapporto col pubblico. Come scrive Glyne Wickham nella sua *Storia del teatro*: “Il teatro è essenzialmente un'arte sociale che, come la letteratura e la musica, la pittura e la danza, rispecchia e rinsalda le fedi religiose e politiche e le idee morali e sociali....Il teatro aiuta l'umanità a capire se stessa e a definire la propria cultura.”<sup>21</sup>

Ma i personaggi di Osborne hanno perso questo contatto

---

<sup>21</sup> Glyne Wickham, *Storia del teatro*, Il mulino, 1988, p. 32.

con la realtà: Pamela ha una sua particolare visione del mondo e delle cose, che le deriva dall'educazione paterna. Per lei ciò che conta è lo "stile", e il mondo moderno le appare, al contrario, pieno di volgarità. Con la stessa veemenza e il disarmante candore col quale Jimmy Porter si scaglia contro l'arcivescovo di Canterbury o la famiglia della moglie, Pamela se la prende con i politici, i critici teatrali, le scrittrici, gli omosessuali e persino con gli abbronzanti solari e le diete. Effettivamente i due personaggi sono molto simili; entrambi hanno nostalgia per il passato: Jimmy Porter per un ideale di innocenza proletaria, la "brave cause" che mancava ai giovani del dopoguerra, Pamela per uno stile di vita elegante come quello del padre. La protagonista di *Time Present* non a caso è nata in India, cosa che l'accomuna a quel passato coloniale britannico vagheggiato da Jimmy. Il rapporto tra Pamela e la sua inquilina Constance, membro laburista del Parlamento, ricorda quello tra Jimmy e Alison. Constance ha lo stesso atteggiamento paziente di quest'ultima e si comporta come una moglie ("You sounded like a wife then" *T.P.* p. 34). Il personaggio di Constance è ridotto alla funzione di Spalla, ogni sua parola dà occasione a Pamela di prorompere in

un astioso monologo. Persino l'appartenenza al partito laburista sembra essere solo un pretesto perché Pamela possa fare dell'ironia sull'opuscolo che Constance sta scrivendo: *Stridine into the Seventies with Labour*. Constance, come nota Alan Carte, non costituisce una valida controparte per Pamela: "once again Osborne had failed to provide his central character with any opposition".<sup>22</sup> Pamela, come accade in molte commedie di Osborne, è l'unico personaggio a essere ben delineato in *Time Present*. Simon Trussler osserva, come anche in *Inadmissible Evidence* tutti i personaggi, al di fuori del protagonista, siano solo accennati; tuttavia ciò è giustificato dal carattere surreale della commedia. In *Time Present*, invece: "The Surface realism prevents an audience from getting under Pamela's skin."<sup>23</sup> Poco più di una caricatura è sicuramente Abigail, la giovane attrice di successo che rappresenta l'esatto contrario di Pamela e contro la quale quest'ultima riversa tutta la sua antipatia: "Abigail: just because she's made a movie and someone's talked about the

---

<sup>22</sup> Alan Carter, *John Osborne*, Edimburgh, Oliver and Boyd, 1969, p. 46.

<sup>23</sup> Simon Trussler, *The Plays of John Osborne*, London, Vistor Gollancz Ltd, 1969, p. 165.

mystery behind her eyes. She's got no mystery behind her eyes, she's just myopic which enables her to be more self-absorbed than ever and look as if she's acting when she's just staring at wrinkles on your forehead" (*T.P.* p. 37). La descrizione di Abigail è tanto più ostile quanto, ad esempio, quella di George Dillon nei confronti degli Elliots, ma, come afferma Simon Trussler: "In Abigail's case it is a portrait drawn from a memory the audience has not shared: and until her belated entrance there is no means of judging whether Pamela's attacks are valid-or whether they are 'just vicious', as charged by Constance"<sup>24</sup> Abigail è simile a Madeline, l'ex-ragazza di Jimmy Porter, e di cui lui dice che: "Her curiosity about things, and about people was staggering" (*L.B.A.* p. 13). Entrambe sono dotate di una gioia di vivere di cui Jimmy Porter lamenta la mancanza e che anche Pamela non è più in grado di provare. La contrapposizione tra Pamela ed Abigail è quindi tra il senso del decoro e dello stile della prima e l'istinto per la vita dell'altra. Tuttavia non viene dato abbastanza spazio nella commedia a questo confronto, per cui la rabbia di Pamela non trova sufficiente motivazione. Jimmy

---

<sup>24</sup> Simon Trussler, *op. cit.* p. 171.



