

MICHELE TRANASI

LETTURA DI
UOMO E SUPERUOMO

La traduzione dall'Inglese è dell'autore

Prefazione

Il presente lavoro si propone di offrire una lettura essenziale di una delle più importanti opere teatrali di Gorge Bernard Shaw, *Uomo e Superuomo*, coinvolgendo il lettore in alcuni dei grandi temi dell'umanità.

Esso riprende la mia tesi di laurea, riguardante proprio questa commedia. Il lavoro giovanile (1972), che solo per indisponibilità finanziarie dell'ultima ora non venne pubblicato dall'Ateneo di Bari, è stato ampiamente rivisto e arricchito, anche grazie alla nuova formulazione di alcuni temi che nel testo originale non venivano sufficientemente focalizzati. L'impianto dell'opera, comunque, non risulta modificato, tanto meno l'approccio critico, non essendo cambiate, in tutti questi anni, le mie chiavi di lettura del mondo.

La domanda che mi sono posta, quando ho maturato l'idea di riconsiderare l'opera e affidarla alle stampe, era se esistesse ancora lo spazio per un libro su Bernard Shaw, considerata la mole di studi monografici, saggi e recensioni varie, che circolano sull'autore, ancorché in massima parte di data non proprio recente. E la risposta è stata affermativa per due ordini di motivi.

Il primo è dato dal fatto che il drammaturgo inglese è stato la coscienza critica del primo cinquantennio del secolo scorso, non solo in Inghilterra, paese di adozione, ma anche sul vecchio continente. Dalla personalità complessa e controversa, Shaw è stato un autore geniale, dotato di spirito e umorismo, molto chiacchierato quando era in vita per le sue esuberanze e intemperanze, ma soprattutto per la sua volterriana irriverenza verso le umane istituzioni e credenze.

L'altra motivazione, che ha costituito l'*input* principale della presente monografia, attiene al contenuto dell'opera, che ripropone un tema sempre attuale – molto sfruttato nella letteratura e nella cultura europee – quello del rapporto tra gli esseri umani e, segnatamente, tra quelli eccezionali, i cosiddetti superuomini, e la restante parte del genere umano. L'onere di definire il carattere del Superuomo ideato da Shaw, l'uomo filosofico del domani, è affidato a Don Giovanni, il personaggio centrale della commedia, del cui mito l'autore dà un'interpretazione originale e nello stesso tempo affascinante, che finisce per coinvolgere, con la sua figura, chiunque si avvicini all'opera con spirito libero e sgombro da pregiudizi.

In *Uomo e Superuomo* Don Giovanni perde il secolare ruolo di prototipo del libertino, per assumere quello di vittima di una donna, che lo perseguita e lo sfrutta. Ciò perché l'impulso della *life force*, l'energia vitale, il dogma in cui Shaw crede fermamente, è nella donna assai più forte che nell'uomo, determinandosi, così, una condizione di supremazia del sesso debole

nel rapporto dei sessi. Supremazia che si manifesta anche nel processo riproduttivo, nel quale l'uomo non ha che un'importanza secondaria e occasionale. La funzione precipua di questi, al contrario, è quella di sviluppare le potenzialità del cervello, cioè di ragionare, progettare, inventare, scegliere, sfruttare, sognare, ecc. La sua prerogativa è la sfera intellettuale.

Alla mistica credenza nella *life force* si accompagna il tentativo di introdurre una nuova religione, che, pur partendo da un presupposto biologico, l'evoluzione della specie, riconosca il ruolo decisivo della volontà e dei principi morali. Una nuova religione implica, naturalmente, una nuova teologia che metta in discussione, fino a capovolgerli e a svilirli, i dogmi e le credenze tradizionali.

La teologia shoviana è basata sul rigetto delle virtù che Don Giovanni chiama capitali: la rispettabilità, l'onore, l'edonismo, ecc. Dalla scomparsa di questi valori tradizionali dipende la venuta del Superuomo, l'essere superiore del domani.

M. T.

CAPITOLO I

Vita e opere

George Bernard Shaw nasce a Dublino il 26 luglio 1856 da George Larr Shaw, un commerciante di gragnaglie, e da Lucinda Elisabeth Gurly. La sua è una famiglia borghese protestante di origine inglese. I suoi anni di scuola sono pochi, ma sufficienti a suscitare il disprezzo dello scolaro per quell'istituzione.

Dopo un periodo di cinque anni passato come impiegato, si trasferisce a Londra, dove vive con sua madre separata, che qui insegna musica. In questa città il giovane Shaw passa molte ore a visitare gallerie d'arte e biblioteche, e frequenta assiduamente i teatri, specialmente quelli d'opera. Nel frattempo comincia a scrivere articoli di vario genere per ogni sorta di giornale e rivista, sia in qualità di redattore politico che di critico letterario, musicale e d'arte. Ha modo, così, di intervenire nel vivo dei dibattiti e delle polemiche culturali contemporanee.

È in questi anni che egli scopre gli scritti di Marx, che “made a man of me” (mi ha fatto diventare un

uomo). Avviene, così, la sua conversione al socialismo e, nel 1884, è uno dei fondatori della “Fabian Society” (Società Fabiana), l’ala riformista del socialismo britannico, che lascerà un’impronta indelebile su di lui.

Per diffondere l’ideologia fabiana Shaw tiene conferenze in sale e teatri, nonché in parchi pubblici. Le sue idee politiche, comunque, verranno esposte nelle commedie, a cominciare da *Uomo e Superuomo*, nelle prefazioni alle stesse e nel lungo trattato politico *Guida della donna intelligente verso il socialismo e il capitalismo* del 1928.

Nel 1898 sposa Charlotta Payne-Towsend, un’artista irlandese socialmente impegnata.

Passiamo ora brevemente in rassegna le opere teatrali.

La prima commedia di G. B. Shaw è *Le case dei vedovi* (1892) ed ha per tema la rispettabilità della borghesia che trae profitto dalla povertà degli *slums*. Seguono *Il casanova* (1893) e *La professione della signora Warren* (1894), una commedia che si sofferma sulle cause economiche della prostituzione.

Nel 1898 Shaw pubblica un’edizione di due volumi di commedie, intitolati *Commedie gradevoli e sgradevoli* – le opere summenzionate figurano nella seconda categoria. Le “gradevoli” consistono in: *Le armi e l’uomo* (1894), *Candida* (1895), *L’uomo del destino* (1896) e *Non si può mai dire* (1897). Altre tre commedie sono completate entro la fine del secolo: *Cesare e Cleopatra* (1896), *Il discepolo del diavolo*

(1897) e *La conversione del capitano Brassbound* (1899), che verranno pubblicate sotto il titolo di *Tre commedie per i puritani* (1901).

Del 1903 è *Uomo e Superuomo* (*Man and Superman*), scritto, secondo quanto riferisce lo stesso autore, per una contingenza: la richiesta da parte di Arthur Bingham Walkley, critico letterario del *Times*, di scrivere un dramma su Don Giovanni. Ma è probabile che Shaw non avesse bisogno di spinta alcuna. Infatti, già nell'agosto del 1897 aveva scritto una novella incentrata su quel personaggio, intitolata *Don Giovanni si spiega*. Per non dire che ha sempre ammirato, sin dalla sua fanciullezza, il *Don Giovanni* di Mozart.

