

Il maggiore Barbara

DI

G. B. Shaw

Traduzione e adattamento di

Andrée R. Shammah

*per lo spettacolo messo in scena dalla
Cooperativa Franco Parenti*



ISTITUTO
EDITORIALE
UNIVERSITARIO
MILANO

Il maggiore Barbara

DI

G. B. Shaw

Traduzione e adattamento di

Andrée R. Shammah

*per lo spettacolo messo in scena dalla
Cooperativa Franco Parenti*

ISTITUTO EDITORIALE UNIVERSITARIO - MILANO

VITA E OPERE DI G. BERNARD SHAW

- 1856: Il 26 luglio nasce a Dublino.
- 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 drammaturgo 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 Hous-
ses" (1892) - "The Philander" (1893) - "Mrs Warren's Profes-
sion" (1893-1894) - "Arms and Man" (1894).
- 1895: Il 30 Marzo scrive "Candida", la commedia che gli procurerà una

fama immediata. Fu rappresentata per la prima volta a New York (1903). Londra dovrà aspettare qualche anno.

- 1898: Sposa Charlotte Frances Payne-Townshend, una ricca irlandese di sei mesi più giovane di lui; donna gentile e generosa che ebbe assai 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".
- 1908: Scrive "Getting Married" testo col quale passa sfacciatamente dal teatro alla sala per conferenze.
- 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: E' l'anno di "Saint Joan" destinato a divenire il lavoro più famoso del commediografo. Era stata la moglie a suggerirgli l'argomento.
- 1926: Gli viene conferito il Premio Nobel per la Letteratura.
- 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. Tornato a casa dall'ospedale subisce due operazioni, muore subito dopo serenamente a 94 anni.

NOTE INTRODUTTIVE

Perchè il "Maggiore Barbara"?

La scelta di un testo, inizialmente, è sempre basata su un'intuizione piuttosto che su un ragionamento. Alcuni segni che appaiono nel tessuto sociale e culturale di coloro che fanno teatro, richiamano alla memoria altri segni passati e gli autori che riuscirono a trasformarli nel gioco dello spettacolo. Quali sono i segni dell'oggi, visti appunto non con un criterio sociologico o storico, ma con l'occhio di una cooperativa, come quella del Pier Lombardo, sempre attenta a rimanere lucidamente partecipe delle inquietudini che emergono e mutano la fisionomia della nostra società? Si moltiplicano, in questi ultimi tempi, i sintomi di una crisi della dimensione progettuale di una nuova società e cresce invece l'orgogliosa affermazione di un "princípio di realtà" che appare quasi un risveglio, duro ma affascinante, dai sogni degli anni '70. D'altra parte assistiamo al diffondersi di una fede religiosa che non solo si fa esercito vittorioso, ma proclama se stessa erede legittima della speranza che fu disattesa dai falsi idoli precedenti.

Il "Maggiore Barbara", testo assai poco rappresentato in Italia, pare offrire, quasi per incanto, un miscuglio esplosivo e paradossale di tutti questi temi, ed era quindi più che naturale che il Salone Pier Lombardo, che per vocazione e scelta ha sempre proposto una linea drammaturgica tesa ad unire il momento comico al gusto di una provocazione che si rivolge all'intelligenza dello spettatore, si orientasse verso questo testo del "grande provocatore" George Bernard Shaw. Ma passando dal momento iniziale dell'intuizione e della scelta ad una analisi più approfondita del pensiero dell'autore e dei meccanismi interni al testo, si scopre una trama di idee e fatti, di utopie e realtà che, almeno nel nostro caso, ha confermato e arricchito l'interesse e la passione nel proporre tale scelta.

Con le brevi note che seguono vogliamo semplicemente offrire un materiale critico che possa fornire a tutti quegli stimoli e quelle riflessioni che si sono evidenziati nel corso di tale lavoro drammaturgico.

La vicenda

La famiglia Britomart, di antica tradizione nobiliare, attraversa una grave crisi economica. Per provvedere al mantenimento dei tre figli in procinto di sposarsi, Lady Britomart decide di convocare il marito Andrea Undershaft, ricchissimo uomo d'affari e mercante di cannoni, da tempo lontano da casa, con l'intento di strappargli il denaro necessario e di impedire che suo figlio Stefano, legittimo erede della fortuna degli Undershaft, venga diseredato. Una lunga tradizione vuole infatti che il comando della azienda passi, di generazione in generazione, nelle mani di un trovatello, scelto per le sue doti naturali e per la sua volontà di affermazione. Undershaft trova di fronte a sé una famiglia assai composta: Stefano, unico figlio maschio, introverso e complessato, ma fermamente deciso a rifiutare qualsiasi compromissione con l'"ignobile" attività paterna e col mondo capitalistico in genere; Sara, sua secondogenita, giovane superficiale e mondana, fidanzata col futuro miliardario Charles Lomax; Barbara, la prediletta, che ha trovato nell'Esercito della Salvezza, dove ora ha il grado di Maggiore, la possibilità di manifestare la sua forte carica passionale e religiosa; e, infine, il suo fidanzato Adolphus Cusins, intellettuale ironico e "collezionista di idee e religioni". Undershaft, su richiesta di Barbara, stringe con lei un patto di reciproca sfida: il padre visiterà il centro della figlia se poi quest'ultima ricambierà la visita alla fabbrica dei cannoni. Intento dichiarato di entrambi è quello di convertire l'altro alla propria fede: quella religiosa e spirituale per Barbara, quella materiale e terrena per Undershaft.

Il primo round è per Barbara una triplice sconfitta. Nel misero capannone dell'Esercito della Salvezza, che ospita un ricco campionario di emarginati — dal disoccupato volontario Snobby Price alla finta prostituta Rummy Mitchens all'operaio "povero ma onesto" Peter Shirley — Barbara vede sfuggirsi dalle mani, alla presenza del padre, l'anima tormentata di Bill Walker e decide di abbandonare l'Esercito quando questo viene comprato dal denaro "sporco di sangue" del padre; assiste infine con apprensione al progressivo consolidarsi dell'intesa e della reciproca infatuazione intellettuale fra il "dionisiaco" Cusins e il "diabolico" Undershaft, il quale viene inoltre svelando l'aspetto mistico della propria personalità.

Messa da parte l'uniforme, Barbara, come promesso, va a visitare la fabbrica dei cannoni, accompagnata dalla famiglia al completo. La fabbrica si rivela essere una sorta di moderno ed efficientissimo paradosso del lavoro, nel quale Undershaft giganteggia come autentico profeta. Il fascino irresistibile del luogo investe via via tutti i presenti, al punto che Cusins, con una sorprendente rivelazione, dichiara di

essere un trovatello e di poter quindi aspirare al governo della azienda, anche a costo di perdere l'amore di Barbara. Invece Barbara, in un potente risveglio della sua intima passione, afferma di voler proseguire proprio qui, fra gli operai della fabbrica, con una nuova forza e una diversa convinzione, la sua battaglia per risvegliare l'anima umana e condurla verso ideali superiori e sconosciuti.

Il mondo del "Maggiore Barbara"

Come al solito, Shaw trasse l'ispirazione per la storia del "Maggiore Barbara" da alcune vicende del mondo a lui contemporaneo, con un metodo che spesso ha fatto paragonare i suoi testi più a pamphlet giornalistici che a intrecci drammaturgici veri e propri. Tre sono i temi che si intersecano nel racconto: l'ambiente naturale di Shaw, cioè la sua storia personale e quel mondo dell'alta borghesia inglese in cui ormai lo scrittore si stava inserendo grazie alla fama acquisita; l'associazione dell'Esercito della Salvezza; l'incredibile mondo dei mercanti d'armi.

1) L'Esercito della Salvezza

Nel 1905 l'Esercito della Salvezza era una organizzazione in piena ascesa. Fondata nel 1878 da William Booth, aveva raggiunto, nella crisi economica e morale dell'epoca, una notevole espansione; la sua forza organizzativa si stava rapidamente diffondendo dal vecchio al nuovo continente attraverso la creazione di numerosi giornali, asili notturni, uffici di collocamento ecc. Il suo motto era "Sangue e Fuoco", perché era un'organizzazione impegnata in una vera e propria guerra contro il "Male" ed agiva su di un terreno completamente diverso da quello scelto dalle precedenti sette evangeliche: il terreno era quello della strada, le armi erano quelle di una religiosità che non faceva appello alla paura e agli orrori della morte e dell'inferno, ma alla coscienza dell'individuo, alla sua dignità da opporre al male, all'alcool, all'abbruttimento. Prima organizzazione religiosa a scegliere come campo di intervento la massa dei diseredati e dei sottoproletari scacciati dal mercato del lavoro della concentrazione capitalistica, l'Esercito della Salvezza si offriva a questi come strumento di comunione spirituale e di certezze da opporre alla crisi sociale e morale.

E' vero che nei primi tempi quelle uniformi, le parate in strada e le confessioni in pubblico avevano mosso il riso ed il sarcasmo non

solo degli umoristi dell'epoca, ma anche della chiesa ufficiale e del popolo stesso. Erano fiorite, infatti, numerose battute sul suo conto e, al solo vedere una marcia dell'Esercito, nei pubs si diceva: "Sono arrivati gli Alleluia!", riferendosi al grido di battaglia dei militanti. Ma al di là delle prime facili ironie, l'Esercito si era presto conquistato un proprio notevole seguito. Non bisogna considerare quindi l'Esercito di quel periodo come la buffa organizzazione che l'iconografia degli anni successivi ci ha consegnato nell'immagine famosa di films hollywoodiani come "Bulli e Pupe", ma come un nuovo e credibile modello di risposta cristiana e militante alle incertezze e ai nuovi interrogativi che il cambiamento dei primi anni del secolo produceva.

2) L'industria delle armi

Uno dei cardini di tale mutamento sociale era costituito dal modificarsi dell'assetto capitalistico mondiale, e la figura del multimiliardario Andrea Undershaft, fabbricante di cannoni e padre di Barbara — Maggiore dell'Esercito della Salvezza — è, per certi aspetti, portavoce di tale nuovo assetto. La società passava, in quegli anni, dai nazionalismi dell'800 e dalla speranza che lo sviluppo industriale potesse condurre ad un inarrestabile progresso economico ad una fase — descritta con chiarezza da Lenin una decina di anni dopo — caratterizzata da una concentrazione e internazionalizzazione del grande capitale, da una conseguente crisi della piccola e media industria e da un sempre maggiore rischio di guerra.

Infatti, in un mondo ormai totalmente diviso a spicchi dalle varie nazioni industrializzate, le quali, attraverso le guerre coloniali degli anni precedenti, si erano accaparrate le rispettive fette di mercato e materie prime, la guerra diventava naturalmente l'unica soluzione possibile per creare una nuova spartizione del mondo. In questo quadro, l'industria pesante, le acciaierie e l'industria degli armamenti giocavano un ruolo trainante e ovviamente costituivano il setore più interessato alla guerra come l'unica possibilità per aumentare i propri profitti. Nascevano nomi leggendari: Krupp, De Wendel, Creusot, Rothschild ecc. Nell'aprile del 1970 la rivista francese "T E P, Actualité", in occasione della messa in scena a Parigi del "Maggiore Barbara", pubblicava le biografie di numerosi mercanti d'armi dell'epoca, e tra questi spiccava la figura del "trovatello" Basil Zaharoff, nato poverissimo nel quartiere greco di Costantinopoli e destinato a diventare baronetto inglese, il quale, interrogato sui rapporti tra il governo e i fabbricanti di cannoni, dichiarava pubblicamente che "non è l'industria delle armi a servire la politica, ma la politica a servire l'industria delle armi": pare sentire lo sprezzante monologo di

Undershaft, quando chiarisce al proprio figlio Stefano i reali meccanismi di potere che governano il paese. La figura di Stefano ci introduce nel terzo elemento di rilievo della vicenda: la buona società inglese.