Porter non è più capace di ricordare come ci si sente ad essere giovani e Maitland è al tempo stesso attratto e disgustato dalla gioventù. Pamela è così legata al ricordo di suo padre da non riuscire a confrontarsi col tempo presente. Appartiene, come Jimmy Porter, a un mondo che ha cessato di esistere, e, quando la sorellastra Pauline glielo ricorda, non può che rispondere dicendo: “so I’ve been told. Just like my father” (*T.P.* p. 25). La ricerca di un ideale di stile, nella recitazione come anche nella vita, è una forma di puritanesimo non lontana da quella di Jimmy Porter di cui l’amico Cliff dice: “He’s just an old Puritan at heart” (*L.B.A.* p. 28). Il sistema di valori che Gideon Orme ha insegnato a sua figlia la rende incapace di lasciarsi compromettere da un mondo imperfetto. Il prezzo del distacco dalla realtà attuale è, però, l’incapacità di vivere pienamente, come afferma Harold Ferrar: “The Price of disengagement is death-in-life, and it is too high even if one yield the hoarded self in the quest for love”.<sup>25</sup> Nella società attuale, nella quale, come dice Pamela, “tutti sono nello Show Business”, lei rappresenta un anacronismo, un artista che vuole: “give the audience the real

---

<sup>25</sup> **Harold Ferrar**, *John Osborne*, Columbia U.P., 193, 1973, p. 39.

thing sometimes” e scegliere di non venire a patti con un mondo che disprezza. Come scrive Romeo de Baggis nell’introduzione alla versione italiana della commedia: “Pamela l’arrabbiata, che viene dopo le speranze suscitate dalla contestazione, rappresenta l’altro volto di Jimmy: quello della delusione e del fallimento. Il momento del ripiegamento, quello del dolore e della sconfitta. Anche l’enfasi oratoria si smorza in una lucida e rassegnata desolazione.”

## II.8 *The Hotel in Amsterdam*

Osborne è stato spesso accusato di essere uno scrittore di commedie con un solo personaggio importante a cui fanno da contorno una serie di figure più o meno significative. In questa commedia, invece, come sostiene Simon Trussler, abbiamo un'immagine corale: tre coppie dell'alta borghesia si ritrovano in un hotel di Amsterdam per sfuggire all'invadente e autoritario produttore cinematografico K.L., personaggio che, come Gideon Orme in *Time Present*, non compare mai in scena. I sei amici appartengono all'intelligenza urbana londinese, lavorano nell'ambiente cinematografico, consapevoli che il loro, più che un prodotto culturale, è un bene di consumo. Non hanno alcun insegnamento da impartire al mondo, devono invece constatare la noia del vivere quotidiano, la paura della solitudine e il logorarsi dei sentimenti. Apparentemente la loro è solo una fuga da un autocrate che li opprime, in realtà si ritrovano a porsi interrogativi molto più profondi, che riguardano il senso della loro esistenza. Come tante delle figure di intellettuale di Osborne, si isolano dal resto del mondo, si chiudono in un albergo e,

mentre esaminano i loro rapporti con K.L., finiscono per metter in gioco anche se stessi. Tra di loro si instaura un sentimento di complicità e comprensione che gli fa trovare nell'amicizia una risposta, seppure parziale, ai loro interrogativi più profondi. Una sostanziale immobilità pervade la commedia, non accade quasi nulla, i personaggi si limitano a conversare. Come nel caso di Bill Maitland o di Jimmy Porter, i discorsi si sostituiscono all'azione, e i personaggi rimangono di fatto inattivi, incapaci di cambiare la realtà. L'unica novità, la morte di K.L., pone fine alla fuga delle tre coppie, che decidono di ritornare a Londra.

Sebbene non tutti i critici siano d'accordo con l'opinione di Trussler, effettivamente quella che si ricava da questa commedia è una visione d'insieme, anche se talora prevalgono i discorsi del personaggio di Laurie. Questi ricorda Jimmy Porter, con il suo porsi domande su tutto, mettendo in discussione i suoi stessi interrogativi. Si chiede, ad esempio, che valore possa avere il suo lavoro e quello dei suoi amici in un ambiente caotico e poco propenso a dare importanza alla cultura, come quello cinematografico: "I ask myself: can anything manufactured out of this chaos and rapacious timidity and scolding carry on really

*be the goods*".<sup>26</sup> Come Jimmy, Laurie propone, a chi lo ascolta, delle buffe trovate: creare, ad esempio, una compagnia aerea solo per gli omosessuali, che si chiami: "...El Flag. The Airlines that floats just for Him!" (*H.A.* p. 92). Ha, anche lui una certa componente di misoginia; così, se il protagonista di *Look Back in Anger* dice a Alison: "She just devours me whole every time, as if I was some over-large rabbit..." (*L.B.A.* p. 36), Laurie parla della madre con uguale repulsione: "I think my mother Would have put me off women for life. I mean just to think of swimming about inside that repulsive thing for nine month" (*H.A.* p. 92).