Altre opere teatrali sono composte prima della grande guerra: *L'altra isola di John Bull* (1904), *Il maggiore Barbara* (1905), *Il dilemma del dottore* (1906), *Androclo e il leone* (1912) e *Pigmalione* (1913). Sono successivi alla guerra *Torniamo a Matusalemme* (1920) e *Santa Giovanna* (1923), che esprimono il disinganno provocato da questa negli spiriti del tempo.

Muore nel 1950.

CAPITOLO II

Fonti della commedia

Uomo e Superuomo è preceduto da una lunga lettera dedicata al Walkley (*Dedicatory Letter*), che funge da prefazione all'opera. Shaw discute con l'amico della genesi della commedia e della filosofia che la sottende, soffermandosi diffusamente sulle fonti che ha utilizzato. Non è difficile stabilire con esattezza i vari debiti culturali e letterari.

Egli non riscrive la storia di Don Giovanni così come ci è giunta nelle varie versioni attraverso i secoli. La storia originale, scritta da un prete spagnolo del Cinquecento, narra, infatti, come Don Giovanni, discendente dall'illustre famiglia Tenorio, viva una vita licenziosa e, alla fine, uccida il governatore di Siviglia per avergli costui negato la figlia. Dopo di che, visita la tomba dell'estinto e sfida la statua a seguirlo a cena. La sfida viene accettata; la statua animata appare a tavola fra gli invitati e trascina lo scettico Don Giovanni all'inferno. Secondo Shaw,

“la morale è fratesca: pentiti e correggiti adesso, poiché domani potrebbe essere troppo tardi. Questo è, effettivamente, il solo punto riguardo al quale Don Giovanni è scettico; infatti egli

crede devotamente nell'inferno che lo attende alla fine e rischia la dannazione soltanto perché, essendo giovane, la punizione eterna gli sembra tanto lontana da permettergli di rimandare il pentimento a quando si sarà divertito fino alla completa soddisfazione”¹.

Anche Molière si occupa del personaggio, dandone una nuova caratterizzazione nel suo *Don Giovanni* (1655). Questi, per quanto depravato come nell'originale spagnolo, diventa più seducente e gradevole. Egli impersona i *libertini* della metà del Seicento, che sono dei “liberi pensatori” atei in materia religiosa e spregiudicati in fatto di sesso, ma ritrae anche l'orrore che per tutto ciò in cui credono gli onesti borghesi.

Ma è Mozart che lascia la più seria impronta su Shaw. Il compositore austriaco

“rivela lo spirito del suo eroe con armonie magiche e toni incantati, e trasporta ritmi superbi e guizzanti come lampi estivi resi sensibili all'udito. Qui si ha la libertà nell'amore e nella moralità, che si fanno squisitamente beffa di chi ne è schiavo, che ti interessano, ti attraggono, ti tentano, costringendoti inesplicabilmente a mettere l'eroe con il suo nemico, la Statua, su un piano trascendentale, lasciando la pudica figlia e il suo bigotto amante su un piano dome-

¹ G. B. SHAW, “*Dedicatory Letter*” in *Man and Superman*, Penguin, Harmondsworth, 1969.

stico inferiore, a continuare a vivere da pii devoti”².

Ma non è solo per il livello estetico, o musicale, che Shaw apprezza Mozart. C'è un fatto altrettanto importante: l'opera mozartiana dice, infatti, che l'uomo non deve accontentarsi dello stato intellettuale e morale in cui è nato e al quale si è abituato, ma deve tendere invece ad altri più vasti orizzonti. Un'idea centrale dell'ideologia shoviana, come vedremo più avanti.

Ma se è vero che Shaw ammira Mozart, che viene definito l'«artista incantatore, il maestro dei maestri», è anche vero che non lo imita. L'eroe shoviano è lontano dalle avventure amorose di cui è protagonista il suo omologo mozartiano, sia che consideriamo in Uomo e Superuomo il Tanner della “commedia” che il Don Giovanni della “filosofia”, la parte del dramma dedicata al dibattito filosofico. Per di più, Shaw sostiene che ciò che attira il lettore e il pubblico del Don Giovanni della tradizione non è la lezione morale, ma

“l'eroismo di chi sa di essere il nemico di Dio. Da Prometeo al mio stesso “Discepolo del diavolo”, tali nemici sono sempre stati molto popolari”³.

² Ibid.

³ Ibid.

E qui viene subito in mente il Satana miltoniano, l'Arcinemico, il grande ribelle del cielo, che è sicuramente l'esempio più formidabile di coraggio nei confronti della potenza divina.

È proprio nella ribellione una delle chiavi dell'interesse di Shaw per la vicenda incentrata su Don Giovanni: una ribellione portata avanti non nei confronti di Dio, ma contro i falsi dei della società. Il suo personaggio è nuovo, moderno, in armonia con i tempi presenti. È un uomo filosofico, "più Amleto che Don Giovanni", uno che,

"sebbene abbastanza dotato per essere eccezionalmente capace di distinguere tra il bene e il male, segue i propri istinti senza alcun riguardo per la legge comune, statutaria o canonica; e, quindi, mentre conquista l'ardente simpatia dei nostri istinti ribelli (lusingati dalle brillanti situazioni con cui li associa Don Giovanni) si trova in conflitto mortale con le istituzioni esistenti e si difende con la frode e con la forza con la medesima mancanza di scrupoli con cui un contadino difende con gli stessi mezzi il proprio raccolto dai parassiti"⁴.

Vediamo ora quali scrittori influiscono sull'opera del drammaturgo ed in che misura essi la sostanziano. Egli stesso fa una lista degli autori,

⁴ Ibid.

“il cui senso tutto peculiare del mondo io riconosco come più o meno affine al mio”⁵.

Essi sono:

“Bunyan, Blake, Hogart e Turner (questi quattro isolati e al di sopra di tutti i classici inglesi), Goethe, Shelley, Schopenhauer, Wagner, Ibsen, Morris, Tolstoy e Nietzsche”⁶.

Poco prima ha menzionato Westermarck, Schopenhauer e Nietzsche, ai quali riserverà, come vedremo, uno spazio maggiore verso la fine della lettera.

Un altro autore, che può essere considerato molto vicino a Shaw, soprattutto per l’atteggiamento negativo nei confronti delle istituzioni e delle credenze, è Mark Twain, come il drammaturgo stesso ammette:

“ Mark Twain è in una posizione molto simile alla mia. Deve, come me, dire le cose in maniera che la gente, che altrimenti lo impiccherebbe, possa credere che egli scherzi”⁷.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ A. HENDERSON, *Mark Twain Journal*, “Bernard Shaw Memorial Number”, Kirkwood, Missouri, 1954).

Ad ogni modo, benché Shaw subisca questi influssi, tutti predominanti, inclusi, beninteso, quelli filosofici, Uomo e Superuomo è, al pari di tutta la sua produzione drammatica, un'opera *sui generis*, squisitamente shoviana. E tale è anche la filosofia del dramma.

Anche l'opera di Shakespeare viene considerata dal Nostro una fonte della commedia, per la concezione che egli ha della donna:

“Nei drammi di Shakespeare è sempre la donna a prendere l'iniziativa. E in quelli a tesi e in quelle popolari, l'interesse suscitato dall'amore consiste nel vedere la donna che dà la caccia all'uomo e lo abbatte”⁸.

Ma con *Uomo e Superuomo* si va ben oltre: qui la donna è calcolatrice e accalappiatrice di uomini. La sua iniziativa assomiglia a quella del ragno che aspetta la mosca, pronto a

“lanciar[le] attorno, sfacciatamente, uno dopo l'altro, i fili della sua rete, fino a che essa è irretita per sempre!”⁹.