3) Shaw e la società inglese.

E' proprio contro il mondo di Stefano, di Lomax, di Lady Britomart che Shaw rovescia con gioia feroce le sue stilettate più beffarde. E' l'ambiente vittoriano di una aristocrazia che ancora si illude di governare il mondo grazie ai titoli, una società di cadaveri dipinta da Shaw con implacabile verità nei suoi tic, nelle sue certezze adamantine, nelle sue ipocrisie e falsi pudori, nel suo conversare così vuoto e sicuro di sé; una società ancora convinta di essere al centro del mondo.

La vicenda del miliardario Undershaft che è arrivato, grazie al proprio talento e a un colpo di fortuna, a sedere come direttore d'orchestra in quel mondo che viene da lui trattato con una sorta di amore-odio, ricorda appunto da vicino la vicenda personale di Shaw. Egli dichiara infatti di essere un "downstart", cioè uno "di quei disgraziati che fanno parte della nostra società e che io chiamo la classe dei 'downstart' (inclini alla discesa), ossia giovanotti di buona famiglia che discendono dai rami cadetti della plutocrazia, cosicché non possono frequentare le università non avendo i loro genitori mezzi sufficienti e si trovano tuttavia a far parte di una classe sociale elevata, nella quale non hanno né i mezzi né l'istruzione per mantenere il loro rango e finiscono per diventare degli snob in miseria. (1 G. B. Shaw, Saggi autobiografici). Ma da questa condizione di inferiorità lo scrittore dichiara di essersi "innalzato per pura forza di gravitazione e per il fatto casuale di possedere un talento capace di produrre denaro." (2 Saggi autobiografici). Ma Shaw non si accontenta di innalzarsi, vuole diventare un "grand'uomo": "Un giorno quell'apprendista che aveva cantato 'Ah, che la morte' con tanta passione sentenziò casualmente che ogni ragazzo crede di essere un grand'uomo. Ciò mi colpì talmente che divenni improvvisamente consci di esserlo anche io, pur non essendo capace di far nulla che mi desse il più piccolo motivo per classificarmi come nato per la gerarchia di Shakespeare, Shelley, Mozart, Prassitele o Michelangelo." (3 Saggi autobiografici). Acutamente il critico E. Wilson stabilisce un parallelo tra Shaw e Undershaft: "Bernard Shaw, come il suo eroe, Andrea

1 G. B. Shaw, "Saggi autobiografici", Milano, Mondadori, 1963, p. 17

2 G. B. Shaw, "Saggi autobiografici", cit. p. 135

3 G. B. Shaw, "Saggi autobiografici", cit. p. 54

Undershaft, sapeva ormai cosa significhi farsi la propria strada in una società capitalistica e occuparvi una posizione di potere. Egli stesso era divenuto il tipo di critico che, con le sue invettive contro la borghesia, ne conquista l'interesse e ne diviene uno degli idoli. A poco a poco, nonostante lo scandalo del suo debutto, Shaw si stava trasformando in un membro fidato delle classi abbienti inglesi. (4 E. Wilson, *Il Pensiero Multiplo*). *La forte ambizione personale di Shaw si mescola però continuamente con l'utopia di una nuova società, utopia in cui lo scrittore, sia pure in modo contradditorio e a volte assai incoerente, non smise mai di credere, sommerso i propri contemporanei al pari dei propri testi di un mare di interventi critici, articolati, saggi nei quali traspariva la continua tensione verso un nuovo ideale di uomo. Guerra e denaro, potenza delle armi e utopie, speranze di rinnovamento religioso e crisi dei valori borghesi: questo è lo straordinario materiale da cui Shaw trae origine per la vicenda, con tutta quella stravaganza, quell'amore per il paradosso e quel gusto della provocazione brillante che gli erano propri.*

Una favola crudele

Come nota giustamente Fergusson, la vicenda del "Maggiore Barbara" contiene "un'idea meravigliosamente farsesca" (5 F. Fergusson, *Un'idea di teatro*) che ruota intorno al personaggio di Andrea Undershaft, il fabbricante di cannoni che racchiude in sé il clown e il profeta, il moderno industriale e il suo opposto rivoluzionario. Che proprio Undershaft, creatore di un impero industriale modello, dichiari che l'unico modo per cambiare il mondo è quello di farlo saltare in aria con una violenta esplosione, sconcerta il pubblico oggi come allora. Era l'epoca in cui molti anarchici decisero di passare dalla pura e semplice propaganda all'azione concreta: di qui il moltiplicarsi di regicidi e attentati dinamitardi. Scrive Shaw nella prefazione al "Maggiore Barbara": "E' strano che, nel pieno di questo divampante fuoco di perfidia, l'unico uomo il quale abbia ancora fede nella bontà e nella intelligenza della natura umana sia il dinamitardo, adesso braccato e in fuga, apparentemente in possesso, per assicurarsi un trionfo su tutte le prigioni e su tutti i patiboli della furibonda Europa, della sola rivoltella che ha in tasca e della sua prontezza a scaricarla al momento opportuno nella testa propria o altrui." (6 G. B. Shaw — Prefazione al "Maggiore Barbara"). E insiste, poco

4 Edmund Wilson, "Il pensiero multiplo", Milano, Garzanti, 1976, p. 187

5 Francis Fergusson, "Idea di un teatro", Milano, Feltrinelli, 1957, p. 225

6 G. B. Shaw, "Il Maggiore Barbara", Milano, Mondadori, 1958, p. 47

dopo, consci e insieme orgoglioso del valore dirompente di certe sue affermazioni: "Eccomi qua (...): data la mia classe, sono un uomo rispettabile; dato il mio buonsenso, odio lo spreco e il disordine; per costituzione intellettuale la mia mente è legalmente portata al limite della pedanteria; per temperamento sono apprensivo e tendo economicamente al limite della mania come una zitella; eppure sono, e ormai sarò sempre, uno scrittore rivoluzionario, perché le nostre leggi rendono intollerabile la legge; le nostre licenze distruggono ogni libertà; la nostra proprietà è furto organizzato; la nostra moralità è sfacciata ipocrisia; il nostro potere è governato da vili e da deboli e il nostro onore è falso in tutti i suoi punti. Io sono nemico dell'ordine esistente, per alcune buone ragioni; ma ciò non significa che i miei attacchi siano di minore incoraggiamento o di minore aiuto per persone che ne sono nemiche per cattive ragioni. L'ordine esistente può gridare che se io dico la verità che lo riguarda, qualche stolto può trascinarlo ad essere anche peggio perché cerca di assassinarlo. Non posso evitare questo, mi sarebbe impossibile anche se vedessi che può fare tanto peggio di quanto già fa". (7 Il Maggiore Barbara). Quasi una scusa a priori, di sapore attualissimo, per dividere la responsabilità delle idee da quella delle azioni. Il carattere "immaginario" del racconto viene sottolineato da Shaw anche nel finale della prefazione con uno scherzoso anatema: "Questa mia commedia, il Maggiore Barbara, è, spero, vera ed ispirata; ma chi dicesse che è tutta accaduta, e che riporvi fede e capirla consiste nel credere che è il documento di un episodio reale, sarebbe, per parlare secondo le Sacre Scritture, uno stolto e un bugiardo, ed è così che lo denuncio e lo maledico solennemente io, l'autore, a tutta la posterità." (8 Il Maggiore Barbara).

Ma oltre al meccanismo farsesco si può leggere nel testo anche una sorta di favola, moderna e crudele. La favola di un viaggio iniziatico in una terra diversa. Maestro e guida di tale viaggio è Andrea Undershaft che compie una vera e propria discesa nell'inferno del salotto borghese, lancia la sua esca a Barbara, attraversa da conquistatore il purgatorio della sofferenza dell'Esercito della Salvezza e trascina infine tutta la famiglia nel proprio fantascientifico paradiso, conquistando tutti ad una conoscenza superiore del mondo. Dall'ottimismo ottocentesco, così pieno di sicurezze e di passioni mascherate, alla crisi della coscienza individuale del novecento fino all'utopia realizzata, Shaw sembra tracciare, con l'ironia che gli è propria, una parabola evangelica rovesciata: solo attraverso la violenza si può co-

7 G. B. Shaw, "Il Maggiore Barbara", cit. pp. 51 — 52

8 G. B. Shaw, "Il Maggiore Barbara", cit. p. 55

struire l'uomo nuovo; l'amore, la pietà, la carità e la giustizia sono solo illusioni retoriche. Invano Cusins, l'intellettuale moderno perennemente dilaniato dalla ricerca di una propria strada, si oppone a questa teoria: essa è vera. Che sia giusta o ingiusta è un problema che non tocca Shaw. "Che importa che siano ingiuste (tali affermazioni n. d. r.), se sono vere?" risponde lo scrittore per bocca di Undershaft. Il paradosso della favola, come si è già detto, risiede proprio nel fatto che ad esprimere tali verità sia un grande capitalista privo di ogni remora morale; Shaw, non soddisfatto, affonda ancora di più il coltello nella piaga, e con fredda determinazione infierisce contro le persone "povere ma oneste" come Peter Shirley, operaio buttato sul lastrico perché troppo vecchio. Di fronte a lui Undershaft mostra tutta la sua derisione; e nel finale del terzo atto arriva addirittura a definire la povertà come il "peggiore dei reati", usando quello sprezzante umorismo verso i moralisti che spinse Bertold Brecht a definire Shaw come "terrorista". (9 T E P, Actualité). Lo scrittore era stato a contatto della miseria e ne aveva riportato un'impresione indelebile e sconvolgente: "Il mio odio estetico per la povertà e lo squallore, per i campioni di animali umani che da esse hanno origine (...) era sorto in me (...) negli slums, nei miseri abituri dove mi portava la mia bambinaia quando si recava a visitare le amiche durante il tempo in cui mi faceva credere di portarmi al parco. Ciò che incominciavo a vedere mi disgustava intensamente. La mia natura di artista, per la quale la bellezza e la raffinatezza erano necessità, si rifiutava di accettare quei poveri diavoli come fratelli e di considerare gli slums come ricoveri adatti per abitudini umane. Per me essi rappresentavano luoghi dove non avrei assolutamente potuto vivere. Questo processo mentale così iniziato culminò una cinquantina di anni più tardi con la mia commedia "Il Maggiore Barbara" in cui il santo miliardario Andrea Undershaft fa tuonare la sua dottrina che la povertà non è la punizione naturale e appropriata del vizio, ma un delitto sociale a confronto del quale gli assassinii e i furti occasionali sono un nonnulla". (10 Saggi autobiografici). Dall'odio estetico della miseria alla condanna di essa come crimine, il passo è breve; ed altri scrittori inglesi prima di lui, ai quali Shaw si riferisce in modo esplicito nell'introduzione, avevano percorso lo stesso tragitto. Butler, Morris, Swift, Bunyan, Carrol avevano già trattato il tema del viaggio verso un paese immaginario dove le leggi della nostra realtà appaiono felicemente rovesciate. E non bisogna neppure dimenticare il Peer Gynt di Ibsen, autore che Shaw conosceva molto bene. Ma è Samuel Butler che fornisce lo spunto più preciso per la fantasia dello scrittore.