Il personaggio di Gus, invece, è simile a Cliff, è il classico uomo comune, socievole e di buon carattere, Laurie dice di lui: "Gus is so obvious. Those clothes. That's real conservatism" (*H.A.* p. 91). Il linguaggio di Gus, come quello di Cliff, è particolare e si differenzia da quello astruso di Laurie e da quello laconico di Dan. Il rapporto tra i personaggi è simile a quello del sestetto del romanzo di Virginia Woolf *The Waves*, nel quale le vite dei protagonisti ruotano intorno a una figura che rimane

---

<sup>26</sup> John Osborne, *The Hotel in Amsterdam*, London, Faber and Faber, 1968, pp. 108.

distaccata e silenziosa. Come K.L., Percival, nel romanzo della Woolf, è al centro dei discorsi di tutti, amato e odiato al tempo stesso per il potere che esercita su di loro. Entrambi costituiscono motivo d'unione per gli altri personaggi, e, alla loro morte, qualcosa si spezza all'interno del gruppo. Essi sono esempi da imitare o da cui tenersi lontani, e la loro esistenza, come la loro morte, dà modo agli altri di riflettere sul senso della propria vita. Se Percival, per via del suo nome, ricorda il cavaliere alla ricerca del sacro Graal, K.L., viene paragonato, seppure ironicamente, a Cristo: "That cock's crowd a bit too often for every one of us...Well, let him go ahead and get himself crucified this time." (*H.A.* p. 94). Inoltre, il fatto stesso che venga chiamato con le sole iniziali, dà alla sua figura un alone di imperscrutabilità e quasi di sacralità. K.L. è simile a Godot di Beckett: invisibile e inaccessibile.

Alan Carter scrive, riguardo a questa commedia: "The play is certainly about friendship and the nature of love...The six are all essentially good people, bewildered that, given what they have, they are not satisfied or even specifically happy"<sup>27</sup> I

---

<sup>27</sup> Alan Carter, *op. cit.* 195.

personaggi di *The Hotel in Amsterdam* cercano infatti nell'amicizia, nell'ambito del privato, cioè, la realizzazione e la serenità che non trovano nella vita lavorativa. C'è, quindi, un ripiegamento verso una dimensione che dia loro più sicurezza e calore di quella che vivono nel mondo esterno. Come Lutero cerca rifugio nell'ambito della famiglia e Jimmy Porter nell'amore di Alison, i personaggi di *The Hotel in Amsterdam* tentano di trovarlo nell'affetto che li lega gli uni agli altri. Ma neanche l'amicizia costituisce un approdo sicuro, dato che Gus ipotizza che K.L., oltre ad essere il motivo della fuga dei sei personaggi, costituisca anche il cardine della loro amicizia: "The trouble is he creates second rate excitement, sort of heats one's inadequancies" (*H.A.* p. 117). Come afferma Simon Trussler, infatti: "It is in this negatively-stated theme of loneliness that *The Hotel in Amsterdam* forms a natural group with *Inadmissible Evidence* and *Time Present*."<sup>28</sup> La solitudine costituisce uno dei temi di fondo delle commedie di Osborne: come *The Entertainer* e *Inadmissible Evidence*, anche *The Hotel in Amsterdam* si chiude con l'isolamento di uno dei personaggi spingendolo

---

<sup>28</sup> Simon Trussler, *op. cit.*, p. 195.

addirittura al suicidio. K.L. si uccide, infatti, perché non sopporta l'assenza dei suoi dipendenti che, evidentemente, lo condizionano quanto lui condiziona loro. Si realizza così quanto gli aveva malignamente augurato Laurie: "I hope the G.P.O. telephone system is collapsed, that your chauffeur is dead and the housekeeper drunk and that there isn't one con-man, camp follower, eunuch, pimp, mercenary, or procurer of all things possible or one globe trotting bum boy at your side to pour you a drink on this dark January evening...." (*H.A.* p. 117). La commedia si chiude con questa nota di tristezza; né l'amicizia, né l'amore, appena rivelato e subito percepito come impossibile tra Annie e Laurie, possono alleviare la sostanziale solitudine dell'uomo.



## II.9 *Déjàvu*

Osborne definisce questa commedia come: *Look Back in Anger II* nell'introduzione. Apparentemente, infatti, ci troviamo, sin dalla prima scena, in un'ambientazione conosciuta: una casa nell'Inghilterra centrale, una domenica pomeriggio e, ancora una volta, Jimmy e Cliff che leggono i giornali mentre Alison è china sull'asse da stiro. Non si tratta della moglie di Jimmy, però, bensì della figlia; e non indossa una camicia di lui ma una maglietta con la scritta: I AM SCUM, Sono passai, infatti, trent'anni e Jimmy ora si fa chiamare J.P., quasi fosse consapevole di essere diventato un personaggio famoso. Ha avuto presumibilmente successo nella vita, come testimoniano la grande casa in cui vive e le bottiglie di spumante sempre a portata di mano nel frigorifero.