L'idea della donna ragno che insegue la preda, l'uomo, e lo imprigiona per raggiungere i suoi fini, è

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

stata formulata per la prima volta dallo Schopenhauer. Questi sostiene, nella *Metafisica dell'amore dei sessi*, che l'attrazione sessuale altro non è che la manifestazione de "la volontà delle specie [...] pronta inesorabilmente a distruggere la felicità personale allo scopo di raggiungere i suoi fini", la diffusione della razza. L'amore, con le sue lusinghe, è il mezzo di cui si serve questa volontà per il suo disegno procreatore. Il filosofo tedesco non vede altro rimedio che un ridimensionamento del ruolo della donna, che deve essere ridotta alla "sua vera e naturale posizione di essere subordinato" (dal saggio *Delle donne*).

Dell'influenza esercitata da queste idee sulla commedia non vi sono dubbi. D'altra parte, è lo stesso autore a riconoscerlo esplicitamente, nel momento in cui afferma che essa è

"una proiezione scenica della tragicomica caccia amorosa di cui l'uomo è oggetto da parte della donna; e il mio Don Giovanni è la preda anziché il cacciatore"¹⁰.

Di idee in *Uomo e Superuomo* ce ne sono tante, la commedia è piena, ma il *leitmotiv* è decisamente incentrato sul Superuomo. Attorno alla caratterizzazione di questo essere superiore ruotano non solo l'intreccio principale e quello secondario, ma anche la gran parte dei dibattiti e delle discussioni. Esso è la ragione stessa dell'opera, alla quale – e non a caso – fornisce

¹⁰ Ibid.

il titolo. La commedia è, in ultima analisi, la proiezione del Superuomo, la definizione dei suoi specifici attributi.

Quando si parla di superuomo, il pensiero corre al Nietzsche. E, di fatti, l'influenza del filosofo tedesco sulla concezione del Superuomo staliniano, rintracciabile sia nella "commedia" che nella "filosofia", è unanimemente riconosciuta dalla critica.

Il filosofo tedesco considera l'uomo come "ponte" e non come "scopo". La sua vita, secondo lui, deve essere una continua ricerca di un più degno modello di vita, un'incessante aspirazione ad un mondo di superuomini. Il superuomo staliniano è un tipo ideale, al quale gli altri devono guardare: un uomo forte, sicuro di sé, nemico delle convenzioni sociali e del filisteismo.

"Io vi annuncio il Superuomo. L'uomo va superato. L'uomo è una fune tesa fra il brutto e il superuomo; una fune sopra l'abisso"¹¹.

Più avanti, verso la fine della prima parte, i discorsi di Zarathustra preannunziano uno dei temi dominanti di *Uomo e Superuomo*:

"Tutto nella donna è un enigma, e tutto nella donna ha una soluzione: essa si chiama gravi-

¹¹ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Mursia, Milano, 1965.

danza. L'uomo per la donna è un mezzo: il fine è il figlio"¹².

Eppure Shaw si sforza di dimostrare la sua indipendenza nei confronti di Nietzsche. Ma è poco convincente: spunti zaraturiani sono presenti ovunque nelle sue commedie. L'influenza nicciana, comunque, non riesce a condizionare la sua concezione del superuomo, che rimane, in ultima analisi, più biologica che spirituale.

Il pensiero biologico, durante la seconda metà dell'Ottocento, è dominato da Charles Darwin, che nell'*Origine delle Specie* scopre le leggi della "selezione naturale" e della "sopravvivenza del più adatto". L'evoluzione, secondo il naturalista inglese, avviene automaticamente con la soppressione del meno adatto. E' una scoperta rivoluzionaria, destinata a porre le basi del pensiero scientifico – e non solo – moderno.

Ciononostante, il metodo evolutivo di Darwin viene rigettato da vari pensatori per il suo automatismo. Essi denunciano la mancanza di un disegno e di uno scopo nella sua concezione dell'evoluzione.

Lo scrittore inglese che attira l'attenzione di Shaw nella denuncia dell'evoluzionismo darwiniano è Samuel Butler. Il darwinismo non soddisfa l'autore di *Erewhon*, poiché la selezione naturale si muove dentro una concezione che esclude, per il regno animale,

¹² G. B. SHAW, "Dedicatory Letter" in *Man and Superman*, Penguin, Harmondsworth, 1969.

anche la più elementare capacità intuitiva e volitiva. E', a suo dire, tutta meccanica.

L'influsso di Butler su Shaw non si limita a questo aspetto, ma si estende sino ad interessare l'intero orizzonte spirituale. Di ciò è consapevole lo stesso drammaturgo, che riconosce in Butler il suo più vero maestro. E non a caso. Questi, a suo dire, non è un "semplice artista, ma un artista filosofo" che ha messo sotto accusa la religione e le strutture materiali e ideologiche che sono a fondamento della società moderna.

A Darwin Shaw oppone Lamarck, il naturalista francese che elabora la prima teoria evoluzionista. Essa si basa su due principi: quello "dell'uso e del non uso degli organi", secondo il quale il bisogno crea l'organo necessario, e quello "dell'eredità dei caratteri acquisiti", secondo il quale il carattere si acquisisce sotto l'influenza dell'ambiente e si trasmette agli eredi. Ma soprattutto, l'evoluzionismo del Lamarck contiene elementi di volontà e di energia vitale, un soffio di spiritualità.

Darwin riconosce che Lamarck ha reso un grande servizio alla scienza, per aver richiamato l'attenzione sul fatto che i cambiamenti che avvengono nel mondo organico e inorganico sono il risultato di una legge, e non di un intervento miracoloso, ma, come afferma nel compendio storico dell'*Origine delle Specie*, non

tiene in grande considerazione la sua interpretazione, perché la considera, nel complesso, erranea.

Quella dell'energia vitale è una teoria che viene ampiamente sviluppata da Henri Bergson nell'*Evoluzione creatrice*. L'*élan vital* bergsoniano, fondato sulla convinzione che la vita si sta evolvendo verso forme più complesse, si adatta bene alla mentalità di Shaw. Tra l'altro, esso si accorda con la credenza fabiana nell'inevitabilità di un graduale miglioramento sociale.

CAPITOLO III

Presentazione

ATTO I

L'azione comincia con una visita del giovane Octavius Robinson all'anziano Roebuck Ramsden nello studio della sua casa londinese.

I due lamentano la recente morte di un certo sig. Whitefield, amico di Ramsden e tutore di Octavius. Questi è felice di apprendere dal suo amico che il sig. Whitefield ha espresso il desiderio di dargli in sposa sua figlia maggiore, Ann. Sicuro di essere nominato tutore della ragazza nel testamento dell'amico defunto, Ramsden è altrettanto certo che egli non permetterà il perdurare dell'amicizia fra questa e John Tanner. Benché John e Octavius siano amici, Ramsden mette al corrente quest'ultimo del suo disprezzo per le idee di John, espresse nella sua recente pubblicazione *Il manuale e il compagno tascabile del rivoluzionario*, un *pamphlet* in cui si auspica l'avvento della rivoluzione¹³.

¹³ Per l'esattezza, il nome dell'autore è John Tanner M.O.C.A. (Membro della Oziosa Classe Abbiente).

