

SALONE PIER LOMBARDO

20135 milano - via pier lombardo 14 - tel. 584410

COOPERATIVA TEATRO FRANCO PARENTI

L'IMPERATORE D'AMERICA

"stravaganza politica"



G. B. SHAW

adattamento e regia di ANDRÈE RUTH SHAMMAH



Schizzo di Michael Noble

L'IMPERATORE D'AMERICA

di G. BERNARD SHAW adattamento e regia di ANDRÈE RUTH SHAMMAH

traduzione di AGOSTINO LOMBARDO scene e costumi di GIANMAURIZIO FERCIONI musiche di FIORENZO CARPI

la famiglia reale

Re Magnus FRANCO PARENTI la Regina GRAZIA MIGNECO Alice MARINA GUERRINI Orinzia LUCILLA MORLACCHI i segretari particolari del re

Sempronius GIORGIO MELAZZI Pamphilius LELE VEZZOLI

i ministri del gabinetto

Boanerges GIANNI MANTESI Proteus ANTONIO BALLERIO Plinius PIERO DOMENICACCIO

Nicobar GIOVANNI BATTEZZATO Crassus PIER LUIGI PICCHETTI

Balbus GIGIO ALBERTI

Amanda ANGELICA IPPOLITO

Lisistrata MARIA TERESA BAX

l'ambasciatore americano

Vanhattan ANTONIO BALLERIO

hanno collaborato allo spettacolo

per la drammaturgia Guido Vergani per le musiche Paolo Ciarchi

per le scene Gabriele Serra per i costumi Giovanna Buzzi

per le luci Mario Loprevite

per l'allestimento Lorenzo Alessandri

assistenti alla regia Antonio Ballerio

Laurent Gerber

direttore tecnico Guido Romano

direttore di scena Alberto Gardella

elettricisti Mario Loprevite Roberto Calvia

sarta Odilia Tocco

Scene realizzate dal laboratorio di Luigi Broggi, Milano e da Guido Romano Costumi realizzati dalla sartoria del Salone Pier Lombardo diretta da Rosario Russo Attrezzeria Rancati, Milano - Calzature Pedrazzoli, Milano Acconciature Mary Petris, Milano - Fotografo di scena Pietro Privitera

VITA E OPERE DI G. BERNARD SHAW

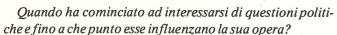
- 1856: Il 26 luglio nasce a Dublino, da famiglia borghese, protestante.
- 1866: Intraprende gli studi presso la Wesleyan Connexionale School.
- 1871: Comincia a lavorare nell'ufficio di un agente fondiario di Dublino con una paga di 18 scellini al mese.
- 1876: Parte per Londra. Dopo impieghi saltuari lavora per sei mesi presso la Edison Telephone Company. Vive un periodo con la madre che insegna canto e deve a lei buona parte della cultura musicale.
- 1884: Diventa membro della nuova Fabian Society, creata da un gruppo animato dalla passione per il miglioramento sociale, piuttosto che individuale.
- 1886: Pubblica il primo romanzo "Cashel Byron's Profession" a cui ne seguiranno altri quattro che non ebbero però molta fortuna. In un circolo londinese conosce Sidney Webb, il futuro sociologo, col quale stringe una salda amicizia.
- 1888: Dopo aver recensito alcuni libri comincia ad affermarsi come critico e saggista. Scrive per un giornale della sera: *The Star*.
- 1890: Scrive ''Socialism in Ibsen'' e l'anno successivo ''The quintessence of Ibsenism'' a cui seguiranno altri saggi teatrali.
- 1894: Si è già affermato come uno dei migliori critici musicali del tempo, anche se questa fama fu superata da quella che andò acquistandosi come critico teatrale. Esaltò Wagner, ma non comprese Brahms.
- 1895: Inizia la collaborazione come critico drammaturgico alla Saturday Review, diretta da Frank Harris. Comincia a scrivere in modo esplosivo tutto ciò che pensa sul teatro inglese a lui contemporaneo. Intanto dà vita alle prime opere teatrali: "Windower's Houses" (1892) "The Philander" (1893) "Mrs Warren's Profession" (1893-1894) "Arms and Man" (1894).
- 1895: Prima rappresentazione a New York di: ''Candida'', la commedia che gli procurerà una fama immediata. Londra dovrà aspettare qualche anno. (1897)

- 1898: Sposa Charlotte Frances Payne-Townshend, una ricca irlandese di sei mesi più giovane di lui; donna gentile e generosa che ebbe assidua cura del marito.
- 1899: Scrive "Caesar and Cleopatra" che verrà rappresentata nel 1906. Seguono "Captain Brassbound's Conversion" "Man and Superman" "Major Barbara" "The Doctor's Dilemma".
- 1905-09: Primo periodo di grande successo al Royal Court Theatre.
- 1909-10: Scrive 'Misalliance' tentando la grande avventura di una repertory company nel periodo edoardiano; questa durò 17 settimane, ma presentò un programma notevole.
- 1910-14: Scrive sette lavori, due dei quali si inseriscono fra le sue commedie di maggior successo: "Fanny's First Play" e "Pygmalion". Segue il periodo della guerra durante il quale scrive commedie di poco valore. Shaw ha 65 anni ed è ormai diventato un personaggio leggendario. Scrive "Androcles and the Lion", con una massiccia introduzione sul Cristianesimo. Si tratta di una farsa divertente che non tralascia un fine principale: quello di esaminare la natura della fede religiosa.
- 1924: È l'anno di "Saint Joan" destinato a divenire uno dei lavori più famosi del commediografo. Era stata la moglie a suggerirgli l'argomento.
- 1926: Gli viene conferito il Premio Nobel per la Letteratura.
- 1929: Viene rappresentata: "The Apple Cart" (L'Imperatore d'America)
- 1935: Scrive la "The Millionairess" a cui seguono la satira di attualità politica "Geneva" e una commedia sulla Restaurazione: "In Good King Charles's Golden Days".
- 1943: Muore la moglie. Continuerà ancora a scrivere e ad occuparsi di letteratura.
- 1950: Shaw è vittima di una caduta nel suo giardino di Ayot St. Lawrence. Subisce due operazioni, muore subito dopo serenamente a 94 anni.

Intervista con G. Bernard Shaw Londra 1901

Quand'è che sentiste per la prima volta l'inclinazione allo scrivere?

Non mi sono mai sentito inclinato allo scrivere più di quanto mi senta incline a respirare. Non mi è mai venuto in mente di avere un eccezionale senso letterario. Ho sempre creduto fosse potenzialmente in tutti, giacché non vi è nulla di miracoloso in quelle doti naturali che un uomo può possedere. Nel campo dell'arte il dilettante, il collezionista, l'entusiasta è proprio colui che non è capace di creare. Il veneziano vorrebbe essere soldato di cavalleria, il gaucho vorrebbe essere marinaio, il pesce vorrebbe volare e l'uccello vorrebbe nuotare. Io non ho mai voluto scrivere. Sono consapevole, naturalmente, di quanto rare siano le doti letterarie, ma non le desidero. Non è possibile desiderare una cosa e averla allo stesso tempo.



Ebbene, voi sapete come nei primi anni dopo il 1880 abbia udito un discorso di Henry George che mi apri gli occhi sull'importanza degli studi economici. Ho letto Marx. Ora il vero segreto del fascino di Marx è stato il suo appello a una passione che non ha nome e definizione: l'odio delle anime più generose fra le classi migliori e più istruite per le istituzioni borghesi che le avevano affamate, ostacolate, ingannate e corrotte spiritualmente fino dalla culla. Il Capitale di Marx non è un trattato sul socialismo: è una geremiade contro la borghesia sostenuta da una massa di prove ufficiali e da un instancabile genio accusatore ebraico; una geremiade rivolta alle classi lavoratrici: ma il lavoratore rispetta la borghesia e vuole essere borghese; sono stati i figli ribelli della stessa borghesia, Lassalle, Marx, Liebknecht, Morris, Hyndman (e aggiungete Lenin, Trotzkij e Stalin), tutti borghesi come me, quelli che hanno tinta la bandiera di rosso. Bakunin e Kropotkin, della casta militare e nobile, sono stati i nostri anarchici estremi. Le classi dei figli cadetti, professionisti e squattrinati, costituiscono l'elemento rivoluzionario della nostra società: il proletariato costituisce l'elemento





conservatore, come ben sapeva Disraeli, democratico conservatore. Marx ha fatto di me un socialista e mi ha salvato dal divenire un letterato.

Qual'è stato il vostro primo successo? Ditemi l'impressione che vi ha fatto. Avete mai disperato del successo?

Non ho mai avuto successo. Il successo, come tale, è qualcosa che muove verso di voi e vi porta via il fiato, come accadde a Byron, Dickens e Kipling. Ciò che si mosse verso di me fu invece un ripetuto insuccesso. Quando lo dominai la sapevo ormai troppo lunga per curarmi più del fiasco o del successo.

La povertà intralcia il successo o agisce da incentivo?

La povertà e la mancanza di quel riposo che soltanto il socialismo può dare sterilizzano nel modo più disastroso quella piccola percentuale della popolazione cui la Provvidenza ha dato la capacità di pensare e governarsi, senza la quale il socialismo è impossibile.



Qual'è la vostra sincera opinione su G. B. S.?

Oh! una delle mie opere che ha avuto maggior successo, ma che mi pare stia diventando un po' seccante. G. B. S. mi annoia tranne quando dice qualcosa che deve essere detto e non può esser detto meglio che alla sua maniera. G. B. S. è un ciarlatano.

Qual'è la vostra definizione di 'humour''?

Tutto ciò che fa ridere. Ma il più fine umorismo è quello che strappa una lacrima con la risata.

Voglio una parola che descriva la commedia umana dal vostro punto di vista.

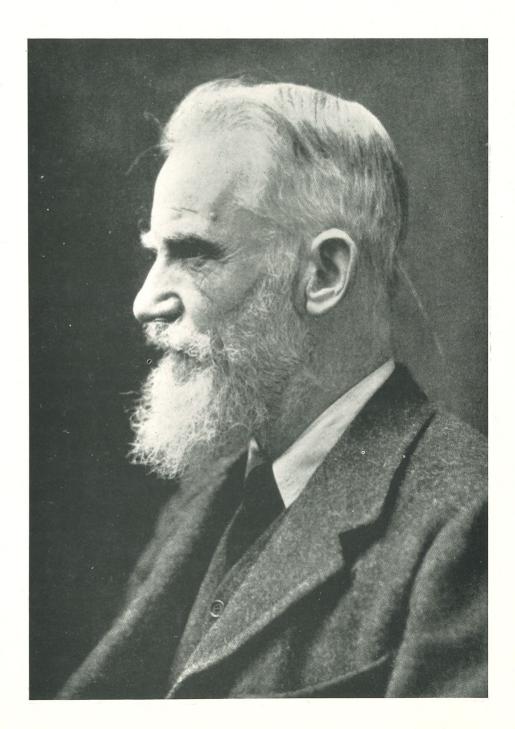
È proprio questa sciocca domanda quella che causa la commedia. Mi chiedete di descriverla in una sola parola, sebbene non sia trascorso ancora un milione d'anni da quando l'uomo ha potuto vedere il mondo quale è. Intellettualmente siamo ancora bambini: ecco forse perchè l'espressione del viso di un bambino suggerisce così da vicino quella di un filosofo di professione. Tutta la sua ener-



gia mentale è assorbita dalla lotta per raggiungere una consapevolezza fisica, per imparare a interpretare le sensazioni degli occhi, delle orecchie, del naso, della lingua e dei polpastrelli. Un bambino si diverte fino al ridicolo dinanzi a uno stupido balocco, e si spaventa fino all'assurdo dinanzi a un innocuo spauracchio. Ebbene, siamo ancora tutti così bambini nel mondo del pensiero come lo eravamo nel nostro secondo anno di età nel mondo dei sensi. Ai nostri occhi gli uomini non sono essere veri: sono eroi e furfanti, persone rispettabili e criminali. Le loro qualità sono ricompense ed espiazioni; il loro ragionamento è una formula di causa ed effetto in cui il carro è quasi sempre avanti ai buoi. Vengono da me con la testa piena di queste finzioni che - scusate se è poco - chiamano "il mondo", e mi chiedono quale è il loro significato, come se io o chiunque altro fossimo un Dio Onnipotente e potessimo dire loro tutto. Una bella pretesa, non è vero? Ma quando mettono qualcuno all'ostracismo, puniscono, assassinano o dichiarano guerra per imporre con la forza le loro grottesche religioni e i loro rivoltanti codici criminali, allora la commedia diventa tragedia. L'esercito, la marina, la chiesa, il foro, i teatri, le pinacoteche, le biblioteche e le camere del lavoro sono costretti a sostenere le loro allucinazioni preferite. Basta. Voi volete che mi perda in chiacchere parlando sull'Assoluto, la Realtà, la Ragione Prima e rispondendo al Perchè universale. Quando vedo stampate queste parole, il libro se ne va nel cestino. Buon giorno.