Austin E. Quingley afferma, riguardo a *Déjàvu*, che: “much of the action of the play is devoted to Jimmy directing at the children of his second marriage the same scathing, but not always unsympathetic, irony that he once inflicted upon his parent's

generation”.<sup>29</sup> Se Jimmy Porter, infatti, in *Look Back in Anger*, rimproverava alla generazione passata di non aver lasciato ai giovani nessuna causa in cui credere, adesso critica quella dei suoi figli per essersi lasciata uniformare fino a costituire una massa indistinta come quella che va ai concerti di musica pop e ondeggia al suono della musica (“...like fields of rape...O wave new world, proud and sound...so tangible in the fullness of its torpor”).<sup>30</sup> J.P., in fondo, è ancora un intellettuale individualista che non dimentica di essere: “a spokesman for no one but myself” (*D.* p. 367). Non ha più nostalgia per l’epoca edoardiana: “...it never existed. The *on dit* is that there never were long days in the sun, the slim volumes of verse....No, not only did we, did I at least, footlingly regret the passing of other people’s world’s, they were ones we’d just confected for our vulgar comfort” (*D.* p. 311). Sembra, invece, rimpiangere la propria giovinezza, nonostante Cliff gli ricordi che deve abituarsi al fatto che gli anni 50 sono passati, e soprattutto, gli dica: “Look foward, beyond

---

<sup>29</sup> Austin E. Quingley, “The Personal, The Political, and the Postmodern in Osborne’s *Look Back in Anger* and in *Déjàvu*”, in Patricia Denison (ed.), *John Osborne: a Casebook* New York, Garland, 1997, p. 54.

<sup>30</sup> John Osborne, *Déjàvu*, in *John Osborne: Plays*, London, Faber and Faber, 1996, p. 313.

yourself. Don't look down, but, above all, not back" (*D.* p. 341).

Ci sono, naturalmente, moltissimi riferimenti a *Look Back in Anger*, in *Déjàvu*, che fanno di questa commedia non un semplice seguito, ma quasi un'autocelebrazione oltre che una definitiva spiegazione della commedia del '56. Come scrive, infatti, Sheila Stowel: "What we witness, however, is more a dramatic attempt on Osborne's part to reclaim Jimmy as his own creation. The enemy here is a critical intelligentsia, *Déjàvu*, a creator's document presenting in definitive form the meaning of Jimmy Porter."<sup>31</sup> Secondo la Stowel, Osborne intende rispondere a tutti quei critici che avevano creato teorie strampalate sul conto di Jimmy Porter, permettendo allo stesso personaggio di esprimersi al riguardo. Effettivamente Osborne si sforza di spiegare tutto ciò che in *Look Back in Anger* poteva essere rimasto in sospeso. Così, ad esempio, viene analizzato il significato della parola chiave "rabbia": "Anger is not *about*...It comes into the world in grief not in grievance. It is mourning the unknown, the loss of what went before without you, it's the love

---

<sup>31</sup> Sheila Stowel. "honey I blew up the Ego: John Osborne's *Déjàvu*" in Patriia Denison (ed.), *John Osborne: A Casebook*, New York, Garland, 1997, p. 169.

another time but not this might have sprung on you, and greatest loss of all, the deprivation of the what, even as a child, seemed to be irrevocably your own, your country, your birthplace, that at least, is as tangible as death” (*D.* p. 372). C’è, inoltre, una maggiore libertà di espressione, non solo in J.P., ma in tutti i personaggi della commedia. Ma questo, come avverte la Stowel, lungi dall’essere un pregio della commedia, finisce per esserne un difetto: “The fact that much had to be left unsaid-the Examiner’s dictates, for example, extended to the deletion of ‘brothel’, ‘short-arsed’-underscored Jimmy’s inability to break free, rhetorically or physically, of a social order he could neither join nor flee. By contrast, nothing restrains the aging J.P., who merely proves that, in less shock able times, the unspeakable is all too easily spoken”<sup>32</sup>J.P. corre il rischio, in questo modo, di essere solo una parodia di se stesso; Cliff gli rimprovera infatti: “Next time he will let us know what he is angry about...You are become very cold, Father Porter” (*D.* p. 367). Nonostante J.P. sia diventato un intellettuale di successo (sono lontani i tempi in cui lavorava ad un banco di dolciumi, ora tiene conferenze

---

<sup>32</sup> Sheila Stowel, *op. cit.*, p. 169.

