

# George Bernard Shaw



BOMPIANI

CLASSICI  
DELLA LETTERATURA  
EUROPEA



Collana diretta  
da Nuccio Ordine

# TEATRO

a cura di Francesco Marroni

TESTO INGLESE A FRONTE



**CLASSICI  
DELLA LETTERATURA  
EUROPEA**

Collana diretta da  
**NUCCIO ORDINE**

Collana pubblicata con il contributo di:

Maria e George Embiricos  
Accademia Vivarium novum

TEATRO

---

di George Bernard Shaw

A cura di Francesco Marroni

Testi inglesi a cura di Dan H. Laurence

Traduzioni, note introduttive e note ai testi di  
Richard Ambrosini, Raffaella Antinucci, Benedetta Bini,  
Elisa Bizzotto, Fiorenzo Fantaccini, Francesco Marroni,  
Loredana Salis, Enrico Terrinoni

In copertina: George Bernard Shaw in una foto del 1914  
© AKG Images / Mondadori Portfolio  
Cover design: Polystudio  
Copertina: Zungdesign

The poster for *The Philanderer* was designed by Paula Henry  
for the Dublin Shakespeare Society.  
La locandina de *Il seduttore* è stata disegnata da Paula Henry  
per la Dublin Shakespeare Society.

ISBN 978-88-587-8992-6

Redazione Luca Mazzardis  
Realizzazione editoriale a cura di Netphilo Publishing, Milano

[www.giunti.it](http://www.giunti.it)  
[www.bompiani.it](http://www.bompiani.it)

© 2022 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani  
Via Bolognese 165, 50139 Firenze - Italia  
Via G.B. Pirelli 30, 20124 Milano - Italia

Prima edizione digitale: ottobre 2022

## SOMMARIO

---

<i>Introduzione</i> di Francesco Marroni	IX
<i>Nota ai testi</i>	XXXVI
<i>Nota biografica</i>	XXXVII
 <b>Teatro</b>	
<i>Plays Unpleasant / Commedie sgradevoli</i>	
<i>Preface: Mainly About Myself / Prefazione: Principalmente su me stesso</i> Traduzione e note di Elisa Bizzotto	5
<i>Widowers' Houses / Le case dei vedovi</i> Nota introduttiva, traduzione e note di Elisa Bizzotto	45
<i>The Philanderer / Il seduttore</i> Nota introduttiva, traduzione e note di Loredana Salis	191
<i>Mrs. Warren's Profession / La professione della signora Warren</i> Nota introduttiva, traduzione e note di Benedetta Bini Traduzione della Prefazione e note alla Prefazione di Loredana Salis	359

*Plays Pleasant / Commedie gradevoli*

*Preface (1898) / Prefazione (1898)*

Traduzione e note di Raffaella Antinucci 577

*Arms and the Man / Le armi e l'uomo*

Nota introduttiva, traduzione e note di Richard Ambrosini 603

*Candida: A Mystery / Candida: un mistero*

Nota introduttiva, traduzione e note di Francesco Marroni 755

*The Man of Destiny / L'uomo del destino*

Nota introduttiva, traduzione e note di Raffaella Antinucci 915

*Three Plays for Puritans / Tre commedie per puritani*

*Preface / Prefazione*

Traduzione e note di Elisa Bizzotto 1031

*The Devil's Disciple: A Melodrama / Il discepolo del diavolo: un melodramma*

Nota introduttiva, traduzione e note di Loredana Salis 1091

*Caesar and Cleopatra: A History / Cesare e Cleopatra: un dramma storico*

Nota introduttiva, traduzione e note di Elisa Bizzotto 1271

*Captain's Brassbound Conversion: An Adventure /*

*La conversione del capitano Brassbound: un'avventura*

Nota introduttiva, traduzione e note di Fiorenzo Fantaccini 1529

*Man and Superman: A Comedy and a Philosophy / Uomo e superuomo:  
una commedia e una filosofia*

Nota introduttiva, traduzione e note di Francesco Marroni 1725

*John Bull's Other Island / L'altra isola di John Bull*

Nota introduttiva, traduzione e note di Fiorenzo Fantaccini 2253

<i>Pygmalion / Pigmalione</i>	
Nota introduttiva, traduzione e note di Raffaella Antinucci	2641
<i>Saint Joan / Santa Giovanna</i>	
Nota introduttiva, traduzione e note di Enrico Terrinoni	2889
Note	3223
Indice dei nomi citati nelle introduzioni e nelle note	3279
Indice dei nomi citati nei testi	3297
Profili biografici dei curatori	3305
Indice del volume	3310



## Introduzione di *Francesco Marroni*

---

### George Bernard Shaw, ovvero l'arte di inventare se stesso (e il suo teatro)

#### *Un vittoriano antivittoriano*

Dotato di un inesauribile spirito polemico e di un particolare gusto per il paradosso, sempre pronto a contraddire tutti e persino se stesso, George Bernard Shaw può essere considerato un vittoriano che assume l'atteggiamento iconoclasta e dissacratorio caratteristico di chi ambisce a riformare la società e convertire gli individui a una nuova morale, se non a una nuova religione. Nonostante si proponesse di divenire un innovatore, Shaw, per formazione, cultura e comportamenti, rimase un uomo dell'Ottocento sino alla fine dei suoi giorni. Coerente con le sue idee, non si lasciò scalfire né dalle avanguardie europee né dai profondi cambiamenti che interessarono la letteratura, la drammaturgia e tutte le altre espressioni artistiche della prima metà del Novecento. Dei vittoriani accolse non solo le linee di pensiero e gli snodi ideologici fondamentali, ma anche la maniera di intendere il teatro nei suoi aspetti tematici, nell'ideazione dei personaggi e nella tessitura linguistico-retorica. Le innovazioni adottate da Shaw, per quanto potessero sembrare eretiche al pubblico tardovittoriano, con il trascorrere dei decenni si rivelarono meno importanti e radicali di come le aveva giudicate la critica coeva; le sue commedie, soprattutto quando paragonate alle produzioni teatrali del secondo Novecento, mostrano un'audacia che spesso esaurisce la sua energia più sul piano tematico che su quello della ricerca drammaturgica. Tuttavia, un dato appare inconfutabile. Come autore di commedie, Shaw era mosso dal desiderio di dire qualcosa di nuovo e di dirlo in modo da stupire lo spettatore fino a creare scandalo. Sin dalle prime prove si pone controcorrente. Sapeva bene che se avesse seguito l'ortodossia teatrale portando sulle scene idee e figure tradizionali, avrebbe confuso la sua voce con quella di tanti altri autori che, sul finire del secolo, andavano per la maggiore. Per questo, la sua prima mossa fu quella di rifiutare i principi strutturali della *pièce bien faite* che, codificata dal drammaturgo francese Eugène Scribe, aveva fatto molti proseliti in Francia e Inghilterra. Per inciso, ancora all'inizio del Novecento, la diffusione delle idee di Scribe trovava una significativa conferma nella pubblicazione della guida pratica *Play-Making: A Manual of Craftmanship* (1912) di William Archer, critico teatrale e traduttore di Ibsen, che, rifacendosi al sistema normativo del *well-made play*, decise di offrire la sua versione «aggiornata» per i drammaturghi del nuovo secolo. Al contrario, Shaw non aveva nessuna intenzione di muoversi sul terreno della normatività teatrale che, oltre a configurare uno spazio troppo angusto per la sua immaginazione, si scontrava con la sua ferma volontà di essere un autore controcorrente. Per lui si trattava di opporre al sentimentali-

simo, alla costruzione artificiosa e alla leggerezza salottiera di gran parte delle commedie in circolazione, una concezione militante dell'uomo di teatro. Dopo le scene sentimentali di una drammaturgia avulsa dalla realtà, dopo le trame romantiche e sdolciate prive di un minimo spessore morale, l'impegno di un drammaturgo non poteva che essere quello di mettere a nudo, in chiave antiborghese, le ipocrisie e il materialismo di una classe dominante sempre più schiava delle proprie miserie morali, sempre più arida sia nello spirito che nei comportamenti.

La formulazione shaviana di un teatro di idee, in aperta polemica con i sostenitori di un dramma sempre godibile e sempre ideologicamente rispettabile, mirava a bandire ogni forma di romanticume e, ancor più, a evitare ogni fuga dalla realtà storica per portare allo scoperto i molti mali che assediavano la società vittoriana. La missione era ben chiara nella mente di Shaw: era suo dovere porre di fronte allo spettatore una serie di interrogativi in grado di suscitare una reazione etico-sociale e insieme orientare il suo sguardo in senso realistico rispetto alle contraddizioni della temperie tardovittoriana. Pur rifiutando i principi strutturali del *well-made play*, il commediografo si concedeva, per così dire, una libertà di manovra che, in effetti, dal punto di vista delle innovazioni tecniche, aveva una scarsa incidenza sul modo di intendere il teatro e sull'adozione di una prospettiva sociale nuova. In fondo, anche per Shaw il salotto borghese rappresentava lo spazio privilegiato dei dibattiti e degli alterchi, mentre solo raramente il paesaggio umano si allargava verso le classi meno abbienti di cui, sia pure non dichiaratamente, ambiva a essere l'interprete e il difensore. Ad ogni modo, è vero che le sue commedie, con il loro dichiarato intento didattico, spesso risultavano poco appetibili al palato dello spettatore dell'epoca, mentre la frequente censura da parte del Lord Ciambellano, sempre pronto a negare la sua approvazione, impediva che i testi più scottanti fossero portati sulle scene britanniche, se non come rappresentazioni private. La motivazione era sempre la stessa: immoralità. Il commediografo che avrebbe voluto riformare la morale e risvegliare le coscienze dei borghesi parlava in maniera troppo esplicita di riforme sociali e di cambiamento dei costumi, faceva cioè discorsi che erano fin troppo di rottura perché andassero bene al rappresentante della Corona. Così, dopo la censura inflitta alla commedia *Lo smascheramento di Blanco Posnet* (*The Shewing-Up of Blanco Posnet*, 1909), Shaw scrisse una lunga prefazione ove manifestava, senza mezzi termini, le motivazioni che si celavano dietro la sua opera. La consapevole strategia di presentarsi agli occhi dei benpensanti come un autore immoralista ed eretico rinviava, paradossalmente, agli ideali del primo puritanesimo:

Nella pratica generale non sono un commediografo come tutti gli altri. Sono specialista nella stesura di commedie immorali ed eretiche. La mia reputazione deriva dalla mia lotta ostinata per costringere il pubblico a riconsiderare la sua morale. In particolare, ritengo la moralità corrente in ordine ai rapporti economici e sessuali disastrosamente sbagliata; e osservo con ripugnanza talune dottrine della religione cristiana così come intese nell'Inghilterra di oggi. Scrivo commedie con il deliberato obiettivo di convertire la nazione alle mie idee su questi temi [*converting the nation to my opinions in these matters*].

Qui non può sfuggire la valenza messianica del termine *convertire*. Come un predicatore puritano Shaw si pone di fronte al pubblico con la certezza di possedere non solo gli strumenti per interpretare la realtà, ma, in un certo senso, anche la realtà stessa che, al suo cospetto, sembrerebbe rivelarsi nelle sue verità essenziali. In questo atteggiamento, Shaw innesta il suo pensiero su quello di John Ruskin che, a più riprese nelle sue opere, aveva invitato i

vittoriani, non senza un grado di visionarietà, a una radicale riforma spirituale i cui effetti avrebbero dovuto estromettere dalla società materialismo e corruzione per inaugurare una stagione di riforme, di pace sociale e di ritorno alla bellezza della natura. Nella concezione ruskiniana, un'arte corrotta e frivola era semplicemente lo specchio di una società altrettanto corrotta e frivola che, irrazionalmente, aveva abdicato ai valori dello spirito e della integrità morale. Per molti aspetti è il Ruskin che assume la postura del profeta ad attirare l'attenzione di Shaw, mentre gli sembra meno importante il Ruskin che impronta di sé l'intero Ottocento grazie a opere di straordinario impatto sul gusto dell'epoca quali *Pittori moderni* (*Modern Painters*, 1843-60) e *Le sette lampade dell'architettura* (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849). Lo sguardo del commediografo non è tanto interessato al medievalismo e alle riflessioni estetiche quanto al pensatore che non teme di lasciarsi coinvolgere dai temi della politica e dell'economia. Shaw ammira il «predicatore» delle lettere ai lavoratori britannici di *Fors Clavigera* (1871-84) e, ancor più, l'autore dei quattro saggi di *Fino all'ultimo* (*Unto This Last*, 1860), la cui pubblicazione sul mensile *Cornhill Magazine* fu interrotta a causa delle violente rimostranze dei lettori, scandalizzati dal radicalismo antiborghese delle pagine ruskiniane. Come Shaw scrive nel saggio *La politica di Ruskin* (*Ruskin's Politics*, 1921), è in questi libri che ci è dato di «trovare le sue più tremende invettive contro la società moderna». Tutta l'ammirazione shaviana va a questo Ruskin che, nell'ultima fase della sua vita, voleva convertire il Regno Unito a una nuova organizzazione dell'economia. Cercando di tirare le somme, egli dichiara con la solita perentorietà: «Va da sé che Ruskin era un comunista». In tal modo, oltre a riconoscere esplicitamente l'incidenza del pensiero politico di Ruskin sulla sua formazione, Shaw mostra di essere impegnato a offrire un'interpretazione in grado di sbalordire i lettori, senza mai dimenticare di gratificare il suo gusto per il paradosso: «Se cerchiamo un partito che oggi possa logicamente reclamare Ruskin come uno dei suoi profeti, ebbene questo partito è il partito bolscevico». In realtà, il saggio era l'esito di una conferenza tenuta alla Royal Academy di Londra il 21 novembre 1919, in occasione del centenario della nascita di Ruskin: quando Shaw giunse all'equazione paradossale tra ruskinismo e bolscevismo l'uditorio, composto in prevalenza da persone erudite, scoppiò in una fragorosa risata. In fondo, nella cultura inglese, Ruskin, ad onta delle sue invettive e dei suoi atteggiamenti da profeta veterotestamentario, rimaneva il più vittoriano dei vittoriani, non solo per le basi profondamente religiose del suo pensiero, ma anche per la infaticabile difesa dei valori estetici nazionali, a cominciare dall'arte di William Turner di cui, contro l'aperta ostilità della critica, era stato il primo convinto sostenitore. Naturalmente, l'obiettivo dello scrittore era quello di presentare l'autore di *Pittori moderni* come un antivittoriano, con il preciso intento di collocare se stesso al vertice di quella linea genealogica che, muovendo da Carlyle e Ruskin giungeva fino a William Morris. Al tempo stesso, però, egli si proponeva di andare oltre i suoi modelli vittoriani assumendo posizioni di decisa destabilizzazione che, in qualche modo, minassero alla base le certezze sociopolitiche e morali della borghesia dell'industria e del commercio.