Barrie, Galsworthy, Shaw, Granville-Barker.



G. Bernard Shaw Prefazione a "L'Imperatore d'America" Mondadori, 1959 (pp. 23-25; 33-34)

La Democrazia

La democrazia, dunque, non può essere il governo esercitato dal popolo: può soltanto essere governo col consenso dei governati. Disgraziatamente, quando gli uomini di stato democratici propongono di governarci col nostro consenso, scoprono che noi non vogliamo affatto essere governati, e che consideriamo alla stregua di insopportabili fardelli oneri e tasse e affitti e imposte di successione. Noi vogliamo sapere con quanto poco governo ce la possiamo cavare senza correre il pericolo di essere assassinati nel sonno. La risposta a questa domanda potrà venire soltanto quando avremo spiegato che cosa intendiamo per cavarcela. L'unica norma al riguardo è che il modo civile per cavarsela è quello dell'azione collegiale, non di singoli; e l'azione collegiale richiede più governo dell'azione dei singoli.

Così il governo che abitualmente era faccenda abbastanza semplice ha oggi a che fare con un immenso sviluppo del socialismo e del comunismo. La nostra vita industriale e sociale è inserita in un enorme complesso comunistico di strade, ponti, acquedotti, elettrodotti, centrali elettriche, tranvai, scuole, porti, assistenza e contributi pubblici, che impiegano un prodigioso esercito di poliziotti, ispettori, insegnanti e funzionari di tutti i gradi in centinaia di settori. Abbiamo scoperto, attraverso amare esperienze, che è impossibile affidare fabbriche, officine e miniere a imprese private. Soltanto leggi rigorose sorrette da ispezioni continue hanno arrestato il mostruoso spreco di vite umane e di benessere che costava la mancanza d'un controllo governativo. Durante la guerra, il nostro tentativo di lasciare alle imprese private il rifornimento delle munizioni per l'esercito ci condusse sull'orlo della disfatta e provocò una spaventosa strage di nostri soldati. Quando il Governo tolse quel lavoro dalle mani dei privati e l'affidò all'industria nazionale si ottennero immediati risultati soddisfacenti. Le ditte private avevano ancora il permesso di fare quel poco che sapevano fare; ma funzionari governativi erano intervenuti per insegnar loro a farlo in modo economico, e a tenere in ordine i loro conti. Le nostre grandi imprese capitalistiche adesso si rivolgono al governo in cerca di aiuto come un agnello corre da sua madre. Non possono neanche estendere la ferrovia sotterranea londinese senza l'aiuto governativo. Il capitalismo privato che non abbia aiuti governativi si sta sfasciando oppure rimane indietro in ogni campo. Se tutto il nostro socialismo e comunismo e la tassazione drastica di redditi patrimoniali che lo finanzia dovesse fermarsi, le nostre imprese private cadrebbero come cervi feriti, e saremmo tutti morti entro un mese. Quando il signor Baldwin si provò a vincere le ultime elezioni dichiarando che il socialismo era fallito ogni volta e ovunque fosse stato sperimentato, il socialismo gli calò addosso come uno schiacciasassi e offri la sua carica a un Primo Ministro socialista. Nulla poteva salvarci in guerra, salvo una grande diffusione del socialismo; e risulta ora abbastanza chiaro che soltanto una sua ancora maggiore diffusione può rimediare alle rovine della guerra e mantenere il passo con le crescenti esigenze della civiltà.

Noi adesso ci chiediamo, dunque, non se avremo il socialismo e il comunismo, ma se la Democrazia può stare al passo con gli sviluppi dell'uno e dell'altro, quali ci sono imposti dal crescere dell'azione collegiale di carattere nazionale e internazionale.

Oggi l'azione collegiale è impossibile senza un organismo che la regoli. Può essere il Governo centrale: può essere una corporazione municipale, un consiglio di contea, un consiglio distrettuale o parrocchiale. Può essere il consiglio d'amministrazione di una società anonima, o di un consorzio formato dalla combinazione di molte società anonime unite. Tali consigli, eletti dai voti degli azionisti, sono piccoli Stati nello Stato, e alcuni di essi sono, inoltre, assai potenti. Se essi non hanno leggi e re, hanno però statuti e presidenti. E voi e io, consumatori dei loro prodotti e utenti dei loro servizi, siamo alla mercè dei loro consigli di amministrazione più di quanto siamo alla mercè del parlamento. Diversi uomini politici attivi i quali esordirono da liberali e sono adesso socialisti mi hanno detto di essersi convertiti vedendo che la nazione doveva scegliere, non tra il controllo governativo dell'industria e il controllo fatto da singoli privati tenuti a bada dalla concorrenza nel nostro consumo, ma tra il controllo governativo e il controllo esercitato dai giganteschi consorzi che godevano di grande potere senza le responsabilità e avevano come unico scopo quello di trarre da noi il maggior danaro possibile. Il nostro Governo attualmente ha assai più da preoccuparsi delle compagnie private dalle quali dipendiamo per le nostre forniture di carbone e di cotone che della Francia o degli Stati Uniti d'America. Per la soddisfazione dei nostri bisogni quotidiani siamo in mano dei nostri organi collegiali, pubblici o privati. I loro poteri sono poteri di vita e di morte. Non ho bisogno di sviluppare questo punto: lo conosciamo tutti.

La Società Anonima Guasti e Rotture

E adesso una parola sulla Società Anonima Guasti e Rotture. Come tutti i socialisti che sanno il fatto loro, io sono esasperato dal danno che il nostro sistema di Capitalismo privato procura mettendo grandi investimenti finanziari a servizio della distruzione, dello spreco e delle malattie. Le aziende per gli armamenti prosperano sulle guerre; le vetrerie guadagnano sui vetri rotti; i chirurghi fanno dipendere il pane dei loro figli dal cancro: i distillatori e i birrai costruiscono cattedrali per santificare i profitti dell'ubriachezza; e la prosperità dei re-

cuperi navali costa la privazione di cento Lazzari.

La Società Anonima Guasti e Rotture m'è stata suggerita dal destino di quel notevole genio, il defunto Alfred Warwick Gattie, del quale ero personalmente amico. Lo conoscevo dapprima come autore d'una commedia. Era un uomo sconcertante, afflitto -o, com'è risultato, dotato - d'una iperestesia cronica, il quale sentiva ogni cosa in modo violento ed esprimeva i suoi sentimenti in modo vigoroso e, in certe occasioni, in modo vulcanico. Conclusi che non aveva sufficiente sangue freddo per far molto come commediografo; così che quando, avendolo perso di vista per alcuni anni, mi fu detto che egli aveva fatto un'invenzione di eccezionale importanza, rimasi incredulo, e conclusi che la sua invenzione doveva essere soltanto un progetto utopistico. Il nostro amico Henry Murray si risentì del mio atteggiamento tanto che, per mettergli l'animo in pace, acconsentii a indagare personalmente sulla pretesa grande invenzione, purchè Gattie promettesse di condursi da persona ragionevole durante il sopraluogo, promessa che egli mantenne con la maggior dignità, rimanendo in silenzio mentre un ingegnere mi spiegava i suoi miracoli, e accontentandosi di leggere una breve dichiarazione atta a dimostrare che l'adozione del suo progetto avrebbe sollevato l'industria dall'impiego degli uomini necessari a sopraffare totalmente gli Imperi Centrali con i quali eravamo allora in guerra.

Renato Simoni

recensione a "L'Imperatore d'Ameri-2 febbraio 1930

Considerata nelle linee esteriori, come aneddoto, la commedia di Bernard Shaw ci presenta un gruppo di ministri democratici e laburisti sottilmente cedere davanti alla loro altezzosa volontà e alla loro vanitosa potenza. prevale su di essi, non solo per la finezza ironica e la conoscenza delle loro debolezze e l'astuzia agile e pronta, ma anche per la forza sensata, calma, serena del principio tradizionale che ad essa, le stoccate sono decise. e sono rappresenta.

Naturalmente, come in tutte le opere di G. B. S., la vivacità dello spirito polemico, l'allegrezza dell'ironia, quasi il piacere di rompere i vetri nelle atti. Per me questa commedia vale socase dei contemporanei, determinando anche qui divagazioni, deviazioni, sassate nelle finestre dei vicini. Il discorso shawiano non è mai rettilineo, e questo è il suo fascino. Se L'Imperatore d'America fosse soltanto una commedia politica essa sarebbe meno gno è un personaggio artistico, perchè divertente. La commedia politica è stata scritta troppe volte perchè possa avere qualche cosa di nuovo da dire; e, in questa, più che la materia, è che vuole rimanga almeno rispettabinuovo il modo d'atteggiarla.

un ministro laburista appena entrato a far parte del Governo, e ancora fumi- za per quel bailamme di arrivismi che do di ingenua truculenza: "Voi siete gli stride intorno, costituisce la vera repubblicano perchè sapete che, se si proclamasse la repubblica, ne sareste il presidente", ci riappare "Rabagas" che è tutto intero in queste parole. Ma "Rabagas" si beffa degli uomini, del- lezza essenziale. Solo dove i personagle loro ambizioni, della fragilità delle gi vivono c'è il teatro.

loro convinzioni; qui il discorso ha più senso, maggiori riflessi spirituali. La satira è solo formale. Di tanto in tanto, sul volto dei personaggi, passa come un'ombra di gravità. Essi escono da se stessi, si superano, per rappresentare qualche cosa che vale meglio della loro piccola realtà. Poi, con un'ultima burla, Bernard Shaw li tira giù dall'alto verso la terra.....