all'università), c'è un senso di fallimento che pervade la commedia e che forse deriva dall'incapacità del personaggio di costruire veri rapporti umani. E' stato abbandonato da entrambe le mogli, suo figlio Jimmy ha dei problemi con la legge, sua figlia Alison lo considera un estraneo tanto da non confidargli di aspettare un bambino, proprio come aveva fatto la sua prima ex-moglie. Persino l'orsacchiotto di peluche che, in *Look Back in Anger*, rappresentava un barlume di speranza e di felicità, ora simboleggia quanto di più negativo ci possa essere: il conformismo, la grettezza, la mediocrità. Teddy (il pupazzo assume l'identità di un vero e proprio personaggio), viene incoraggiato ad avere un atteggiamento passivo, di inferiorità: "Above all, like children, he must be dissuaded from any, but any, forms of self-expression." (*D.* p. 355), perché, come dice con amarezza J.P., al termine della commedia: "Mediocrity is a great comforter, my furry little ursine friend. And a very democratic" (*D.* p. 372). Evidentemente, per J.P., insieme alla rabbia si è esaurita anche la speranza di cambiare la società. Non ricorda nemmeno di aver accusato la prima moglie di essere pusillanime: "It's not a word I'd never use" (*D.* p. 339); non è più

infastidito dal suono delle campane, anzi: “I like to hear them...Ring in the lager hearts...” (*D.* p. 301); dice addirittura di aver sempre amato l’America, al contrario di quanto faceva in *Look Back in Anger*. Non a caso Osborne pone il personaggio di fronte alle medesime situazioni facendolo reagire in maniera del tutto differente. L’autore, forse, vuole dimostrare la contraddittorietà insita nel carattere di J.P., e a costo di snaturarlo, l’impossibilità di catalogarlo in uno schema ben preciso. Così facendo, Osborne mostra quanto fossero relative quelle affermazioni di Jimmy Porter che il pubblico aveva ormai considerato scontate (le lunghe tirate sulle “brave causes”, sull’ipocrisia dell’aristocrazia e della Chiesa...). In questo senso, forse, va interpretato il significato della parola *déjàvu*, che come J.P. stesso spiega: “*isn’t* something which you have ‘already seen’..Thus, *déjàvu*. The meaning of which is quite simply a deluded sense of recall, a *recherché* experience which could not possibly have taken place” (*D.* p. 300).

Ma, il senso del cambiamento di Jimmy va ricercato anche in un più vasto mutamento dell’Inghilterra. I segni dei tempi sono evidenti: nella commedia si parla di A.I.D.S., della Comunità

Europea, di famiglie con un solo genitore, di sacerdoti che preferiscono i jeans all'abito talare e dell'imborghesimento del proletariato. J.P. rifiuta questi cambiamenti e, come molti degli intellettuali delle commedie di Osborne, si chiude in se stesso, continuando a ricordare un passato (questa volta più recente) migliore. Persino il suo amico Hugh, che rappresentava per lui il simbolo della ribellione non è più lo stesso, ora fa il regista ad Hollywood. J.P. ha cambiato idea sul proletariato e non sente più il bisogno di farne parte, se non per ragioni di immagine pubblica: "I keep two rooms in Sunderland back-to-back just so I don't lose contact with my working-class-roots-and where I can give interviews to the press" (*D.* p. 304). Se Jimmy, in *Look Back in Anger*, era pronto a schierarsi dalla parte dei più deboli, come la madre di Hugh, ora J.P. la pensa diversamente: "I did think, I suppose, that those with what you might call privilege...these little gifts distributed unjustly to the likes of Brother Nigel rendered him unteachable. But I was wrong. No, it was the people I'd thought of as being oppressed or ignored by Nigel and Alison, Nigel and Alison, who were unteachable. They were avid and malign," (*D.* pp. 309-10). Il suo continuo interrogarsi sul

significato vero delle cose gli ha fatto mettere in dubbio tutto, anche le sue convinzioni più profonde. D'altra parte ha sempre detestato le certezze: "God rot their certainties... Endow us with the courage of uncertainty" (*D.* pp. 371-2).

Nella nota iniziale Osborne scrive che: "J.P. is a comic character. He generates energy but, also, like, say Malvolio or Falstaff, an inescapable melancholy". *Déjàvu* può essere considerato come un tentativo di reinserire Jimmy Porter in una tradizione che risale a molto prima della metà degli anni '50: all'epoca elisabettiana e giacobina. Ci sono, infatti, molti riferimenti a Shakespeare in questa commedia, e in particolare ad *Hamlet* ("What ho, Bernardo!" *D.* p. 282), ("It should be for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral" *D.* p. 330) e a *Macbeth* ("...leaving J.P. to face the advancing Birmingham Wood" *D.* p.347). Jimmy Porter, d'altra parte, è stato spesso paragonato ad Hamlet per la sua figura di ribelle malinconico alla continua ricerca delle ipocrisie che avvelenano il suo mondo. Ma J.P. ha perso gran parte del suo carattere irriverente, le sue tirate contro lo status quo non sono più originali e finiscono per essere autocitazioni ("Do you know I



invited ‘Posh Papers?’” D.p. 337), tanto che Cliff osserva che: “It’s a bit desperate when you start plagiarizing yourself” (D. p. 342).