9 "TEP, Actualité, Settembre 1979, p. 18

10 G. B. Shaw, "Saggi autobiografici", cit. pp. 42 — 43

re irlandese. Nel paese di Erewhon, descritto da Butler nell'omonimo romanzo, "se qualcuno si ammala o è indisposto o invecchia precocemente prima dei settant'anni, viene citato a giudizio dinanzi a una giuria di suoi concittadini, e, se riconosciuto colpevole, è additato al pubblico disprezzo e condannato più o meno severamente a seconda del caso. (11 S. Butler, Erewhon). Quando il protagonista del romanzo dichiara di essere stato povero, si sente rispondere da un maestro del luogo: "E ciò poteva anche costarvi una severa punizione. Difatti, quando si è discusso il vostro caso, per poco non siete stato condannato, proprio per la vostra povertà." (12 Erewhon). Se a Erewhon bruttezza, malattia e povertà sono considerati come gravi crimini, ne deriva, come logica conseguenza, che "la sola cosa degna di venerazione è la fortuna" (13 Erewhon) e che "il denaro (...) è il simbolo del dovere compiuto, il sacro segno che uno ha fatto per l'umanità ciò di cui l'umanità aveva bisogno." (14 Erewhon).

L'esaltazione del denaro come mezzo indispensabile per l'affermazione dell'individuo nella società e come guida suprema e onnipotente delle vicende mondiali, è stata una costante del "socialista" Shaw durante tutto l'arco della sua vita. Nella prefazione a "Il vincolo irrazionale", scritto un anno prima del "Maggiore Barbara", scrive infatti che "nel correre dietro a questo denaro, (le classi dirigenti n. d. r.) demoliscono le porte dei loro simili; vendono tutto ciò che questi posseggono; li fucilano, li pugnalano, li impiccano, li imprigionano, li annegano, li bruciano, e li distruggono in nome della legge e dell'ordine. E ciò prova il loro buon senso e la loro dirittura di mente fondamentale, poiché delle entrate sufficienti sono indispensabili per la pratica della virtù." (15 G. B. Shaw, Il vincolo irrazionale), mentre "la vile massa che noi siamo manterrà la falsa apparenza famelica e continuerà a credere che è più importante essere buono che ricco". (16 Il vincolo irrazionale). Nella prefazione al "Maggiore Barbara" Shaw rincara la dose: "L'universale rispetto del denaro è il solo fatto ottimista della nostra civiltà, è il solo punto salvo della nostra coscienza sociale. Il denaro è la cosa più importante del mondo. Rappresenta salute, forza, onore, generosità e bellezza palesemente e innegabilmente come la mancanza di denaro rappresenta malattia, debolezza, vergogna, viltà e bruttezza. (...) Il denaro è il banco che permette la distribuzione sociale della vita: esso è vita

11 Samuel Butler, "Erewhon" (Ritorno in Erewhon), Milano, Adelphi, 1965, p. 71

12 Samuel Butler, "Erewhon", cit. p. 62

13 Samuel Butler, "Erewhon", cit. pp. 82 — 83

14 Samuel Butler, "Erewhon", cit. p. 153

15 G. B. Shaw, "Il vincolo irrazionale", Milano, Dall'Oglio, 1954, pp. 20 — 21

16 G. B. Shaw, "Il vincolo irrazionale", cit., p. 21

tanto sicuramente quanto le sterline e i biglietti di banca sono denaro. Il primo dovere di ogni cittadino è di insistere ad avere denaro a condizioni ragionevoli (...). La nazione piange perché ha bisogno non di una migliore moralità, di pane a miglior prezzo, di temperanza, libertà, cultura, redenzione delle sorelle cadute e di fratelli in errore, o di grazia, amore e accordo nella Trinità, ma semplicemente di denaro sufficiente." (17 Il Maggiore Barbara). Nella prefazione al "L'Imperatore d'America", venticinque anni più tardi, lo stesso tema viene ripreso e ingigantito: "Il denaro parla: il denaro stampa: il denaro radiotrasmette: il denaro regna; e i re e i capipopolo hanno egualmente da prendere atto delle sue leggi, e anzi, per uno stupefacente paradosso, da finanziarne le imprese e garantirne i profitti. La democrazia non è più comprata: è scrocata." (18 G. B. Shaw, L'Imperatore d'America). La stima che Shaw aveva della praticità affaristica tipicamente inglese è ulteriormente confermata da questo passo autobiografico: "Dal primo giorno in cui ho messo piede su questa terra straniera (L'Inghilterra n. d. r.), ho capito il valore delle qualità prosaiche di cui, secondo gli insegnamenti irlandesi, gli inglesi dovrebbero vergognarsi e ho capito la futilità delle qualità poetiche di cui, secondo gli insegnamenti inglesi, gli irlandesi dovrebbero vantarsi." (19 G. B. Shaw, Uomo e superuomo). Tutta la vicenda del "Maggiore Barbara" è permeata da questa logica del denaro e della compravendita: la famiglia Britomart cerca il denaro per mantenere il proprio livello di vita; Barbara vuole comprare con la salvezza le anime dei rifugiati nell'Esercito della Salvezza, e quest'ultimo cerca il denaro per compiere la sua santa e civile missione: ma è solo l'uomo che ha più denaro di tutti, Andrea Undershaft, che può veramente offrire la grazia e la salvezza a tutti.

Marx e Wagner: Realtà e Sogno

"Un irlandese ha due occhi, disse Shaw ad un amico. Uno per la poesia, l'altro per la realtà." (20 Observer Review). E infatti William Archer riferisce che, quando vide Shaw per la prima volta, quest'ultimo sedeva a un tavolo del British Museum intento a consultare ora una traduzione francese di "Das Kapital", e ora lo spartito di "Tristan und Isolde". (21 Wilson). Wilson afferma che: "Lo schema

principale che ricorre in Bernard Shaw (...) è la netta contrapposizione tra il tipo del santo e il tipo dell'uomo pratico che ha successo. (...) È il principio vitale delle sue commedie. Lo ritroviamo nella sua più chiara esposizione nell'antagonismo tra padre Keegan e Tom Broadbent in "John Bull's other island" e tra il maggiore Barbara e Undershaft, in cui i piatti della bilancia morale sono abbastanza imparzialmente equilibrati e in cui l'effettiva predominanza dell'uomo pratico, lungi dall'avere nefaste implicazioni, produce un certo effetto rassicurante. (22 E. Wilson, Il pensiero multiplo). Nel "Maggiore Barbara" i due occhi di Shaw, quello irlandese e sognatore e quello pratico inglese, caratterizzano non solo i due protagonisti, ma via via tutti i personaggi facendoli partecipare a questa duplice visione della vita, in una continua oscillazione fra estasi improvvise e bruschi risvegli. Siamo di fronte, a volte, a vere e proprie folgorazioni profetiche di una società diversa, a volte a semplici fantasie, finzioni spicciolate, come nel caso della povera gente rifugiatasi nell'Esercito della Salvezza: nessun essere umano, di qualunque estrazione sociale, smette per un istante di sognare e sperare. Shaw descrisse in "Uomo e Superuomo" questa continua volontà di trascendere il reale che tocca anche le classi meno abbienti: "L'uomo che ha fantasia, se la vita gli deve riuscire tollerabile, deve avere tempo libero per raccontarsi delle favole e una posizione che si presti ad un certo abbellimento della fantasia. Le file del lavoro manuale non gli offrono una posizione di questo genere." (23 G. B. Shaw, L'altra isola di John Bull). La smania di sognare è anzi, per un irlandese come Shaw, tormento e quasi una tortura: "Oh, quel sognare! quel sognare! quel torturante, straziante, e sempre insoddisfatto sognare, sognare, sognare! (...). L'immaginazione di un Irlandese non si stanca mai, non lo convince mai, non lo soddisfa mai; e lo riduce nella incapacità di affrontare la realtà, di trattarla, di padroneggiarla, di conquistarla: può solo prendersi beffa di chi ci riesce." (24 G. B. Shaw, L'altra isola di John Bull). Solo apparentemente il sogno appartiene interamente a Barbara, che si illude di essersi creata nell'Esercito della Salvezza un'isola beata, che la protegge dalle maligne onde della realtà. Anche Undershaft, mistico convinto come egli stesso si definisce, si è creato un mondo a sua immagine e somiglianza. Ambedue i personaggi, infatti, sono esseri eccezionali e, secondo Shaw, "La ricerca di un proprio spazio può essere complicata (...) dal fatto che in una società ordinaria non c'è posto per individui straordinari. Per il

17 G. B. Shaw, "Il Maggiore Barbara" cit. pp. 23 — 24

18 G. B. Shaw, "L'Imperatore d'America", Milano, Mondadori, 1959, p. 13

19 G. B. Shaw, "Uomo e superuomo", Milano, U. T. E. T., 1966, p. 38220 Observer Review, 26 Ottobre 1975

21 E. Wilson, "Il pensiero multiplo", cit. p. 185

22 E. Wilson, "Il pensiero multiplo", cit. p. 202

23 G. B. Shaw, "Uomo e superuomo", cit. p. 493

24 G. B. Shaw, "L'altra isola di John Bull", Milano, Mondadori, 1957, p. 98

saggio un uomo di mondo, spinto da ambizioni comuni, la questione è abbastanza semplice: denaro, titolo, diritti di precedenza, un seggio in parlamento, un ministero senza portafoglio significheranno successo sia per lui sia per il suo circolo. Ma che dire di personalità come San Francesco e Santa Chiara? A che servono ai tipi come loro i mezzi per vivere nella villa in campagna o nel palazzo del West End? Essi non hanno letteralmente nulla da spartire con quei luoghi e in quella cornice, e inevitabilmente sfigurerrebbero o si coprirebbero di ridicolo. Per poter lavorare e vivere socialmente saranno costretti a crearsi una comunità di francescani e di clarisse.” (25 Wilson) Ma che tipo di società si è costruito Underhaft? Un perfetto esemplare di città industriale del futuro, in cui ogni contraddizione sociale ed economica è stata risolta. Anche in questo caso Shaw si riaggancia a tutta quella serie di esperimenti che alcuni “socialisti utopisti” avevano teorizzato — e a volte attuato — nei primi decenni del secolo scorso: Owen, Fourier, Saint Simon ecc. Shaw si dichiarò sempre socialista — in gioventù era stato un social-riformatore fabiano — ma il suo fu sempre un socialismo “sui generis”, tale da portarlo spesso a pensieri contraddittori e a interventi clamorosi, fin troppo noti, nelle vicende della propria epoca. In sostanza lo scrittore fu sempre attratto dalle personalità eccezionali e vincenti della storia. La sua filosofia di fondo era affascinata dal momento dello “slancio vitale”, dalla forza creatrice che si impossessa di taluni uomini e li rende protagonisti dell’evoluzione della società elevandoli al di sopra della massa.

Verso l'uomo

Barbara Underhaft, la donna che vede crollare le certezze e le speranze riposte nell’Esercito della Salvezza e che, nonostante ciò, trova ancora in sé la forza per continuare la sua missione proprio nella realtà industriale del padre, incarna al massimo grado quella tensione ideale di cui Shaw fu sempre appassionato sostenitore: “Io l’ho chiamata ‘forza vitale’ e ‘brama di evoluzione’. Bergson l’ha chiamato ‘élan vital’, 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 sacri-

25 E. Wilson, “Il pensiero multiplo”, cit. pp. 183 — 184

ficano il loro benessere e la loro sicurezza personale contro ogni prudenza, ogni probabilità e ogni buonsenso.” (26 Saggi autobiografici).