Nel frattempo, vengono a far visita John, Ann, sua madre e Violet, sorella di Octavius. John apprende che egli è stato nominato tutore aggiunto delle sorelle Whitefield insieme a Ramsden, ma non ne è entusiasta, poiché sa che Ann è una ragazza molto indipendente. E si chiede se il responsabile di questa nomina non sia stato egli stesso, avendo ammonito, a suo tempo, Whitefield di non nominare un uomo dalle idee antiquate come Ramsden. Costui si offende nell'udire ciò che di queste pensa John e, così, getta il *pamphlet* nel cestino dei rifiuti.

Ann entra nello studio con sua madre. Ella dà soprannomi ad Octavius (Ricky-Ticky-Tavy), a Ramsden (Granny) e a John (Don Giovanni). Appena esce, questi avverte Octavius che Ann ha intenzione di sposarlo. Octavius è al colmo della felicità. John gli raccomanda di tenersi lontano dalla ragazza, perché questa non è affatto divina, come pensa lui.

Quanto alla signorina Violet, questa è in attesa di un bambino, ed allora ognuno dice la sua circa il da farsi. John rimprovera Octavius perché si è scandalizzato oltre misura alla notizia che sua sorella è in stato interessante. John è l'unico ad assumere le difese della ragazza incinta, nonché delle donne e della maternità in generale. Ma i suoi discorsi non piacciono all'interessata. Infine, questa rivela che è sposata, ma non svela l'identità del marito.

Una volta soli, John e Ann parlano della loro passata amicizia senza segreti. Egli dice di aver rotto questa relazione quando ha cominciato a sentire in sé la nascita della passione morale.

ATTO II

John Tanner e Henry Straker, suo autista, sono nel cortile della casa di campagna dei Whitefield. Discutono del tempo che la macchina ha impiegato a portarveli.

Apparso Octavius, giunto con la macchina di un giovane americano, Hector Malone, suo amico, John ricomincia il suo discorso sulle misure protettive che l'uomo deve adottare per opporsi alla donna. Inoltre, gli raccomanda di stare in guardia contro le insidie di Ann, perché se è vero che questa ha rifiutato la sua proposta di matrimonio, è altrettanto vero che non lo lascerà in pace, anzi lo perseguiterà.

Nel frattempo, la sorella di Ann, Rhoda, manda un biglietto a John per informarlo che ella non può fare un giro in auto con lui, perché Ann gliel'ha proibito. Questa incontra John e gli dice che sua sorella non può uscire, perché sta poco bene. John, che conosce Ann e ha letto il biglietto di Rhoda, non ha difficoltà a muoverle l'accusa di bugiarda. Ann si difende, dicendo che non è stata colpa sua e che l'inganno è stato preparato da sua madre. Più tardi, quando questa prega John di fare un giro in macchina con Rhoda, questi ha modo di notare, ancora una volta, la dop-

piezza di Ann. Tuttavia, ella riesce a farsi invitare da lui a fare un viaggio in Europa.

Frattanto, si apprende che Violet e Hector sono marito e moglie e che la segretezza circa l'identità dell'americano è dovuta al fatto che suo padre, un miliardario che ha dei pregiudizi nei confronti della borghesia, è stato tenuto all'oscuro del matrimonio. Verso la fine dell'atto, John apprende dal suo autista che Ann è veramente una persecutrice, ma che il perseguitato non è Octavius, come egli crede, ma lui stesso. Per sfuggire alla caccia, si prepara in fretta per un viaggio in Europa.

ATTO III

L'azione si svolge su una montagna non lontana da Granada, nella Spagna meridionale. Una dozzina di briganti, per la maggior parte inglesi e americani, sono in agguato per rapire i viaggiatori. Discutono di politica, finché non vengono interrotti dall'arrivo di John e Henry. Il loro capo è Mendoza, un tempo cameriere in un elegante albergo londinese, esiliatosi poi, a seguito di una delusione amorosa con la sorella di Henry, Louise. Terminata la discussione politica e l'oscurità divenendo sempre più profonda, i briganti decidono di riposarsi. Fanno un sogno, nel quale John appare come Don Giovanni Tenorio e Mendoza come il Diavolo.

L'intermezzo del sogno ha luogo nell'inferno, dove dapprima vediamo Don Giovanni con una vecchia donna rugosa. Costei esprime il desiderio di ringiovanire, di tornare all'età di ventisette anni, per l'esattezza. Avvenuta la trasformazione, la vecchia donna diventa una bella ragazza molto simile ad Ann Whitefield. Don Giovanni la saluta come Doña Ana de Ulloa, la ragazza che egli ha tradito e di cui ha ucciso il padre. Ella apprende da Don Giovanni che suo padre, Don Gonzalo, il Commendatore di Calatrava, è in paradiso, dove ha voluto apparire sotto le sembianze della statua in marmo a lui dedicata.

Subito la Statua appare, molto simile a Roebuck Ramsden. Apparo anche il Diavolo, si forma un quartetto, che discute della forza vitale, delle ragioni per cui la Statua desidera lasciare il paradiso per l'inferno e di quelle per cui Don Giovanni desidera lasciare l'inferno per il paradiso. Alla fine della discussione, quando questi svanisce in cerca del paradiso, la Statua e il Diavolo discutono del superuomo. Appreso che questo essere superiore non è ancora nato, Ann si dà da fare per procurargli un padre.

Quando viene a sapere della fuga di John, va a cercarlo. Appena questi la vede, esclama: "La Forza Vitale! Sono perduto"¹⁴.

¹⁴ G. B. SHAW, *Man and Superman*, Atto III.

ATTO IV

L'azione ha luogo a Granada, nel giardino di una villa. Violet manda un messaggio a suo marito. Ma il padre di questi, facendosi passare per Hector, segue le istruzioni del messaggio e si reca da lei. La ragazza, pur scossa dalla vista del suocero, non tollera le critiche rivolte da suo marito al vecchio, per aver intercettato la sua posta. Intanto, proprio a causa del matrimonio di Hector con Violet, una ragazza di origine non nobile, ma appartenente alla classe media, il vecchio è sul punto di diseredare il figlio. Ma, vedendo che Tanner e Octavius sembrano disposti ad aiutarlo, egli cambia idea. Poi, cerca di calmare il figlio e fa le sue scuse a Violet. Allontanatosi adirato Hector, Violet strappa al suocero la promessa che, in futuro, l'avrebbe consultata su tutto e, intanto, si fa consegnare una banconota da mille dollari come primo assegno per sé e per suo marito. In questo modo, ella riesce nell'intento di procurarsi un marito ricco.

Resta da vedere la vittoria di un'altra donna. Ann spezza il cuore di Octavius nel dirgli che sua madre preferisce darla in sposa a John. Ma, quando chiede a questi di sposarla, egli dice di no. Non solo. Egli denuncia apertamente il matrimonio come

“apostasia, profanazione del santuario dell'anima mia, violazione della mia virilità, vendita del mio diritto natale, resa vergognosa, capito-

lazione ignominiosa, accettazione di sconfitta”
¹⁵.

Però, dopo aver appreso che è stata la stessa Ann che lo ha scelto come suo tutore, egli si rende conto che entrambi sono sotto l’egida della forza vitale.

“E’ la Forza Vitale. Io sono nella morsa della forza vitale [...] la Forza Vitale mi ha stregato. Quando ti stringo, il mondo è fra le mie braccia” ¹⁶.

La commedia termina con l’annuncio del matrimonio fra i due.

¹⁵ Ibid., Atto IV.

¹⁶ Ibid., Atto IV.