Anche se non si può certo dire che *Look Back in Anger* avesse un lieto fine, l’energia e la vitalità che da essa emanavano ne facevano una commedia che lasciava il segno, perché faceva riflettere gli spettatori e, indirettamente spingeva ad un miglioramento della società. In *Déjàvu*, invece, la realtà è data come immutabile, c’è un senso di stanchezza e di abitudine che ben si addicono al significato del titolo. L’intellettuale di Osborne non solo ha smesso di sperare, ma è diventato un cinico, vittima dei suoi preconcetti verso tutti coloro che sono diversi da lui, prigioniero di quell’individualismo che doveva anzi essere un mezzo per renderlo più libero, e incapace di accettare il mondo che lo circonda.

## Conclusione

Pier Francesco Gasparetto sostiene che il tema sta alla base delle commedie di Osborne è il “dramma dell’individuo che cerca solidarietà immerso in una folla anonima i cui tratti sono modellati nella secchezza dell’egoismo e dell’indifferenza”<sup>33</sup> i protagonisti delle commedie di Osborne, infatti, sono spesso intellettuali che, per realizzarsi pienamente come individui, scelgono di distinguersi della massa, ma così facendo, si ritrovano ai margini della società. Sono, generalmente, personaggi dotati di grande sensibilità; a volte hanno la volontà di cambiare le cose, ma di fatto, sono incapaci di fare molto di più che protestare inutilmente. Scelgono, allora, di ritagliarsi un loro spazio nella società, dal quale mettono in guardia, con accorati monologhi, gli altri dal seguire il loro stesso destino. La loro rabbia scaturisce dal rendersi conto dell’inautenticità e del perbenismo di chi li circonda. E’ di questo che si lamenta, ad esempio, Gorge Dillon nella sua veemente discussione con Ruth: “They don’t merely act and talk like caricatures, they *are*

---

<sup>33</sup> **Pier Francesco Gasparetto**, *Invito alla lettura di Osborne*, **Milanop**, Mursia ed. p. 135.

caricatures!...They think in clichés, they talk in them, they even feel in them...”(*E.G.D.* p. 149). Per lo stesso motivo Jimmy Porter rivolge le sue invettive contro quasi tutti gli ambiti della società: dai giornalisti all’aristocrazia, alla classe dirigente, al clero; l’intero Establishment viene messo sotto accusa. Conflitti in materia di religione sono anche il motivo del dissenso di Lutero e di Holyoake. Ma, nello scrivere *Luther* e *A Subject of Scandal and Concern*, l’obiettivo di Osborne non è tanto criticare la dottrina religiosa in quanto tale, ma quale strumento del potere politico. Ancora una volta il tema di base è il diritto dell’individuo a ribellarsi a quelli che sono i dettami della maggioranza. In queste due commedie il protagonista protagonista porta la sua lotta fino all’estremo: Holyoake difende il diritto alla libertà di pensiero e di espressione, e paga per questo con la prigione. Lutero attacca la massima autorità religiosa, afferma il diritto del credente ad interpretare le Scritture, e riceve la scomunica papale. Nel caso di Lutero, però, l’intellettuale riesce a lottare alla pari contro l’Establishment, tranne poi diventare a sua volta parte di un altro gruppo di potere, sostenendo i principi nella lotta contro i contadini. Ci sono invece

personaggi che sono in capaci di lottare contro la società e dichiarano apertamente il loro fallimento. E' il caso di Archie Rice in *The Entertainer* o di Bill Maitland in *Inadmissible Evidence*. Il loro è uno stato d'animo che va al di là della rabbia e si avvicina decisamente al cinismo. Bill Maitland è un personaggio apatico che sa di aver avuto una vita mediocre ("I am almost forty years old, and I know I have never made a decision which I didn't either regret, or suspect was just plain commonplace...I have depended almost entirely on other people's efforts", *I.E.* p. 19). L'unica arma che gli è rimasta per difendersi dalla durezza della vita è il sarcasmo, con il quale prende di mira, da buon intellettuale individualista e un po' snob, "l'uomo massa" (You know who they are? Her fiancé? They're the ones who go out on Bank Holydays in the car! And have mascots in the rear window", *I.E.* p. 24). Anche Archie Rice ha un atteggiamento inerte, ripete a se stesso che è indifferente a tutto ("Why should I care? Why should I let it touch me!", *E.* p. 24), forse per non dover constatare quanto è caduto in basso come attore ad essere umano. E' allora sua nipote Jean a ricoprire il ruolo di giovane intellettuale "arrabbiata", lamentandosi, come

Gorge Dillon e Jimmy Porter, dell'apatia imperante: "Everybody's tired, everybody's standing about, loitering without any intent whatsoever, waiting to be picked up by whatever they may allow to happen to us next" (*E.* p. 75). Tuttavia, anche Archie Rice rifiuta di uniformarsi del tutto ai valori della collettività e, un pò per coraggio, un pò per inerzia, preferisce rischiare di essere messo in prigione in Inghilterra, piuttosto che accettare un lavoro ben retribuito in Canada.