E che cos'è tutto questo? Una satira spietata della politica parlamentare? O addirittura una presa di posizione contro i Governi popolari? O una gragnuola di colpi, dati di qua e di là, a tutto e a tutti, alla politica opportunistica, all'affarismo accentratore, alla mancanza di stile dei pervenuti, alla modernità che attenua i caratteri tradizionali e nazionali, alla civiltà meccanica, meravigliosa ma eguagliatrice? giocati dal Re che, avendo l'aria di Può darsi. Tutto è possibile quando scrive Bernard Shaw; anche che egli. giunto alla vecchiaia, esperto di vita e libero dai ricordi, si rivolti contro le vecchie idee e i suoi vecchi amici. Contro l'invadenza americana, e contro la passività europea di fronte amenissime; ma la loro comicità, quantunque ben rilevata, è la più facile e la meno originale, fra la molta sparsa con apparente disordine nei tre prattutto dove, di là dal riso, che talvolta è provocato, senza riguardi, da buffonerie operettistiche, si sente una malinconia raccolta, come una contemplazione del passato davanti all'irruente corso della vita nuova. Re Mapare che si avanzi nella commedia. portando con rassegnata eleganza il peso di qualche cosa che fu sacro e le. Il suo modo di essere re e di restar-Quando, nel primo atto, il Re dice a lo, con un misto di astuto egoismo e di altruismo superiore e con indulgenoriginalità dell'Imperatore d'America. Ché i frizzi, le canzonature, le discussioni mordaci possono adornare un'opera teatrale, ma non ne fanno la belK. H. Ruppel

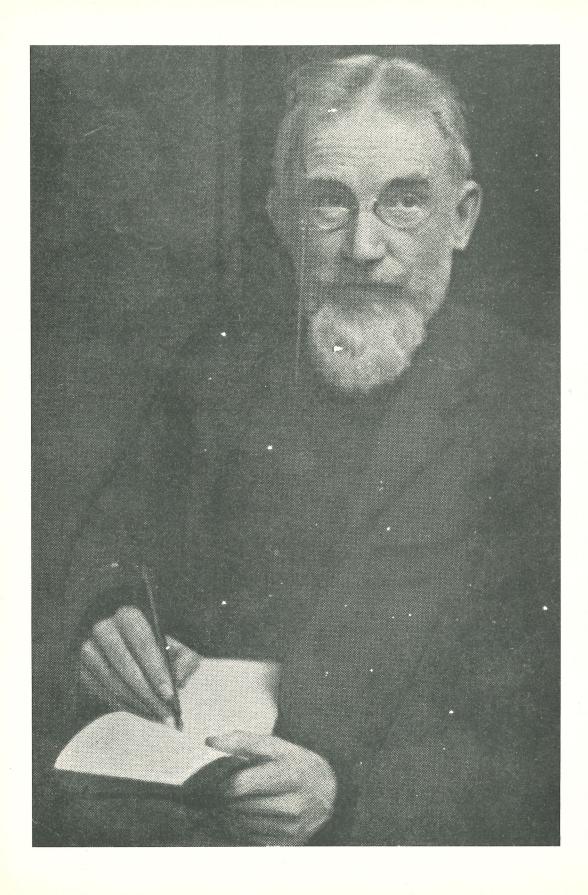
recensione per la rappresentazione de "L'Imperatore d'America" a Düsseldorf 14 settembre 1963

"L'Imperatore d'America" di Shaw è un perfetto esempio dell'efficacia del teatro come luogo di discussione intellettuale. In questa commedia del settantatreenne Shaw il parlamentarismo viene analizzato non con risentimento, bensì con un' indagine razionale. È una razionalità sana. chiara, abile e beffarda che non diffama l'obiettivo del suo attacco, ma lo mette in ridicolo. L'individualismo aristocratico, che fu sempre strettamente legato al socialismo di Shaw, atterra il suo avversario non con la violenza, ma mediante l'ironia. E anche questa non è "sanguigna" e "pungente", bensì larvata, è l'ironia di una mente raffinata che perviene ad una vittoria agevole quanto elegante. I drammaturghi "d'avanguardia" dovrebbero imparare a maneggiare il fioretto dall'alta scuola del vecchio Shaw: la "clava" possono metterla tranquillamente in un cantuccio, l'avversario è già al tappeto.

Re Magnus, ultimo monarca d'Europa, si batte contro il suo gabinetto di parlamentari mestieranti, di speculatori politici e affaristi che vogliono definitivamente privarlo dell'ultima residua prerogativa di un monarca costituzionale. Magnus combatte con le armi dell'uomo esperto e ponderato, che conosce a fondo le regole del gioco parlamentare per averle evidentemente sperimentate in tutti i loro possibili effetti, e riesce a cogliere di sorpresa la macchina governativa in

modo così brillante da realizzare contro quest'ultima un colpo sensazionale: quando il gabinetto, per renderlo inoffensivo, minaccia di dimettersi egli oppone a questa minaccia la sua decisione di abdicare per farsi eleggere a sua volta in parlamento e diventare così presidente del consiglio. I politici professionisti temono soprattutto la popolarità dell'eminente personaggio; spaventati e confusi, rinunciano alla risposta dell'ultimatum e assicurano Magnus della loro devozione. Come questo tema venga abbozzato, realizzato, messo da parte e ripreso — dopo l'interludio della scena di Orinthia e quella dell'ambasciatore americano che offre a Magnus la corona imperiale degli Stati Uniti rimane modello esemplare di commedia politica, che polemizza senza trascurare le esigenze sceniche, che colpisce e intrattiene, avvince e incanta lo spirito.

In questa commedia l'elemento dialettico è unito in maniera eccellente con quello della caratterizzazione. Il dialogo non si limita a mettere in bocca ai personaggi semplici aforismi shawiani, ma esprime, evidenziandola, la loro personalità; non ci sono solo opinioni, ma anche caratteri. Il linguaggio dell' ''Imperatore d'America" prende spunto dalla dialettica scientifica e dalla conversazione diplomatico-ministeriale, dal gergo dei parlamentari e dagli slogan delle tribune politiche delle scene teatrali e della stampa, dal cabaret e dalla commedia brillante. Ad ogni linguaggio corrisponde un carattere. Spesso poche battute sono sufficienti non solo a caratterizzare un personaggio, ma addirittura a smascherarlo. L'umore ironico e riflessivo del drammaturgo, in questa splendida commedia, gioca non solo con le idee ma con gli uomini, come Shaw ha fatto-decenni prima-in opere come "Eroi", "Pygmalione", "Candida" e "La professione della signora Warren". La precisione della pennellata ironica colloca l' "Imperatore d'America" nei gradini più alti della produzione di Shaw, a stretto contatto con "Cesare e Cleopatra" e "Santa Giovanna".



Edmond Wilson Il Pensiero multiplo Garzanti, 1976 (pp. 207-208)

Ma nel 1924 il partito laburista salì al potere e Ramsay MacDonald divenne primo ministro. MacDonald era stato membro del comitato esecutivo della società fabiana e portò con sé al governo altri due fabiani, Sidney Webb e Sydney Olivier, che assunsero i portafogli di ministro del lavoro e segretario di Stato per l'India. Quando MacDonald fu rieletto nel 1929, lo seguirono non meno di venti fabiani, di cui otto divennero membri del gabinetto. I fabiani avevano ora raggiunto l'obiettivo che doveva costituire la condizione del successo della loro ideologia: avevano "interpenetrato" il governo. Ma nel frattempo la rivalità tra l'impero britannico e la Germania era culminata in una guerra durata quattro anni; e nell'Inghilterra del dopoguerra, duramente provata dal massacro dei suoi uomini migliori, dai licenziamenti in massa degli operai addetti alle industrie belliche, e dai colpi inferti dagli Stati Uniti al suo predominio commerciale, l'influenza dei fabiani era impotente a gettare un ponte sull'abisso che si era scavato tra gli estremi della società classista inglese. Le misure più efficaci adottate dal governo laburista non ebbero altro effetto che quello di non lasciar morire di fame i disoccupati; e quando i capitalisti cominciarono a risentire della crisi, apertamente assunsero le redini della nazione. Nel 1931 Ramsay MacDonald divenne primo ministro di un governo nazionalista e chiese le dimissioni dei suoi compagni.

Al momento della seconda ascesa al potere del partito laburista, Shaw aveva scritto The Apple Cart, in cui Proteo, il primo ministro di un governo laburista, è una caricatura di MacDonald. Nella commedia questo governo, in realtà, è controllato dalla Breakages, un grande monopolio che si oppone al progresso industriale, perchè ha interesse a non sostituire i macchinari scadenti e meno durevoli che richiedono più frequenti riparazioni. Ma in The Apple Cart non troviamo alcun commento sul fabianesimo che, dopo tutto, ha avuto la sua parte di responsabilità nell'ascesa di Proteo: la colpa viene attribuita non a quel socialismo per interpenetrazione che ha finito per essere interpenetrato esso stesso, ma a qualcosa che Shaw chiama "democrazia"; e al socialismo corrotto di Proteo si oppone non un socialismo più risoluto ma il monarca supercostituzionale King Magnus. Ancora una volta Shaw ha eluso i suoi problemi ricorrendo al culto della personalità superiore.



G. Bernard Shaw da: I saggi autobiografici Mondadori, 1963

Un critico mi ha descritto recentemente come uno che "ha un gentile disgusto per i suoi simili". Orrore sarebbe stata la parola più adatta, giacchè l'uomo è l'unico animale del quale ho veramente e morbosamente paura. (p. 69)

Io sono stato e sono tuttora un sostenitore del vitalismo per il quale la vitalità, sebbene sia il fatto più concreto di tutti, rimane un mistero. Devo costantemente trattare in termini di ragione e con la materia, ma non sono né un razionalista né un materialista. (p. 114)

Sono cattolico perchè sono comunista (le due parole indicano la stessa cosa). (p. 115)

Io l'ho chiamata "forza vitale" e "brama di evoluzione". Bergson l'ha chiamato élan vitale, Kant lo ha chiamato ''imperativo categorico'' e Shakespeare l'ha descritto come 'la divinità che dà forma ai nostri scopi, per quanto noi possiamo bistrattarli". Tutto si riduce alla stessa cosa: una spinta misteriosa verso un controllo più forte delle circostanze e una più profonda comprensione della natura, in cerca della qual cosa uomini e donne rischiano la morte come pionieri e sacrificano il loro benessere e la loro sicurezza personale contro ogni prudenza, ogni probabilità e ogni buonsenso. (p. 118)

Ma chi se non un professore universitario idiota e zuccone, semi-impazzito dal correggere temi di esame, potrebbe sostenere che le mie commedie siano saggi economici anzichè drammi di vita, carattere e destino umano, come quelli di Shakespeare e di Euripide? (p. 134)

Quando egli dice che gli uomini sono costretti a fare la corte a quasi tutte le donne perchè è impossibile discorrere con esse, dice la verità: ma questo non lo salva quando la donna costituisce una buona compagnia oltre a essere seducente. (p. 150)

Non mi sono mai 'reso conto della futilità di predicare a banchi vuoti'. I banchi non sono mai stati vuoti: ciò di cui mi sono reso conto è della futilità di predicare a banchi pieni. (p. 152)

Malgrado tutto ciò che ho scritto contro il bohémianisme anarchico come maledizione degli artisti, e sebbene abbia dichiarato cho non vi è mancanza di gente intelligente ma una gran carenza di gente sobria, onesta e lavoratrice che si rifiuti di mascherare con un alto grado di talento la bassezza della loro condotta, sono tuttavia conscio che la morale borghese consiste in gran parte nel sistema di servirsi di virtù a buon mercato per mascherare vizi costosi. (p. 155)

Il senso d'umorismo di cui era dotato mio padre non era "esageratamente pesante", ma aveva quell'amore teatrale per il paradosso e il contrasto violento che io ho ereditato da lui. (p. 158)



"L'Imperatore d'America" messo in scena da Max Reinhardt nel 1929.