Barbara, pur con le contraddizioni derivanti dal privilegio di una ragazza ricca che può concedersi il lusso di servire il proprio prossimo, è continuamente alla ricerca di una verità più profonda e superiore, e per ben due volte spezza il cerchio soffocante delle certezze borghesi, offerte dalla famiglia prima e dal padre poi, per rilanciare una lotta che ha, nel suo monologo finale, un sapore quasi nietzschiano. Shaw dichiarò con orgoglioso nazionalismo di non aver mai letto Nietzsche, ma certo i temi di un’epoca viaggiano, spesso al di là della semplice lettura, da un paese all’altro. E la dichiarazione finale di Barbara, quella sua affermazione che “l’uomo può diventare Dio e l’inferno può salire fino al paradiso”, una frase che suonò giustamente blasfema agli orecchi dei primi spettatori, riecheggia altre celebri frasi: “L’uomo è qualcosa che deve essere superato” (Nietzsche). Di fronte al benessere proposto dal padre nella fabbrica di cannoni, Barbara rifiuta di accontentarsi di tale miseria materiale, vede ancora la transizione là dove regna la soddisfazione assoluta, incita di nuovo, anche se confusamente, a un traboccare per diventare se stessi, conservando così la voglia e il desiderio di un uomo superiore. Barbara ha in sé il vero scopo della vita, che Shaw così descrisse: “Ecco la vera gioia della vita: essere interamente logorato prima di essere gettato nel mucchio delle immondizie; essere una forza della natura anziché una febbricitante ed egoistica piccola zolla di acciacchi e querimonie, la quale si lamenta che il mondo non si consacri alla sua felicità”. (27 Uomo e superuomo).

Gaetano Sansone
Massimo Ans�acher

26 G. B. Shaw, “Saggi autobiografici”, cit. p. 118
27 G. B. Shaw, - “Uomo e superuomo”, cit. p. 401

IL CASO SHAW

Gran parte della bibliografia shawiana si è lasciata suggestionare dagli interventi teorico-ideologici che ne hanno accompagnato l'intera produzione artistica a conferma di un carattere continuamente insoddisfatto, irritato ed irritante, religioso e blasfemo, cinico e moralistico. Si è insomma divertita a scoprire la dialettica degli "opposti" e, non c'è dubbio, che una simile ricerca affascina chiunque, compresi coloro che aspirano ad un'analisi più attenta del poeta drammatico. Se l'indagine sull'uomo Shaw ti spinge a comprenderne le contraddizioni e i compromessi del suo vivere sociale, l'indagine sull'artista ti pone problemi di gran lunga diversi, ti proietta in quella direzione drammaturgica che genera riflessioni di tipo linguistico, di pura teatralità o di rapporti con altre forme della drammaturgia europea.

Così, anziché inquadrare Shaw nell'ambito delle teorie Fabiano-Marxiste, che pur sono insopprimibili per capire il significato sociale della sua Opera, ma che sono state continuamente oggetto di analisi e di spericolati interventi critici, mi sembra più giusto collocare l'artista nell'ambito di quelle teorie decadenti che segnano il trapasso da un'epoca che inesorabilmente sta per concludersi, ad un'epoca che non crede più nella univocità delle formule o nel monismo delle poetiche, per una moltiplicazione spontanea di queste e quindi della stessa comunicazione teatrale.

Shaw appartiene al decadentismo, anche se ha vissuto in maniera non artistica l'esperienza dell'ultimo romanticismo e del positivismo naturalista.

La sua produzione drammatica è frutto dell'uomo maturo, dell'uomo che ha superato certi "idealismi" tipici della giovinezza e che vive le contraddizioni della maturità, generatrice di dubbi, insoddisfazioni, di polemiche e discussioni. Non per nulla fece precedere tutte le sue commedie da interminabili prefazioni che rimangono pur sempre opere di "letteratura" e non di teatro.

Il consiglio che viene immediato dopo essersi dedicato alla lettura di tali prefazioni, è quello di dimenticarsene l'esistenza e di accostarsi alle commedie come se non fossero mai esistite.

Una simile predisposizione comporterebbe un'indagine di tipo formale e quindi più specificamente teatrale e farebbe rinunziare, momentaneamente, ad una analisi di tipo contenutistico. Tutto ciò offrirebbe al "caso" Shaw la possibilità di essere riaperto e continuato alla luce della pura teatralità e quindi al di là di quelle polemiche che scaturiscono quando si cerca di porre in evidenza le contraddizioni o i paradossi di tipo socialeggiante. Se è vero che l'artista, per

cambiare il sistema politico, deve prenderne parte attiva, è anche vero che non può sottrarsi a viverne tutte le contraddizioni che si riflettono sui contenuti, ma che, il più delle volte, non intaccano i valori dello stile e della forma drammatica.

Un fatto è certo: Shaw appartiene a quella categoria di artisti che, superate le barriere del naturalismo, pone le premesse del dramma moderno o della sua crisi; ed il suo contributo è pari a quello di Ibsen, di Strindberg, ma è anche pari a quello di Pirandello o di Brecht.

Shaw sceglie come compagni di strada i grandi "eretici" e i più attenti rinnovatori della scena tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. L'elemento originale e di congiunzione è da ricercare nell'uso del dialogo: Ibsen lo adatta ad una analisi spietata, Strindberg ad una sorta di monologo delirante, Pirandello ad un problematico viscerale, Brecht ad una attenta consapevolezza critica, Shaw alla "conversazione" che diventa essa stessa azione e quindi dramma.

La società inglese vive essenzialmente di conversazione, ad essa delega i momenti più tragici, ma anche più umoristici, per essa ha inventato un "dialogo" particolare, quello stesso adoperato da Oscar Wilde e perfezionato da Shaw; un dialogo che diventa costruzione drammatica, non tanto per l'eleganza, la brillantezza di cui tanto si è parlato, quanto per la vitalità della parola, per l'uso analogico a cui Shaw la sottopone, per la carica ironica, per l'abile composizione che riesce a farne; una "parola" che trasforma il pensiero in azione e che permette di risalire ad una determinata tipizzazione sociale.

Grazie a queste particolarità Shaw non crea dei "caratteri", ma dei "tipi", quelli di cui, qualche anno dopo, parlerà Lukacs in "Modern Drama" (1911) quando, soffermandosi sul rapporto tra uomo e azione finirà per considerare "rappresentativo" il ruolo del primo, essendo: "l'uomo drammatico" sempre un "tipo". (1)

Del resto non è soltanto Shaw a mettere in crisi il "carattere", tanto il Futurismo quanto l'Espressionismo compiono una operazione analoga anche se con forme diverse, per non parlare di Pirandello che lo "relativizza" o di Brecht che lo "epicizza". La verità è che i distruttori dei "caratteri" non sempre furono capitì, pertanto o vennero travisati o condannati. Se questi poi non avevano una formula nella quale collocarsi, le difficoltà aumentavano e con esse le interpretazioni critiche.

Per Shaw fu difficile trovare una formula di tipo teatrale, se ne a-doperò una di tipo politico, quella di socialista utopistico, ma tentare

(1) Gyorgy Lukacs: "Il dramma moderno", Milano, Sugarco, 1967 — pag. 41

un'analisi del suo teatro attraverso formule che gli sono estranee artisticamente, potrebbe generare confusione o produrre quei giudizi negativi che soltanto studi recenti hanno cercato di mitigare.

Intendo riferirmi a Caudwell (2) il cui esame sulla figura e l'opera di Shaw risente di quella instabilità politica, di quell'idealismo utopistico che caratterizzano l'impegno sociale del drammaturgo inglese. Come si sa, Caudwell muore per le proprie idee, combattendo per la repubblica spagnola contro l'aggressione fascista di Franco, pertanto c'è in lui la disapprovazione contro tutti coloro che si illudono di cambiare il mondo col pensiero e rimprovera proprio a Shaw certe "astrazioni" e quei drammi che diventano: "balletti irreali di categorie senza né carne né sangue". Caudwell giudica il pensiero di Shaw non dal punto di vista drammaturgico, bensì filosofico, pertanto se, a mio avviso, in Shaw il pensiero è azione, diventa cioè dramma grazie alla struttura del dialogo, per Caudwell è "barbarico" credere nell'azione separata dal pensiero, dato che il pensiero guida l'azione, ma dall'azione deve imparare come guidarla. Il teorizzare di Caudwell lo porta a considerare i personaggi di Shaw delle pure astrazioni e a tenere la sua un'arte di pura discussione ovvero di quella "conversazione" che mancando di soluzione, manca anche di finalità tragica.

Proprio al dramma-conversazione Peter Szondi (3) dedica alcune pagine illuminanti, nelle quali lo considera un elemento essenziale della drammaturgia europea soprattutto inglese e francese di fine secolo e dove fa una distinzione tra dialogo-drammatico e dramma-conversazione, essendo il primo "irrevocabile", "grave" in ogni battuta, il secondo meno "assoluto", in quanto non ha un proprio tempo, ma partecipa al decorso reale del tempo.

Per Szondi la tipologia del dramma-conversazione contrasta con l'esigenza di assoluzza della forma drammatica. Una simile indagine aiuta ad eliminare l'equivoco che potrebbe sussistere tra "conversazione" e "predicazione". Caudwell, in quanto intellettuale attivo, non crede nella "predicazione" astratta, ma in quella che segue le leggi motrici del mondo e la linea dell'azione, non accetta la "predica" dal punto di vista teorico e rimprovera a Shaw, a proposito de "Il Maggiore Barbara", di aver creato una figura di anti-intellettuale, come quella dell'armaiolo Andrea Undershaft, che prima di esimersi deve trasformarsi in brillante teorico. Insomma per Caudwell non può esserci dramma senza azione, ma l'azione a cui si riferisce non è quella puramente drammaturgica, ma quella del pensiero, la qual cosa genera senz'altro delle confusioni tra ideologia e struttura del dramma.

(2) C. Caudwell: "La fine di una cultura", Torino, Einaudi, 1949, pp. 29-40.

(3) P. Szondi: "Teoria del dramma moderno", Torino, Einaudi, 1962, pp. 70-73

Mi sembra più equilibrato il saggio di Edmund Wilson (4) che dovrebbe risalire agli stessi anni di quello di Caudwell (1936-1937), nel quale l'esame è diviso in due parti: una prima che si occupa dell'uomo, del profeta politico, ed una seconda più attenta all'esamina dell'artista. La tesi di Wilson è che Shaw non fu un divulgatore di idee, ma un vero e proprio artista; ma quando cerca di intervenire a livello critico, proprio per le perfette composizioni Shawiane, finirà per adoperare un linguaggio preso in prestito dalla critica musicale: parlerà infatti di "strumentazione per piccola orchestra", di "assolo", di "overture", di "movimenti in crescendo", di "equilibrata arminia", di "svolgimento sinfonico".

Del resto sul carattere musicale del dialogo di Shaw si sono espressi anche altri critici, soprattutto di lingua inglese; ricorderei J.L. Styan (5) per il quale Shaw compone come un musicista mentre l'indiscutibile forza del dialogo, anche quando il discorso è ben oltre i limiti della conversazione, giace nella sua melodia. Per Styan il discorso Shawiano possiede una musica vocale che corrisponde perfettamente alle sue strutture logiche e non stanca l'ascoltatore. Ma torniamo a Wilson; quando questi passa all'analisi del personaggio, parla di "tipo", e se lo schema principale di Shaw è il duello tra uomo e donna (quello stesso che troviamo in Ibsen e in Strindberg) è più importante analizzare la netta contrapposizione tra il "tipo del santo" ed il "tipo dell'uomo pratico" che ha successo. Per Wilson, Shaw diventa "grande" quando riesce a creare sul palcoscenico questa forma di antagonismo e proprio ne "Il Maggiore Barbara" tale contrapposizione trova i momenti di scontro in tre "tipi" particolari, quello del santo cristiano (Barbara), dell'uomo di sapere (Cusins) e del superuomo dell'età industriale (Underhaft).