Non è casuale che, sin dalle sue prime commedie, Shaw adottasse una strategia che, sul piano ideologico, mirava a mettere in discussione l'intero edificio del vittorianesimo. Per lui era urgente attaccare senza mezzi termini quelle istituzioni che, su un piano più generale, configuravano un ostacolo al progresso dell'umanità. E in prima linea si collocavano il matrimonio e la famiglia, con la conseguente sacralità di cui erano investiti la maternità e lo spazio domestico. Nello specifico contesto britannico, dal punto di vista shaviano, era inoltre intollerabile la persistenza del primato di una mascolinità che andava di pari passo con il patriottismo e il nazionalismo più angusto. A quanti sostenevano sulla stampa che il Regno Unito era la migliore nazione possibile, Shaw rispondeva che si trattava di una

pura menzogna, che casomai valeva esattamente il contrario. Di qui la sua denuncia dei mali della nazione che non mancava mai di esporre nelle sue opere come nelle conferenze e in molteplici saggi e opuscoli: Shaw il predicatore non ha timore di affrontare argomenti impellenti quali lo sfruttamento selvaggio nelle fabbriche, la condizione di degrado dei quartieri operai, la prostituzione dilagante nelle città industriali, la corruzione della classe dirigente nonché il desiderio di arricchimento di una borghesia sempre più povera di spirito, sempre più spregiudicata e insensibile verso i meno abbienti. Tutto questo era possibile grazie all'accettazione di una doppia morale per cui l'apparenza contava più della sostanza – l'importante era mostrarsi padre premuroso e marito fedele anche se poi, di fatto, non si era né l'uno né l'altro.

Tra i vittoriani antivittoriani più ammirati da Shaw vi era senza dubbio Samuel Butler (1835-1902), l'autore della distopia *Erewhon* (1872) e del romanzo *Così muore la carne* (*The Way of All Flesh*, scritto nel 1885 ma pubblicato postumo nel 1903), opere in cui lo scrittore muove un attacco feroce non solo all'istituto familiare e all'autoritarismo paterno, ma anche all'intera società vittoriana con il suo intreccio di ipocrisie, soprusi e inganni. Nel giugno 1906, qualche anno dopo la morte di Butler, Shaw, nella «Prefazione» al *Maggiore Barbara* (*Major Barbara*, 1905), volle riconoscere in maniera molto esplicita il suo debito verso il pensiero e le opere dello scrittore:

Il defunto Samuel Butler, che nel suo ambito tematico è il maggiore scrittore inglese della seconda metà dell'Ottocento, volle fermamente sostenere la necessità e la moralità di un laodiceanismo scrupoloso nella religione e di un serio e costante senso dell'importanza del denaro. Si giunge quasi a disperare della letteratura inglese quando si osserva che uno studio così eccezionale della vita inglese come il postumo *Così muore la carne* abbia fatto tanta poca impressione. Cosicché, quando qualche anno dopo, mi trovo a produrre commedie in cui le idee straordinariamente fresche, libere e lungimiranti di Butler hanno una parte evidente, mi capita di imbartermi soltanto nei vaghi sproloqui su Ibsen e Nietzsche, grato del fatto che tali chiacchiere non riguardino Alfred de Musset e Georges Sand. In verità, gli inglesi non meritano di avere grandi uomini [*the English do not deserve to have great men*].

Butler, quindi, rientra fra i grandi uomini del periodo vittoriano. La sua scrittura lucida e incisiva affascina Shaw. Tuttavia, la sua grandezza non viene riconosciuta da una nazione che, troppo vittima delle sue faziosità nazionalistiche, troppo accecata dal suo autocompiacimento borghese, decide di ignorare tutti coloro che preferiscono, in piena consapevolezza, di allontanarsi dall'ortodossia. Quando, a chiusura della sua riflessione, Shaw pronuncia con tono epigrammatico il suo credo antibritannico, lo fa non tanto per assumere una posizione in difesa del pensiero butleriano, quanto per asserire il suo diritto ad esprimere opinioni diverse dalla massa e, nel contempo, ad essere riconosciuto per quel «grande uomo» che si sente di incarnare. In parte, nelle sue parole vi è anche lo spirito dell'irlandese che non ha mai accettato fino in fondo l'idea di aver fatto la sua fortuna di saggista e di uomo di teatro in quella nazione e in quella Londra tanto vituperate dal popolo irlandese.

Butler rimane per Shaw la pietra angolare di un nuovo modo di osservare la realtà. Come è possibile non riconoscere la grandezza di una distopia come *Erewhon* nella quale viene offerta un'immagine dell'Inghilterra sotto il segno del paradosso? In *Erewhon* essere malati rappresenta uno dei crimini più perseguiti, per cui un Erewhoniano malato di tubercolosi polmonare, nelle parole del giudice, è condannato «ai lavori forzati per il resto della [sua] miserabile esistenza», con l'invito a pentirsi degli errori commessi. Al contrario, chi com-

mette il reato di corruzione non va a finire in prigione, ma è immediatamente affidato alle cure di un medico (o, meglio, «raddrizzatore», *straightener*) per far sì che superi quanto prima malattie quali l'appropriazione indebita o, genericamente, la brama di denaro, o, ancora, gli attacchi momentanei di cattiveria. Naturalmente, il fatto che Butler mostri una particolare predilezione per il paradosso e per le situazioni paradossali, rende ancora più decisiva la sua lezione per Shaw, che, come fa dire a un personaggio di *Un'unione sfortunata* (*Misalliance*, 1909), era convinto che «i paradossi sono le sole verità». Pertanto, non mi pare esagerato sostenere che fossero il modo di Butler di manifestare il suo dissenso, non disgiunto dalla sua graduale presa di distanza dall'evoluzionismo darwiniano, dopo un'iniziale entusiastica adesione, configuri un modello fondamentale per Shaw. Il quale, impegnato sul versante del miglioramento del genere umano, avrà sempre presente l'opera butleriana nell'elaborazione del suo pensiero eretico e antiborghese, a partire dalla teoria dell'Evoluzione Creatrice così come esposta in *Uomo e superuomo* (*Man and Superman*, 1901-1902).

*Da Dublino a Londra: l'esempio dickensiano e il romanzo*

Dublino, 26 luglio 1856: il luogo e la data di nascita hanno una loro importanza. Shaw nacque in una Irlanda in cui erano ancora socialmente ben visibili le conseguenze della Grande Carestia (nota anche come la Grande Fame) che aveva colpito le campagne nella seconda metà degli anni Quaranta. Dopo il milione di morti causati dalla fame e dalle malattie, l'Irlanda non aveva nulla da offrire al suo popolo se non l'emigrazione di massa in America o, come un'alternativa molto più a portata di mano, il trasferimento di intere famiglie nei grandi centri industriali della vicina Inghilterra, la nazione colonizzatrice contro cui ogni irlandese autentico nutrivava un odio viscerale. L'atteggiamento shawiano di aspra e spesso irridente polemica verso la politica e le istituzioni britanniche era alimentato in parte anche dall'esperienza irlandese, dal fatto di essere cresciuto in un ambiente in cui persino nelle borgate più sperdute si manifestava, non senza l'appoggio della Chiesa Cattolica, un sentimento di rivolta contro le ingiustizie e l'arroganza dell'invasore straniero.

Dopo le celebrazioni dell'Esposizione Universale di Londra (1851) e i fasti patriottici della Monarchia, felice di essere uscita indenne dalla grande paura suscitata dal Cartismo e da svariati tumulti popolari, il giovane Shaw aveva guardato il Regno Unito dall'osservatorio della natia Dublino, una capitale in cui sempre più veniva affermandosi l'idea di indipendenza nazionale contro il giogo britannico, mentre in egual misura crescevano le spinte nazionalistiche insieme a un certo fanatismo politico-culturale che, sovente, coinvolgevano anche intellettuali e scrittori degli ambienti dublinesi più illuminati. Sonny (così veniva chiamato il piccolo Shaw) apparteneva a una famiglia protestante le cui radici rimandavano alla Scozia di fine Seicento: il capitano Shaw si era distinto sul suolo irlandese nella battaglia del Boyne (1690); come generosa ricompensa, aveva ricevuto un latifondo nella contea Kilkenny in Irlanda. Tra l'altro, la famiglia Shaw poteva vantare anche origini aristocratiche, visto che uno dei discendenti del capitano era stato insignito del titolo di baronetto nel 1821. Tuttavia, la famiglia Shaw era la rappresentazione vivente del declino. Il padre, George Carr Shaw, era una figura di scarso spessore morale, dedito all'alcool e incapace di assumersi le sue responsabilità di *pater familias*; dopo il matrimonio aveva tentato di fare fortuna nel commercio con risultati disastrosi. La madre, Lucinda Elizabeth Gurly, chiamata Bessie, si era resa conto dell'etilismo del marito soltanto durante la luna di miele. Per molti aspetti, Bessie, che era più giovane di circa vent'anni, da quel momento capì di avere sposato un uomo su cui non avrebbe potuto fare affidamento a nessun livello. Nonostante la nascita di tre figli – Lucy (1853), Agnes (1855) e George Bernard (1856) – la coppia non riuscì a venire a patti con una crisi coniugale che, di giorno in giorno, diveniva sempre più acuta. A complicare i rapporti

fra marito e moglie, vi fu l'entrata in scena di George John Vandeleur Lee, un insegnante di canto che godeva dell'ammirazione di Bessie. Dotato di una mente vivace e di uno sguardo magnetico, Lee si presentava come un uomo stravagante e misterioso nei suoi comportamenti, eterodosso quanto ostinato nelle sue opinioni, un po' zingaro e un po' filosofo nell'apparenza. Con un marito sempre più schiavo degli alcolici, Bessie trovò in Lee una figura al quale affidare la sua vocazione, sia attraverso la fondazione della Amateur Musical Society, sia come insegnante di canto, amico e consigliere. Fatto sta che Sonny scoprì il legame tra la madre e l'onnipresente Lee solo alcuni anni dopo, quando aveva già sei anni. Il rapporto fra Bessie e Lee divenne qualcosa di più di un'amicizia quando, di comune accordo, l'uomo fu accolto nella famiglia Shaw, in tal modo configurando un *ménage à trois*: «Come la madre Sonny fu abbagliato da Lee e adottò molte delle sue idee stravaganti [...] Lee riempì la casa di musica e bandì le preghiere di famiglia» (Holroyd). Qual era il vero legame tra Sonny e l'uomo che si comportava come il vero padrone di casa? Una risposta, sia pure non probante, viene fornita da Beatrice Webb che il 21 aprile 1911 scrive nel suo diario: «Sulla paternità di GBS. La fotografia pubblicata nella biografia di Henderson mi rivela chiaramente che era figlio di G. J. V. Lee – quel vanesio, spiritoso e celebrato genio musicale che viveva con loro. L'espressione sul volto di Lee è straordinariamente simile a quella di GBS quando lo incontrai per la prima volta» (Webb, *Diary*, III). Subito dopo, Beatrice Webb si chiede se la pubblicazione del ritratto di famiglia nel libro di Archibald Henderson – una *critical biography* pubblicata nel 1911 e autorizzata dallo stesso Shaw – non sia per caso l'esito del desiderio shaviano di rendere nota, sia pure per via indiretta, la vera paternità. Comunque sia, Sonny trascorse i primi anni della sua vita in un ambiente che non era esattamente uguale a quello di un comune nucleo familiare, con frequenti traslochi e con un «intruso» che si aggirava per la casa come il vero padrone, esaltato e pieno di sé, quasi che la musica e la sua persona fossero la stessa cosa. Dal suo versante, la madre Bessie, convinta di essere una cantante lirica di buon livello, passava le giornate tra l'esercizio del bel canto e la passione per l'occultismo e le sedute spiritiche. Al carattere irregolare e stravagante della famiglia Shaw faceva riscontro la formazione eteroclita e rapsodica di Sonny, che ricevette alcuni rudimenti di inglese e aritmetica dall'istitutrice, tale Catherine Hill, prima di frequentare la Wesleyan Connexional School a nove anni, più tardi definita da Shaw «una prigione per ragazzi», con punizioni corporali e altre vessazioni. Fu tenuto nella scuola protestante solo per pochi mesi per tornarvi, dopo aver frequentato saltuariamente una «preparatory school», nell'agosto 1867. Ad ogni modo, Sonny rimase nell'istituto wesleyano solamente per nove mesi, fino a tutto il 1868, perché Lee prese in mano la situazione e, all'inizio di febbraio del 1869, lo iscrisse alla Central Model Boys' School di Marlborough Street a Dublino, istituita per accogliere allievi provenienti da famiglie prive di mezzi. Qui lo scolaro tredicenne non resistette molto e, deluso e demotivato, chiese espressamente ai genitori di cambiare scuola: già nel settembre del 1869 incominciò a frequentare la Dublin English Scientific and Commercial School dove rimase due anni. Si concluse qui il percorso educativo del ragazzo lasciando in lui solo ricordi negativi e immagini di frustrazione, infelicità e vergogna.