CAPITOLO IV

Lettera dedicatoria

Si è detto sopra che *Uomo e Superuomo* è preceduto da una lettera dedicatoria, con funzione di prefazione. Prima di analizzarla, è opportuno riferire del dibattito suscitato dalla presenza delle prefazioni nelle opere di Shaw.

Le prefazioni trovano la loro ragion d'essere nell'insuccesso delle opere del drammaturgo presso gli editori del tempo. Per ovviarvi, non c'è che un solo rimedio: promuoverne la lettura attraverso la discussione dei temi che esse affrontano. Per questo, Shaw decide di farle precedere da interminabili saggi introduttivi e da lunghe didascalie, convinto anche di renderle più gradevoli e interessanti. Nate dalla esigenza di promozione editoriale, le prefazioni sono anche uno strumento per propagandare le proprie idee in modo più diretto. Aspetto, quest'ultimo, non secondario nella concezione artistica shoviana.

Molto si è discusso e si discute della presenza delle prefazioni e delle didascalie, della loro utilità per l'opera nel suo complesso. E, come spesso avviene, i pareri sono di segno opposto.

Quanto alle prefazioni i critici favorevoli, che poi sono, grosso modo, gli stessi che negano valore arti-

stico alle commedie, arrivano addirittura a considerarle superiori a queste. Sono di più, comunque, coloro che assumono un atteggiamento negativo nei loro confronti. Essi ritengono, in sostanza, che queste si risolvano in un grave danno per l'opera d'arte, anche a causa della loro prolissità e, spesso, della loro scarsa aderenza all'azione drammatica.

A questo punto, è bene ricordare il ruolo particolare che Shaw attribuisce alla prefazione.

“Una delle singolarità della tradizione letteraria inglese è che le commedie siano stampate con prefazioni che non hanno niente a che vedere con loro, e che siano, in verità, dei saggi, o manifesti o pamphlet con il dramma, come una lusinga per attirare i lettori. Ho sfruttato questa tradizione molto liberamente, imbarazzando un buon numero di persone che credevano che le prefazioni dovessero essere parte delle commedie”¹⁷.

Quanto alle didascalie, va detto che esse non nascono solo da motivi di ordine contingente. Esse trovano anche la loro spiegazione nel desiderio dell'autore di fondere nelle commedie le qualità narrative del romanzo con l'emozione drammatica della produzione teatrale.

¹⁷ Il passo è tratto dall'appendice della *Guida della donna intelligente verso il socialismo e il capitalismo*.

In esse non solo viene descritta minutamente la scena, ma anche l'apparenza esteriore e la personalità dei suoi personaggi. Si prenda, come esempio, la didascalia che fa entrare in scena Ramsden:

“Roebuck Ramsden è nel suo studio, intento ad aprire la posta del mattino. Lo studio, arredato con gusto e serietà, rivela l'uomo abbiente. Non si vede un solo granello di polvere: è chiaro che ci sono almeno due domestiche e una cameriera al piano inferiore, oltre ad una governante al piano superiore, che non lascia loro risparmiare l'olio di gomito. Anche la cima della testa di Roebuck è lucidata: in un giorno di sole egli potrebbe eliografare ordini a lontani accampamenti semplicemente con dei cenni del capo. Tuttavia, sotto nessun altro aspetto, egli fa pensare ad un militare. È nell'attiva vita civile che gli uomini acquistano quella sua grand'aria d'importanza, quella sua austera pretesa di deferenza, quella sua bocca decisa a cui l'ora del successo, col venir meno di qualsiasi opposizione e con la concessione di agi, di precedenza e di potere, ha tolto durezza e aggiunto raffinatezza. Egli è più che un uomo altamente rispettabile: porta i segni distintivi di un presidente di uomini altamente rispettabili, di un consigliere delegato tra direttori, di un assessore tra consiglieri, di un sindaco tra assessori”¹⁸.

¹⁸ G. B. SHAW, *Man and Superman*, Atto I.

Ma torniamo alla prefazione di *Uomo e Superuomo*. Un punto di essa è già stato esaminato nel capitolo sulle fonti: quello riguardante le ragioni per cui Shaw vuol darci un Don Giovanni filosofico, un uomo molto critico nei confronti dei valori stereotipati e dei luoghi comuni dell'epoca vittoriana e troppo spirituale per essere soddisfatto di una vita libertina.

Consideriamo, adesso, altri passi della lettera, cominciando da quelli che riguardano il ruolo della donna nella società.

“Le donne, “marchesane, principesse, cameriere, cittadine”, e tutte le altre, sono diventate ugualmente pericolose: il sesso è aggressivo, potente; le donne oltraggiate non si uniscono per cantare pateticamente *Protegga il giusto cielo*, ma impugnano formidabili armi legali e sociali, e contraccambiano”¹⁹.

La donna, quindi, si è emancipata, con il risultato che

“l'uomo non è più, come Don Giovanni, vittorioso nel duello del sesso [...] l'enorme superiorità della posizione naturale della Donna in questo settore si sta imponendo con sempre maggior forza”²⁰.

¹⁹ *Dedicatory Letter*, in G. B. SHAW, *ibid.*.

²⁰ *Ibid.*

Un moderno Don Giovanni non finge nemmeno di leggere Ovidio,

“egli legge Schopenhauer e Nietzsche, studia Westermarck, e s’interessa dell’avvenire della razza, anziché della libertà dei suoi istinti”²¹.

Il passo che segue è di particolare importanza per la comprensione della complessa personalità di Shaw. Esso ci permette di individuarne una componente essenziale, quella protestante.

“Ciò che chiamiamo istruzione e cultura non è per lo più che la sostituzione della lettura all’esperienza, della letteratura alla vita, del fittizio ormai obsoleto al reale contemporaneo”²².

Questo passo ci ricorda un altro del *Cesare* [Antonio] e *Cleopatra*, in cui viene drammatizzato lo stesso argomento:

THEODOTUS [...] La biblioteca di Alessandria è in fiamme.

CAESAR Theodotus: io stesso sono un autore; e ti dico che è meglio che gli Egiziani vivano la lo-

²¹ Ibid.

Quanto a Westermarck, questi è un famoso antropologo finlandese, che ha scritto un libro sul matrimonio intitolato *La storia del matrimonio umano*.

²² Ibid.

ro vita piuttosto che la sognino con l'aiuto dei libri²³.

In entrambi i brani traspare, se non proprio un' avversione per l'arte – tipica della mentalità puritana – certamente una riserva nei confronti di questa, per le qualità fittizie e immaginative che le sono proprie. Shaw è per la vita reale, per la vita vissuta davvero.

Circa la sua formazione puritana non ci dovrebbero essere dubbi, dal momento che egli stesso si proclama inflessibilmente tale:

“La mia coscienza è il prodotto genuino del pulpito: mi indigna vedere persone che stanno comode, quando dovrebbero stare scomode; ed io insisto nel farle pensare, allo scopo di portarle alla persuasione del peccato”²⁴.

Gran parte della lettera che resta da esaminare si occupa di due temi: il potenziamento della capacità politica e l'artista filosofo.

Intorno al primo, al come arrivare ad una coscienza politica, Shaw s'intrattiene in quella che chiama “digression into politics” (digressione di politica). Un argomento, questo, che il drammaturgo affronta anche nel *Manuale del rivoluzionario*, il *vademecum* del

²³ G. B. SHAW, *Caesar and Cleopatra*, Penguin, Harmondsworth, 1970.

²⁴ *Dedicatory Letter*, in G. B. SHAW, *Man and Superman*, cit.

rivoluzionario, scritto, come abbiamo visto, da John Tanner.