Secondo me Shaw è un abile inventore di situazioni, la cui carica drammaturgica deriva proprio dalla abilità con cui riesce a far incontrare e scontrare i suoi personaggi, e, se il dramma esiste là dove esiste una "collisione", mi sembra che Shaw ne sia un perfetto creatore. Anche sul tipo di "collisione" si è molto equivocato, dato che si è parlato in termini negativi di scontro di idee o di contrapposizione di "tesi".

Se è valida questa accusa, credo che la si debba estendere anche a Pirandello o a Brecht. Le "tesi" a cui Shaw ricorre sono il frutto di quella carica sociale alla quale l'autore continuamente attinge, anzi costituiscono l'elemento che gli permette di raggiungere determinati

effetti scenici e che creano momenti indispensabili per la sua costruzione drammatica. Anche in Pirandello avvengono scontri di "tesi" e se un tempo erano oggetto di rimprovero, oggi che il "caso" Pirandello appare criticamente risolto, nessuno pensa più di accettare una simile impostazione critica.

Tra coloro che considerano limitative le "commedie a tesi" c'è George Steiner (6) per il quale ciò che diede un sapore particolare ai drammi di Shaw non fu affatto lo scontro delle "tesi" che vi andava sostenendo, quanto la presenza di un "contenuto radicale" la cui forza andava oltre le convenzioni teatrali o lo stesso linguaggio, benché Shaw sia stato l'inventore di una prosa "superbamente articolata".

Eppure sono certo che bisogna partire dalla "lingua" di Shaw per comprendere la portata rivoluzionaria del suo teatro, per capire in che maniera in un testo le "parole" assumano qualità generali e quando esse stesse diventino drammatiche. Per intenderci non ci si può compiacere della brillantezza, della vitalità, del brio del dialogo di Shaw ed ignorare quindi la forza, la rilevanza che esso occupa nei riguardi dell'azione, o la carica emozionale che riesce a creare. Basterebbe un'analisi linguistica de "Il Maggiore Barbara" per capire la funzione che occupano le parole sulla scena e per convincersi in che modo il dialogo drammatico abbia ben altro compito che quello di fornire una serie di parole da essere soltanto pronunziate. Grazie all'uso di quella particolare parola, Lady Britomart cattura subito, al suo apparire, il nostro interesse e così Barbara, per non parlare di Andrea Underhaft; è il loro dialogo che stanislawskianamente emana una corrente sottotestuale di immagini e che ha permesso, a livello critico, certi accostamenti a Pirandello e a Brecht, per i quali nominare è razionalizzare ciò che si nomina.

È Francis Fergusson (7) ad indicare, pur con le dovute differenze, un rapporto Shaw-Pirandello: "C'è un'affinità tra ciò che ho chiamato la teatralità Shawiana, specialmente come emerge nelle ultime commedie, e le forme teatrali più profonde, più consistenti e più obiettive di Pirandello. Shaw come artista di teatro sembra aver avvertito qualcosa che Pirandello realizzò: la restaurazione dell'antica magia delle "due assi e una passione", apertamente collocate nello splendore delle luci del palcoscenico e sotto gli occhi del pubblico. In tutte e due i teatri il dato umano è colto mentre razionalizza là, in quel vuoto "luminoso".

(4) Edmund Wilson: "Il pensiero multiplo", Milano, Garzanti, 1976, pp. 181-213

(5) J.L. Styan: "The elements of drama", Oxford, 1965

(6) G. Steiner: "Morte della Tragedia", Milano, Garzanti, 1965, p. 241

(7) Francis Fergusson: "Idea di un Teatro", Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 231-232

E credo che sia da ricercare ancora nel linguaggio quell'accostamento a Brecht che spinse Charles Laughton a mettere in scena (1956) a New York un'edizione de "Il Maggiore Barbara" in chiave epica, che ha mosso certa critica a vagliarne gli accostamenti o le differenze, come ha ben fatto in Italia Nicola Chiaromonte (8), quando si chiede paradossalmente se il vero inventore del teatro "alienato" non fosse Bertoldt Brecht, ma George Bernard Shaw, o quando offre a Shaw la priorità nell'uso spregiudicato della scena a fini agitatorii, sostenendo che il drammaturgo inglese: "capi d'istinto una cosa che il tedesco, nel suo greve cinismo, non poteva che considerare frivola: che il teatro "didattico" non deve insegnare nulla, ma semplicemente sconcertare le opinioni correnti, fidando nel paradosso ultimo della Natura o — secondo il linguaggio di Shaw — della Forza Vitale". E c'è da dire che Shaw fece un abile uso della scena per sconcertare il pubblico dei benpensanti.

Ma gli accostamenti con altri autori prestigiosi del primo Novecento potrebbero continuare, penso alla carica utopistica di certi personaggi di Shaw e a quella di certi personaggi di Wedekind, penso a certo teatro di Andreev e di Maeterlinck al quale quello di Shaw può accostarsi per certo andamento "favolistico" o per certe qualità di apologo, ma penso anche alla sua particolare comicità che con forza originale si inserisce tra quella del vaudeville allora imperante e quella dell'umorismo teorizzato nel famoso saggio di Pirandello e che potrebbe essere indagata magari con i mezzi freudiani del "motto di spirito". (1905) (9)

Non c'è dubbio che il "caso" Shaw rimane ancora aperto.

Andrea Bisicchia

(8) N. Chiaromonte: "La situazione drammatica", Milano, Bompiani, 1960, pp. 54-55.

(9) S. Freud: "Il motto di spirito", Torino, Boringhieri, 1975

APPUNTI SUL LAVORO DI REGIA

L'unica "spiegazione" possibile di uno spettacolo è lo spettacolo stesso. Questa piccola cronaca del lavoro di regia non intende quindi "spiegare" le scelte compiute ma narrare, in sintesi, i tentativi successivi che hanno portato a tali scelte. Perchè di successivi avvicinamenti si è trattato: lo spettacolo non è nato come uno schema a priori in cui inserire i vari elementi della recitazione, dello spazio, della luce e della musica, ma come un lavoro progressivo di scavo, elaborazione. Con una costante, che Andrée Ruth Shammah ha fatto sua fin dall'inizio: quella di tentare fino in fondo la strada di una aderenza senza riserve alla provocazione di Shaw, per riuscire a trasmettere quello sconcerto e quel fascino che il testo suscita in prima lettura.

La scelta iniziale di mettere in scena il 'Maggiore Barbara' era maturata durante l'estate. Franco Parenti, in caccia di autori e testi che rispondessero alla linea della cooperativa, una linea teatrale di idee e parole, capace di dividere e appassionare, di divertire l'intelligenza critica del pubblico parlando delle malattie della strana società che ci è toccata in sorte, si era, quasi naturalmente, riletto il 'Maggiore Barbara'. Che l'intuizione fosse giusta e ricca di possibilità era stato subito evidente dall'interesse e dalla curiosità che la scelta suscitava negli amici appassionati di teatro ma non solo in quelli. Inoltre da varie parti dell'Europa giungevano notizie che riguardavano vari allestimenti dello stesso testo, un segno indubbio della sua capacità di narrare l'oggi.

Partito dunque Franco Parenti per l'impegnativa tournee della 'Palla al piede', Andrée iniziava una serie di discussioni informali sul testo e sull'operazione di regia. Discussioni eccitanti, giacchè gli stimoli che scaturivano dalla lettura spingevano verso piani di lettura diversi ma ognuno con il suo grado di tentazione. Naturalmente il principale 'tentatore' era proprio il personaggio di Andrea Undershaft, che provocava rabbia, quasi ostilità per la sua onnipotenza, la sua sovrumanica capacità di dominare gli eventi, la sua abilità ad anticipare addirittura le battute degli altri, ma insieme c'era, in questo odio, una sorta di fatale amore verso quel carattere maligno e violento, quasi un'attrazione difficile da negare verso una logica di potere assoluto e dominante. La suggestione dunque oscillava tra la voglia di ridimensionare in qualche modo la presenza di Undershaft e quella, al contrario, di celebrare fino in fondo la sua vittoria. E, speculare alla vicenda di Undershaft, quella di Barbara pareva quasi richiamare la storia di molti figli e figlie dell'alta borghesia, passati dal

pugno chiuso alla vergogna per quel pugno fino all'esaltazione per il capitalismo selvaggio. Ma nonostante questo in Barbara non poteva fare a meno di colpire il suo coraggio, la sfida continua che si rivelava nel suo monologo finale, in quel furore che vuole andare oltre il principio di realtà di cui il padre è degnò principe.

La via rischiosa, ma avvincente, che si è cercato di seguire è stata quella di non negare l'uno o l'altro degli elementi, di non far pendere coscientemente l'ago della bilancia a favore di uno dei due contenenti, ma di portare alle estreme conseguenze il discorso di ciascuno, lasciando all'immaginazione e al desiderio del pubblico la reale soluzione del contrasto. In sostanza i problemi dannaturgici si venivano definendo intorno a tre temi centrali.

Il primo era quello dell'epoca della vicenda. Attualizzare, non attualizzare, vecchio dilemma, che il Teatro Pier Lombardo si è già trovato di fronte nel corso del lavoro sul 'Misanthropo', di Moliere, ideato da Franco Parenti. Proprio per dare forza a un racconto che già di per sé appare come una sorta di spaccato della crisi che corre la nostra società, si è evitato di stravolgere, forzare i dialoghi, inserire allusioni pesanti, pure facilissime data la materia drammaturgica, ma invece si è lavorato lievemente per astrarre il dialogo dai riferimenti più immediati all'epoca e per dare maggiore attualità alla lingua e al modo di porgere i sentimenti e le idee.

Il secondo tema, direttamente collegato al precedente, era quello dell'Esercito della Salvezza. Che cos'è oggi l'Esercito della Salvezza? Con quali parole, con quali gesti, si affaccia oggi alla ribalta quel sentimento religioso che è diventato uno dei protagonisti degli anni contemporanei? Non certo con le parole di un catechismo dogmatico, ma con un verbo quotidiano, capace di parlare alla sensibilità di un pensiero in crisi che nel naufragio non vede nessuna ancora di salvezza. Durante tutta la prima fase di discussioni, proprio per capire come si esprime oggi il cristianesimo militante, la lettura quotidiana degli interventi di autorevoli personalità del mondo religioso nelle vicende della cronaca era divenuta d'obbligo e si riversava senza fatica nelle figure dell'Esercito della Salvezza.

Infine l'ultimo tema ce l'aveva suggerito lo stesso Shaw, quando, nella prefazione scritta dopo le prime rappresentazioni, protestava di non aver mai letto Nietzsche, ma di essersi piuttosto riferito ad altri scrittori inglesi. Proprio questo sottolineava un punto di impressionante attualità del testo, un punto che certo oggi, con la valutazione e l'attenzione sviluppatisi verso quel pensiero, è più agevole cogliere. Traspare da certe battute; dalle didascalie stesse di Shaw, una febbre che coglie ogni tanto i personaggi del racconto e li trasporta oltre il

senso delle parole, verso l'alto, in curve di improvviso delirio. È un desiderio di un uomo superiore, di un sogno sconosciuto. Così, in particolare nel monologo finale di Barbara, tale febbre è stata fatta lievitare, nel tentativo di dare un'immagine finale che non abbia a fuoco solo la vittoria di Undershaft, ma anche, in trasparenza, una lotta successiva dagli esiti ignoti, ma non per questo meno vitali.