Non era, quello del giovane Shaw, un curriculum scolastico che, sul piano delle discipline studiate, deponesse a favore dell'autore di teatro acclamato sulle scene di tutto il mondo. In superficie, la vita di Sonny si presentava come quella di un ragazzo indisciplinato e poco adatto agli studi. Le cose non stavano esattamente così. Parallelamente alla sua formazione frammentata aveva agito sul giovane una cultura musicale che aveva dato continuità e solidità alla sua sensibilità estetica. Infatti, nell'ambiente familiare la musica era molto più di un argomento e di una professione: era una ragione di vita per la madre come per Lee. Dal punto di vista del coinvolgimento culturale, sia Lee che la madre non ignorarono mai Sonny

che, a soli dieci anni, era già edotto sui generi musicali e sapeva distinguere l'operetta dal melodramma, per non dire della conoscenza approfondita dei grandi musicisti sia del presente che del passato. Come un fiume carsico, sotto la superficie di una preparazione di tipo tecnico-pratico, scorrevano fermenti di tutt'altro segno: la passione per la pittura e per le arti in generale si embricava con la sua solida e ampia cultura musicale, mentre le assidue letture stimolavano in Sonny desideri di gloria e di grandezza che, in qualche modo, lo invitavano a orientare il suo sguardo oltre i confini dell'Irlanda. La Bibbia e Shakespeare, Walter Scott e Charles Dickens, John Bunyan e George Eliot, e tanti altri autori, inclusi gli scrittori francesi e tedeschi, aprirono davanti al giovane Shaw modelli di mondi che, con la sua fervida immaginazione, cercava di abitare e fare propri. Tuttavia, gli eventi familiari e i problemi economici non favorivano l'incontro con la letteratura. Grazie all'intercessione dello zio R. Frederick Shaw, a quindici anni, nel novembre 1871, incominciò a lavorare dapprima come impiegato e, dal 1873, come capo cassiere in un'agenzia immobiliare di Dublino che svolgeva anche funzioni bancarie. Rimase presso l'agenzia fino al febbraio 1876, quando decise che non era quella la sua strada. Nemmeno l'Irlanda era la terra dove far fortuna: a vent'anni Shaw si rese conto quanto fosse sprecato il suo talento in una Dublino senza opportunità e fin troppo chiusa in se stessa, una Dublino che, come confesserà molti anni dopo, voleva dire per lui «fallimento, povertà, oscurità», tre fattori che implicavano sempre «ostracismo e disprezzo». All'inizio di aprile dello stesso anno s'imbarcò per raggiungere Londra, dove ad attenderlo vi erano la madre (che nel frattempo si era separata dal marito) e la sorella Lucy. Nella capitale si trovava anche Vandeleur Lee che aveva deciso di lasciare l'Irlanda in seguito a un'aspra controversia con un professore di musica dell'Università di Dublino che lo aveva definito un impostore a proposito del suo metodo e delle sue teorie musicali. Vero è che, una volta a Londra, i rapporti fra Lee e Bessie degenerarono in modo irrimediabile – il musicista si era innamorato di Lucy ed era diventato ossessivo con la ragazza tanto che, nella sua infatuazione, voleva convincerla a diventare la cantante ufficiale della società musicale da poco fondata.

A parte gli avvenimenti familiari e la morte di tubercolosi della sorella Agnes (sempre nel 1876), il giovane Shaw aveva scelto Londra con il pieno convincimento che, contro il cupo provincialismo dublinese, fosse quello il mondo in cui il suo genio avrebbe trovato il giusto spazio, l'ambiente in cui avrebbe presto raggiunto le vette del successo e della fama. Nel 1930 nella prefazione al romanzo *Immaturità* (*Immaturity*, 1879), Shaw ritornava sui motivi della sua scelta di vita per ribadirne la giustezza:

Con un'esperienza confinata alla sola Irlanda, gli interessi della mia vita non avrebbero potuto realizzarsi a Dublino. Dovevo andare a Londra proprio come mio padre si recava alla Borsa dei cereali. Londra era il centro sia per la lingua inglese sia per il genere di cultura artistica che il reame della lingua inglese (in cui mi ero ripromesso di divenire il re) si poteva permettere. In quei giorni non vi era la Lega Gaelica né una qualche sensazione che l'Irlanda potesse avere in sé i semi della cultura. Ogni irlandese in grado di capire che gli interessi della sua vita si collocavano su un piano più alto delle professioni culturali, intuiva che doveva avere un domicilio metropolitano e una cultura internazionale: cioè, si rendeva conto che la prima cosa da fare era fuggire dall'Irlanda.

Londra contro Dublino, il cosmopolitismo contro il provincialismo, il centro contro la periferia: nella mente del giovane Shaw non potrebbero esistere mondi più contrastanti. Rimetterà piede in Irlanda soltanto nel 1905, mosso esclusivamente dal sentimento di assecon-

dare il desiderio di Charlotte Frances Payne-Townshend, l'ereditiera irlandese che sposerà a Londra nel giugno del 1898. Quindi, per il ventenne Shaw il 1876 fu l'anno di una svolta decisiva: ne era consapevole e per lui non riusciva a immaginare nessun futuro che non fosse nell'agone letterario. Dickens era morto soltanto da sei anni, eppure nella sua mente l'esempio dickensiano configurava un'unica strada, cioè, il romanzo, un genere che implicava fama, popolarità e denaro, esattamente come era avvenuto per Dickens con il quale, ormai da anni, aveva avviato un processo di confronto genealogico e di immedesimazione biografica. Era stato e continuava ad essere il suo eroe, lo scrittore che con i suoi romanzi gli aveva insegnato non solo l'arte narrativa, ma anche un modo di osservare gli esseri umani e le loro storie. E ora sentiva l'urgenza di mettersi alla prova, di passare dalla riflessione all'azione, di dare spazio a tutto il suo talento per dimostrare di essere lui l'autore di romanzi più importante della seconda metà dell'Ottocento. Non aveva dubbi sul fatto che la sua vocazione fosse quella di diventare scrittore, consapevole di possedere la giusta immaginazione letteraria nonché una straordinaria facilità di scrittura: non si faceva dominare dalle parole, ma era lui a dominarle.

Le sue letture formative continuarono negli anni successivi con l'intento di colmare le molte, troppe lacune che, drammaticamente, sentiva di avere come conseguenza della discontinuità e dispersività della sua preparazione scolastica: la sala di lettura del British Museum divenne il luogo ove trascorrevano la maggior parte delle ore della sua giornata, infaticabile e onnivoro lettore che, nel profondo del suo animo, ancorché inespresso, aveva un unico desiderio: scrivere un romanzo e conquistare il centro della scena letteraria. Londra era il luogo giusto per iniziare una nuova vita. «Aveva la forte convinzione di essere un genio ben lontano dalla comune massa dell'umanità, sebbene per lungo tempo non fosse sicuro su quale strada lo avrebbe indirizzato il suo genio. La letteratura era l'arena più ovvia per soddisfare la sua ardente ambizione» (*Disraeli*). Queste parole sono dello storico Edgar Feuchtwanger e si riferiscono a Benjamin Disraeli, che, in età giovanile, da autentico *outsider* della scena letteraria londinese, era giunto alla determinazione che avrebbe conquistato fama e successo con il genere romanzesco. Nella sua sintetica espressività, il ritratto si attaglia perfettamente al giovane Shaw che, non senza una dose di ingenuità, si riteneva un genio dinanzi al quale molto presto si sarebbero aperte tutte le porte di Londra. Sia per Disraeli che per Shaw le cose non andarono come avevano sperato – per entrambi, sia pure con atteggiamenti ed esiti diversi, la militanza politica costituirà la più immediata alternativa all'insuccesso letterario.

Con l'euforia tipica dei neofiti, in questa nuova fase della sua vita, Shaw volle impegnarsi anima e corpo nella stesura di cinque romanzi, uno dopo l'altro, con un sesto lasciato incompleto. Tanta abbondanza di produzione non era affatto casuale. Dopo aver frequentato i circoli letterari e gli ambienti giornalistici londinesi per un paio di anni, si disse che era giunto il momento della scrittura. Passando in rassegna il suo passato, nonostante la giovane età, Shaw si rendeva conto di avere accumulato tanta di quella esperienza da essere pronto, narrativamente parlando, a dare ordine alle proprie idee, a dare un corpo e una voce ai molti personaggi che si aggiravano nella sua mente. Sapeva che avrebbe dovuto fare i conti con il fantasma di Dickens con cui il dialogo continuava in modo incessante. Tuttavia, l'autore di *David Copperfield* apparteneva a un mondo che non parlava più il linguaggio del presente che invece, nell'opinione di Shaw, ancora non aveva trovato il suo narratore ideale. Di qui la sua convinzione di avere le carte in regola per essere l'interprete dei nuovi fermenti del panorama tardovittoriano: ed era questa idea a costituire la chiave di volta del modo in cui intendeva descrivere la società nei suoi molteplici aspetti. A ventitré anni, durante le lunghe ore trascorse nella biblioteca del British Museum, scrisse la sua prima opera *Immaturità* (*Immaturity*, 1879), alla quale fecero seguito *Il nodo irrazionale* (*The Irrational*

*Knot*, 1880), *L'amore tra gli artisti* (*Love Among the Artists*, 1881), *La professione di Casbel Byron* (*Casbel Byron's Profession*, 1882) e, infine, *Un socialista asociale* (*An Unsocial Socialist*, 1883). Contro le aspettative dell'autore, il romanzo di esordio non mandò in visibilibio gli editori londinesi, né suscitò l'interesse dei vari consulenti editoriali incaricati di leggere e giudicare il manoscritto. L'8 novembre 1879, come primo tentativo, Shaw spedì il romanzo agli editori Hurst & Hackett che, meno di una settimana dopo il ricevimento, dichiararono di non essere interessati a pubblicare *Immatunità*. Subito dopo fu la volta di Kegan Paul & Company, che, nel rifiutare la pubblicazione, in una lettera del 25 novembre diedero una precisa motivazione all'autore: «Non riteniamo che, rispetto alla gran folla di romanzi dati alle stampe a ritmo costante, l'opera si distinguerebbe con abbastanza forza da rivelarsi un successo commerciale, qualora fosse portata all'attenzione del mondo». Le cose non andarono meglio con il nuovo anno. Dal versante della casa editrice Chapman & Hall, nel suo ruolo di consulente, George Meredith non ritenne il romanzo degno di troppe parole: scrisse semplicemente «No» sul manoscritto, senza null'altro aggiungere per giustificare la sua drastica decisione. All'inizio del 1880 Shaw ricevette risposte negative sia da Bentley, sia da Macmillan. Quest'ultimo editore, diversamente dagli altri, fece pervenire al giovane scrittore il responso di John Morley che, effettivamente, aveva letto l'intero manoscritto: «A questo ms. ho prestato più attenzione di quanto solitamente non faccia perché vi è una certa qualità – non tale da attirare l'interesse ma comunque non comune. Si tratta del lavoro di un umorista e di un realista attraversato, peraltro, da una vena di discussione meramente letteraria. [...] Il romanzo è indubbiamente intelligente, ma la maggior parte dei lettori lo troverebbe arido, nient'affatto interessante, e fin troppo privo di emozione. E, per di più, è troppo lungo». Pur avendo segnalato i limiti di *Immatunità* (non ultimo, l'inconsistenza dell'intreccio), Morley, quale lettore anonimo, aveva avuto la sensibilità di segnalare punto per punto tutti gli elementi positivi e, cosa più importante, si era preoccupato di dare alcuni consigli all'autore evitando di demolire grossolanamente il romanzo. La risposta di Shaw alla Macmillan non si fece attendere: una lunga lettera che può essere letta in parte come un'autodifesa, in parte come una conferma che, sin dalle prime prove, a Shaw interessava più il progetto di convertire i lettori alle sue idee in fatto di morale che scrivere romanzi per gratificare i gusti del pubblico:

La piattezza del romanzo era così implicita nel progetto che, nello scriverlo, non mi sono proposto di tutelarmi da quei lettori che avrebbero voluto trovarvi solo eccitazione. Il mio disegno era di scrivere un romanzo che, con ogni scrupolo, rispecchiasse la natura, con nessun incidente di cui l'esperienza quotidiana non potesse offrire un parallelo, eppure che dovesse costantemente provocare nel lettore pieno dell'etica emotiva del romanzo convenzionale un senso di stranezza e di novità inattesa. In breve, non essere ironico, ma trattare quelle esperienze comuni che costituiscono un'ironia costante contro il sentimentalismo [...]. Ora se per caratterizzare il libro come meditazione sulla vita inserisco una predica, violo soltanto le mie fisionomie riguardo all'esecuzione pratica dell'opera. D'altra parte, se accresco l'interesse con incidenti insoliti ed eccitanti, vuol dire che abbandono il mio progetto e rovino la mia morale (*Collected Letters*, I).

Il giovane scrittore mostra di avere le idee chiare: non è nelle sue intenzioni scrivere romanzi che non abbiano un fondamento nella realtà. Contro la narrativa alla moda che fa leva sul sentimentalismo, egli postula invece il primato del disegno morale che, da un'angolazione shaviana, ha più importanza dell'intreccio e degli stessi personaggi. Di qui il suo deciso

rifiuto di piegarsi a scrivere opere fondate sul sensazionalismo, sull'enigma o su qualche crimine da scoprire. Per lui non si dà altra scelta: il quadro morale deve distinguersi chiaramente e giungere al lettore con tutto il suo impatto didascalico e quindi riformatore. Come Shaw scriverà alcuni anni dopo nel saggio *La quintessenza dell'ibsenismo* (*The Quintessence of Ibsenism*, 1891), «Nessun grande scrittore usa il suo talento per celare il significato». E nel caso dei suoi primi romanzi, assumendo la posizione del predicatore che desiderava convertire l'uditorio, il messaggio era la cosa principale da veicolare al pubblico, persuaso che questa fosse la giusta direzione del nuovo genere di romanzo. Per tale motivo, dopo i reiterati rifiuti, anziché rinunciare alla carriera di romanziera non smise di inviare il suo manoscritto di *Immaturità* ad altri editori. Era sicuro che gli esiti negativi non avevano nulla a che fare con il valore dell'opera, ma erano il frutto di pregiudizii non disgiunto da cecità editoriale. E fu la volta di altre due case editrici londinesi: Blackwood nel settembre 1880 e Smith, Elder & Company nel luglio dell'anno successivo: il risultato era sempre lo stesso. Nel giro di pochi anni, Shaw inviò i suoi cinque romanzi ad oltre sessanta editori ottenendo risposte a dir poco scoraggianti. Come accadde per il suo secondo romanzo, *Il nodo irrazionale*, che il lettore della Macmillan definì «un romanzo del genere più sgradevole. Chiaramente è l'opera di una persona di una certa originalità e coraggio intellettuale. [...] Ma la concezione del libro è totalmente sbagliata; l'intera idea è stravagante, perversa e cruda. È il lavoro di un uomo che scrive sulla vita senza saperne alcunché». Diversamente dalle sue grandi speranze, l'esordio nel mondo delle lettere si stava configurando come un fallimento. Per Shaw, convinto del suo talento, non era il fallimento della sua arte, ma il fallimento degli editori incapaci di comprendere l'importanza del suo messaggio e l'alta qualità della sua ricerca stilistica.