Entrambi gli scritti mostrano che le masse, allo stato attuale, non solo mancano di una coscienza politica, ma non sono neanche interessate a raggiungerla. Gregge umano nel senso più letterale del termine, il problema non se lo pongono nemmeno. Da Shaw viene indicata una soluzione veramente radicale: un programma scientifico mirante al potenziamento della coscienza politica. Egli dice:

“Dobbiamo coltivare la capacità politica o lasciarci rovinare dalla democrazia che ci è stata imposta dall’insuccesso delle altre alternative”²⁵.

Prese di posizione del genere nei confronti del sistema democratico – ve ne sono molte altre dello stesso tenore – pongono un altro tipo di problema: la credibilità ideologica dell’autore. Esse mal si conciliano con il socialismo, difficilmente possono trovare una giustificazione in questo sistema di pensiero. Un socialista deve essere dalla parte del popolo e, perché no, amarlo. Non crediamo che egli lo odi; semplicemente non ha fiducia nella sua capacità di governo. E questo perché il popolo non ha, come abbiamo detto, una coscienza politica, né ci sono le premesse, secondo lui, perché possa arrivarci nel breve termine. Shaw aspira ad una società guidata da una classe su-

²⁵ Ibid.

periore, la classe dei Superuomini, che deve detenere il potere per il “bene” del popolo, costituito dalla massa dei subalterni. Ad ogni modo, analizzeremo più da vicino le sue idee politiche nel Capitolo VIII.

Di grande interesse è la discussione dell’artista filosofo, che ci fa conoscere le idee di Shaw sull’arte. Egli fa una distinzione fra il *mere* (semplice) artista e l’artista filosofo, le cui

“pregnanti osservazioni e dimostrazioni di vita sono coordinate in una filosofia o religione”²⁶.

Fra i “semplici” artisti egli annovera quelli più in vista, Shakespeare e Dickens, mentre l’artista filosofo per eccellenza è John Bunyan.

Raffrontando i personaggi del grande drammaturgo elisabettiano con quelli de *Il viaggio del pellegrino*, Shaw nota quanto segue:

“Si ha un’improvvisa rivelazione dell’abisso che esiste tra l’autore alla moda [Shakespeare] che non potrebbe vedere nel mondo che le mire personali e la tragedia del loro fallimento oppure la commedia della loro assurdità, e il predicatore [Bunyan] che ha conquistato virtù e coraggio, identificandosi

²⁶ Ibid.

con lo scopo del mondo quale egli lo ha inteso”²⁷.

Il termine predicatore ci offre la chiave del passo. Shaw mostra una completa sordità per tutto ciò che non è precettistico e profetico, per tutto ciò che non ha una finalità sociale. L’arte dev’essere educazione, insegnamento, deve veicolare messaggi, indicare valori. E questa è una testimonianza sicura della sua formazione protestante. Il suo rifiuto per l’arte edonistica è totale:

“Soltanto «per amor dell’arte» io non affronterei il cimento di scrivere un solo periodo”²⁸.

Quanto a Dickens, ritenuto un semplice artista e non un artista filosofo, ci corre l’obbligo di far notare che la sua visione del mondo è abbastanza vicina a quella di Shaw. Infatti, la fede del romanziere nel principio della benevolenza universale richiama alla memoria il protestantesimo bergsoniano del drammaturgo.

Ora, se è vero che l’atteggiamento shoviano verso l’arte in genere e quella edonistica in particolare è espressione della sua formazione puritana, con tutti i suoi pregiudizi, è altrettanto vero che esso ha una

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

valenza che va ben al di là. Il rigetto dell'arte pura, dell'arte per l'arte, risponde anche alla visione socialista dell'arte sociale, cioè dell'arte a servizio dell'uomo e della società, dell'arte che deve istruire e migliorare la realtà della vita.

Verso la fine della lettera dedicatoria Shaw si occupa dello stile nell'opera d'arte. Al riguardo, così si esprime:

“L'efficacia dell'asserzione è l'alfa e l'omega dello stile. Chi non ha niente da asserire non ha stile e non può averne: chi ha qualcosa da asserire arriverà, come potenza di stile, fin dove lo faranno giungere l'importanza delle sue convinzioni. Possiamo disapprovare quanto asserisce, dopo che le avrà asserite, ma il suo stile rimane”²⁹.

Dell'argomento ci occuperemo nel Capitolo X. Qui ci limitiamo a dire che la concezione artistica di Shaw evidenzia, anche sotto questo aspetto, dei limiti che balzano subito all'occhio. Infatti, la creazione artistica, per affermarsi, non ha bisogno dei temi forti e del linguaggio gridato.

²⁹ Ibid.

CAPITOLO V

Il “drama of ideas”

La didascalia che apre Uomo e Superuomo definisce la commedia *a drama of ideas* (un dramma di idee), ed in verità molte discussioni vengono intavolate dai personaggi, dal primo all'ultimo atto. Seguendo l'esempio di Uomo e Superuomo, Shaw scrive altri drammi di idee, quali *Torniamo a Matusalemme* e *Sposarsi*.

Uomo e Superuomo è sicuramente il dramma di idee per eccellenza, per la presenza dell'intermezzo filosofico, dove trova ampio spazio la discussione di molti problemi: la politica, la morale, la disputa sull'identità tra teoria e pratica, sui fini ultimi e sul senso della vita; è una tragedia familiare, filosofica, escatologica e metafisica. L'opera non brilla per coerenza d'idee; ciononostante i vari punti di vista – che siano enunciati astrattamente o incarnati nei personaggi – conducono ad una concezione, se pur generica, del mondo.

Uomo e Superuomo è anche una satira, come già detto, ma non perché contiene, nella lettura, modi e luoghi della satira. L'effetto satira presente nel testo risulta dall'insieme, dal complesso della vicenda

narrata. Ed è una satira pungente, sferzante, ma anche profondamente amara.

Uno dei temi più dibattuti in *Uomo e Superuomo* è il conflitto generazionale. Il dramma evidenzia le rivoluzioni di pensiero, di atteggiamento e di sentimento, che sopravvivono nello spazio di una generazione, quella che intercorre tra Ramsden, sostenitore convinto del libero scambio, e Tanner, l'intellettuale socialista autore de *Il Manuale del rivoluzionario*.

Il conflitto generazionale viene fuori in tutta la sua acutezza nell'atteggiamento che i due assumono nei confronti di Ann:

RAMSDEN ... E poi, ha un mirabile senso del dovere. Il desiderio di suo padre sarebbe sacro per lei. Da quando ha raggiunto l'età della ragione, non credo abbia mai considerato il proprio desiderio un motivo per fare o non fare una cosa. Ha sempre detto: "Mio padre desidera che io ..." o "Mia madre non gradirebbe".

TANNER ... Ann farà esattamente quello che vuole. E, ciò che è ancora più importante, ci costringerà a consigliarle di farlo; così, se sbaglia, darà la colpa a noi³⁰.

Tanner, però, benché non si stanchi di denunciare la doppiezza di Ann nella sua sottomissione alla volontà dei genitori, è per molto tempo all'oscuro del vero disegno della ragazza. Egli è dell'idea che sposi-

³⁰ G. B. SHAW, *Uomo e Superuomo*, Atto I.

rà il suo amico Octavius, che è romanticamente – e disperatamente – innamorato di lei. La verità, invece, è che, sin dall'inizio del dramma, Ann sceglie lui come sua preda. Preda, perché le donne

“hanno uno scopo che non è il loro scopo personale, ma quello dell'universo intero: l'uomo non è per loro che uno strumento in vista di quello scopo”³¹.