Ciò che accomuna molti dei personaggi di Osborne è la nostalgia. Gli intellettuali delle sue commedie, non potendo proiettare le proprie speranze in un futuro migliore del presente, guardano al passato idealizzandolo. E' il caso di Jimmy Porter, che ricorda con ammirazione il padre, che ha combattuto nella guerra con ammirazione il padre, che ha combattuto nella guerra di Spagna, consapevole che non potrà mai essere un eroe come lui perché: "There aren't any good, brave causes left" (*L.B.A.* p. 89), o di Pamela, che, in *Time Present*, vorrebbe seguire le orme di suo padre Gideon, famoso attore shakesperiano, ma non riesce ad adeguarsi alla volgarità del mondo dello spettacolo attuale. L'incapacità di rapportarsi alla realtà è una caratteristica tipica di

questi personaggi, che hanno difficoltà anche nello stabilire relazioni durature con chi sta loro vicino, finendo per rimanere da soli. Uno di quelli che più degli altri vive questa condizione di isolamento è Bill Maitland, che viene allontanato da tutti, mogli e amanti comprese, tanto che la sua condizione gli appare come quella di un accusato incapace di difendersi, in un immaginario tribunale, che non è peggiore della sua vita reale. Anche Jimmy Porter si dibatte tra l'incapacità di dimostrare il suo amore agli altri e un disperato bisogno di riceverlo dalle uniche persone che gli sono rimaste accanto: Alison e Cliff. Ed è per sfuggire alla paura di rimanere solo con se stesso, con i suoi dubbi sulla natura di artista, che Gorge Dillon preferisce cedere al rassicurante ma anche soffocante abbraccio della famiglia Elliot. Anche Lutero cerca rifugio negli affetti familiari, tentando di sottrarsi alla durezza del suo destino di contestatore "who institutionalized doubt"<sup>34</sup> L'isolamento è, inoltre, il destino più brutto che Laurie, in *The Hotel in Amsterdam*, possa immaginare per un essere umano, ed è per questo che lo augura a K.L.

---

<sup>34</sup> Charles Marowitz, "The ascension of John Osborne", in John Russell Taylor, *Look Back in Anger: A Casebook*, London, The Macmillan Press LTD, 1968, p. 162.

La rabbia dei personaggi di Osborne, quindi, non è fine a se stessa, ma deriva da sentimenti quali la compassione, il desiderio di giustizia, di libertà. E' questo che renda attuali le sue commedie, una particolare condizione di empatia che si stabilisce tra Osborne e il suo pubblico, e che avvicina il suo lavoro a quello dello scrittore Tennessee Williams.

Già nel 1957 Osborne aveva scritto su *The Observer* un articolo sullo scrittore americano, mostrando come fosse interesse di questo autore criticare:

“the army of the tender-minded ad tough-hearted, the emotion snobs who believe that protest is vulgar, and to be articulate is to be sorry for oneself; the milk-in-first phlegm boys who will mine meanings from seams that fell apart years ago, but will summon up all their disengaged hostility, all their slicked-up tired old journalistic attitudes, and get into a pedantic, literal minded flap over inessentials when they are forced to look at a slum or bombed site (these two really seem to hurt for some reason) all the evening-or, worse, at the kind of homes millions of people have to live in.

Come nota Simon Trussler, in *The Plays of John Osborne*,

queste parole potrebbero facilmente essere riferite alle commedie di Osborne stesso.

La nostalgia per un passato che non ritorna, il senso di frustrazione per un presente squallido ed immutabile, e la solitudine che ad esso si accompagna, sono elementi che accomunano entrambi gli scrittori. Un altro fattore presente nelle opere sia di Osborne che di Williams è la descrizione di situazioni portate all'estremo, in cui i protagonisti prorompono in un'improvvisa e illusoria felicità o in un'incontenibile rabbia. Il personaggio di Tom, ad esempio, in *The Glass Menagerie*, smania dal desiderio di avere una vita più avventurosa, e disprezza le "buone maniere" della madre, che cerca inutilmente di nascondere una squallida realtà fatta di miseria allo stesso modo Jimmy Porter lancia invettive contro il mondo intero, alla ricerca di un'autenticità e un entusiasmo che non trova in chilo circonda, e svela l'ipocrisia e l'arroganza che si nascondono dietro la facciata di apparente signorilità della madre di Alison: "the female rhino" (*L.B.A.* p. 55). Amanda, la madre di Tom, con i suoi convenevoli e il suo ricordo di un passato in cui era ammirata e corteggiata, non è meno patetica di Archie Rice che



cerca di far rivivere sul palcoscenico il music-hall che è ormai morto. La stessa metafora dello zoo di vetro, che sta a significare la fragilità del mondo di illusioni in cui vive la figlia zoppa di Amanda, Laura, non è molto diverso dal gioco “dell’orso e dello scoiattolo” di Alison e Jimmy; si tratta, in entrambi i casi, di espedienti per non dover constatare la crudezza della realtà. Ma, soprattutto, ciò che accomuna Osborne e Williams è la necessità di creare un teatro di “sentimento” prima che di “pensiero”. Ed è appunto attraverso questa capacità dei personaggi di Osborne di far “sentire” al pubblico l’ingiustizia di un mondo che isola coloro che vogliono semplicemente essere se stessi, che si realizza, indirettamente, il loro messaggio di intellettuali, e l’impegno di Osborne di critica e di cambiamento della società.