Tuttavia, nonostante il desiderio di resistere, il giovane autore alla fine cedette le armi. Mentre era intento a scrivere un sesto romanzo, si rese conto che forse sarebbe stato meglio guardare altrove e considerare la breve stagione del romanzo definitivamente chiusa. Per la pubblicazione, Shaw dovette attendere la sua adesione alla Fabian Society per trovare gli appoggi giusti: *Un socialista asociale* fu pubblicato tra il marzo e il dicembre 1884 su *To-Day: Monthly Magazine of Scientific Socialism*, una rivista da poco fondata in cerca di contributi «socialisti». In quanto al *Nodo irrazionale*, va detto che, dopo un'accurata revisione, il romanzo apparve a puntate sulla rivista di Annie Besant, *Our Corner* (1885-87), e in volume solo nel 1905; *La professione di Casbel Byron* trovò spazio su *To-Day* tra l'aprile 1885 e il marzo 1886; *L'amore tra gli artisti* uscì su *Our Corner* (1887-88) e nel 1900 come volume stampato dall'editore americano H. S. Stone. Il manoscritto di *Immaturità*, invece, rimase a lungo nel cassetto: fu dato alle stampe soltanto nel 1930, come primo volume dei *Works of Bernard Shaw: Collected Edition* (1930-38) presso la casa editrice londinese Constable. Con il trascorrere degli anni e con la fama del commediografo celebrato in Inghilterra e in America, a Shaw capitò più volte di riflettere sui suoi esordi di romanziera e non volle mai ammettere a se stesso e agli altri che la narrativa non era la migliore espressione del suo talento artistico. Quando, nel 1946, decise di donare i manoscritti dei romanzi alla Royal Library of Dublin, ormai novantenne, Shaw volle allegare una dichiarazione, scritta di suo pugno, in cui ribadiva il valore delle sue opere. In particolare, su *Un socialista asociale* tenne a rimarcare l'ostracismo subito da parte degli ambienti dell'editoria londinese per avere narrato la storia di un personaggio che, oltre ad essere socialista, si poneva in netto contrasto con l'ortodossia vittoriana:

Un socialista! un rosso, un nemico della civiltà, un ladro universale, ateo, adultero, anarchico e apostolo di Satana [...] delineato come un giovane e ricco gentiluomo, eccentrico ma non socialmente impresentabile!!! Troppo malvagio.

E per tutto il periodo non mi resi conto che venivo ostracizzato su una base sociale e politica anziché, come ritenevo, rifiutato per i miei meriti letterari, che, come adesso appare chiaro, non furono mai messi in dubbio.

L'esperienza dei romanzi lasciò il segno sulla sensibilità artistica di Shaw che, quando poteva, amava ritornare su quegli anni del suo apprendistato per illustrarne aspetti ed episodi. Nella ricerca di una coerenza ad ogni costo, era sua intenzione mostrare la linea di continuità che si poteva tracciare tra i romanzi giovanili e la produzione drammatica dei decenni successivi. In realtà, l'insuccesso come narratore in lui rimase sempre una ferita aperta che, nella sua analisi, era stata la conseguenza di strategie narrative, idee e ideali che erano troppo avanti rispetto al conformismo dell'epoca. Inoltre, non aveva dubbi sul fatto che non fosse stata estranea alle sue delusioni giovanili la condizione di *outsider*, intriso di indignazione e di socialismo. Privo di agganci con i gruppi del potere editoriale, il giovane Shaw aveva preteso ascolto per la sua arte dove, al contrario, prevalevano calcoli di natura esclusivamente commerciale, se non di basso opportunismo politico. Ed è significativo che, nel 1943, in una lettera all'editore Daniel Macmillan, il commediografo non omettesse di ricordare che l'esperienza narrativa era «la prova che io ero un maestro nato della penna [*a born master of the pen*]. Ma il romanzo non era il mio medium; decisi di scrivere romanzi perché così facevano tutti; e il teatro, il mio legittimo regno, non era parte della letteratura» (*Collected Letters*, IV). Passati molti decenni dal culto di Dickens, passato l'impellente desiderio di emulare l'arte dickensiana e quella di altri grandi romanzieri vittoriani, Shaw sembra riconoscere che, a conti fatti, adottando la forma romanzesca aveva compiuto una scelta sbagliata, un errore dovuto all'inesperienza. Nondimeno, è innegabile come, sia pure in modo indiretto, la vocazione del narratore persista e, sul piano stilistico, faccia sentire la sua presenza nei *plays*, non solo nei lunghi sermoni pronunciati dai personaggi, ma anche nella minuziosa descrizione degli ambienti che non omette mai di ragguagliarci sull'esatta disposizione di ogni singolo oggetto sulla scena.

#### *Il fabianesimo, Ibsen e «il nuovo teatro»*

Tutto ebbe inizio la sera del 5 settembre 1882 a Londra. L'economista americano Henry George, acclamato autore di *Progresso e povertà* (*Progress and Poverty*, 1879), tenne una conferenza presso la vecchia Memorial Hall di Farringdon Street sul tema della nazionalizzazione delle terre e della tassa unica. Tra il pubblico, capitato nella sala quasi per caso, vi era anche Shaw che, comunque, ebbe modo di ascoltare solo l'ultima parte del discorso di George: per lui fu un'autentica illuminazione. Il radicalismo dell'oratore apparve evidente quando sottolineò l'assurdità di una società capitalistica che, mentre correva sulla strada del progresso, determinava un aumento della povertà e quindi della disegualianza sociale. Tale paradosso era il risultato di principi economici che non avevano nulla di razionale. Dopo le cocenti delusioni letterarie, il giovane Shaw, come ricorda in una lettera del 29 dicembre 1904, vide davanti a sé una strada totalmente diversa da quella percorsa fino a quel momento:

Ora a quel tempo ero un giovane che aveva superato da poco i 25 anni, con un temperamento molto rivoluzionario e contraddittorio, pieno di Darwin e Tyndall, di Shelley e De Quincey, di Michelangelo e Beethoven, senza avere mai studiato nella mia vita le questioni sociali dal punto di vista economico, eccetto che una volta, quando ero ragazzo, avevo letto un opuscolo di John Stuart Mill sulla questione agraria irlandese. Dopo aver ascoltato il suo discorso e aver acquistato da uno degli organizzatori dell'incontro una copia di *Progresso e povertà* (lo sa il cielo come mi

procurai i sei penny!), il risultato fu che mi immersi in un corso di studi economici, e, già nella sua fase iniziale, divenni socialista (*Collected Letters*, II).

Nella narrazione shaviana, quindi, l'incontro con Henry George viene descritto come una vera e propria conversione al pensiero socialista. Nella definizione del mito di sé stesso, nella costruzione della figura pubblica, nota al mondo come GBS, il commediografo ama porre particolare enfasi su alcuni punti di svolta che trasformano, giorno dopo giorno, la vita del giovane irlandese in quella del «grande uomo» che desiderava essere. Nasce, così, lo Shaw economista che, con ossessiva assiduità, si reca nel British Museum per leggere, nella traduzione francese, *Il Capitale* (*Das Kapital*, 1867) di Marx, esattamente come gli aveva suggerito l'economista americano che, dagli scritti marxiani, aveva appreso un nuovo modo di interpretare i fenomeni sociali. Nasce anche lo Shaw socialista e fabiano che, sempre più desideroso di essere coinvolto nella vita pubblica, nel settembre 1884 decide di iscriversi alla Fabian Society, un'associazione di intellettuali progressisti fondata nel gennaio 1884 con l'intento di superare, come si legge nel loro manifesto, «la divisione della società in classi ostili», collocando in primo piano una strategia politica basata sulla «permeazione», cioè, sulla lotta socialista, graduale e mai violenta, al capitalismo in vista di una radicale trasformazione del sistema economico e, conseguentemente, di un superamento delle disuguaglianze sociali. In verità, nel manifesto della Fabian Society non appare mai la parola «socialismo», che invece troviamo nel volume *Saggi fabiani sul socialismo* (*Fabian Essays in Socialism*, 1889), curato da Shaw. All'epoca, la pubblicazione godette di una circolazione molto ampia, non solo tra i socialisti ma anche tra molti intellettuali incuriositi dalle idee del fabianesimo. Nella fattispecie, i *Saggi fabiani* fecero conoscere il nome del curatore nel Regno Unito dove, negli anni Novanta, si respirava un'atmosfera di cambiamento alla quale faceva riscontro un senso di delusione per i molti problemi sociali mai risolti dalla classe politica. In effetti, vi era il diffuso desiderio di dire addio a un secolo che, nonostante avesse esordito con gli ideali romantici di William Wordsworth e l'alta visione della storia nazionale di Walter Scott, si presentava, al momento del congedo, come «un cadavere disteso», per usare la definizione data da Thomas Hardy. I saggi raccolti nel volume sembravano rispondere alla domanda di un cambiamento in senso socialista dell'assetto socioeconomico. Al tempo stesso, risultava chiaro che tutto sarebbe dovuto avvenire con un gradualismo tale da evitare alla nazione smottamenti culturali e traumi istituzionali. Come ebbe a scrivere Edward R. Pease, per molti anni segretario e storico ufficiale della Fabian Society, «[il fabianesimo] basò il socialismo, non sulle speculazioni di un filosofo tedesco, ma sull'ovvia evoluzione della società così come noi la vediamo intorno a noi. Esso accettò la scienza economica insegnata dagli accreditati professori britannici; costruì l'edificio del socialismo sulle fondamenta delle nostre istituzioni politiche e sociali già esistenti» (*The History of the Fabian Society*, 1915). Infatti, Shaw contribuì ai *Saggi fabiani* con due lavori. Il primo, come suggeriva il titolo («The Basis of Socialism – Economic») analizzava in maniera dettagliata le basi economiche della società, per arrivare alla conclusione che il socialismo, facendo appello alla scienza economica, non potrà non sconfiggere la povertà, le disuguaglianze sociali e tutti gli altri mali del mondo. Il secondo saggio, intitolato «Transition», faceva il punto sulla transizione verso una socialdemocrazia, spiegando le modalità e le strategie della «permeazione», basata sulla «necessità di un cambiamento cauto e graduale [*cautious and gradual change*]», e, nel contempo, sottolineando come una «insurrezione generale [*general insurrection*]» delle classi lavoratrici non rientrasse, nel modo più assoluto, nel programma socialdemocratico proprio perché i socialisti inglesi non ritenevano esistesse un'alternativa alla loro linea riformatrice, improntata a una concezione gradualistica, razionale e mai cruenta dell'azione politica.

In pochi anni Shaw divenne una figura di primo piano della Fabian Society. Si era iscritto nel settembre 1884 e già l'anno successivo era stato inserito nel Comitato Esecutivo, anche alla luce del suo impegno teso a convincere illustri personaggi come Sidney Webb e Annie Besant ad aderire all'associazione. Tuttavia, dal punto di vista della militanza fabiana, la sua attività più importante era quella del conferenziere che, con un'oratoria formidabile, riusciva a trattare gli argomenti più diversi dimostrando sempre prontezza di parola, arguzia e abilità retorica. E rientrava nel quadro del suo contributo alla diffusione del pensiero fabiano anche l'invito a tenere una relazione sul teatro di Henrik Ibsen – relazione che era parte di un progetto più ampio intitolato «Il socialismo nella letteratura contemporanea» («Socialism in Contemporary Literature»). Shaw accolse con entusiasmo l'iniziativa che, appunto, prevedeva una serie di interventi incentrati su un'interpretazione in chiave socialista di opere e autori socialmente sensibili. Ma la drammaturgia non era una novità assoluta per Shaw. Già nell'agosto del 1883 aveva incominciato a pensare alla scena teatrale, soprattutto dopo aver incontrato William Archer che gli aveva suggerito l'idea di preparare una commedia basandosi sull'intreccio della commedia *La cintura dorata* (*La Ceinture Dorée*, 1855) di Émile Augier. Pur avendo raccolto il suggerimento con una certa euforia, Shaw abbandonò la stesura dopo aver scritto buona parte del terzo atto, forse perché poco convinto dei risultati del suo lavoro, o forse perché aveva deciso di dare più spazio al suo impegno politico. Per inciso va detto che GBS, alcuni anni dopo, riprese in mano il manoscritto che, nella sua stesura definitiva, si sarebbe chiamato *Le case dei vedovi* (*The Widowers' Houses*, 1893). Nel 1886 lo stesso Archer si preoccupò di far sì che Shaw fosse nominato come critico d'arte della rivista *The World* diretta da Edmund Yates, attività che si aggiungeva al lavoro di censore di libri per la *Pall Mall Gazette* e di critico musicale per la *Dramatic Review*. In breve, quando la Fabian Society gli propose di tenere una conferenza sul teatro di Ibsen, Shaw era, per così dire, già in perfetta sintonia con l'argomento che, in effetti, s'inscriveva nel dibattito intorno al rinnovamento della drammaturgia britannica in cui, da convinto riformatore e innovatore, si sentiva molto coinvolto. Da qualche anno si parlava di «New Drama» e adesso, finalmente, gli si presentava l'opportunità non solo di interpretare Ibsen ma anche di esprimere le sue idee sul teatro coevo.

Negli ambienti del socialismo inglese i drammi ibseniani, per il loro realismo, erano qualcosa di più di uno spettacolo di successo: da ogni singola opera – da *Casa di bambola* (*Et dukkehjem*, 1879) a *Il costruttore Solness* (*Bygmester Solness*, 1892) – era possibile mutuare una dimensione politica che, sia pure espressa in maniera obliqua, si attagliava perfettamente al più generale desiderio di immaginare nuovi orizzonti assiologici, di sollecitare nuovi modi di concepire sia il rapporto tra individuo e società, sia quello tra uomo e donna. Al riguardo, Shaw aveva le idee molto chiare: il titolo adottato, «La quintessenza dell'ibsenismo», era già un'indicazione più che eloquente per l'uditorio fabiano. La conferenza si tenne il 18 luglio 1890: Shaw parlò per due ore filate, gli spettatori inchiodati alle sedie, avvinti dalla grande abilità dell'oratore di veicolare in modo convincente le sue idee su Ibsen. Le frasi ed espressioni shaviane rivelavano, insieme alla grandezza del drammaturgo norvegese, anche il dominio assoluto che l'oratore esercitava sulla parola e sulla scena. Probabilmente dietro suggerimento degli amici fabiani, e anche per gratificare se stesso dopo il successo personale, Shaw riprese in mano il testo della conferenza, lo elaborò e lo ampliò ulteriormente, tanto che nel settembre 1891 uscì il volume *La quintessenza dell'ibsenismo*, stampato in 2100 copie dalla casa editrice Walter Scott di Londra.