Ad un certo punto del lavoro di traduzione e stesura drammaturgica è nata l'esigenza di concentrare la storia in tre sequenze definite: quella del salotto, quella dell'Esercito e quella della fabbrica. A tal fine è stato operato uno spostamento che, nel secondo atto, pone in un racconto dai piani incrociati i due mondi dell'Esercito e del salotto, conservando così integro tutto il momento finale per la fabbrica dei cannoni. Il tema conduttore di tutta la storia rimaneva più chiaramente, in questo modo, il viaggio di Undershaft che discende dal suo paradieso, armato della bacchetta magica del denaro, per attraversare l'inferno dei sentimenti borghesi e il purgatorio dell'Esercito. Il testo ci appariva, dopo questo lavoro drammaturgico, come una parola di sapore fiabesco che si svolgeva in un tempo e in un luogo tutti da inventare.

Lo spazio teatrale: come riuscire a rendere evidenti il fatto che la realtà ultima e dominante è proprio quella della fabbrica, un moderno paradieso terrestre e industriale? Fin dall'inizio delle discussioni Andrée ha lanciato l'idea di far diventare tutto il teatro, galleria, platea e palcoscenico, questo luogo ultimo e totalizzante. A partire da questa strada è stato naturale fare del palcoscenico, luogo teatrale tradizionale, il momento della tradizione borghese e, al contrario, scendere in basso, nella platea per realizzare una sorta di cava, inferiore ma più tangibile, dove si vive la misera vita dei poveri dell'Esercito. Tre mondi distinti che s'intersecano tra di loro solo grazie al tragitto di Undershaft. Ma il tutto doveva essere immerso in una luce non realistica, un alone fiabesco appunto, dove gli elementi di realtà potessero diventare come immagini ritagliate nel tessuto del sogno. Così è nata l'idea di disegnare tutto il racconto all'interno di un materiale gelido e avveniristico, un tempo senza tempo, che avvolge al proprio interno all'inizio un salotto borghese, crudelmente rappresentato in pochi metri concentrati, un affollato e fastidioso susseguirsi di sedie e divanetti, un materiale capace poi di riverberare di luce lontana la penombra ampia in cui si svolge l'azione dell'Esercito, e di esplodere infine in una luminosità fantascientifica e abbagliante nell'universo di Undershaft.

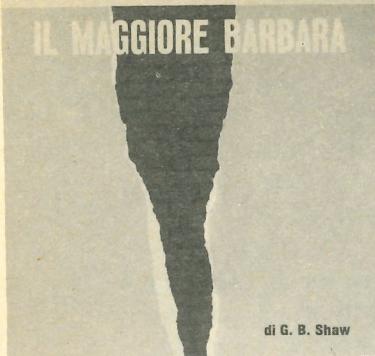
Non è stata una scelta facile. Gli attori sono abituati ad usare spesso il palcoscenico come un velo critico, un diaframma che protegge e isola il personaggio, lo cita, lo ironizza nel momento stesso in cui lo porge. Ma la regia ha voluto, e con forza, evitare fin dal principio questo modo critico di narrare la storia. Durante le prove questo spazio inusuale, questa continua ricerca di un diverso modo di recitazione ha creato numerosi momenti di discussione. C'è un modello standard di teatro, in particolare canonizzato nel teatro comico-ironico, un modo di offrire le battute con eleganza, con effetti di risate trattenute e compiacenti, di applausi già programmati, che costituisce il naturale bagaglio e il punto d'appoggio del ' mestiere ' d'attore. Ma aveva senso dare la provocazione attraverso una via già tutta risolta nelle parole scritte? La regia ha spinto costantemente e a volte anche con violenza a fare dei personaggi non i portavoce di simboli già precostituiti: l'onestà povera, la perfidia ammantata di religione, l'ubriachezza molesta ecc. Ognuno veniva invitato a trovare nel proprio personaggio una trama di intenzioni non scritte. Apparentemente si andava talvolta 'contro il testo', ma spesso queste indicazioni offrivano spunti che arricchivano anzichè complicare il personaggio, lo rendevano più vicino a una complessità moderna, allontanandolo dal suo essere simbolico. È stato un periodo di prove faticoso e a volte anche aspro, perché richiedeva all'attore di tentare una verità non scritta, di dimenticare per un attimo la 'professione', per misurarsi con un gesto, uno sguardo, un tono che non apparivano in prima lettura. Ad esempio il contrasto tra il commissario Baines dell'Esercito e il Maggiore Barbara. È proprio così evidente che il commissario è solo un perfido procacciatore di soldi il quale sotto l'uniforme cela la volontà di arraffare denaro, e Barbara invece è l'immagine della purezza ascetica e della dirittura morale? E se invece rovesciassimo l'ottica? Allora la Baines ci appare forse come il vero momento della fede, quel momento che magari anche con dolore, è capace di fare a patti col diavolo pur di riuscire a salvare un'anima in più, e Barbara invece diventa un'aristocratica che può permettersi di disprezzare i soldi solo perché ne ha sempre avuti a sufficienza per concedersi il lusso di fare la mistica. Questo tipo di ipotesi ha percorso la strada di ogni personaggio generando un accanimento nella discussione e nella ricerca. Raramente si è vista una compagnia discutere con tanto calore sulla verità; la fede morale e le speranze segrete.

Questo livello di discussione peraltro, e il merito è tutto dell'abilità di Shaw, è stato presente fin dalla prima lettura, avenuta a Napoli il 24 ottobre mentre la compagnia era impegnata sul Feydeau. Vogliamo riferire i temi che sono sorti perché riteniamo che il dibattito

a tratti polemico e a tratti divertente sia stato uno degli elementi costitutivi dello spettacolo. È un dibattito che non si è mai interrotto, pieno di tensione e di domande sul nostro presente, e se una parte di tale tensione riuscirà a riproporsi nello spettacolo indubbiamente un primo risultato sarà già stato raggiunto. In sostanza la discussione è partita dal significato del testo, accusato da alcuni di essere di 'destra', da altri di scivolare nell'esaltazione della lotta armata. E ogni volta venivano a galla altri temi come quello della religiosità e dell'utopia mancata, della fede che conquista oggi masse di giovani delusi dalle lotte precedenti. Molto velocemente però il contrasto maggiore si è sviluppato sul modo di realizzare lo spettacolo. In pratica alcuni sostenevano che bisognasse offrire un filtro critico o perlomeno averlo chiaro in testa per non offrire spazio a equivoci. Altri, al contrario, obiettavano che l'unico modo di essere una cooperativa di sinistra era quello di aderire anche in modo sconcertante a una verità sgradevole per riuscire così a contribuire alla discussione e al ragionamento sul mondo d'oggi. Inevitabilmente tale dialogo pareva riflettere proprio alcuni dei dialoghi del testo e si finiva con l'accusarsi a vicenda di parteggiare per Undersharp o di voler fare la fine di Shirley e di esaltarsi peggio di Barbara. Il match si trasferiva dalla pagina scritta agli attori, caso raro e gustoso.

Per ragioni tipografiche queste note vengono date alla stampa il 19 dicembre a venti giorni dalla prima. Naturalmente è ancora tutto in via di definizione, si discute di costumi, musiche e gli attori incominciano solo ora ad avvicinarsi al personaggio. A tratti si legge nelle prove la follia e la concretezza della storia e appare in leggera filigrana quello che potrebbe essere il risultato finale. È inutile ora, ma lo sarebbe in fondo anche il giorno antecedente la prima, dire se l'intenzione è riuscita o no: solo a chi vede spetta tale giudizio. Ma di certo l'avere coscientemente scartato l'ipotesi di una commedia 'brillante' o quella di un rifacimento alla 'Brecht' a cui ci ha abituato tanto 'brechtismo' deteriore, ha generato un impegno che ha permesso la ricerca di linguaggi, movimenti, spazi diversi. In sostanza una ricerca teatrale e culturale che è il vero segno di una cooperativa in divenire. Con tutti i rischi dell'errore connessi a tale tentativo, noi pensiamo che solo questo metodo rende vivo oggi il teatro. Forse l'unica perplessità è quella del tempo reale scandito dal mercato, che non permette di raffinare e scavare ancora di più in tale direzione, ma questa è una storia a parte.