## Bibliografia

Opere di John Osborne

*Look Back in Anger*, London, Faber and Faber, 1957.

*The Entertainer*, London, Faber and Faber, 1957.

*The World of Paul Slickey*, London, Faber and Faber, 1959.

*A Subject of Scandal and Concern (A Play for Television)*,  
London, Faber and Faber, 1961.

*Luther*, London, Faber and Faber, 1961.

*Plays for England (The Blood of the Bambergs, Under Plain  
Cover)*, London, Faber and Faber, 1963.

*Inadmissible Evidence*, London, Faber and Faber, 1966.

*A Bond Honoured (A Play from Lope De Vega)*, London,  
Faber and Faber, 1961.

*Time Present, The Hotel in Amsterdam*, London, Faber and  
Faber, 1968.

*“The Right Prospectus”: A Play for Television*, London,  
Faber and Faber, 1970.

*Very Like a Whale*, London, Faber and Faber, 1971.

*West of Suez*, London, Faber and Faber, 1971.

*Hedda Gabler* (adattamento) London, Faber and Faber, 1972.

*A Sense of Detachment*, London, Faber and Faber, 1973.

*“The Gift of Friendship”*: *A Play for Television*, London, Faber and Faber, 1972.

*A Place Calling Itself Rome*, London, Faber and Faber, 1973.

*“Jill and Jack”*: *A Play for Television*, London, Faber and Faber 1975.

*“The Picture of Dorian Gray”*: *A Moral Entertainment* (adattamento) London, Faber and Faber, 1973.

*The End of Me Old Cigar*, London, Faber and Faber, 1975.

*Watch It Come Down*, London, Faber and Faber, 1975.

*“You’re Not Watching Me, Mummy” and “Try a Little Tenderness”*: *Two Plays for Television*, London, Faber and Faber, 1978.

*A Better Class of Person: An Autobiography*, Vol I, 1929-1956, London, Faber and Faber, 1981.

*Almost a Gentleman: An Autobiography*, Vol II, 1955-1966,

London, Faber and Faber, 1991.

*Déjàvu*, London, Faber and Faber, 1991.

## **Film**

*Look Back in Anger*, prodotto dalla Woodfalls Films nel 1959, regia di Tony Richardson, sceneggiatura di Nigel Kneale e John Osborne.

*The Entertainer*, prodotto dalla Woodfall Films nel 1969, regia di Tony Richardson, sceneggiatura di John Osborne e Nigel Kneale.

*Tom Jones*, prodotto dalla Woodfall Films nel 1962, regia di Tony Richardson, sceneggiatura di John Osborne.

*Inadmissible Evidence*, prodotto dalla Woodfall Films nel 1968, regia di Anthony Page, sceneggiatura di John Osborne.

*The Charge of the Light Brigade*, prodotto dalla Woodfall Films nel 1968, regia di Tony Richardson, sceneggiatura di John Osborne e Charles Wood.

### **Monografie su Osborne**

Banham, Martin. *Osborne*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1969.

Carter, Alan. *John Osborne*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1969.

Denison, Patricia D., ed. *John Osborne: A Casebook*. New York: Garland, 1997.

Falabrino, Gianluigi. *John Osborne*. Firenze: La Nuova Italia, 1970.

Ferrar, Arold. *John Osborne*. New York: Columbia UP, 1973.

Gasparetto, Pier F. *Invito alla Lettura di John Osborne*. Milano: Mursia, 1978.

Goldstone, Herbert. *Coping with Vulnerability: The Achievement of John Osborne*. Washington, D.C.: UP of America, 1982.

Hayman, Ronald. *John Osborne*. Heimann: London, 1976.

Hinchliffe, Arnold. *John Osborne*. Boston: Twayne, 1984.

Page, Malcom, *File on Osborne*. London: Methen, 1988.

Prater, Eugene Greely. *An Existential View of John Osborne*. Pine Hill: Freeman, 1993.

Taylor, John Russel, ed. *John Osborne: Look Back in Anger, A Casebook*, London, Macmillan, 1968.

Trussler, Simon. *John Osborne* Longmans, London, 1969.

Trussler, Simon, *The Plays of John Osborne: an Assessment*, Gollancz, London, 1969.