Dal punto di vista dell'analisi dei drammi di Ibsen, si potrebbe concludere che il volume si configura semplicemente come la «quintessenza» delle idee di Shaw in una fase in cui, dopo la lettura di Karl Marx e di Henry George, la sua critica contro ogni forma di idealismo e,

quindi, anche contro i personaggi costruiti per incarnare gli ideali riconosciuti dal pensiero ortodosso, era particolarmente corrosiva. Nella Prefazione alla prima edizione, l'autore tenne a precisare che il libro non era affatto «il risultato di un impulso interiore del tutto spontaneo da parte sua», ma che, di proposito, aveva deciso di adottare un'esposizione che fosse la più provocatoria possibile. Non casualmente nella sezione dedicata all'idealismo («Ideals and Idealists»), egli spiega come gli ideali siano solo maschere che le istituzioni impongono agli individui. In un'interpretazione prettamente shaviana del concetto di ideale, osserva che «la politica di imporre agli individui di agire in base all'assunto che tutti gli ideali siano reali, e di riconoscere e accettare tale intervento come condotta morale comune, assolutamente valida in ogni circostanza [...] può essere descritta perciò come politica dell'idealismo». Di qui l'attacco agli istituti del matrimonio e della famiglia che per ogni idealista sono espressione di felicità domestica, mentre, nella realtà quotidiana, rappresentano le maschere che nascondono infelicità, disperazione e fallimento. Insieme alla ricchezza dei riferimenti letterari a sostegno della sua tesi (in primo piano Shelley, ma anche Mandeville, La Rochefoucauld, Ruskin e altri), nelle sezioni successive emerge un dato evidente: Shaw sviluppa un discorso tutto suo, che non ha molto a che vedere con il drammaturgo norvegese. Ben poco viene detto sull'elaborazione di una nuova forma di teatralità avviata da Ibsen e, ancor meno, sulla sua straordinaria capacità di mettere in scena le tragedie della modernità. La lettura di opere quali, ad esempio, *Gli spettri* (*Gengandere*, 1881), *L'anitra selvatica* (*Vildanden*, 1884), *Rosmersholm* (1886), configura, in maniera fin troppo riduttiva, l'opposizione tra personaggi idealisti e personaggi antiidealisti, rimanendo sempre sulla superficie del testo e limitandosi a considerare soltanto il livello contenutistico. Nel 1965, passando in rassegna la critica ibseniana, René Wellek esponeva con molta chiarezza il vizio metodologico che caratterizzava *La quintessenza*:

I drammi vi sono esposti soltanto per il messaggio morale che contengono, quasi fossero piccole favole shaviane; il riassunto dell'*Anitra selvatica* non rivela nulla della complessità del dramma e *Il piccolo Eyolf* viene grossolanamente distorto per servire allo scopo di Shaw. La principale innovazione ibseniana è semplicemente l'introduzione del dibattito sulla scena, la riduzione dell'azione e dell'intreccio, la familiarità delle situazioni, l'esclusione della violenza. Viene da pensare che Shaw stia descrivendo le sue commedie, quasi nulla ci è detto sulle caratteristiche specifiche del teatro di Ibsen (Wellek, *A History of Modern Criticism*).

A parte l'immediata popolarità e l'ammirazione che *La quintessenza* suscitò negli ambienti del socialismo inglese, nei decenni successivi la critica non ha esitato a metterne in evidenza i limiti di cui, in parte, lo stesso Shaw era consapevole, tanto che nella Prefazione alla prima edizione aveva tenuto a rimarcare che il suo lavoro ambiva ad essere «non un saggio critico sulle bellezze poetiche di Ibsen, ma semplicemente un'esposizione dell'ibsenismo». Praticamente, la vera distorsione consisteva nel tentativo di innalzare a un livello di dottrina le opere del drammaturgo norvegese. Il quale, nella forzatura shaviana, diveniva il protagonista di qualcosa che, nel contesto di fine secolo, riguardava più l'uditore fabiano che la natura del teatro ibseniano. Dopo aver fatto di tutto per ritrarre un Ibsen che, con i suoi «attacchi alla moralità», si collocava «dalla parte dei profeti» che possedevano la verità e, con sguardo lucido, sapevano guardare il futuro, perveniva a una conclusione che affermava esattamente il contrario: se l'ibsenismo è un modo di osservare la vita, «la sua quintessenza è che non vi è nessuna formula» – «its quintessence is that there is no formula». Come ha notato Keith M. May nella monografia *Ibsen and Shaw*, nei suoi drammi Ibsen metteva in scena il rifiuto asso-

luto di qualsiasi dottrina, ma questo lo Shaw fabiano e socialista non riuscì a capirlo «a causa del suo didattismo e della sua persistente abitudine alla generalizzazione. Per lui osservare significava generalizzare e, di conseguenza, trarre le conclusioni morali». Da un altro versante, non va sottovalutato che Shaw tenne la sua conferenza in una fase della sua carriera in cui il teatro cominciava a configurarsi ai suoi occhi come il terreno su cui innestare il suo genio, ad onta delle incertezze che lo assillavano mentre, in maniera discontinua, cercava di lavorare sulle *Case dei vedovi*. Ad ogni modo, è certo che l'oratore che aveva parlato di Ibsen con appassionata eloquenza già stava pensando alle linee tematiche e al sistema «filosofico» a cui avrebbe dovuto improntare le sue opere teatrali.

Gli anni Novanta furono contraddistinti da un grande fermento nel teatro come nelle altre attività artistiche. Shaw visse pienamente immerso in questo clima e, per molti aspetti, ambiva a essere una delle figure di primo piano del cambiamento. Intanto, un importante segnale giunse da Arthur Wing Pinero, che, nel maggio 1893, portando sulle scene londinesi *La seconda signora Tanqueray* (*The Second Mrs. Tanqueray*), parve aprire una stagione nuova in senso realistico. Non era stato facile arrivare alla produzione per via delle resistenze degli impresari che, sempre rispettosi dell'ortodossia e delle reazioni dei borghesi benpensanti, temevano che i temi affrontati – una donna dal passato scandaloso, l'ipocrisia della società vittoriana e la corruzione morale delle classi agiate – potessero suscitare scandalo nell'intera nazione. Da tempo si parlava insistentemente del «New Drama» e ora, dopo la commedia di Pinero, gli spettatori avevano avuto un esempio di innovazione, di coraggio e di successo artistico. In particolare, William Archer, che conosceva la lingua norvegese e aveva tradotto più di un'opera di Ibsen, espresse un giudizio entusiastico sulla nuova commedia di Pinero, che gratificava «l'intelligenza nel modo più completo di qualsiasi altra commedia inglese moderna». Al tempo stesso ne evidenziava la valenza realistica e l'assoluta assenza di sentimentalismo: «Nella *Signora Tanqueray* non vi è compromesso illogico, nulla di impossibile, nulla di flagrantemente inverosimile». In sintesi, nel suo lungo articolo recensivo, Archer dichiarava di poter salutare finalmente un nuovo modo di fare teatro – Pinero con *La seconda signora Tanqueray* aveva segnato una svolta decisiva. E la sua commedia, come ha notato Jean Chothia, «per molti volle dire un passo verso la modernità» («The New Drama»). In realtà si parlava della *Seconda signora Tanqueray* già dal 1891, proprio perché Pinero, dopo una brillante carriera quale autore di farse che avevano tenuto il cartellone per mesi e mesi, aveva deciso di cambiare direzione – la storia di una donna «con un passato» indicava possibilità inedite per il teatro del Novecento, apriva cioè la strada al nuovo dramma, antisentimentale e senza intrecci artificiosi, una drammaturgia che aveva fatto tesoro anche della lezione di Ibsen. Fu in questo contesto particolare che Shaw si rese conto che era arrivato il suo momento. Il genere di teatro che correntemente veniva definito «the New Drama» si sarebbe avvalso del suo contributo e, in tal modo, al pari dell'innovatore Pinero, anche GBS avrebbe fatto sentire la sua voce agli spettatori tardovittoriani. A dire il vero, già alcuni mesi prima della *Seconda signora Tanqueray*, esattamente il 9 dicembre 1892, il Royalty Theatre di Soho aveva prodotto *Le case dei vedovi*, che Shaw si era affrettato a concludere nell'ottobre precedente, adottando all'ultimo momento un titolo preso dalle Sacre Scritture. Non fu un successo ma, come ebbe a scrivere Archer su *The World*, era una dimostrazione di «ciò che si poteva ottenere nell'arte con la pura e semplice capacità mentale». Tuttavia, *Le case dei vedovi* non era una commedia, almeno non lo era nel senso tradizionale. Il *play* era stato accolto con freddezza ma, intanto, «*Le case dei vedovi* era stato partorito: il suo lavoro adesso era di dare alla luce Shaw come drammaturgo professionista» (Holroyd). Dal punto di vista shaviano, non è esagerato definire il 1893 un anno frenetico e ricco di suggestioni e progetti e teatrali. Nella mente di Shaw si agitavano i germi di due commedie che, nella

versione finale, furono intitolate *Il seduttore* (*The Philanderer*) e *La professione della signora Warren* (*Mrs. Warren's Profession*). Ormai Shaw si sentiva sempre più coinvolto nel mondo teatrale londinese e, nonostante non avesse ricevuto gli incoraggiamenti che si aspettava, continuò nella sua strada. Certo, non era Pinero, non aveva già una carriera di successi alle spalle; tuttavia, era convinto di avere qualcosa di nuovo da dire – qualcosa che, forse, non sarebbe piaciuto al palato di tutti, ma avrebbe comunque rappresentato un atto di polemica contro una produzione teatrale le cui tematiche, lontane dalle temperie di quello scorcio di secolo, erano la negazione della realtà, troppo spesso dalla parte del conformismo culturale e dell'inganno socioeconomico eletti a ortodossia artistica. Contro tutto questo Shaw avrebbe pagato volentieri l'alto prezzo imposto agli eretici. Di qui la stesura di due commedie che, nella sua immaginazione, seguirono tematicamente itinerari diversi, anche se entrambe animate da una medesima tensione innovativa.

In particolare, *Il seduttore* appare un lavoro in cui gli elementi autobiografici condizionano fortemente l'intreccio, che, in parte, rispecchia l'ambiguità dell'autore nel rapporto con il mondo femminile, incapace di scrollarsi di dosso la concezione vittoriana riguardo al ruolo della donna nella società. Come Shaw osserva nella Prefazione alle *Commedie sgradevoli* (1898), *Il seduttore* fu scritto nel 1893, in un momento in cui «la discussione sull'ibsenismo, la “donna nuova” e cose di quel genere, era al suo apice». In ogni caso appare evidente che nella rappresentazione del culto di Ibsen da parte delle donne, Shaw desidera drammatizzare gli effetti dannosi prodotti dal fraintendimento dell'ibsenismo, ridotto a una nuova e più libera concezione della sessualità. Venti anni dopo, in una lettera a William Archer del 23 giugno 1923, Shaw osserverà:

*Il seduttore* è una tragicommedia [...] sul delicatissimo argomento riguardante l'impatto dei cambiamenti ibseniani [*ibsenist changes*] sulle opinioni relative al matrimonio e alle relazioni sessuali in una società, nel complesso, molto refrattaria a Ibsen, anche quando, nel suo nome, cercava di dimostrarsi avanzata per essere alla moda (*Collected Letters*, III).

La commedia dovrà attendere il 1905 prima di trovare un impresario disposto a impegnarsi nella sua produzione. Nella stessa lettera Shaw definisce *Il seduttore* «una commedia sfortunata» e, nel contempo, pronto a celebrarsi come lo Shakespeare del Novecento, ne ribadisce il valore anche in termini di rappresentabilità sulla scena. Non solo, egli si preoccupa di evidenziare il parallelismo fra *Il seduttore* e *La professione della signora Warren*, «entrambe le opere create nella stessa maniera. Le sole differenze sono meramente accidentali: per esempio la prima scena del *Seduttore* è la versione artistica di una scena che effettivamente aveva avuto luogo; e *La professione della signora Warren* fu scritta per compiacere Beatrice Webb con la creazione per il teatro di un tipo di ragazza moderna à la Vivie Warren e con la drammatizzazione di un argomento sociale ed economico scottante». Come nel caso del *Seduttore*, si tratta di una commedia *unpleasant*, «sgradevole», come suggerisce Dan H. Laurence, «nell'accezione vittoriana del termine, non semplicemente qualcosa di disgustoso o dal sapore cattivo come lo sciroppo di ipecac, ma qualcosa di cui non si può parlare, di cui non si può discutere né nella buona società né in presenza della propria moglie» («Victorians Unveiled», 2004). In breve, nel 1923 il commediografo è infine diventato la figura pubblica che aveva desiderato essere sin dalla prima giovinezza. Dopo aver costruito la sua immagine meticolosamente, giorno dopo giorno, adesso GBS poteva presentarsi come il profeta del secolo e, non casualmente, faceva fatica ad ammettere di avere sbagliato qualcosa sia nel suo percorso artistico, sia nell'evoluzione del suo pensiero. Di conseguenza, parlando della

genesi della *Professione della signora Warren*, volle sottolineare che il *play* era semplicemente la sua risposta a un suggerimento di Beatrice Webb e non la commedia costruita in base alla combinazione di una serie di elementi intertestuali, il primo dei quali era costituito proprio dalla commedia di Pinero. Henderson, nella citata biografia, giustamente osserva che «[n]ella prima stesura, la commedia fu intitolata *La professione della signora Jarman*». Sicuramente il titolo non era stato scelto per caso: la protagonista della *Seconda signora Tanqueray*, Paula Ray, si presenta al futuro marito, Aubrey Tanqueray, come signora Jarman, cioè, appropriandosi abusivamente del cognome del suo ultimo amante. È molto probabile che, in prima istanza, Shaw avesse una qualche intenzione di innestare il suo *play* sul testo di Pinero, quasi a voler configurare una sorta di genealogia tematica che rimandasse al «New Drama». Da un'altra angolazione, è anche vero che era stata Janet Achurch, attrice ibseniana e autrice di teatro, a raccontare la trama della novella *Yvette* (1884) di Maupassant, su cui Achurch stessa aveva intenzione di scrivere una commedia – commedia che, una volta conclusa, sarà intitolata *La figlia della signora Daintree* (*Mrs. Daintree's Daughter*, 1894). Coerente con il suo spirito polemico, nonostante avesse incoraggiato Achurch a scrivere la sua *pièce*, quando fu portata sulle scene di Londra, Shaw fu uno dei critici più corrosivi, soprattutto perché l'autrice, a suo dire, aveva ceduto all'eccessivo pathos, a un sentimentalismo incompatibile con un dramma degno di questo nome.