Gaetano Sansone



di G. B. Shaw

Traduzione e regia

Scene e costumi

ANDRÉE RUTH SHAMMAH

ANDRÉE RUTH SHAMMAH

GIANMAURIZIO FERCIONI

in ordine di apparizione

Stefano Undershift

Lady Britomart-Undershift

Sara Undershift

Charles Lomax

Adolphus Cusins

Maggiore Barbara Undershift

Morrison

Andrea Undershift

Rummy Mitchens

Snobby Price

Jenny Hill

Peter Shirley

Bill Walker

Commissario Baines

Kaufmann

Suonatore di sassofoni

Suonatore di clarinetto

GIORGIO MELAZZI

GIULIANA CALANDRA

SIMONA CAUCIA

GOVANNI BATTEZZATO

SECONDO DEGIORGI

LUCILLA MORLACCHI

PIETRO UBALDI

FRANCO PARENTI

KATIA BAGNOLI

PIERO DOMENICACCIO

COLETTE SHAMMAH

GIANNI MANTESI

BOB MARCHESE

GRAZIA MIGNECO

LAURENT GERBER

Michele Pozza

Pietro Sala

Hanno collaborato allo spettacolo

per la drammaturgia

per il testo

per le luci

per le musiche

per gli effetti sonori

Direttore dell'allestimento

Aiuto regista

Assistenti

Capo macchinista

Macchinista

Realizzatore scenografo

Elettricisti

Sarta

Gaetano Sansone

Guido Vergani

Guido Baroni

Gino Negri

Paolo Ciarchi

Gabriele Serra

Laurent Gerber

Massimo Ansbacher

Franchino Aprile

Guido Romano

Gianni Bosio

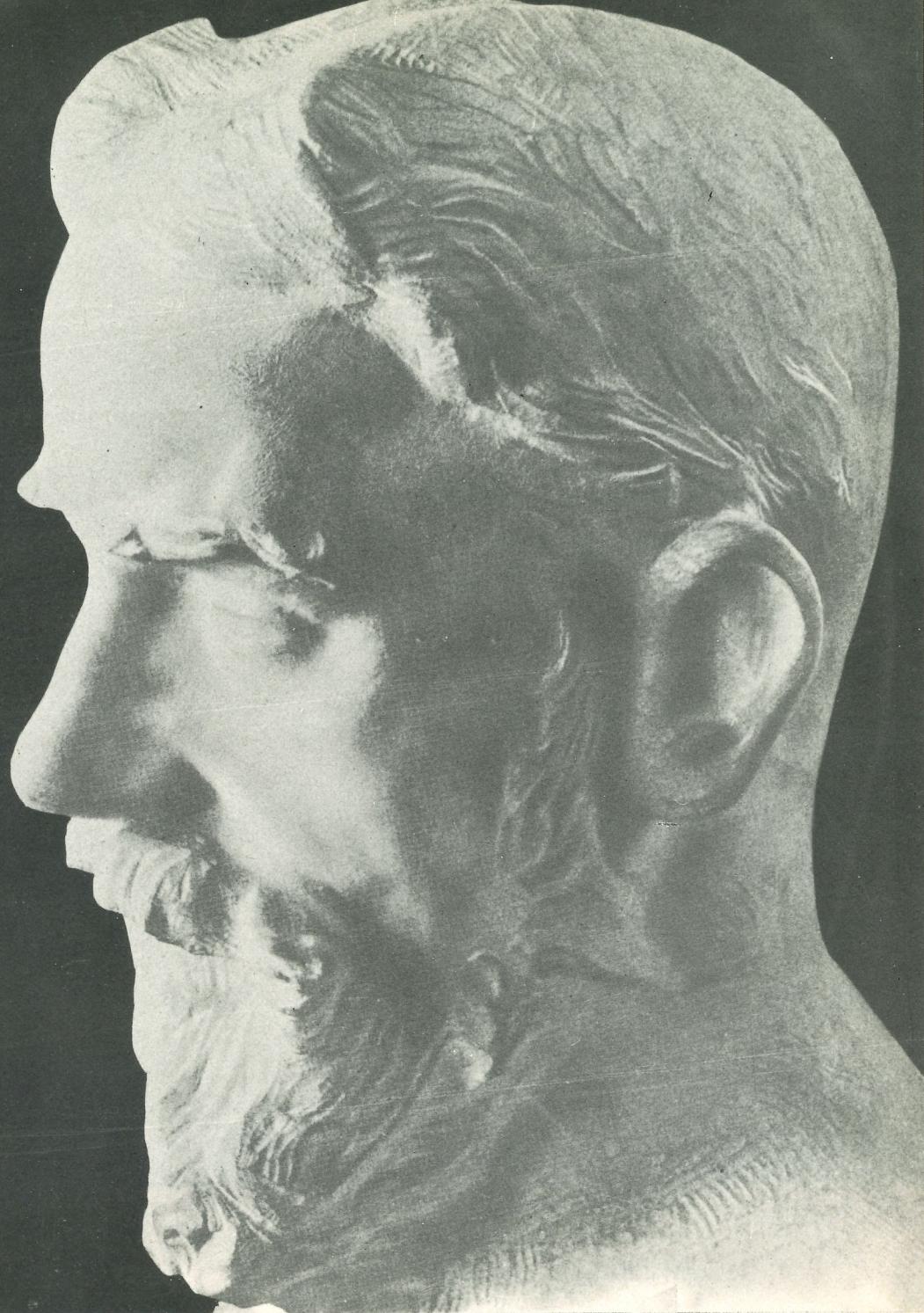
Carlo Gentili

Albertino degli Uomini

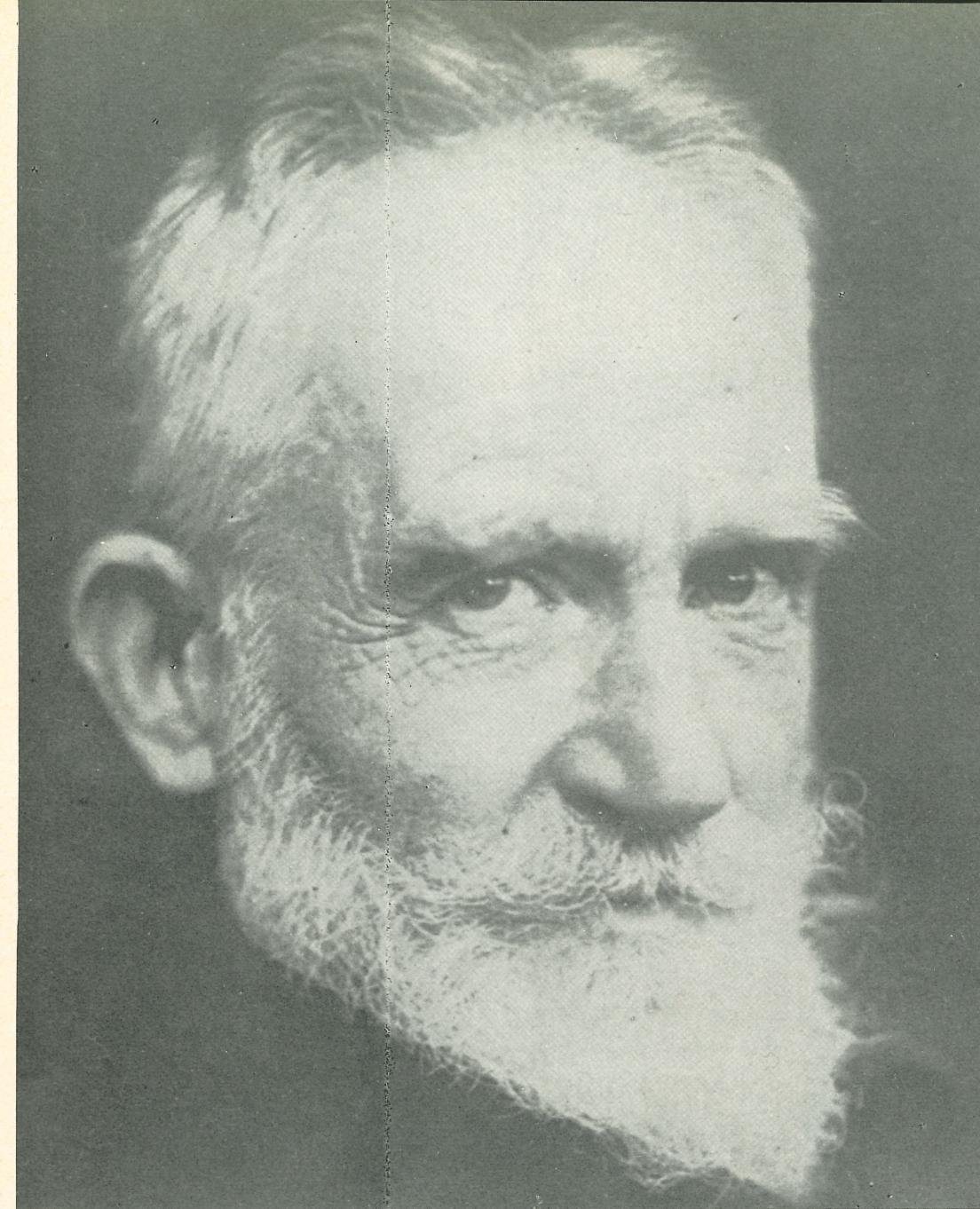
Mario Loprevite

Donatella Colao

Scene realizzate nel laboratorio del Salone Pier Lombardo da
Fortunato Michieli, Milano - Costumi realizzati dalla sartoria diretta da
Rosario Russo, Milano - Attrezzeria Rancati, Milano - Calzature Pedrazzoli, Milano -
Accconciature Mary Petris, Milano
Abiti di Surplus - Fotografia di Pietro Privitera



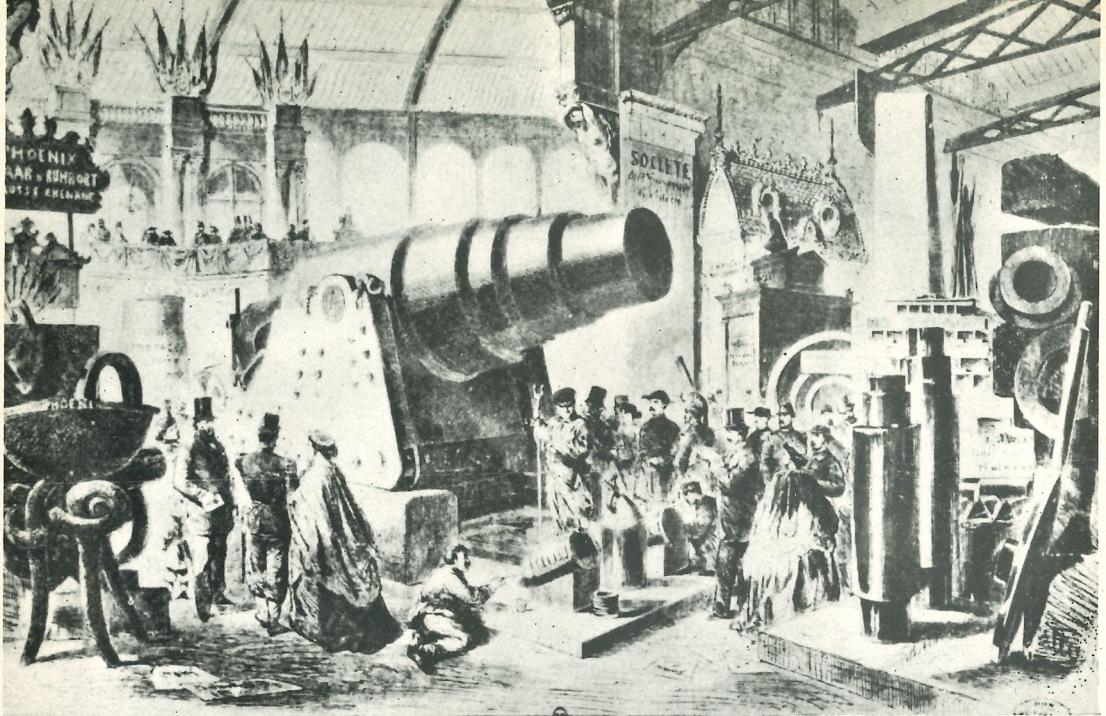
Bernard shaw, di Auguste Rodin (1906)



George Bernard Shaw.



1. William Booth, fondatore dell'Esercito della Salvezza.
2. Manifestazione dell'Esercito della Salvezza.
3. Evangeline Booth, Generale dell'Esercito della Salvezza.



1. Cannone Krupp, Esposizione Universale di Parigi (1867).
2. Basil Zaharoff e sua moglie, la Duchessa di Villafranca.
3. Sir Basil Zaharoff.