Da una conversazione con Andrée Shammah appunti di Andrea Bisicchia

Perchè "L'Imperatore d'America"?

La scelta di un testo non è mai casuale, nasce da circostanze ben precise che sono o di carattere drammaturgico o d'impegno sociale. Il lavoro svolto sul "Maggiore Barbara", la ricerca di una "teatralità" shawiana, attraverso una serie di "sequenze" e allo stesso tempo di uno "spazio diverso"; il moltiplicarsi dei "piani di lettura" durante la realizzazione; l'esito finale che ha coinciso con la nascita di nuovi fermenti, non avevano lasciato dubbi nè a me nè a Franco quando, proposto questo "dittico", decidemmo già nell'estate scorsa di realizzarlo. Trovammo, a suo tempo, troppe coincidenze tra i due testi, benché separati da circa venticinque anni, coincidenze di scrittura teatrale, di nuclei tematici su un tipo di capitalismo individualistico (Andrea Undershaft) e di tipo plutocratico (La Società Anonima Guasti e Rotture), sul rapporto tra capitale e potere, sull'inarrestabilità del progresso che spinge ad ulteriore crisi o al deterioramento completo dell'ottimismo borghese a vantaggio di quel culto della persona che in Shaw non ha i connotati nè dell'eroe di stampo romantico, nè tanto meno di stampo nietzschiano, sul significato e sull'importanza che il denaro occupa in un tipo di società a sviluppo avanzato, sul rapporto tra razionale e irrazionale, tra verità e realtà.

Ma oltre le coincidenze, ci fu anche la scoperta di uno Shaw non più autore brillante, ma attento indagatore della sua contemporaneità; di autore che fa dell'elemento economico la leva portante dell'agire umano.

Insomma si ebbe la certezza di trovar "un posto" a questo grande "eretico", tra gli eretici a lui contemporanei i quali, mentre rappresentavano l'uomo distrutto dall'età capitalistica e quindi in cerca di una sua identità per superare le incertezze, le lacerazioni della psiche ammalata, mentre percorrevano le vie dell'inconscio, dell'onirico, sembravano "lasciare" a Shaw una via più legata ai problemi socio-economici e quindi di carattere più realistico.

Capii che il realismo di Shaw non è di marca naturalista, ma è quello tipico dell'apologo, un realismo che può sconfinare in qualcosa di più emblematico, ma di non meno drammatico, anche se vissuto con i mezzi tipici dell'umorismo. Fu così che cercai un ''tempo senza tempo'' e ''disegnai'' il racconto del Maggiore Barbara all'interno di un materiale gelido e avveniristico, quale si mostrò la carta stagnata.

Ouando iniziammo la lettura dell' "Imperatore d'America", decisi di interveni-



A. Ruth Shammah durante una prova dell'Imperatore d'America

re con un mio adattamento, attraverso uno studio approfondito durato parecchi mesi; un adattamento che tenesse ancora conto del carattere "provocatorio" insito nel nucleo ideologico de "L'Imperatore d'America", una provocazione che affascina e che sconcerta, che unisce e che divide, ma al tempo stesso un adattamento che rinunziasse all'allettante tentazione di una attualizzazione che potesse rispecchiare i problemi di un'Italia contemporanea.

Ho voluto ancora una volta lasciare la parola a Shaw e alla splendida macchina teatrale in cui "L'Imperatore d'America" andava sempre più configurandosi

nella mia scelta di regia.

Così dopo tante discussioni sul problema della democrazia, sulla sua natura, sui pericoli che in essa si annidano, sulle viscide e subdole tentazioni del Capitale, sulla "convivenza" tra gli uomini addetti a guidare uno stato, sui problemi del socialismo, della governabilità, dell'alternanza, mi si prospettava non uno Shaw "conservatore" come, spesse volte, lo si definisce, magari attraverso un ormai logoro "luogo comune", ma uno Shaw radicato nel materialismo storico, attento ai problemi più scottanti, ma soprattutto legato ad un'idea di socialismo libertario e senza confini.

Come fare arrivare tutto questo?

L'esperienza del "Maggiore Barbara" mi aveva già insegnato come la vera trama in Shaw è affidata allo scontro tra diverse concezioni del mondo di personaggi apparentemente privi di vita, ma di cui è possibile far emergere l'umanità e la verità di uomini "veri", perchè la passione (intellettuale, certo) e la carica vitale che stava a monte di queste idee aiutava in qualche modo ad entrare e a dar corpo all'intera vicenda.

Ma ne "L'Imperatore d'America", Re Magnus, che è poi il filo conduttore di tutta la vicenda, si esprime con tanta sottigliezza, misteriosità ed ironia (e, in fondo, con tanta malinconia) che anche l'aiuto che nel "Maggiore Barbara" mi era venuto dall'aggressività e dalla passione che faceva vibrare i personaggi, mi è venuto a mancare e mi sono trovata impotente davanti a un compito che, durante tutto il periodo della preparazione, delle prove a tavolino, e delle prime prove in piedi, mi è apparso veramente troppo spigoloso e antipatico.

Ma siccome sono cocciuta, una sfida del genere non mi spaventa e mi tenta. E



così ho scritto sul mio copione una frase letta non mi ricordo piú dove: "molte cose non vengono osate perché sono difficili; molte sembrano difficili soltanto perché non vengono osate". E ho osato ed eccomi qui.

Ora le prove procedono su binari rigorosi e molto più semplici. Sono state scartate parecchie scelte scenografiche e numerosi interventi drammaturgici. È rimasta l'idea base: la monarchia è di per sè una rappresentazione.

I ministri si illudono di governare il paese mentre non fanno altro che litigare e perdere con il re.

Il re si illude a sua volta di governare, mentre la vera e reale politica la fanno le multinazionali e la logica del denaro delle imprese americane.

La seduta del gabinetto è dunque rappresentazione.

Anche nella scena di Orinzia, Re Magnus propone alla sua amica di accontentarsi di essere la regina del suo mondo delle fate e cioè di accettare un ruolo in una rappresentazione.

Del resto l'idea di calare un dibattito politico su di un palcoscenico coincide molto semplicemente con l'idea di "politica" come luogo di finzioni, di mascheramenti e smascheramenti, e te la offre lo stesso Shaw.

La commedia infatti si apre su una scena che solo apparentemente sembra non avere niente a che fare con il resto, ma che in realtà dà una chiave di lettura all'interpretazione complessiva di tutto il testo. Sempronius, parlando di suo padre (ed essendo poi esattamente come suo padre) parla di lui come di un artista dello spettacolo, che metteva in scena le grandi cerimonie pubbliche, che stava dietro le scene, che avrebbe guadagnato milioni con il teatro, che credeva nella celebrazione della regalità, e nella realtà degli uomini solo se dipinti e in costume.

Da questa concezione della vita a corte e della seduta del gabinetto come spettacolo è emerso il binario unitario e unificante che è l'idea di rappresentare nel modo più "semplice" possibile una rappresentazione.

Ora "questa idea semplice" si trattava di realizzarla. Ma questo è un altro problema: il tormento ricomincia come ogni volta ed è l'eterno conflitto tra fantasia e realtà, tra ciò che si vorrebbe fare e ciò che si può fare o si è capaci di fare (con "L'Imperatore d'America", di questo beffardo dissacratore di Shaw).









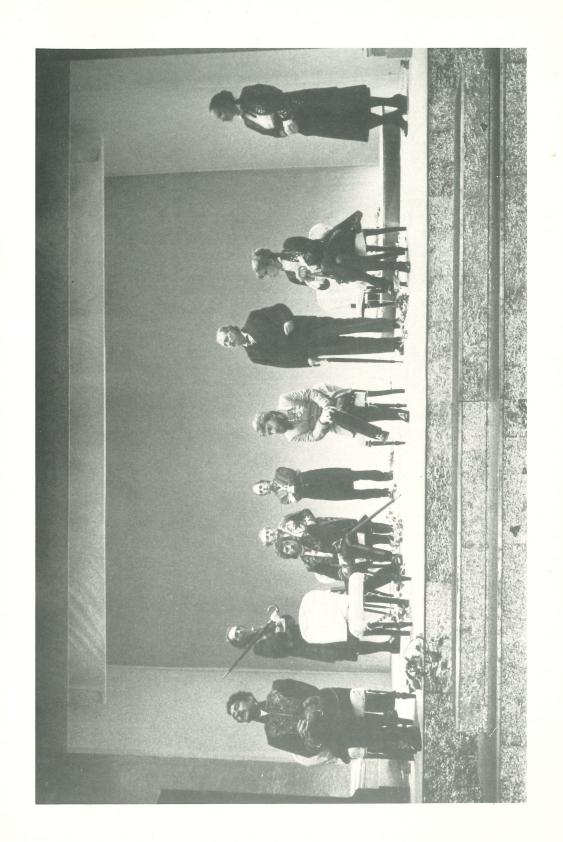


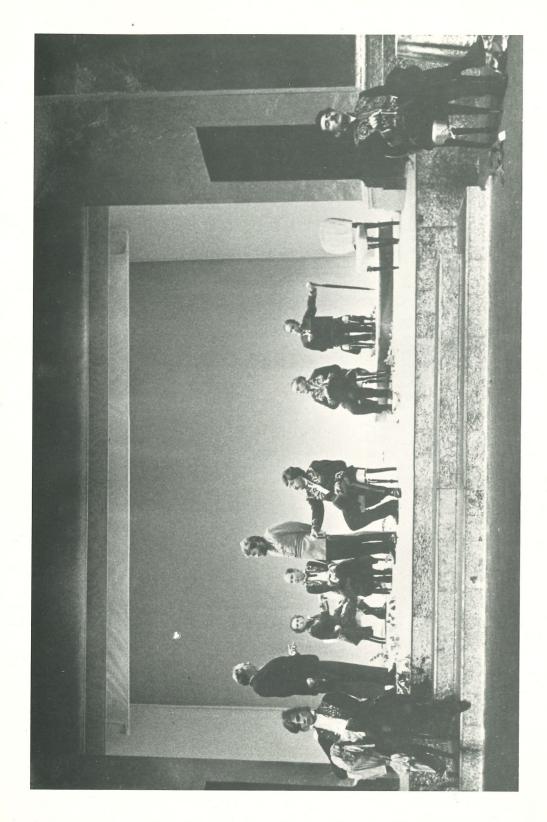


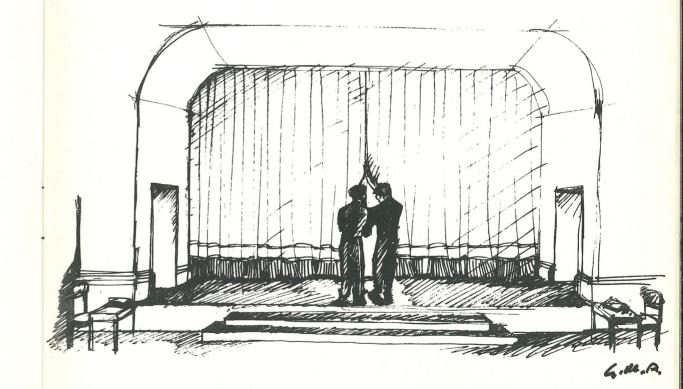










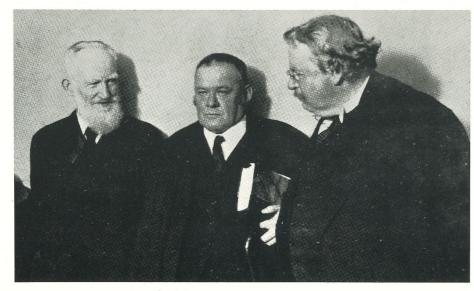


G. K. Chesterton G. Bernard Shaw Leonardo da Vinci, Bari (pp. 153-158)

IL PARADOSSO

Come non v'è niente di problematico nella mente di Shaw, così non v'è niente di paradossale. Il significato della parola "paradosso" andrebbe qui esaurientemente chiarito. In greco significa semplicemente qualcosa che è contrario all'opinione più accreditata; in questo senso anche un missionario che si indigna per i costumi dei cannibali dei mari del sud è paradossale. Ma in un ambito più vasto in cui le parole, per il continuo uso, vengono a perdere il loro significato, paradosso non vuol dire solo questo: vuol dire piuttosto qualcosa in cui l'antinomia e l'apparente contraddizione sono già implicite nella parola stessa, e più genericamente, che l'idea è espressa in una forma verbalmente contradditoria. Così ad esempio, la famosa frase "colui che perderà la sua vita la salverà" è un esempio di ciò che i moderni intendono per paradosso. Nel caso una persona colta dovesse leggere questo libro (il che pare incommensurabilmente difficile) egli potrà limitarsi a dire che i moderni parlano a torto di paradosso, quando sarebbe più opportuno parlare di oxymoron. In definitiva si può dire che quello che comunemente si intende per paradosso non è che il conflitto tra ciò che è verosimile e ciò che è effettivamente vero.