Significativamente, in una lettera apparsa sul londinese *Daily Chronicle*, Shaw rispose in maniera autoreferenziale a chi aveva parlato della commedia di Pinero come influenza dominante: il titolo *La professione della signora Warren* era ricalcato su quello del suo romanzo *La professione di Casbel Byron*: «Non vi fu mai una derivazione più evidente». Inoltre, nel suo intervento, escludendo in maniera assoluta che Ibsen e Maupassant avessero potuto incidere sulle sue capacità inventive, tenne a dimostrare di avere ragione su tutta la linea. E lo fece con una frase che ambiva a mettere la parola fine a ogni polemica: «Se un drammaturgo, in un mondo come questo, deve ricorrere ai libri per le sue idee e per la sua ispirazione, allora deve essere sia cieco che sordo. Molti drammaturghi lo sono» («Mr. Shaw's Method and Secret», *The Daily Chronicle*, London, 30 April 1898). In questo caso, a parlare è GBS il predicatore e insieme GBS l'autore di teatro che aveva inventato la *comedy of ideas*.

#### *Il predicatore, l'artista filosofo e le prefazioni*

Nell'elaborazione teorica shaviana, un nuovo modo di intendere il teatro non può che coincidere con il teatro di idee. Secondo il commediografo, il cosiddetto «New Drama» avrà un futuro soltanto se effettuerà una significativa inversione di rotta che punti a trasformare ogni opera teatrale in uno strumento di smascheramento e di consapevolezza sociale. Per Shaw, occorre far leva più sulla dimensione didattica che sul genere di sentimentalismo teso a gratificare la sete di finzione da parte di un pubblico poco abituato ad osservare i fenomeni con senso critico. Il lavoro di un drammaturgo che si rispetti ha il dovere morale di privilegiare la verità in luogo della menzogna, il realismo in luogo del sensazionalismo, la denuncia sociale in luogo di un rapporto ossequioso e adulatorio con i potenti. In fondo, tale tensione didascalico-riformatrice trovava la sua matrice e il suo *ubi consistam* ideologico proprio nella tradizione letteraria vittoriana. Non era stata forse George Eliot, appassionata lettrice di John Bunyan, a dichiarare che «l'insegnamento estetico è il più elevato fra tutti gli insegnamenti poiché affronta la vita in tutta la sua suprema complessità»? (*George Eliot Letters*, IV). Come i grandi moralisti e riformatori ottocenteschi, Shaw credeva, quindi, nel potere della parola. In questo quadro di militanza didattica s'inscrivono le sue prefazioni che, nel loro tono e nei loro contenuti, rimandano al predicatore puritano che Shaw, in qualche modo, avrebbe voluto essere. Nella sua mente si autocelebrava come un nuovo John Wesley

che, nel Settecento, girando per le piccole e grandi città dell'Inghilterra, aveva fondato il metodismo, divulgando nel contempo il suo disegno riformatore della società. Insomma, nel caso shaviano, non possiamo fare a meno di considerare la funzionalità paratestuale, non solo delle migliaia di pagine delle prefazioni, ma anche delle altrettanto numerose pagine della sua corrispondenza ove l'autore, mai sfiorato dal dubbio e sempre in sintonia ideologica con i suoi *plays*, continua la sua missione sia per ribadire il messaggio delle sue opere, sia in difesa di se stesso come figura pubblica, come il GBS riformatore e predicatore di una «nuova religione».

Infatti, a partire dalla fine degli anni Novanta, Shaw assume sempre più come modello il predicatore John Bunyan (1628-1688), che, dal suo punto di vista, incarna perfettamente l'immagine del tipo di scrittore militante a cui vuole improntare il suo ruolo di riformatore. Per Shaw, grazie a uno stile robusto e convincente, grazie alla capacità di guardare in modo realistico la società e insieme il singolo essere umano, Bunyan riuscì a produrre un libro quale *Il viaggio del pellegrino* (*The Pilgrim's Progress*, 1678, 1684), unico nel suo genere e di rilevante incidenza culturale. Nel collocare quest'opera al vertice del suo personale canone letterario e filosofico, Shaw dichiara che lo scrittore puritano merita di essere un gradino al di sopra di Shakespeare per la forza della sua visione e per la chiarezza della sua scrittura. Non è un caso che, in occasione della versione teatrale del *Viaggio del pellegrino*, portata sulle scene di Londra nel dicembre 1896, Shaw scrisse una recensione che esaltava la grandezza di Bunyan a detrimento del valore di Shakespeare: «Tutto quello di cui sentite la mancanza in Shakespeare, lo troverete in Bunyan, al quale la verità eroica giungeva in modo ovvio e naturale» («Better than Shakespear», in *Our Theatre in the Nineties*, III). In polemica con il teatro di quegli anni, aggiunge che un'opera come *Il viaggio del pellegrino* è fin troppo grande per il pubblico tardovittoriano, al quale invece si attaglia molto bene Shakespeare, che «dotato di uno straordinario talento artistico, scrisse per il teatro perché non capiva nulla e non credeva in nulla [*he understood nothing and believed nothing*]». Per GBS, soltanto il drammaturgo che edifica le sue opere su un terreno filosoficamente solido riuscirà a ottenere risultati destinati a rimanere nel tempo. Di qui l'interpretazione volutamente paradossale del Bardo, del quale stigmatizza il relativismo filosofico nonché uno scetticismo mai in grado di redimersi. Il commediografo, nella sua concezione riduttiva del ruolo che dovrebbe svolgere l'artista ideale, rimprovera a Shakespeare di essere troppo poco predicatore e troppo poco pensatore per poter competere con Bunyan. Ed è con questo spirito militante, cioè con la tensione creativa dell'artista-filosofo, che Shaw scrive le sue prefazioni – prefazioni che, da un altro versante, rivelano quanto fosse ossessivamente interessato a orientare l'interpretazione delle sue opere e, ancor più, ad esercitare una sorta di controllo poliziesco sulla loro ricezione, sempre pronto ad aggiungere ora un poscritto alla prefazione (non di rado per rispondere direttamente a questo o quel critico), ora una prefazione ad integrazione di un'altra prefazione, ora un ulteriore paragrafo per chiarire un riferimento rivelatosi oscuro, ora una nota aggiuntiva per esibire l'ampiezza della sua cultura e dei suoi interessi culturali. In una delle sue prime prefazioni, quella per *Tre commedie per puritani* (*Three Plays for Puritans*, 1900), cerca di dare ai suoi lettori una spiegazione riguardo alla sua scelta di scrivere una prefazione al volume che raccoglieva *Il discepolo del diavolo* (*The Devil's Disciple*, 1897), *Cesare e Cleopatra* (*Cesar and Cleopatra*, 1898) e *La conversione del capitano Brassbound* (*Captain Brassbound's Conversion*, 1899):

Prevale la sciocca opinione secondo la quale un autore dovrebbe lasciare che le sue opere parlino da sole, e che colui che pospone o premette spiegazioni probabilmente è un artista incapace come il pittore citato da Cervantes, che sotto il suo dipinto

scrisse «Questo è un gallo», per tema che ci potesse essere un qualche equivoco. La risposta adeguata a tale paragone scriteriato è che il pittore, in questo modo, dà invariabilmente un'etichetta alla sua tela. [...] La ragione per la quale moltissimi autori non pubblicano le loro commedie con le prefazioni è che non ci riescono, visto che il mestiere di filosofo intellettualmente consapevole e di critico esperto non è parte integrante del loro lavoro.

Il discorso appare autobiografico e autoreferenziale. Ed è perfettamente in linea con la raffigurazione di sé come commediografo diverso dagli altri: ai suoi lettori sta dicendo che GBS non è solo un artista, ma anche un filosofo e un critico di valore. Pertanto, motiva la sua scrittura prefatoria sulla base della qualità triadica dell'autore (commediografo, filosofo e critico) e del conseguente vantaggio sui commediografi coevi che, secondo lui, sono in grado di muoversi soltanto nell'ambito del loro mestiere, senza riuscire ad ampliare la loro prospettiva. Nella pagina successiva, con lo stesso spirito di autodifesa velatamente egolatrìca, GBS, dopo aver ironizzato sulle memorie delle attrici, sempre caratteristicamente segnate da sentimenti di falsa modestia, non omette di sottolineare che esiste un'autorevole tradizione letteraria che dà ragione alla sua scelta:

In verità non posso corrispondere a questa richiesta di falsa modestia. Non mi vergogno né del mio lavoro né del modo in cui è stato svolto. Mi piace esporre i suoi meriti alla stragrande maggioranza che non sa distinguere un'opera valida da un'opera pessima. Fa bene ai lettori e fa bene a me, giacché mi guarisce dal nervosismo, dalla pigrizia e dallo snobismo. Scrivo prefazioni come fece Dryden, e trattati come fece Wagner, perché io *sono in grado di farlo*; e darei una mezza dozzina di commedie shakespeariane per una delle prefazioni che avrebbe dovuto scrivere. Lascio le delizie della vita solitaria a coloro che sono prima gentiluomini e poi artigiani della letteratura. A me il carro e la tromba.

In fin dei conti, dietro il desiderio shaviano di non essere frainteso e di offrire una guida a un pubblico di incompetenti, si cela il polemista vittoriano influenzato da Carlyle, il pensatore che aveva fustigato gli egoismi della borghesia industriale e celebrato il puritanesimo e le imprese di Oliver Cromwell, eroe di una fase storica che, in fatto di fede, appariva in stridente contrasto con il materialismo della borghesia trionfante. Non solo, ma il suo atteggiamento possiede la stessa irriverenza oracolare che contraddistinguerà in modo crescente gli scritti dell'ultima fase, quando GBS guarderà alla sua opera come il disegno impeccabile di un uomo destinato, al pari dei grandi filosofi, a cambiare le sorti dell'umanità. Anche in questo suo desiderio di educare le masse, di riformare il mondo e di essere capito da tutti, Shaw rivela la sua enorme distanza dalla sensibilità novecentesca e dalle nuove concezioni estetiche. Per lui l'opera d'arte deve essere trasparente, deve dire tutto quello che ha da dire e dirlo in modo chiaro e inequivocabile, lontana da enigmi e ambivalenze. Rispetto a questa concezione ottocentesca del ruolo dell'artista, viene da pensare all'Emile Cioran degli *Esercizi di ammirazione* (*Exercises d'admiration*, 1970), che, parlando di Paul Valéry, ha scritto: «Essere compresi è una vera sfortuna per un autore». Infatti, il modernismo, segnando una svolta estetica radicale, mette in scena pirandellianamente l'improponibilità di un sistema filosofico che tutto spieghi e tutto chiarisca dell'essere umano e dei suoi comportamenti. Shaw invece si trova sul fronte opposto, perché anche in pieno Novecento – e qui prendo di nuovo in prestito le parole di Cioran su Valéry – «ha avuto l'imprudenza di fornire troppe precisazioni su di sé e sulla sua opera, si è scoperto, si è denunciato, ha offerto

numerose chiavi, dissipato non pochi di quei malintesi indispensabili al prestigio segreto di uno scrittore: invece di lasciare agli altri il compito di intuirlo, se n'è fatto carico lui stesso: ha spinto fino al vizio la mania di spiegarsi». Credo che, in effetti, risieda in tale eccesso di comunicazione una delle ragioni principali in grado di spiegare il silenzio e, comunque, il forte ridimensionamento, che ha circondato le opere di Shaw dopo la sua morte nel 1950. E non è privo di significato il fatto che, nella *New Pelican Guide to English Literature* (1983), T. R. Barnes esprima un giudizio drasticamente negativo sullo scrittore: «Come umorista e pamphlettista Shaw è stato notevole: come artista creativo solo una figura minore». Nel capitolo successivo della stessa «guida», R. C. Churchill, nelle poche pagine sul teatro di idee, presentando Shaw in termini piuttosto banalizzanti, osserva che «le sue commedie sono qualcosa come un incrocio fra la letteratura drammatica e il romanzo». Sebbene queste opinioni non siano da prendere come un verdetto definitivo, sono, in ogni caso, un segnale che getta luce sulla distanza che divideva il teatro di Shaw dalla scena europea del Novecento. Del resto, in fatto di sensibilità rispetto alle nuove estetiche, già Joyce non fece molta fatica a intuire che la drammaturgia shaviana, nonostante le accese dichiarazioni prefatorie dell'autore, guardava più al passato che al futuro, incapace di fare tesoro della lezione ibseniana nonché dei fermenti culturali *fin de siècle*. Non a caso, quando il 5 settembre 1909 recensì per il quotidiano triestino *Il Piccolo della Sera* la rappresentazione dublinese dello *Smascheramento di Blanco Posnet*, dramma vietato dalla censura nel Regno Unito, Joyce, con il suo italiano quasi impeccabile, avanzò alcune riflessioni che colsero nel segno:

Lo Shaw ha ragione: è una predica. Lo Shaw è un predicatore nato. Il suo spirito ciarliero e vivace non può soffrire l'imposizione dello stile nobile e parco che conviene al drammaturgo moderno e, sfogandosi in prefazioni farraginose ed in norme sceniche sterminate, crea per sé stesso una forma drammatica che ha molto del romanzo dialogato.