Molto spazio occupa, nell'Atto I, la discussione sulla ostilità tra l'uomo artista e la donna madre. Essa ha inizio dopo che Tanner afferma che

“l'intero scopo della Natura, incarnato nella Donna”

è di mettere in schiavitù l'uomo.

OCTAVIUS Che importa, se la schiavitù ci rende felici?

TANNER Non ha importanza per chi non ha scopi propri ed è, come la maggior parte degli uomini, soltanto quello che guadagna il pane. Ma tu, Tavy, sei un artista: cioè, hai uno scopo che ti assorbe e non conosce scrupoli come lo scopo di una donna..

OCTAVIUS Non è vero che non conosca scrupoli.

TANNER Assolutamente non ne conosce. Il vero artista lascerà che la moglie muoia di fame, che i

³¹ Ibid.

bambini vadano a piedi scalzi, che la madre sgobbi per mantenerlo a settant'anni, piuttosto che dedicarsi a qualcosa che non sia la sua arte. Per le donne egli è mezzo vivisettore e mezzo vampiro. Stabilisce dei rapporti intimi con loro per studiarle, per strappare loro la maschera della convenzione, per sorprendere i loro segreti più intimi, sapendo che esse hanno il potere di eccitare le sue più profonde energie creative, di salvarlo dalla fredda ragione, di suscitargli visioni e sogni, di ispirarlo, come dice lui [...] Nella furia di quella creazione egli è spietato quanto la donna, pericoloso per lei quanto ella per lui, e altrettanto terribilmente affascinante

³².

La discussione viene ripresa dai due nell'atto II.

TANNER Ma sì, amico, che altro ha da fare nella vita la donna se non trovarsi un marito? È suo interesse sposarsi il più presto possibile, mentre è interesse dell'uomo restare scapolo il più che può. Tu hai da occuparti dei tuoi versi e delle tue tragedie. Ann non ha niente.

OCTAVIUS Io non posso scrivere senza ispirazione. E nessuno può darmela, eccetto Ann.

TANNER Be', non faresti meglio a trarla da lei tenendoti ad una distanza sicura? [...] Sposa Ann; e dopo una settimana non troverai più i-

³² G. B. SHAW, *Uomo e Superuomo*, Atto I

spirazione in lei che in un piatto di sfogliatine
33

Fra l'artista e la donna una conciliazione appare davvero impossibile: netta è la contrapposizione fra l'istinto materno della donna e l'irresistibile spinta creativa del' l'artista. Questi è il solo che possa opporsi alla sfrenata caccia amorosa della donna. Anzi, riesce perfino a strumentalizzarla, servendosi di lei come di una fonte di ispirazione per la sua creazione.

La disamina del rapporto conflittuale uomo-donna non si esaurisce qui, nell'atto II, ma continua nell'intermezzo filosofico. La sostanza della discussione è la stessa: Don Giovanni dice ad Ana esattamente ciò che John ha detto ad Octavius. Identiche sono le argomentazioni:

DON GIOVANNI Per una donna, señora, i doveri e le responsabilità dell'Uomo cominciano e finiscono con il compito di trovare il pane per i suoi figli. Per lei, l'uomo non è che un mezzo per avere dei figli ed allevarli³⁴.

E subito dopo aggiunge:

DON GIOVANNI Sessualmente, la Donna è un espediente della Natura per perpetuare la sua più alta conquista. Sessualmente, l'Uomo è

³³ Ibid., Atto II.

³⁴ G. B. SHAW, *ibid*, Atto III.

l'espedito adottato dalla Donna per eseguire
l'ordine della Natura nel modo più economico

³⁵

Nel mezzo dell'Atto I l'intreccio principale è accom-pagnato da quello riguardante la storia di Violet. Questa fornisce a Shaw un'ulteriore occasione per esprimere il suo punto di vista sull'ingegnosità della donna. L'intreccio secondario sviluppa, infatti, il tema del sesso e rivela che la donna è il *partner* dominante nel gioco d'amore.

La moralità convenzionale è sferzata non solo dalle stroncature di Tanner, ma anche dalle battute di chiara ispirazione vittoriana a cui i personaggi, primo fra tutti Ramsden, si lasciano andare:

OCTAVIUS Violet! Che cosa è accaduto? È ... è morta?

RAMSDEN Non so se non si tratti di cosa anche peggiore.

TANNER (*con rabbia e sarcasmo*) Spaventosa. Inaudita. Peggior della morte, come dice Ramsden. (*Si avvicina a Octavius*) Che cosa non daresti, Tavy, per trasformarla in un incidente ferroviario, che le avesse rotto tutte le ossa, o in qualcosa di ugualmente rispettabile e che meriti compassione? ³⁶

³⁵ Ibid.

³⁶ G. B. SHAW, *Man and Superman*, Atto I.

Non si dimentichi che il codice morale vigente all'epoca di Uomo e Superuomo è quello vittoriano, tutto apparenze ed ipocrisie, e che, in una società dominata dalle regole della *pruderie* vittoriana, la concezione che si può avere di una ragazza madre è necessariamente di donna decaduta. Dal canto suo, Violet, che impersona la moralità convenzionale, rigetta le opinioni di John, che ha lodato la sua condotta, ritenendole abominevoli.

Per quanto riguarda le protagoniste dei due intrecci, c'è da dire che mentre Ann viene presentata all'inizio come una che pensa solo all'eredità e poi, successivamente, concentra tutte le sue forze nel dare la caccia all'uomo, Violet riesce prima a procurarsi un uomo e poi si preoccupa di assicurarsi un'eredità. Entrambe, alla fine dell'Atto IV, saranno vittoriose, la prima costringendo Tanner a sposarla, e la seconda convincendo suo marito, Hector Malone, ad accettare il denaro del padre. I due intrecci, quindi, si fondono, e il tema della supremazia del sesso debole, trattato nel *plot*, si universalizza per mezzo della convalida che riceve nell'*underplot*.

Secondo il critico letterario Richard Nickson, Ann è l'archetipo della "Donna Madre Vitale",

"che non conosce scrupoli nella caccia al suo compagno, perché è dedicata ad uno scopo che trascende quello personale"³⁷.

³⁷ R. NICKSON, *George Bernard Shaw's Man and Superman*, Monarch, New York, 1965.

Ella, infatti, è dotata di una sovrabbondante vitalità e istintivamente individua il suo partner per il bene della razza.

Violet, invece, è il prototipo della “Donna Nuova”, il tipo di donna che viene portato in teatro per la prima volta da Ibsen nel dramma *Casa di bambola*. Il drammaturgo norvegese è nelle simpatie di Shaw, che lo presenta come un antesignano del teatro moderno. Di Ibsen questi condivide la concezione del teatro come tribuna per esprimere idee politiche e sociali, ma soprattutto ammira il realismo, il fatto di portare alla ribalta la vita quotidiana, con le sue ipocrisie, le sue tare e le sue crisi morali. Non a caso tiene nella massima considerazione i drammi sociali in prosa, quali *Casa di bambola* e *Gli spettri*, e dedica, al contrario, scarsa attenzione a quelli poetici e simbolici.