Ora, se per paradosso si intende una verità implicita nella contraddizione, come nella anzidetta frase di Cristo, è molto curioso constatare come Shaw sia del tutto scevro da paradossi, e per di più non riesca neanche a comprenderli; essi anzi sono forse l'unica cosa che non riesce a comprendere. Tutte le sue sconcertanti idee e le sue splendide illazioni consistono nel forzare un semplice e chiaro principio molto più di quanto altri non abbia saputo fare. La sua follia è tutta nella sua coerenza. E dato che sarebbe molto arduo spiegare la cosa senza un esempio, prendiamone pure uno a caso: il problema dell'educazione. Per tutta la vita Shaw non ha fatto altro che predicare la profonda verità che libertà e responsabilità non vanno mai disgiunte; e che la ragione per cui spesso si rinuncia facilmente alla libertà, è che essa è terribilmente difficile. Ciò è vero, ma non del tutto, per quel che riguarda gli uomini. E così, quando Shaw viene a parlare



Shaw, Chesterton, Belloc.

dei bambini, non sa far altro che estendere gli stessi criteri che ha adottato per gli uomini. Egli comincia coll'estendere ad essi l'idea di Herbert Spencer, di insegnare cioè soltanto tramite l'esperienza; idea questa tra le più baggiane che siano mai state date alle stampe. Non è il caso di soffermarvicisi a lungo; basta soltanto chiedersi come il metodo sperimentale possa essere applicato quando si sta per cadere in un precipizio, e la teoria cessa di esistere.

Ma Shaw andò ancora più oltre, ammesso che ciò fosse possibile. Egli affermò che non si sarebbe dovuto dire alcunchè ad un bambino senza fargli sentire anche l'opinione opposta. Ciò significa che quando dite a Tom di non colpire in fronte la sorellina malata, dovete assicurarvi che sia presente un professore seguace delle teorie di Nietzsche, il quale possa spiegare a Tom che tale violenza potrebbe forse servire ad eliminare un essere inetto; o che quando state per dire a Susanna di non bere alla bottiglia etichettata 'veleno', dovete telegrafare d'urgenza ad un esponente del movimento *Christian Science* il quale si affretti a sostenere che, senza il di lei consenso, il veleno non potrebbe farle alcun male. Cosa possa accadere ad un bambino educato coi principi di Shaw, non riesco ad immaginare; sono propenso a credere che si suiciderebbe nella tinozza. Ma non è questo il punto. Il punto è che tale metodo educativo è tanto assurdo e stupefacente da assicurare al suo ideatore, ammesso che riesca a sfuggire al manicomio, il primo posto tra i giornalisti, demagoghi, e pubblici incantatori.

Questo è un perfetto paradosso, se per paradosso si intende qualcosa che faccia restar di stucco la gente. Ma non è affatto un paradosso nel senso di contraddizione. Non si tratta di contraddizione, ma di un'assurda ed oltraggiosa coerenza: il principio della libertà di pensiero esteso ad un limite tale cui nessun uomo di buon senso avrebbe il coraggio di spingersi. Il paradosso è ciò che Shaw non riesce a comprendere: l'inevitabile paradosso dell'infanzia. Anche se il bambino è tanto migliore di me, io debbo pur insegnargli; anche se questa creatura ha dei sentimenti molto più puri dei miei, io debbo tenerla a bada. Ed anche se Tom ha delle buone ragioni per correre a buttarsi in un precipizio, bisognerà che io lo metta in castigo per aver tentato di farlo. Questa incongruenza è una necessaria condizione per poter trattare con i bambini; chiunque parli di bambini senza essersi reso conto di questo paradosso, farebbe meglio a parlare di sirene; animali che certo non ha mai visto. Ma Shaw, nella sua semplicità intellettuale, non riesce a comprendere questo paradosso; e non riesce a comprenderlo proprio perchè è tale. L'unico suo piacere intellettuale sta nello spingere una idea sino alle sue estreme illazioni. E non pensa mai che un'idea possa incontrare la sua contraria e, come i tre venti in Martin Chuzzlewit, finisca per portare l'oscurità. L'unico suo paradosso consiste nel filare uno stame di verità sempre più a lungo sino a sconfinare in fantastici spazi; ma non giunge mai a quel genere più profondo di paradosso, in cui due opposti fili di verità si intrecciano in un nodo inestricabile; e tanto meno potrà mai capire che spesso sono proprio questi nodi che reggono saldamente unito il complesso della vita uma-

Tale cecità al paradosso rende in ogni campo confuse le sue vedute. Shaw non può intendere il matrimonio perchè non è in grado di intendere il lato paradossale insito in esso: che cioè la donna è a maggior ragione la colonna della casa, perchè non ne è il capo. Non può comprendere il patriottismo, perchè non ne comprende il paradosso: che si possa cioè essere tanto più umani proprio quando si fa a meno di amar l'intera umanità. Non può comprendere il Cristianesimo, perchè non riesce a comprenderne il paradosso: che cioè si possano accettare tutti i miti quando si è sicuri che solo uno di essi è vero. Non gli faccio colpa di questo suo temperamento antiparadossale; ammetto che gran parte della sua opera migliore e più profonda, intesa ad una chiarificazione intellettuale, sarebbe stata difficile, o addirittura impossibile, senza di esso. Debbo solo dire che questo è il limite di quel lucido e penetrante intelletto: egli non può comprendere la vita perchè non sa accettarne le intime contraddizioni.

György Lukács Il Dramma moderno dal Naturalismo ad Hofmannsthal Sugarco, 1980 (pp. 223-233)

LA LEGGE DEL CAPITALISMO

Con Bernard Shaw la letteratura drammatica assume un nuovo tono. I suoi drammi non hanno molti precedenti nella storia del teatro (anche se la modalità della sua osservazione si avvicina alla visione del mondo di Anzengruber, è da escludersi che questi lo abbia influenzato). Shaw, in realtà, fu uno dei primi intellettuali a promuovere il successo di Ibsen in Inghilterra, ma quando lo conobbe era già un uomo maturo; non bisogna dunque dare grande importanza alle rare reminiscenze ibseniane che pure si incontrano nei suoi lavori. Shaw. naturalmente, condivide con Ibsen un connotato che peraltro è riscontrabile in quasi tutti i poeti moderni: la volontà smascheratrice e dissacratrice; ma in tutta la letteratura moderna egli è chiaramente il più radicale. In Ibsen e in tutti coloro che intrattenevano ancora qualche rapporto con il romanticismo rimaneva, nonostante il fallimento di ogni illusione, la fede nell'eroe e nell'uomo tragico, anche se ciò avveniva in una forma parzialmente rinnovata. La polemica di Shaw si indirizza invece direttamente contro questa fede: egli è il nemico dichiarato di un romanticismo così inteso e si autodefinisce un puritano (ovviamente in senso inglese) non credendo né alla eroicità né al romanticismo. Tale atteggiamento è solo espressione letteraria, solo risvolto psicologico di una fede sincera nel socialismo. Il romanticismo individualistico del XIX secolo era essenzialmente borghese e borghesi restavano, nell'intimo, sia coloro che lo combattevano, sia coloro che da esso ebbero a provare le delusioni più profonde. La polemica antiromantica, così come era svolta da Schopenhauer, da Flaubert e da Ibsen, non ne intaccava affatto i fondamenti e non vi fu bisogno di attendere a lungo perchè tutti la considerassero come una lotta fratricida e perchè ben presto il sentimento dell'accordo sopprimesse interamente la differenza fra i due punti di vista. Shaw è invece completamente estraneo a ogni tipo di romanticismo; in ciò ricorda un poco Anzengruber nel quale tuttavia questa estraneità resta più che altro allo stato di sentimento istintivo, mentre in lui è pienamente cosciente ed è profondamente connessa alle sue convinzioni politiche e sociali. Lo scopo principale di tutta la sua attività poetica è lo smascheramento della bella posa, dell'eroismo (in lui i due termini hanno lo stesso significato).

Il mondo che Shaw rappresenta è illuminato da una luce chiara e fredda. I personaggi e i conflitti delle sue scene non sono diversi da quelli degli altri drammaturghi del suo tempo, ma in lui l'esito della lotta è tutt'al più — e raramente — un grande e sincero dolore, mai un tramonto tragico. L'uomo che osa contrastare le condizioni oggettive muore o riceve un violento colpo, ma poi va avanti, anche se zoppica e ha il viso gonfio, senza attribuire per questo un senso metafisico a quanto gli è accaduto. Perciò il grottesco assume in Shaw un significato diverso da quello che ha normalmente negli altri drammaturghi. Egli considera e rappresenta con più fredda e gaia ironia le stesse cose, ma la risoluzione di ogni evento nella dimensione satirica con la conseguente crisi di tutti gli antichi valori non significa il crollo medesimo del mondo. Anche quando per i personaggi non si prospetta niente di positivo (il che oggi non sarebbe nemmeno possibile), essi non soccombono, sopravvivono. Il modo è nuovo.....

Nel mondo di Shaw aleggia sempre, anche nelle scene più divertenti, l'ombra della morte. Perchè non c'è mai tragedia? Perchè la tragedia è esclusa a priori da questo mondo? Accanto ai vecchi tipi umani entrano nel teatro di Shaw figure nuove e nuove forze si mescolano alle vecchie per deciderne i destini,

mentre il loro effetto comune fa nascere un mondo particolare: non ottimistico, ma ancora meno tragico e tuttavia comprendente in sé tutti i mali.