Il giovane Joyce aveva alle spalle lo studio e la passione per il genio di Ibsen i cui drammi, nella sua formazione, avevano avuto un impatto più che significativo. Nella sua recensione, invece, emerge uno Shaw che non iscrive il suo teatro nell'ambito della modernità, ma al contrario si sta muovendo verso un genere, il romanzo dialogato, che parrebbe situarsi a metà strada tra romanzo vittoriano e quel *problem play* che legava il suo destino ai temi dell'attualità. Per di più, l'osservazione sulla farraginosità della prefazione scritta per quella specifica commedia rivela il sospetto joyciano verso ogni forma di autodifesa che, in fin dei conti, è sempre una sorta di ammissione di colpa. Al contrario, GBS darà sempre più peso ai suoi interventi prefatori che, a dire il vero, dalla stesura di *Uomo e superuomo* (*Man and Superman*, 1901-1902) cominciano ad abbandonare la strada autobiografica e anche a omettere le notazioni incentrate su persone ed eventi connessi con la genesi e con i contenuti di questa o quella commedia. Adesso per GBS è urgente esporre le sue teorie sull'Evoluzione Creatrice e sulla strategia per superare l'attuale fase di declino in vista di una nuova religione dell'umanità. Si tratta di una svolta che, nella lunga prefazione a *Uomo e superuomo*, lo porta a rappresentare se stesso nel ruolo di figura pubblica impegnata a riformare la società e di predicatore assiduo che si fa carico del destino dell'umanità, pronto, all'inizio del nuovo secolo, a risvegliare le coscienze dal loro torpore piccolo-borghese: «La mia coscienza è un genuino argomento da pulpito: mi annoia vedere le persone tranquille quando invece dovrebbero essere a disagio; e insisto a stimolarle a pensare in modo che pervengano al convincimento del peccato». Nella stessa prefazione, presentata come una lunga lettera rivolta al critico teatrale Arthur Bingham Walkley, dichiara la centralità di Bunyan nello sviluppo del suo pensiero, ribadendo al suo

interlocutore una sua radicata convinzione, cioè che sono «gli artisti filosofi [...] il solo genere di artisti che io prendo in modo del tutto serio». Pertanto, un artista che si rispetti non può fare a meno di avere una sua filosofia, un quadro di riferimento costante su cui fondare le sue opere. Come scrive subito dopo, soltanto l'Evoluzione Creatrice potrà portare l'umanità a un grado di progresso tale da riuscire a sopportare il peso della realtà, senza bisogno di alimentare le certezze con la menzogna. O, per meglio dire, senza abbandonarsi a quelle svariate forme artistiche che, sulla base della teoria shaviana, sarebbero semplicemente un surrogato dei fenomeni reali. Per molti versi, a partire da *Uomo e superuomo*, le prefazioni, anziché essere un ausilio nell'interpretazione della *pièce* teatrale, diventano un saggio autonomo che, a sua volta, va interpretato; tale strategia costringe il lettore a compiere un percorso tortuoso che, non di rado, culmina in una vertigine testuale e peritestuale. Ed è esattamente quello che avviene in *Uomo e superuomo*, in cui in appendice troviamo, con tanto di prefazione, «Il manuale del rivoluzionario e il compagno tascabile» («The Revolutionist's Handbook and Pocket Companion») insieme alle «Massime per rivoluzionari» («Maxims for Revolutionists»), entrambi i contributi funzionalmente attribuiti a Jack Tanner, il protagonista della commedia. Nelle commedie scritte dopo *Uomo e superuomo*, il testo prefatorio diviene sempre più il luogo in cui esporre la sua visione del mondo e, allo stesso tempo, innescare nuove polemiche, ora contro la censura britannica, ora contro i metodi di insegnamento, ora contro questo o quel giornalista o censore. In uno stesso lavoro, da una parte vi è la commedia e, dall'altra, con pari dignità, vi è la prefazione che si presenta come la narrazione *altra*, un altro modo per arricchire il discorso di ulteriori elementi di riflessione più che una guida per una corretta interpretazione del *play*. Questa transizione riguarda il metodo alla base delle prefazioni shaviane che non è più lo stesso delle prime opere: adesso le prefazioni si configurano come uno scritto autonomo che, in un modo o nell'altro, fa del testo teatrale una sorta di innesco per avviare il fuoco d'artificio del suo linguaggio. Sempre più coinvolto nella celebrazione di sé e delle sue idee, nel 1928 Shaw acconsentì a pubblicare a puntate le sue prefazioni per il *John O'London's Weekly*. Per giustificare l'iniziativa editoriale, Shaw si preoccupò di scrivere alcune parole di presentazione:

Naturalmente coloro che non hanno familiarità con le stravaganze della tradizione letteraria si chiederanno come sia possibile separare le prefazioni delle commedie. Nulla di più semplice. La sola connessione tra le prefazioni e le commedie è che si sono fatte compagnia nelle stesse copertine dei libri. Gran parte delle prefazioni furono scritte molto tempo dopo che le commedie erano state rappresentate. La pratica di allegare pamphlet polemici alle commedie in forma di prefazioni ha perdurato dai giorni di Dryden e Molière fino a Victor Hugo, Dumas figlio e me stesso (Laurence and Leary, II).

Il commediografo che illustra le sue prefazioni è lontano mille miglia dal giovane Shaw che aveva ricevuto solamente rifiuti, taluni al limite dell'offesa, per i suoi romanzi. Ormai, negli anni Venti del Novecento, è un'autorità riconosciuta. Lo straordinario successo di *Santa Giovanna* (*Saint Joan*, 1923), sia in America che nel Regno Unito, fa di lui, come scrisse Pirandello dalle colonne del *New York Times* (13 gennaio 1924), il cantore del puritanesimo, perché mai come in *Santa Giovanna* Shaw aveva «raggiunto i picchi più alti dell'emozione poetica» (*Critical Heritage*). Ed è questo personaggio – il GBS che non teme di contraddire se stesso e i potenti della letteratura e della politica – a ritenere che le prefazioni costituiscano un *corpus*, se non coerente, indubbiamente importante del suo pensiero: una sorta di diagramma ideologico che registra il suo passaggio sulla scena della prima metà del secolo.

Sulla scorta delle sue convinzioni geopolitiche, Shaw non esita a parlare bene di Hitler e Mussolini, provando una indubbia autoesaltazione nel dipanare dettagliatamente quel discorso eugenico sulla razza che, dopo qualche decennio, avrebbe fatto inorridire qualsiasi spirito democratico.

Disseminate nelle prefazioni troviamo le ragioni che lo condussero a formulare l'Evoluzione Creatrice, facendo di questa teoria, come ha notato Harold Bloom, «una religione personale molto bizzarra». Fatto sta che, nel 1934, Shaw decise di stampare di nuovo le sue prefazioni con il preciso intento di mostrarne la coerenza delle linee tematiche. Di qui la loro audace sistematizzazione sotto quattro voci principali – prefazioni sociologiche, politiche, religiose e autobiografico-professionali – nel convincimento di offrire materiale su cui riflettere, a prescindere dalle commedie per le quali erano state scritte. Va da sé che GBS, senza smentire se stesso nella fervida attività di promozione della sua opera, non mancò di scrivere una breve introduzione a queste prefazioni in cui, fra le altre cose, dichiarava che i lettori più giovani avrebbero immaginato che l'autore degli scritti raccolti nel volume fosse «un giovane innovatore di diciotto anni, anziché ciò che in effetti io sono: un saggio di settantotto anni che, avendo da molto tempo abbandonato ogni speranza sui suoi contemporanei, guarda alle generazioni future, educate in modo del tutto diverso, per fare della vita un investimento migliore di quanto non possano fare le persone rispettabili e gli onorevoli pari e i reverendi del presente» («To Introduce the Prefaces»). Come appare evidente, nonostante avesse raggiunto la fama e la popolarità che avevano alimentato la sua ambizione giovanile, Shaw ormai aveva perso ogni fiducia nel presente. Nelle parole dell'introduzione, quasi come ultima possibilità, si affidava alle generazioni future per realizzare quella società ideale che, come illusoriamente aveva postulato nei decenni precedenti, avrebbe condotto al superuomo inteso come espressione di un'umanità intelligente, di un'umanità fortemente consapevole delle proprie responsabilità e in grado di esercitare un costante controllo sul proprio destino.

### *GBS, l'utopia e la storia del Novecento*

Shaw non si fa illusioni sulla capacità dell'umanità di redimersi. Quasi ottantenne, con un pesante fardello di esperienza e di delusioni sulle spalle, guarda alle nuove generazioni come l'unica possibilità per cambiare l'essere umano, per dare una svolta a un mondo che non sa rinnovarsi e che, purtroppo, non sa abbandonare il vizio dell'ipocrisia e del moralismo al servizio di un egoismo inteso come vera e propria matrice delle ingiustizie sociali. Nei primi decenni del Novecento aveva atteso l'arrivo di un nuovo Oliver Cromwell che portasse il suo esercito a far pulizia, a spazzare via corruzione e degenerazione dei costumi. Non era stato così. Negli ultimi anni della sua vita, Shaw non credeva più nei progetti che miravano alla fondazione di un'utopia; probabilmente non credeva nemmeno nella sua idea di umanità fondata sulla visione del superuomo. Non credeva né negli utopisti classici, né negli utopisti dell'Ottocento: si sentiva di essere più dalla parte della distopia butleriana che dalla parte del William Morris di *Notizie da nessun luogo* (*News from Nowhere*, 1891). Del resto, va anche detto che, dal punto di vista shaviano, immaginare una società condannata all'immobilità, ad essere sempre se stessa nel tempo, voleva dire la negazione dell'essenza della vita stessa. Come aveva scritto all'attrice Ellen Terry nel gennaio 1897: «Mai ristagnare. La vita è un costante divenire: tutte le fasi conducono all'inizio delle altre» (*Collected Letters*, I). In parte sotto l'influsso combinato di Darwin e Marx, era convinto che nella società non si desse mai stasi, ma solo un movimento che, naturalmente, chiamava in causa un continuo cambiamento e, insieme, il costante aggiustamento dell'umanità alle nuove condizioni di vita. Tuttavia, il commediografo era arrivato a queste posizioni dopo avere studiato le utopie e riflettuto sul loro significato sia in termini metafisici, sia in termini strettamente politico-sociali. Prova

ne sia che nel maggio 1887, Shaw aveva tenuto una conferenza intitolata «Utopias» presso lo Hampstead Historical Club, analizzando le maggiori utopie, da Tommaso Moro fino a Samuel Butler. Già in quegli anni aveva le idee chiare sull'argomento: il discorso di ciascun utopista delineava una condizione ideale che, ponendosi come fuga dalla realtà, non contribuiva alla crescita della consapevolezza da parte degli esseri umani. Prendendo le mosse dalla sua personale esperienza, in via preliminare, GBS osservava:

L'utopia che ho conosciuto per prima è stato il paradiso dei Vangeli, una regione per me così radicalmente contraria al mio modo di essere che io perdetti la fede nella sua realtà con un senso di sollievo. Mi resi conto che io non ero abbastanza buono per il paradiso, o che esso non era abbastanza cattivo per me. E provo più o meno lo stesso sentimento rispetto alle utopie di Moro, Bacone e Campanella. Ritengo che il mio modo di vedere sia del tutto tipico, e che possa essere assunto come regola che, quando un uomo si costruisce con la fantasia il migliore dei mondi possibili per sottrarsi alle miserie del mondo reale, invariabilmente finisce per fare quello che fanno gli architetti dilettanti: costruiscono un mondo del tutto inidoneo per viverci («Utopias»).

Dopo un accenno alla Città Celeste, descritta da Bunyan nel suo *Viaggio del pellegrino*, Shaw aggiungeva come, al pari del paradiso biblico, l'inferno non rientrasse nella sua «prospettiva storica, così non lo tratterò, e con esso anche ogni impegno a trattare l'*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso* di Dante, ancorché pure queste cantiche siano a loro modo delle utopie». Dietro questa fugace considerazione sulla *Divina Commedia* si celava una velata anticipazione della lunga scena del sogno che costituisce il terzo atto («Don Giovanni all'inferno») di *Uomo e superuomo*: Jack Tanner/Don Juan scopre che l'inferno, paragonato alla vita sulla Terra, è totalmente diverso: «Non vi sono problemi sociali in questo luogo, né problemi politici, né problemi religiosi e, soprattutto, forse nemmeno problemi sanitari». In linea con il pensiero shaviano, Jack Tanner trova l'inferno insopportabile e, alla fine, decide di trasferirsi in paradiso, dove «il filosofo è il timoniere della Natura». Nel suo rifiuto delle narrazioni dell'utopismo, GBS fece prevalere, per così dire, il principio di realtà: bisognava sempre affrontare i fenomeni reali e non aggirarli imboccando gli itinerari dell'idealismo. Questo è un punto fermo del pensiero shaviano che innerva la sua opera intera. Tanto la produzione teatrale e i romanzi giovanili quanto la vasta messe di saggi sui più svariati argomenti proclamano un ritorno al realismo come ricerca del vero. Shaw ama contraddirsi nei dettagli, ma in quanto alla visione delle cose, sin dalle opere di esordio, si presenta come un accanito oppositore di ogni forma di idealismo.

Eppure, incapace di leggere i segni nefasti del nazismo, pervaso dell'idea carlyliana dei «natural leaders» come portatori della salvezza del mondo, forse ispirato dall'immagine di un Cromwell come palinogenetico condottiero, Shaw scambiò per realismo politico i deliri di onnipotenza di Adolf Hitler. Ed è significativo che, non senza un desiderio di autopromozione in territorio tedesco, nel 1935 Shaw scrivesse al suo traduttore tedesco, Siegfried Trebitsch, rappresentando la sua delusione in ordine ai discorsi sulla purezza della razza sostenuti dal regime nazista. Nella stessa lettera chiedeva a Trebitsch di informare Goering e, indirettamente, anche il Führer, sul fatto «che io ho sostenuto il suo regime in Inghilterra al punto da rendermi impopolare e che continuerò a farlo fino a quando lui [Goering] e Hitler sosterranno le verità eterne e una genuina Realpolitik» (*Collected Letters*, IV). Sono, questi, anni in cui, nelle sue uscite pubbliche e nella sua corrispondenza, Shaw non mancò di sottolineare come i governanti inglesi fossero incapaci di adottare politiche improntate al realismo, pre-

ferendo invece la difesa dei privilegi dei potenti e l'abbandono delle classi meno abbienti al loro destino. Non solo il nazismo di Hitler, ma anche il fascismo aveva attratto le simpatie shaviane creando delusione e disappunto in quanti lo conoscevano e lo frequentavano come socialista e fabiano: «Quello che scoraggiò i giovani intellettuali socialisti e amareggiò gli antichi ammiratori fabiani fu il sostegno di Shaw a Mussolini negli anni Venti» (Holroyd). Al culmine di tale generale disappunto per le sue posizioni, il 24 gennaio 1927 apparve sul *Daily News* una lettera in difesa di Mussolini e delle sue Camicie Nere, in cui Shaw dava ampio risalto all'appoggio popolare goduto dal dittatore, senza dire nulla del delitto Matteotti e di tanti crimini commessi dal regime. Il segretario austriaco della Seconda Internazionale, Friedrich Adler, qualche mese dopo sentì il dovere di rispondergli dalle colonne del *Manchester Guardian*; lo stesso quotidiano pubblicò il 19 ottobre 1927 un articolo molto duro di Gaetano Salvemini che, togliendo la maschera di rispettabilità al fascismo, spiegava agli inglesi le svariate nefandezze commesse in Italia nel nome di Mussolini. Prima ancora che la controversia coinvolgesse Salvemini, Beatrice Webb nel suo diario, alla data del 1° ottobre 1927, espresse – sia pure con parole misurate – tutto il suo sconcerto di fronte al «fascismo» shaviano: «GBS ha fatto scalpore; si è allontanato dalle sue posizioni per testimoniare l'eccellenza della dittatura di Mussolini, la sua superiorità sulla democrazia politica come praticata in Gran Bretagna e nelle altre nazioni» (*Diary*, IV). Sempre nel suo diario, qualche settimana dopo, Webb registrava che GBS aveva tenuto una conferenza fabiana, «La democrazia come illusione» («Democracy as a Delusion», 23 novembre 1927), che era stata, nelle sue parole, «un assoluto fallimento».