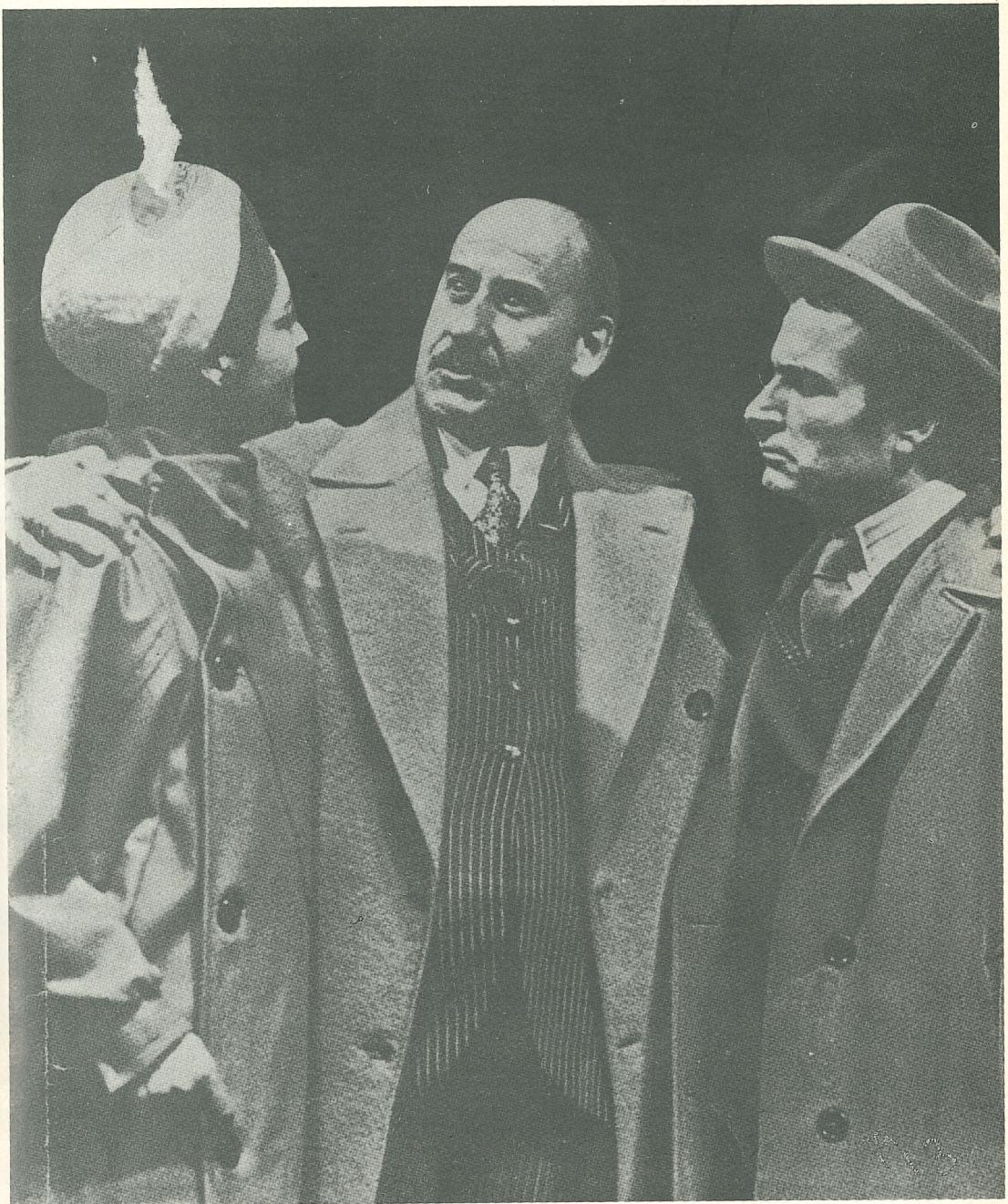


1. Barbara (Annie Russel) e Bill Walker (Oswald Yorke), Royal Court Theatre, Londra 1905
2. Barbara (Grace George) e Cusins (Ernest Lawford). New York, 1915.

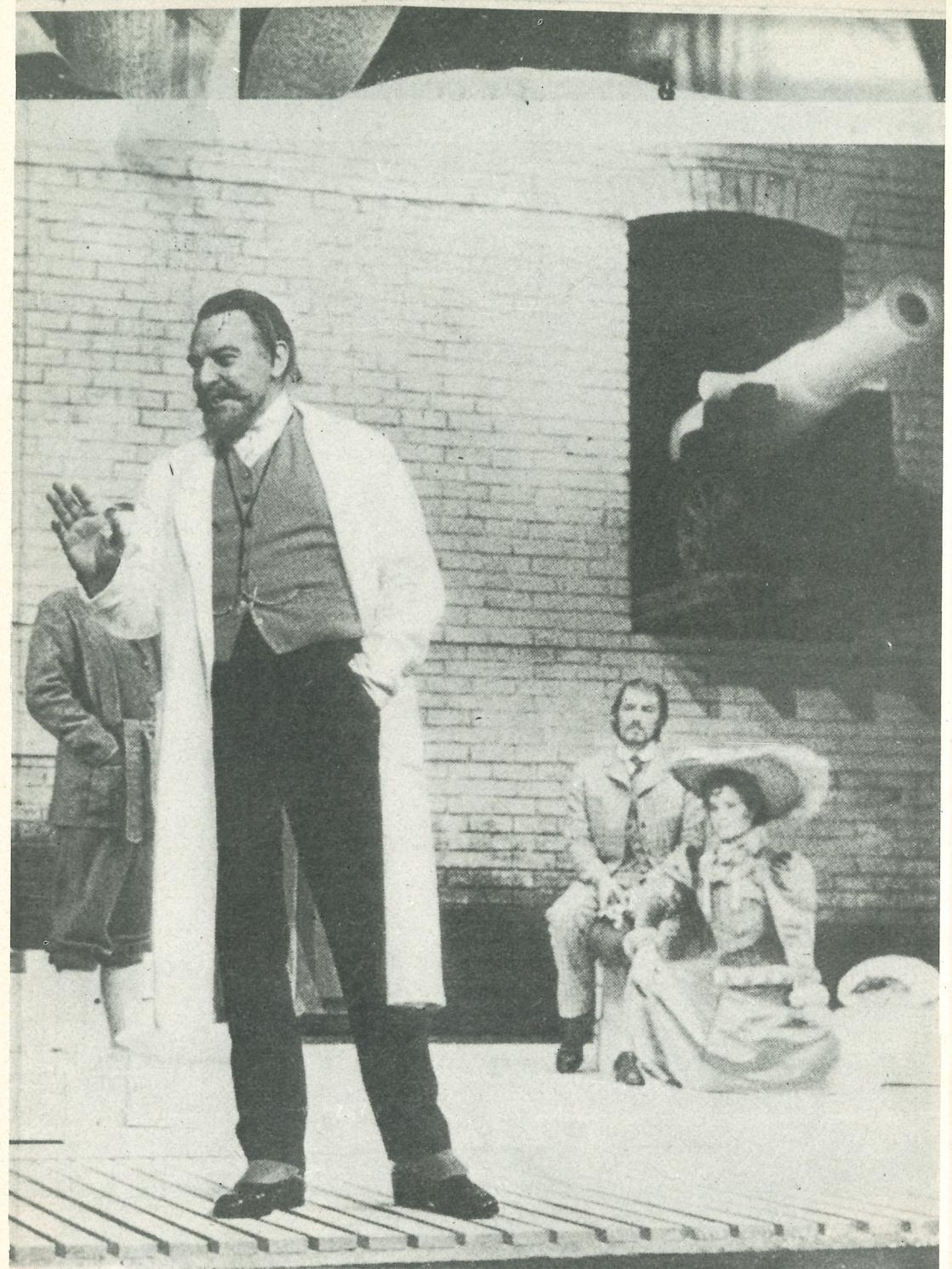


1. Da sin. Peter Shirley (Peter O'Toole), Rummy Mitchens, Jenny e Snobby Price. Old Vic Theatre, Londra 1956

2. Lady Britomart (Frances Rowe) e Stefano (Simon Carter). Royal Court Theatre, Londra 1958.



Barbara (Arlette Téphanie), Undershaft (Pierre Dux) e Cusins (Victor Garrivier). 'Theatre de l'Est Parisien, 1970.



Undershaft (Brewster Mason) nella fabbrica di cannoni. Aldwych Theatre, Londra 1970



Andrée Ruth Shammah regista dello spettacolo

Foto di Pietro Privitera



Franco Parenti (Andrea Undershaft)

Foto di Pietro Privitera



Atto I: Pietro Ubaldi, Giuliana Calandra, Giorgio Melazzi.

Foto di Pietro Privitera



Atto I: Giuliana Calandra, Giovanni Battezzato, Simona Caucia, Secondo Degiorgi, Franco Parenti.



Atto II: Bob Marchese, Gianni Mantesi, Pietro Domenicaccio,
Katia Bagnoli.

Foto di Pietro Privitera



Atto II: La banda dell'Esercito della Salvezza.

Foto di Pietro Privitera



Atto II: Grazia Migneco, Colette Shammah, Secondo Degiorgi,
Lucilla Morlacchi.

Foto di Pietro Privitera



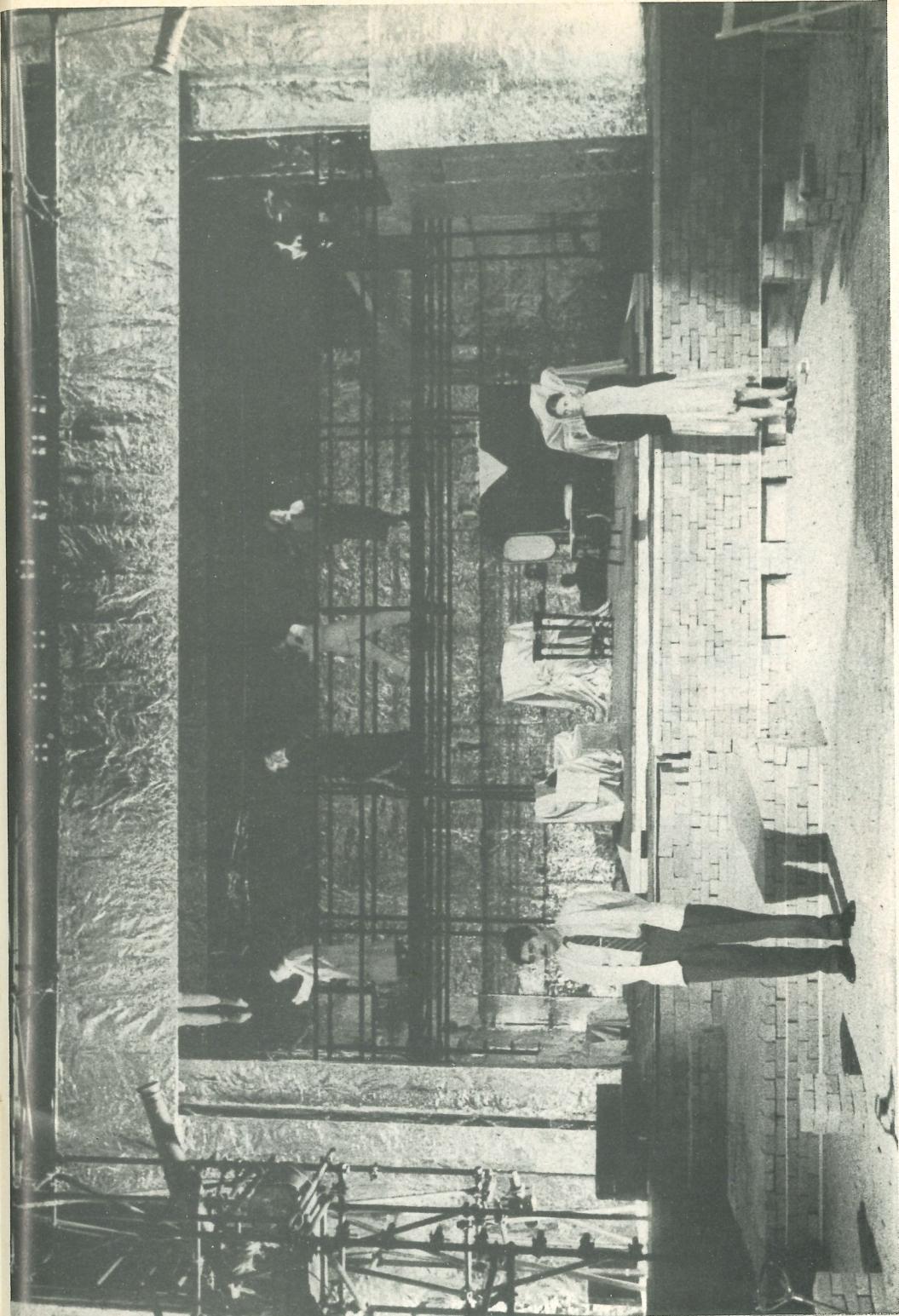
Foto di Pietro Privitera

Atto II: Secondo Degiorgi (Adolphus Cusins) - Lucilla Morlacchi (Barbara)



Foto di Pietro Privitera

Atto III: Franco Parenti e Lucilla Morlacchi.



Atto III: Lucilla Morlacchi, Secondo Degiorgi

Ripresa televisiva dello spettacolo