Nei drammi di Shaw la causa intima di ogni azione e di ogni evento non è mai di tipo metafisico, come invece in Hebbel, in Ibsen o in Maeterlinck (e come anche, portato alle sue ultime conseguenze, nell'erotismo di Wedekind), ma ancora meno egli si contenta di dare spiegazioni di natura psicologica o genericamente sociale. La causa che opera in ultima istanza è, in Shaw, la situazione economica. Poichè tutti i suoi drammi si svolgono in epoca contemporanea — se non da un punto di vista strettamente temporale, sicuramente da quello spirituale — la società che egli rappresenta è quella capitalistica, una società cioè basata e strutturata sulla proprietà privata e sul denaro. A prima vista ciò non sembra differenziare sostanzialmente Shaw dagli altri drammaturghi. Chiunque infatti desideri rappresentare fedelmente la vita moderna deve, che lo voglia o no, porre fra le cause che operano sulla condizione umana la situazione economica. In Shaw però la novità consiste in questo: mentre nei suoi contemporanei l'elemento economico costituisce al massimo un presupposto tacito, nelle sue opere esso viene posto consapevolmente al centro degli eventi. È infatti mediante l'analisi di questo aspetto che egli chiarisce, con spregiudicatezza polemica, le varie manifestazioni del comportamento umano; e, d'altra parte, proprio tale sua attenzione al fattore economico spiega la novità degli effetti grotteschi raggiunti dalle sue commedie. Ma la stessa sproporzione che genera questi effetti determina la loro caducità. In Wedekind, per esempio, l'impossibilità di eliminare queste dissonanze accentua la tendenza al tragico e la pesantezza del disegno generale. Shaw, per converso, mira esattamente a sottolineare la determinatezza sociale di eventi a prima vista ineluttabili, eterni e connaturati all'essenza umana. Ne deriva un'efficacia comica molto più naturale e schietta, generata, da una parte, dal contrasto sensibile che si viene a creare fra motivazione sociale e motivazione psicologica e, dall'altra, dal fatto che ogni sviluppo tragico viene soffocato sul nascere. In termini sociologici si potrebbe dire che Shaw rappresenta, da un punto di vista marxista e socialista, la comicità della "sovrastruttura", la non coincidenza fra ciò che accade e la sua causa, fra comprensione umana e realtà effettiva; egli rende ancora più netta, insomma, l'estraneità fra le motivazioni fittizie e le forze reali. In questo aumentato distacco, così, svanisce ulteriormente ogni possibilità di conflitto e di tragedia. Ciò non avviene soltanto perchè la forza dominante è talmente potente da impedire quasi che la si combatta, ma anche perchè questa è la base effettiva del comportamento umano. I personaggi combattono i presupposti stessi della loro esistenza con un risultato che, anche nel caso più serio, può solo essere tragicomico.

Ai personaggi di Shaw manca, dunque, qualsiasi atteggiamento idealistico nei confronti del mondo e quand'anche esso esista, è solo una posa, un'affettazione dal risultato semplicemente comico. Sono personaggi schiavi delle condizioni in cui vivono per il fatto stesso che le condizioni non si presentano apertamente come avverse per saggiarne la resistenza o provocarne la reazione, come invece avviene in Ibsen o in Hauptmann. Qui, al contrario, attaccano gli uomini come un male lento ma inesorabile, di cui nessuno si accorge se non all'ultimo momento, quando è ormai troppo tardi per intervenire. Dagli uomini la società pretende solo che le si adattino concretamente e nei fatti: ciò che essi pensano o sentono è assolutamente indifferente ed è persino preferibile che essi accettino di dire, come se ne fossero realmente convinti, l'esatto contrario di ciò che fanno, adornandolo di belle frasi più o meno sinceramente sentite. È felice, in questa condizione, chi ha una ricca sentimentalità ma poco intelletto e acume per osservare questa dissonanza. Ancor più felice è chi, per decisione cosciente o per cieco istinto di conservazione, riesce a illudersi a tal punto da essere immune da tutte le delusioni che potrebbero rivelargli l'aspetto nascosto e i veri moventi delle sue azioni (echeggia qui, in lontananza, il motivo negatore della vita dell'Anitra selvatica). Infelice è invece chi è abbastanza intelligente e onesto da vedere in faccia la realtà quando le si trova di fronte. Quasi sempre, infatti, costui è assolutamente incapace di contrastarla ed è costretto a vivere come in precedenza, perdendo però da questo momento la stima e il rispetto che aveva nutrito in se stesso. In una vita del genere è difficile preservarsi puri. Il denaro, sul quale si basa tutto e sul quale si fonda qualsiasi possibilità di miglioramento, è sempre denaro sporco perchè proviene dallo sfruttamento del più debole da parte del più forte. Come conseguenza dell'anonimato del capitalismo moderno tutti hanno pari colpa in questo misfatto, anche se in realtà nessuno personalmente può porvi rimedio. I privilegiati della società non sanno (e non riescono a capire) che il denaro, che ha reso possibile la loro educazione, il loro benessere e la loro ricerca di ideali superiori, è macchiato dalle sofferenze e dalla rovina di infinite esistenze umane, dalle lacrime e dal sangue di innumerevoli esseri, uomini e donne.....

Nelle condizioni della vita moderna la maggior parte degli uomini non sa chi o che cosa guidi realmente le proprie azioni, ed è un "risveglio" ben amaro per chi è costretto a rendersene conto dal volgere delle circostanze. Quasi tutti cercano di nascondersi la verità con misere scuse — quasi sia l'istinto vitale stesso a inoculargliele — che poi difendono amaramente e disperatamente perchè l'ipocrisia è l'unica arma che costoro hanno a disposizione per proteggersi dalla brutalità della vita. Ci sono però in Shaw alcuni personaggi — i rappresentanti della sua nuova umanità — che odiano e disprezzano la falsità e ogni vuoto romanticismo. Costoro sono sempre consapevoli dei motivi delle proprie e delle altrui azioni, ma proprio per questo il loro atteggiamento pare strano e paradossale e a volte persino cinico. Smascherano l'ipocrisia non soltanto con acute osservazioni, ma anche con la loro stessa presenza. Tuttavia non sono affatto dei cinici, almeno nel senso usuale del termine; sono in realtà dei piccolo-borghesi, uomini che conoscono il valore di ogni cosa, che giudicano le illusioni per quello che effettivamente esse sono, e conoscono bene la differenza fra sogno e realtà sapendo che la realtà dei fatti è sempre brutale. Nondimeno manca loro la forza (anche se, forse, non la capacità) di mutare radicalmente lo stato di cose e quindi non ci si provano nemmeno. La poesia che li circonda assume un aspetto particolare: ci accorgiamo che in fondo costoro non sono dei veri borghesi: hanno quasi l'armonia e la bellezza fisica di chi pratica molto sport. Le loro voci sono sempre chiare e decise e, quando parlano, trasmettono un'impressione di chiarezza e schiettezza. Quando vengono a contatto con gli altri, il



Lunacharsky, Stanislavski, Shaw.

loro essere è come uno spiraglio di luce in una grotta o come una ventata di aria fresca in una stanza rimasta a lungo chiusa. La delusione che provocano negli altri non ha quindi nulla a che vedere con la delusione romantica, ma è piuttosto una terapia e una cura. Chi non sa trarre alcun beneficio dalla lezione ricevuta è irrimediabilmente perduto e nessun intervento vale più a salvarlo. Questi uomini sono attivi, energicamente attivi, sono freschi, veloci, agili, non sanno stare senza far niente e sono sempre coscienti di ciò che fanno senza mai essere ostacolati nella loro attività da questa consapevolezza. Le loro azioni e le loro idee sono in perfetta sintonia. Abbiamo qui un esempio di poesia della grande metropoli, e non è quindi un caso che sia scaturita per la prima volta dalla penna di uno scrittore inglese.....

Una certa intenzione pedagogica è dunque trasparente. Secondo Shaw nella vita vince chi — non importa dove e in che cosa — sa contrapporsi a essa. Vivie Warren si allontana dalla madre non perchè ne conosca il passato, ma perchè la madre "vive un tipo di vita diverso da quello in cui crede e in fondo è una donna convenzionale". Se per Shaw la vita fosse così semplice come sembra, si potrebbe condividere (o respingere) la sua etica, ma dal punto di vista artistico anche la sua visione del mondo conserverebbe sempre un valore relativo; sarebbe la forma moderna della vecchia concezione borghese-filistea della vita. In Shaw invece la vita è molto più complessa.....

Per la prima volta nel dramma moderno si assiste qui alla glorificazione del trionfo della fattualità sull'uomo. È l'aspetto positivo della battaglia contro il romanticismo borghese. È l'applicazione a un uomo della ideologia socialista antindividualista secondo la quale il ritmo vitale medesimo viene impresso dai sentimenti socialisti della vita.



Gino Gori Il Teatro contemporaneo Torino, Bocca, 1924 pp. 118-126

Il teatro moderno s'orienta tutto verso una finalità. La sua vibrazione religiosa è talora palese, talora recondita. Nasce con essa e per essa; soventi volte in essa si esaurisce.

Il teatro di Bernardo Shaw è areligioso, agnostico, eretico. Rinnega la fede, ne demolisce la sua struttura tradizionale e la visione apocalittica, la urge sotto le sferze del ghigno, della risata e del cachinno, fino a ridurla un'ombra

grottesca, una labile apparenza.

Shaw è socialista Fabiano, incline allo zaratustrismo; moralista pedante e anarchico allegro; occhieggia a Schopenhauer e ammicca al pragmatismo; parla di dio e del demonio, della società e della famiglia; si monta la testa con l'intenzionalismo di una palingenesi umana; definisce i confini del buono, dell'éthos, della verità; fa questo e molte altre consimili cose; ma, in realtà, è un rinnegatore a freddo, una spugna che cancella, un'anima secca e spinosa. Non crede, ride. Frusta, abbatte, demolisce, distrugge; quando altro non può, strangola con empietà i bibelots di mezzo gusto dei santi e dei santoni a cui nessun crede.

È un istinto, una peronospora malefica che s'attacca a tutti gli acini dell'en-

tusiasmo e li rode, col gusto di signoreggiare sulle putrefazioni.

È un cervello, un trabocchetto che attanaglia i malleoli della vittima inconsapevole nella morsa dei suoi pensieri e oppone contro il prigioniero maldestro, l'immagine mostruosa e gioconda del suo livido riso in mezzo d'una faccia di demonio gallo-celtico.

È un occhio ed è una voce, vale a dire un giustiziere senza pietà che comanda alle sue dita di sviscerare l'uomo totale perchè il cuore sia gettato ai musei, e non resti che il cerebrum dialecticum, quello che per lui più conta, che tutto conta, che vale a dar la misura dell'umanità e probabilmente a rimettere il mondo sulla via diritta vera e di natura.

Shaw è un paradosso. Ma non un paradosso scherzoso o scherzevole, è un paradosso tragico.

L'emozione, gli affetti, il sentimento sono per lui un materiale di rifiuto. Occorre purgarsene, assoggettarsi a un regime scrupoloso, a un'igiene specifica. Sono il romantico della vita, il romanticismo dell'avventura.

Il pensiero, la logica, la ricerca analitica, il ragionare sillogistico, l'esplorazione sperimentale rappresentano al contrario il coefficiente più prezioso di energia umana, la sanità, la complicata macchina che dall'errore ci sposta, per traslazioni dialettiche, fin nel senso della verità. Rappresentano ciò che è destinato a vivere, a sopravvivere, a riprodursi. (...)

Si capisce pertanto come in codesto organismo di idee mutile, nato non per volontà di costruttore, ma per un caso di vera mostruosità naturale, parto deforme che in trent'anni di vita è rimasto senza crescere d'un grammo e che balbetta gli inarticolati gridi della infanzia, qualche cosa doveva sopperire perchè l'illusione della vita fosse accettabile, la estrinsecazione stessa della natura vera di quell'organismo condannabile: il paradosso, lampeggiamento intermittente nel crepuscolo d'una vita che non riesce a superare la soglia della vita.