Dopo la pubblicazione di *Torniamo a Matusalemme* (*Back to Methuselah*, 1918-1920), GBS si era definitivamente convinto che la strada dell'umanità fosse quella della Forza Vitale e dell'Evoluzione Creatrice, come aveva già ampiamente teorizzato in *Uomo e superuomo*. A questo ciclo di cinque commedie – commedie che vanno lette anche come un attacco frontale al darwinismo – l'autore aggiunse come sottotitolo «Un pentateuco metabiologico» («A Metabiological Pentateuch»), quasi a voler porre i suoi testi come alternativa alle Sacre Scritture o, per meglio dire, come rivisitazione e riscrittura del Pentateuco alla luce di un evolucionismo genetico che, alla fine, condurrà a qualcosa di molto simile alla realizzazione di un'utopia laica – un viaggio lungo oltre trentacinquemila anni che culminerà nella perfezione della persona umana. Come ha notato Fintan O'Toole, «*Torniamo a Matusalemme* è, in realtà, *Il viaggio del pellegrino* riscritto come fantascienza evolucionistica», cioè una fuga dalla storia e, in pari tempo, una negazione della storia. Ormai a inventare nuovi personaggi e nuovi mondi non era più lo spirito arguto di *Cesare e Cleopatra* (*Caesar and Cleopatra*, 1898) o di *Pigmalione* (*Pygmalion*, 1912), ma era il predicatore di una religione della quale Shaw stesso si sentiva profeta e interprete unico. Rimaneva il problema della credibilità di un predicatore che, fin troppo spesso, faceva dell'umorismo e della battuta di spirito le sue armi migliori. Per Tolstoj non erano queste le armi giuste per parlare di religione, di fede e di temi analoghi. Lo scrittore russo aveva ricevuto in dono *Uomo e superuomo* da Shaw nell'agosto 1908 e, dopo aver letto la commedia, si era preoccupato di ringraziare l'autore non senza manifestare il suo dissenso per il tono costantemente faceto del testo: «Non si dovrebbe parlare in maniera scherzosa di un tale argomento come lo scopo della vita umana, le cause della sua perversione e il male che pervade la vita dell'umanità oggi» (in *Collected Letters*, II). GBS non perse occasione per rispondere all'illustre interlocutore per ribadire le sue scelte in fatto di strategie drammaturgiche. Alla lunga e dettagliata autodifesa di Shaw, Tolstoj rispose con un breve messaggio: una volta riaffermato che «il problema di Dio e del male [era] troppo importante per parlarne con le facezie», in maniera quasi offensiva aggiungeva: «Vi dirò francamente che ho ricevuto un'impressione molto penosa: dalle parole

conclusive della vostra lettera» (in *Collected Letters*, II). Se pensiamo alla dottrina morale dello scrittore russi possiamo comprendere facilmente le motivazioni alla base del rimprovero tolstoiano. Comunque, quello che Tolstoj ignorava (o faceva finta di ignorare) era la linea genealogico-letteraria che stava dietro la scrittura shaviana: non solo Shakespeare, Ben Jonson e la commedia della restaurazione, ma anche Alexander Pope, Swift, Fielding, Thackeray e Dickens, per citare solo alcune delle figure letterarie che influenzarono lo stile di Shaw. Ed è nondimeno vero che, mentre un Dickens non era mai stato sfiorato dall'idea di fondare un sistema filosofico e di salvare l'umanità dalla catastrofe, GBS invece volle entrare in competizione con la Bibbia cercando di riscriverne la verità essenziale, ovvero di mettere in scena, nel caso di *Torniamo a Matusalemme*, la sua verità contro la verità del Pentateuco. Sembra piuttosto paradossale che, dopo aver sostenuto la fine di tutti gli ideali ereditati dal romanticismo, dopo aver sottolineato che l'unica regola è che non esistono regole, dopo aver dichiarato di non credere in nessuna delle utopie del passato, GBS costruisca un edificio filosofico che, a suo modo, si presenta rigido e dogmatico esattamente come potrebbe essere una religione. Tuttavia, se si osserva l'opera di Shaw da un'altra prospettiva, considerando il suo percorso letterario fra Ottocento e Novecento, dai romanzi in poi, allora s'impone l'immagine di una personalità straordinaria, che, con la sua prosa impeccabile ed efficace, con i plurimi universi creati dalla sua immaginazione sempre in movimento, ebbe l'ambizione di mettere in scena la relatività di tutte le cose. Anche della letteratura e di tutte le arti. Le quali, come egli osserva nella prefazione a *Favole improbabili* (*Farfetched Fables*, 1948), non hanno mai cambiato il corso della storia, né hanno mai condotto alla realizzazione di quei mondi migliori ipotizzati dai singoli autori di capolavori e grandi eventi estetici: «E il ventesimo secolo, non ancora a metà del suo percorso, è stato già devastato da due cosiddette guerre mondiali culminanti nelle atrocità della bomba atomica». Ormai ultranovantenne, a pochi mesi dalla sua morte, GBS pare non credere più nemmeno a quel bisogno di realismo che lo aveva spinto a scrivere come un eretico, con la censura britannica sempre pronta ad imbavagliarlo. Adesso, dopo le guerre mondiali e il tramonto di ogni illusione, il commediografo si affida alle favole per riflettere, con il consueto spirito iconoclasta, sul destino dell'umanità e per dare espressione alla sua disperazione. E lo fa con la stessa stupefatta amarezza di un vittoriano eccentrico di fine secolo che, d'un tratto, gli capita di risvegliarsi tra le macerie di metà Novecento senza riuscire a decifrare la scena del suo incubo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- E. B. ADAMS, *Bernard Shaw and the Aesthetes*, Columbus, OH, Ohio State University Press, 1971; W. ARCHER, *The Theatrical World of 1893*, London, Walter Scott, 1894; T. R. BARNES, «Shaw and the London Theatre», in *The New Pelican Guide to English Literature*, ed. B. Ford, Volume 7: *From James to Eliot*, Harmondsworth, Penguin, 1986, pp. 275-286; J. BARZUN, «Bernard Shaw in Twilight», *Kenyon Review*, 5, 3 (Summer 1943), pp. 321-345; ID., «Shaw and Rousseau: No Paradox», *Bulletin (Shaw Society of America)*, 1, 8 (May 1955), pp. 1-6; E. BENTLEY, «Bernard Shaw», in *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times*, Cleveland, OH, and New York, Meridian Books, 1965, pp. 107-126; ID., *Bernard Shaw*, New York, Applause/Theatre & Cinema Books, 2002; C. T. BISSELL, «The Novels of George Bernard Shaw», *University of Toronto Quarterly*, 17, 1 (October 1946), pp. 38-51; ID., «The Butlerian Inheritance of G. B. Shaw», *Dalhousie Review*, 41, 2 (Summer 1961), pp. 159-173; H. BLOOM (ed.), *George Bernard Shaw*, New York, Bloom's Literary Criticism/An Imprint of Infobase Publishing, 2011; I. M. BRITAIN, «Bernard Shaw, Ibsen, and the Ethics

of English Socialism», *Victorian Studies*, 21, 3 (Spring 1978), pp. 381-401; C. A. CARPENTER, *Bernard Shaw and the Art of Destroying Ideals: The Early Plays*, Milwaukee, WI, and London, The University of Wisconsin Press, 1969; R. C. CHURCHILL, «The Comedy of Ideas: Cross-Currents in Fiction and Drama», in *The New Pelican Guide to English Literature*, cit., pp. 287-297; E. M. CIORAN (1970), *Esercizi di ammirazione*, trad. di M. A. Rigoni e L. Zilli, Milano, Adelphi, 2005; G. R. CUOMO, «“Saint Joan Before the Cannibals”: George Bernard Shaw in the Third Reich», *German Studies Review*, 16, 3 (October 1993), pp. 435-461; F. DUBA, «“The Genuine Pulpit Article”: Shaw’s Prefatorial Practice and the Preface to *Man and Superman*», *SHAW: The Annual Bernard Shaw Studies*, 25 (2005), pp. 221-240; B. F. DUKORE, *Shaw’s Theater*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2000; T. S. ELIOT, «A Dialogue on Dramatic Poetry», in *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1934, pp. 45-58; T. F. EVANS (ed.), *George Bernard Shaw: The Critical Heritage*, London and New York, Routledge, 1976; E. FEUCHTWANGER, *Disraeli*, London, Arnold, 2000; H. H. FIFE, *Arthur Wing Pinero: Playwright*, London, Greening & Co., 1902; J. E. GAINOR, *Shaw’s Daughters: Dramatic and Narrative Constructions of Gender*, Ann Arbor, MI, The University of Michigan Press, 1991; A. GANZ, *George Bernard Shaw*, London and Basingstoke, Macmillan, 1983; A. M. GIBBS, *A Bernard Shaw Chronology*, Basingstoke and New York, Palgrave, 2001; ID., *Bernard Shaw: A Life*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 2005; G. GRIFFITH, *Socialism and Superior Brains. The Political Thought of Bernard Shaw*, London and New York, Routledge, 1995; G. S. HAIGHT (ed.), *The George Eliot Letters*, 7 vols, New Haven, CT, Yale University Press, 1954-1955; A. HENDERSON, *George Bernard Shaw. His Life and Works*, Cincinnati, OH, Stewart & Kidd, 1911; ID., «Bernard Shaw’s Novels: and Why They Failed», *Dalbousie Review*, 34, 4 (1955), pp. 373-382; C. HILL, *God’s Englishman: Oliver Cromwell and the English Revolution*, London, Penguin, 1972; M. HOLROYD, *Bernard Shaw: The One-Volume Definitive Biography*, New York and London, W. W. Norton, 2006; L. HUGO, *Edwardian Shaw: The Writer and His Age*, Basingstoke and London, Macmillan, 1999; J. HUNEKER, *Iconoclasts: A Book of Dramatists*, New York, Charles Scribner’s, 1919; C. INNES (ed.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, Cambridge, Cambridge, University Press, 2006; R. JANN, Rosemary, «Fabian Socialism and the Rhetoric of Gentility», *Victorian Literature and Culture*, 41, 4 (2013), pp. 727-742; J. JOYCE, «La battaglia fra Bernard Shaw e la censura: *Blanco Posnet smascherato*» [1909], in *Occasional, Critical, and Political Writing*, ed. K. Barry, Oxford and New York, Oxford University Press, 2000, pp. 152-154; J. B. KAYE, *Bernard Shaw and the Nineteenth-Century Tradition*, Norman, OK, University of Oklahoma Press, 1958; B. KENT (ed.), *George Bernard Shaw in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018; D. H. LAURENCE (ed.), *Bernard Shaw: Collected Letters*, 4 vols, London and New York, Max Reinhardt/Penguin Viking Group, 1965-1988; ID., «Victorians Unveiled: Some Thought on Mrs. Warren’s Profession», *SHAW*, 24 (2004), pp. 38-45. N. AND J. MACKENZIE (eds), *The Diary of Beatrice Webb*, 4 vols, London, Virago, 1984; F. MARRONI, «George Bernard Shaw e la demolizione dei modelli. Note su una lettera orwelliana», *Merope*, 26, 66 (Luglio 2017), pp. 5-26; ID., «George Bernard Shaw e l’arte fotografica come paradosso», *La luce e l’inchiostro: scritture e fotografie in dialogo*, a cura di B. Rizzardi e G. Bassi, Pisa, ETS, 2019, pp. 77-88; ID., «G. B. Shaw, John Bunyan e la visione dei “just men made perfect”», *Rivista di Studi Vittoriani*, 25, 50 (Luglio 2020), pp. 7-32; K. M. MAY, *Ibsen and Shaw*, Basingstoke and London, Macmillan, 1985; A. H. NETHERCOT, «Mrs. Warren’s Profession and The Second Mrs. Tanqueray», *The Shaw Review*, 13, 1 (January 1970), pp. 26-28; F. O’TOOLE, *Judging Shaw. The Radicalism of GBS*, Dublin, Prism/Royal Irish Academy, 2017; E. R. PEASE, *The History of the Fabian Society*, New York, Dutton, 1916; S. PETERS, *Bernard Shaw: The Ascent of the Superman*, New Haven, CT, and London, Yale University Press, 1996; J. POLLOCK, *Wesley the Preacher: A Biography*, East-

bourne (UK), Kingsway Publications, 2003; S. ROBBINS, *God's General: Cromwell the Soldier*, Stroud (UK), Sutton Publishing, 2003; J. SCHWARTZMAN, «Henry George and George Bernard Shaw: Comparison and Contrast», *American Journal of Economics and Sociology*, 49, 1 (January 1990), pp. 113-127; G. B. SHAW (ed.), *Fabian Essays in Socialism*, London, The Fabian Society, 1889; *Saggi Fabiani*, Introduzione di L. Marrocu, traduzione di F. Salvatorelli, Roma, Editori Riuniti, 1990; ID., *The Quintessence of Ibsenism*, London, Walter Scott, 1891; ID., *Our Theatre in the Nineties*, 3 vols, London, Constable, 1932; ID., *Prefaces*, London, Constable, 1934; ID., *The Complete Prefaces*, ed. D. H. Laurence and D. J. Leary, 3 vols, New York, Penguin, 1993 (I), 1995 (II), 1997 (III); ID., «Utopias» (1887), *SHAW*, 17 (1997), pp. 65-80; J. TEMPLETON, *Shaw's Ibsen: A Re-Appraisal*, New York, Palgrave Macmillan, 2018; S. WEINTRAUB (ed.), *Shaw: An Autobiography 1856-1898. Selected from his Writings*, London, Max Reinhardt, 1970; R. WELLEK, *A History of Modern Criticism: 1750-1950. The Later Nineteenth Century*, New Haven, CT, and London, Yale University Press, 1966; A. WEST, *A Good Man Fallen Among Fabians*, London, Lawrence & Wishart, 1950; R. F. WHITMAN, *Shaw and the Play of Ideas*, Ithaca, NY, and London, Cornell University Press, 1977; R. WILLIAMS, *Drama from Ibsen to Brecht*, Harmondsworth, Penguin, 1973; C. WILSON, *Bernard Shaw: A Reassessment*, London, Macmillan, 1981; J. L. WISENTHAL, *Shaw's Sense of History*, Oxford and New York, Clarendon Press/Oxford University Press, 1988; M. YDE, *Bernard Shaw and Totalitarianism: Longing for Utopia*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.