Ecco perchè, dunque, il paradosso di Shaw è tragico anzi che no. (...)

Shaw è un Callot dei conflitti di idee. Di tutti; poichè, in sostanza, essi si riducono a uno soltanto, d'una generalità massima: tutto è falso, idiota, ributtante. Non c'è che una leva, l'interesse. Non c'è che una verità, la miseria della umanità, fantastica caricatura che emerge su tutti gli orizzonti. Dentro questo apoftegma s'inquadrano tutte le idee e i conflitti particolari.

Sulle miniature della gran collezione si distende poi il colore d'una aspirazione sociale e d'una propaganda morale. Ma a questa sua attitudine pittorica il primo a non crederci è l'autore, Shaw, il cui testone sfumato come una nebbia sogghigna di là da ogni singolo quadro, e sogghigna soprattutto di sé stesso. Tanto ride codesto gentiluomo che non risparmia la sua persona, oggetto di storica autobeffa. Solo qualche volta la sua grimace si fa seria e rughe di pensiero si disegnano sulla sua fronte, quando, di là da ogni cosa visibile, appunta lo sguardo alla immagine fantastica della perfetta tranquillità. Allora è il suo paradiso che lo illude, quel paradiso che il suo Don Giovanni chiama con frase possente: la gioia della pura contemplazione.

La commedia shawiana è pertanto una commedia interiore. Manca di nessi esterni, di complicazioni sceniche, di intrecci preordinati, avventurosi, di azione. Il dinamismo che la legittima è tutto nel profondo, nel cosmo ideale che essa rappresenta, nel concettualismo su cui s'impernia. Povera di movimento, è ricchissima di vibrazioni occulte. Primo a strappare dalla testa di Scribe la corona, Shaw capovolge le leggi del teatro, e dal mondo visibile lo trapianta nel mondo pensabile, dal regno della costruzione geometrica in quello della libertà dello spirito. Chi osserva le sue commedie, s'accorge subito che non si tratta di trame, ma di problemi, non di viluppi e di tessiture, ma di conflitti dialettici espressi nella iridescenza del paradosso, nella farsa del grottesco. La demolizione è il suo motivo efficiente. (...)

L'autore non si pronuncia, spettatore della vita, si direbbe che talora egli rinunci a interpretarla. Senonchè quella vita gli appare così diversa da quel che agli altri appare e si manifesta, che già un interesse, come effetto, vien fuor da quella visione; e come sostanza dinamica dell'arte, già un'impalcatura preesiste, che sorregge la costruzione posteriore.

Siamo così a un realismo che non ha niente che vedere col realismo moderno, il quale s'accontenta di isolare un lembo di realtà nelle forme e nelle apparenze che di solito appaiono ai più, quindi tipica. Il realismo shawiano è il realismo classico, quello che già ha subito una elaborazione e un'astrazione, per modo che si rivela non per quel che la realtà è nelle apparenze, ma per quel che essa è nella sostanza

Tipici invece sono i suoi personaggi, i quali come i personaggi della commedia classica non rappresentano una contingenza, ma una immanenza. Così, non abbiamo questo o quel marito, questo o quell'eroe, questo o quel seduttore, ma il marito, l'eroe, il seduttore in genere. Abbiamo delle maschere. Ed è interessante l'osservare come sul tessuto uniforme della tipicità si venga a poco alla volta adattando la veste variopinta che conferisce a ciascun personaggio un colore locale; proprio come accade nel fenomeno storico e tuttavia in divenire di tutte le maschere complessivamente prese. Così Pulcinella è bensì lo sciocco di tutti i tempi e di tutti i luoghi, ma i tratti esteriori, quelli cioè meno sostanziali e più transitori, sono caratteristici del contado partenopeo. Allo stesso modo, le maschere di Shaw, il cui fondo è per ognuna un carattere umano generalissimo di tutti i tempi e di tutti i luoghi, presentano all'esterno le apparenze tutte illusorie coloristiche e di ambientazione, che le fanno scambiare per caricature in special modo del popolo inglese.

Ogni volta che s'è voluto demolire Shaw partendo dal presupposto che egli non rappresenti che la caricatura dei costumi delle idee e della morale inglese, s'è fatta opera vana e fatica inutile, in quanto si prescindeva dal tratto sostan-

ziale sopradetto e che conveniva mettere in evidenza.

La tipicità dei personaggi e la struttura tradizionale della commedia di Shaw ha fatto istituire un parallelo tra Shaw e Molière, parallelo che si deve soprattutto all'Hamon, il primo a crearlo e il più strenuo a sostenerlo. (...)

Arnold Hauser Storia sociale dell'Arte Einaudi, 1956 (v. II pp. 442-443)

L'unico vero discepolo e successore di Ibsen è Shaw, l'unico che ne abbia continuato con efficacia la lotta contro il romanticismo, approfondendo il grande dibattito dell'Europa ottocentesca. È lui che completa lo smascheramento dell'eroe romantico, e la distruzione della fede nei grandi gesti teatrali. Tutto ciò che è puramente decorativo, vistosamente eroico, sublime e idealistico con lui diventa sospetto; ogni sentimentalismo e distacco dalla realtà si rivelano inganni e imposture. La psicologia dell'autoinganno è la fonte della sua arte, ed egli è fra i più animosi e intransigenti, ma anche fra i più gioviali e divertenti smascheratori di quest'intima inclinazione. Se tutto il suo pensiero, così accanito nel distruggere leggende e rivelare finzioni, ha un'innegabile origine illuministica. la sua filosofia della storia, radicata nel materialismo storico, fa di lui il più progressista e il più moderno scrittore della sua generazione. Egli dimostra che la falsa prospettiva in cui gli uomini vedono il mondo e se stessi, le menzogne ch'essi proclamano o lasciano affermare come verità e per cui, in certi casi, sono pronti a tutto, sono legate alle ideologie, cioè a interessi economici e aspirazioni sociali. Il peggio non è che essi pensino in modo irrazionale — spesso anzi sono fin troppo razionali — ma che non abbiano alcun senso della realtà, che non vogliano ammettere i fatti come fatti. Quindi non il razionalismo, bensì il realismo è la meta di Shaw; e la volontà, non la ragione, è la faculté maîtresse dei suoi eroi. Questo spiega in parte anche la sua vocazione di drammaturgo, e come nel più dinamico fra i generi letterari le sue idee abbiano trovato la loro forma più adeguata.

Shaw non sarebbe il perfetto rappresentante del suo tempo, se non ne condividesse anche l'intellettualismo. Pur con la loro pulsante vivacità, l'efficacia scenica spesso memore della pièce bien faite e il tono melodrammatico talvolta un pò volgare, i suoi drammi sono essenzialmente intellettualistici; più ancora di quelli di Ibsen sono drammi di discussione e di polemica. Il ripiegarsi dell'eroe su se stesso e il dibattito intellettuale fra le dramatis personae non sono caratteristiche esclusive del teatro moderno; anzi il conflitto drammatico, se deve raggiungere una sua incisività e un suo rilievo, esige sempre dai personaggi che vi sono impegnati la piena coscienza di quel che avviene in loro. Non c'è vero effetto drammatico, e tanto meno tragico, senza quest'intellettualismo dei personaggi. I più ingenui, impulsivi eroi di Shakespeare diventano geniali nel momento in cui si decide il loro destino. Ma, dopo il magro vitto offerto alla mente dalle commedie allora in voga, quei "dibattiti drammatici", come furono chiamati i lavori di Shaw, riuscirono così indigesti, che critici e pubblico dovettero prima avvezzarcisi. Shaw si atteneva all'intellettualismo tradizionale del dialogo drammatico assai più rigorosamente dei suoi predecessori; ma nessun pubblico poteva gustare una simile rappresentazione meglio degli intelligenti frequentatori del teatro sullo scorcio del secolo. Ed essi si divertirono cordialmente alle acrobazie intellettuali che venivano loro offerte, appena si furono persuasi che gli assalti di Shaw alla società borghese non erano davvero così pericolosi come pareva e, soprattutto, che egli non voleva togliere a nessuno il suo denaro. Alla fine si scoprí che in sostanza egli era solidale con la borghesia, ed era semplicemente il portavoce di quell'autocritica che rientra nell'ambito mentale di questa classe.

Andrea Bisicchia

La comicità di Shaw
dal ''Maggiore Barbara''
all' ''Imperatore d'America''

C'è anche da affrontare il problema di una comicità shawiana e vedere fino a che punto si inserisce tra la comicità di situazione, la comicità di carattere e quella dell'umorismo.

Si tratta di addentrarci su un tipo di comicità più specifica e più attenta a penetrare i personaggi, non più analizzati come schemi, come mezzi di cui si serve la comicità meccanica del vaudeville, ma come caratteri o "tipi" esemplari di una determinata società.

Questa "specificità", non vuole significare "superiorità" di un tipo di comicità rispetto ad un'altra; le due forme sono entrambe necessarie anche per testimoniare una precisa situazione sociale che, se può essere indagata attraverso la forma ludica o meccanica, la si può, magari con maggiore concretezza, indagare attraverso la comicità del personaggio o, per intenderci meglio, di quel "comico professionale", dovuto alla "vanità" di determinati personaggi che pretendono di regolare la vita attraverso gli schemi della propria professione: indicherei il pedante, l'avaro, l'usuraio, il negromante, il medico, ed aggiungerei il "costruttore di cannoni" e il politico. Se la letteratura comica abbonda di tipi come il pedante, il vantone, lo scocciatore, il malato, il burbero, non può dirsi altrettanto per il costruttore di cannoni; eppure nel "Maggiore Barbara" la comicità scatta proprio nel momento in cui entra in scena Andrea Undershaft. Un carattere comico tende ad isolarsi dal mondo reale, cerca di inserirsi in una galleria di "tipi", quelli citati sopra; appare quindi per lo meno insolito, trovare in una simile galleria, quello del costruttore di cannoni.

Ma se accettiamo la definizione della logica comica, come qualcosa che viene apparentata a quella dell'assurdo o della follia, non possiamo né dobbiamo meravigliarci se a generarla sia un personaggio che rappresenta una simile professione.

Del resto questo "tipo" si inserisce in quella "crisi" borghese del primo Novecento e come nucleo ideologico, pur appartenendo di più al "tipo" che al "carattere", entra a far parte anche della comicità dell'umorismo. Però se l'umorismo è qualcosa di tremendamente serio, il comico è qualcosa di meno serio ed è più legato alle forme della vita.

Andrea Undershaft si presenta a casa sua dopo molti anni, con una sorta di bonomia, con una dose di allegrezza, di irresponsabilità o di follia che sembrano proprio avvertire il contrario del suo personaggio: calcolatore, ineluttabilmente legato ad un gretto capitalismo, convinto addirittura che le società si possono salvare solo con i cannoni. La comicità de "Il Maggiore Barbara" risulta così legata ai paradossi di questo personaggio che sono più tipici dell'umorismo che del "comico di carattere", in essa comico e tragico coincidono. così come coincidono tenerezza e cattiveria. Ma l'umorismo di Undershaft deriva anche da quel gusto dell'autoironia che è implicito nel personaggio e che diventa procedimento ironico, in alcune occasioni sarcastico, nei confronti di tutti gli altri personaggi che gli girano attorno. Nelle sue parole, nei suoi aforismi c'è quasi una forma di distacco da sé (una situazione epica) che diventa sempre più coscienza dei propri gesti e delle proprie azioni. Del resto l'ironia è una forma di comunicazione interna dell'universo borghese; la coscienza di Undershaft equivale alla falsa coscienza del mondo che rappresenta; è ancora "l'avvertimento del contrario" della coscienza, è il simbolo di quella crisi della coscienza ben visibile in tutti gli strati della borghesia di fine secolo. L'ironia insomma finisce per rappresentare l'intrinseca ambiguità dell'eroe borghese. Anche l'umorismo è un mezzo efficace per la descrizione del mondo borghese, ma l'umorismo, più che rappresentare, come fa l'ironia, il disfacimento sic et nunc di una determinata classe, diventa il mezzo più ideoneo per dimostrare l'impossibilità stessa del comunicare all'interno di questa classe.

In Shaw è ancora possibile la comunicazione, in Pirandello non lo è più. Se l'ironia sta in mezzo tra il comico della "professione" e quello dell'umorismo, la sua caratteristica principale è quella di ricercare nel "motto di spirito" la sua qualità; oltre che nella logica, che sta sempre a base del discorso ironico. In quasi tutte le battute di Andrea Undershaft c'è un motto di spirito, c'è il Witz, ovvero l'arguzia, l'intelligenza, il paradosso, magari come lo intende G.K. Chesterton, ovvero come "un conflitto tra ciò che è verosimile e ciò che è effettivamente vero". (op. cit. p. 154)

A base dell'arguzia c'è un senso di stupore ed insieme di illuminazione, nel senso che allo stupore di una battuta (per comprendere la quale è necessario un attimo di riflessione), segue quello dell'illuminazione, ovvero della comprensione del motto.

Una qualità necessaria all'arguzia è la concisione e tutte le battute comiche di Undershaft sono, oserei dire, laconiche.

La comicità dell'arguzia deve molto al suo creatore, ma la sua efficacia si realizza nel momento della "trasmissione".

L'arguzia, come il motto, trasmette per via diretta, per cui, oltre a chiedersi su che cosa si ride, ci si chiede anche con chi si debba ridere.

Il pubblico che assiste a "Il Maggiore Barbara" è per lo meno disorientato; ride perchè trascinato dall'abilità comica di Undershaft, ma è anche turbato dalle cose che dice. A mio avviso, per molte delle commedie di Shaw, esiste una sorta di partecipazione tra pubblico ed autore, dovuta proprio al "turbamento", così come in Pirandello è dovuta al "dubbio".

Il "turbamento" genera dei contrasti, il "dubbio" fa riflettere su di essi. Il contrasto esiste in quanto opposizione, in quanto conflitto interiore; e così come esiste una conflittualità di tipo drammatico, alla stessa maniera esiste una conflittualità di tipo comico.

Il dubbio dovrebbe spazzare via tale conflittualità, ma la rende più diabolica con l'umorismo. In Pirandello tale diabolicità è più latente, in Shaw più palese. Del resto quando in una intervista del 1901 fu chiesto a Shaw cosa pensasse



dell'umorismo, la risposta fu: "Tutto ciò che fa ridere. Ma il più fine dell'umorismo è quello che strappa una lacrima con la risata". (p. 84)

Altro problema da discutere è quello del paradosso come strumento del comi-

co e vedere fino a che punto Shaw ne faccia uso nelle sue commedie.

Da quanto ancora si legge sui "Saggi autobiografici" sembra che l'amore per il paradosso sia un fatto fisiologico che abbia ereditato dal padre; ma, a parte questa confessione, credo che il paradosso sia anche una scelta di dialogo drammaturgico, oltre che una consapevole ricerca di stile.

Shaw non ricorre al paradosso per una raffinatezza intellettualistica, ma per cercare un certo tipo di linguaggio, oltre che per trasferire il momento della realtà in una sorta di piano metafisico. Ti pone dinnanzi ai fatti, li denunzia e poi ti accompagna verso la realtà opposta, quasi per moderare l'impatto con il reale. Il paradosso diventa così un mezzo per il superamento di quel naturalismo ormai languente di fine secolo e per indagare contemporaneamente gli aspetti positivi e negativi dell'esistenza umana.

C'è nell'uso che Shaw fa del paradosso una lucida consapevolezza e non il gusto di sconcertare e d'inventare frasi stravaganti per sorprendere o magari per fare ridere; la comicità non deriva dalle frasi ingegnose o dalle idee paradossali, ma dagli stessi caratteri dei personaggi che trasformano le idee in fatti drammaturgici.

Per Chesterton, in Shaw non vi sarebbe addirittura nulla di paradossale, dato che per paradosso non bisogna intendere qualcosa di contrario all'opinione più accreditata, ma qualcosa che contiene una verità implicita nella contraddizione.

Shaw non sarebbe capace di ricercare verità: "tutte le sconcertanti idee e le sue splendide illazioni consistono nel fornire un semplice e chiaro principio molto più di quanto altri non abbia saputo fare. La sua follia è tutta nella sua coerenza". (pp. 154-155)

Insomma dopo tanto parlare dei paradossi shawiani, troviamo qualcuno che tiene a sottolineare il temperamento antiparadossale di un autore per il quale era stata trovata una facile formula: scrittore di paradossi.

Formula molto semplice, se non semplicistica dato che se per Chesterton, Shaw non riesce a cogliere la verità nella contraddizione, per me riesce a porsi dinnanzi tante verità non per giudicarle, ma per farle giudicare.

A lui non interessa comprendere la vita, coglierne le più intime contraddizioni, ma farla capire agli altri e per ottenere questo deve comportarsi da drammaturgo, ricorrendo magari al paradosso come mezzo linguistico, come artificio teatrale.

Né questo mezzo linguistico tende a creare una serie di epigrammi, come sostiene ancora Chesterton, ma un dialogo drammaturgico particolare adatto ad una diversa teatralità rispetto a quella degli autori a lui contemporanei.

Chesterton, critico di estrazione cattolica, riconosce la genialità di Shaw, ma non accetta certo pessimismo materialistico.

Così se per esempio considera "Il Maggiore Barbara" una commedia bella e soffusa di amara sincerità, finisce per non accettare sia quello che considera un epigramma che si sviluppa in tanti altri, ovvero che la povertà non è che il peggiore dei mali, sia la soluzione finale, quando fa dire a Barbara che servirà Dio non per essere in debito con Lui, ma perchè Lui sia in debito con lei, dato che ormai lei si è liberata dalla corruzione del cielo e che "l'inferno può salire fino al paradiso e l'uomo può diventare Dio".

Tra ''Il Maggiore Barbara'' (28 Novembre 1905) e ''L'Imperatore d'America'' (19 Agosto 1929) sono passati circa venticinque anni, durante i quali Shaw ha scritto capolavori come ''Pigmalione'' (11 Aprile 1914), ''Casa Cuorinfranto'' (21 Gennaio 1918), ''Santa Giovanna'' (28 Dicembre 1923); eppure esiste tra queste due commedie una lucida continuità.

"Îl Maggiore Barbara" sembra, con il mito del capitalismo, confermare quell'era degli imperialismi che porterà alla prima guerra mondiale; "L'Impe-

ratore d'America" è il risultato di quella grave crisi del '29 che genererà imperialismi molto più tragici.

La storia di Re Magnus e dei suoi parlamentari corrotti non è tanto la storia del rapporto tra monarchia e democrazia, ma tra entrambe e la plutocrazia.

In fondo così come è Andrea Undershaft a dire al figlio "Io sono il governo del tuo paese" alla stessa maniera è la Società anonima guasti e rotture, ovvero il grande capitale industriale, a governare veramente al di là dei Re Magnus o dei Proteus o Boanerges.

Eppure una materia così tragicamente reale, viene trattata da Shaw con i mezzi che più gli sono congeniali: l'ironia e la satira, la prima come supporto della seconda, che meglio riesce a cogliere il rapporto tra soggettività individuale e realtà empirica. Attraverso questo procedimento si può cogliere una specie di indignazione nei confronti di quelle figure corrotte che il mondo circostante ti pone sotto gli occhi e che molti non riescono a vedere. A Shaw e alla sua satira non interessa colpire il corrotto, ma la corruzione, in maniera che essa crolli sotto il peso della sua stoltezza.

La comicità che ne deriva non è quella di un umorismo soggettivo, ma di un umorismo che riesce a trasferirsi nel sociale, non per cogliere i dubbi, le incertezze, gli aspetti negativi e trasferirli in un processo mentale; quanto per "rappresentare" tale realtà nei suoi caratteri oggettivi ed accusarla attraverso l'ironia.

Le cose che dicono Andrea Undershaft e Re Magnus generano, in chi ascolta, un riso particolare dovuto all'abilità con cui Shaw riesce a rendere simpatici certi personaggi che nella vita sociale sono considerati antipatici, e dalla capacità con cui riesce a dire certe realtà così crude e così violente che, senza il supporto della satira, non potrebbero essere dette. La comicità di Shaw nasce dal reale, e non dalla sua deformazione. Quanti industriali, quanti monarchi, quanti capi di stato sono stati rappresentati col ricorso a metafore o ad apologhi, Shaw ricorre alla realtà della loro "professione", ce li presenta come sono e riesce comunque a far ridere.

C'è in questo tipo di comicità quella grande ricchezza e profondità che la rende simile all'umorismo, ma che se ne distacca per un uso diverso del drammatico: la comicità nell'umorismo diventa drammatica, nella satira si addolcisce a vantaggio di una verità che rappresenta l'uomo non in relazione a se stesso, ma in relazione all'ambiente socio-politico in cui agisce.



LIBRI E... TRA I SOGNI E I SEGNI DELLO SPETTACOLO

SEGNI

DI CARTA E COLORI SUI MURI FOTOGRAFIE SCENE COSTUMI CARTOLINE CON DEDICA A

SOGNI

DI MIMI MASCHERE CLOWN BURATTINI BALLERINI E MALIARDE

LIBRI E...

L'INTROVABILE RITROVATO L'IMPOSSIBILE POSSIBILE DI TEATRO CINEMA MUSICA CIRCO DANZA CAFÉ CHANTANT CABARET VARIETÀ

libreria dello spettacolo

via Terraggio n. 11 - 20123 Milano telefono 800752

Spregiudicato sarcastico imprevedibile paradossale divertente. In altre parole, George B. Shaw.

L'imperatore d'America

Introduzione di Paolo Bertinetti Una pièce che, al suo apparire, fece discutere i più, indignò qualcuno, divertì tutti. Un apologo sulla democrazia. Una caustica provocazione al sistema, di allora e di oggi.

Pigmalione

Introduzione di Paolo Bertinetti Traduzione di Francesco Saba Sardi Disegni di Feliks Topolski Una delle commedie più famose e più applaudite di Shaw. Elegante, e ricca di humour, viene proposta in una nuova traduzione che valorizza sia il linguaggio sofisticato del professor Higgins, sia il brutale cockney della fioraia, Liza Doolittle.

Santa Giovanna

Introduzione di Paolo Bertinetti Prefazione dell'Autore Dramma storico in sei atti e un epilogo. Scritta da Shaw all'età di settant'anni, e ciò nonostante opera di eccezionale freschezza, è un'interpretazione anticonvenzionale di un personaggio "intoccabile".

Il maggiore Barbara

Introduzione di Paolo Bertinetti Una favola crudele. Sulla scena, mercanti d'armi, ricchi signori, disoccupati, imprenditori, militanti dell'Esercito della salvezza. Satira feroce del mondo edoardiano, è una delle commedie di Shaw più ricche di aforismi, frasi lapidarie, sarcasmi.