Val la pena sottolineare che anche Uomo e Superuomo è lo specchio della vita reale. Infatti, per attestazione dello stesso autore, la commedia non è che

“una sciocca storia ambientata nella moderna vita londinese, vita in cui, come sai, la principale occupazione dell’uomo normale è quella di procurarsi i mezzi per sostenere la posizione e le abitudini del signore e la principale occupazione della donna normale è quella di trovar marito”³⁸.

³⁸ G. B. SHAW, *Man and Superman*, Dedicatory Letter.

L'influsso di Ibsen, ancorché notevole, non sembra, comunque, determinare un cambiamento significativo nell'atteggiamento mentale di Shaw: piuttosto, esso rinsalda una predisposizione già esistente.

Tornando a Violet, essa è la classica donna emancipata e pienamente cosciente della parità dei sessi e, per questo, si rifiuta di tollerare l'atteggiamento protettivo del suo partner. Però è abbastanza saggia o, se si preferisce, opportunistica, da seguire la convenzione quando questa è la soluzione sociale: da qui la sua antipatia e il suo oltraggio per John, quando il rivoluzionario prende le sue parti, nel tentativo di difenderla dall'accusa di donna declassata. L'anticonvenzionalismo di Violet è alquanto epidermico, limitandosi ad una semplice condanna della società che la circonda. La ragazza non va fino in fondo, per non compromettersi con le convenzioni del tempo. A testimonianza di ciò, basta la seguente replica a John:

VIOLET Non solo credi che io abbia commesso una tale bassezza, ma che io condivida le tue abominevoli opinioni ³⁹.

Quale dei tre tipi di donne presenti nel dramma va bene a Shaw? Nessuno dei tre. Non va bene la "Donna Femminile", vittoriana, tradizionalista, impersonata dalla signora Whitefield, non va bene la "Donna

³⁹ Ibid., Atto I.

Nuova”, moderna, calcolatrice, colpevole di mettersi sullo stesso piedistallo dell’uomo, e non va bene, a maggior ragione, la ”Donna Vitale”, troppo spregiudicata nel suo ruolo di cacciatrice. Questo perché è la donna che non va giù a Shaw. Egli non concepisce che questo essere, chiamato donna, possa avere una qualche funzione nella società e nella vita. Egli, in buona sostanza, non ama le donne. In verità non ama neanche gli uomini, o li ama poco.

L’amore è uno dei temi forti della commedia ed è trattato in un modo del tutto originale.

“I lettori si aspettano, come è naturale, discorsi d’amore in un dramma su Don Giovanni; Shaw molto spesso dà loro, invece, discorsi di “seduzione” e “seduttore”. Queste parole appaiono ripetutamente nella prefazione e nel manuale – sempre usate per esprimere denigrazione”⁴⁰.

Questo perché i due termini hanno un significato tutto particolare. Che cos’è, infatti, un seduttore per Shaw? È uno che crede che

“non v’è nulla come l’amore; non v’è altro che l’amore; senza di esso il mondo sarebbe un sogno di squallido orrore”⁴¹.

⁴⁰ R. NICKSON, *cit.*

⁴¹ G. B. SHAW, *Man and Superman*, Atto II.

Octavius è la caricatura di questo atteggiamento, molto disprezzato dal drammaturgo. Egli è un seduttore, naturalmente romantico, e diventa un bersaglio, perché il romanticismo, secondo Shaw, impedisce all'uomo di guardare la realtà delle cose, è evasione dalla realtà. Un realista, egli ammonisce, considera la visione romantica della realtà un *ideal*, cioè un

“qualcosa che ci acceca, qualcosa che ci paralizza, qualcosa che uccide l'io in noi [...] Gli ideali sono soltanto delle fasce che insopportabilmente impediscono il suo [dell'uomo] movimento”⁴².

La vittima per eccellenza dell'amore romantico in Uomo e Superuomo è Mendoza, il capo dei briganti. Come Octavius, anch'egli è un seduttore, la cui carriera è rovinata dall'amore non corrisposto per una donna.

Un altro tema molto sfruttato nel dramma è quello riguardante il rapporto fra genitori e figli. È un rapporto tutt'altro che affettivo ed educativo. Esso è fondato, invece, sulla tirannia e il dispotismo delle madri e l'accettazione supina delle figlie. La società contemporanea appare come

“un'orrenda processione di povere ragazze, tutte tra gli artigli di una vecchia donna cinica, a-

⁴² G. B. SHAW, *Ideals and Idealists*, in Documents of Modern Realism, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1966.

stuta, avara, delusa, esperta e dai pensieri torbidi, che esse chiamano mamma, e il cui dovere è di corrompere loro la mente e di venderle al maggior offerente”⁴³.

Un altro colpo è inflitto alla società vittoriana, il cui vero volto è in una moralità tutta esteriore.

Tanner è cosciente dell’ipocrisia di Ann e ne fa esplicita denuncia nell’ultima scena del dramma, la scena in cui la caccia d’amore raggiunge il *climax*.

TANNER Ann farà esattamente ciò che le piace, mentre insiste che gli altri facciano quanto è prescritto dal codice delle convenzioni. In breve, io posso sopportare qualsiasi cosa salvo quella sua diabolica ipocrisia. È questa che mi atterra⁴⁴.

Se alla fine egli accetta di sposarla, lo fa perché costretto dalla *life force*.

ANN Adulatore. Perché cerchi di affascinarmi, Jack, se non vuoi sposarmi”?

TANNER È’ la Forza Vitale. Sono nella morsa della Forza Vitale⁴⁵.

La capitolazione di Tanner avviene sull’altare del

⁴³ G. B. SHAW, *Man and Superman*, Atto II.

⁴⁴ G. B. SHAW, *ibid.*, Atto IV.

⁴⁵ *Ibid.*

“continuo sforzo della Vita verso una più elevata organizzazione e una più compiuta coscienza di se stessa”⁴⁶.

Un sacrificio meraviglioso, un caso eloquente di *sic vos non vobis*.

Ann e John danno corpo, in questa scena, a ciò che Don Giovanni descrive nell'intermezzo filosofico:

DON GIOVANNI Nei rapporti sessuali l'universale energia creatrice, di cui le due parti sono entrambe gli agenti passivi, supera e scarta ogni considerazione personale e fa a meno di ogni relazione personale⁴⁷.

⁴⁶ G. B. SHAW, *Man and Superman*, Atto III.

⁴⁷ Ibid.

CAPITOLO VI

L'intermezzo filosofico

Abbiamo già detto che in Uomo e Superuomo vi è un intermezzo. Meglio conosciuto come “Don Giovanni all’inferno”, esso è interamente dedicato alla discussione di problemi morali e sociali, alla lotta fra il bene e il male. E questo è in perfetta sintonia con la commedia vera e propria che, come abbiamo visto, abbonda ovunque di dibattiti incentrati sugli stessi problemi. Per esempio, la lotta fra l’uomo artista e la donna madre, che occupa la scena del sogno nell’intermezzo, comincia nell’Atto I e si continua nell’Atto II. La discussione successiva ne è la continuazione. Ma è solo con il lungo Atto III che Uomo e Superuomo diventa decisamente un “dramma di idee”.

Il significato dell’intermezzo, più di qualunque altra parte della commedia, è filosofico *tout court*, se per filosofia intendiamo gli interrogativi sul senso della vita umana e se il filosofo è colui che cerca nella propria esperienza dell’universo una risposta a quegli interrogativi. L’intermezzo filosofico rappresenta il tentativo di Shaw di introdurre una nuova religione, la religione dell’evoluzionismo. Supportata da una teologia anch’essa innovata, la sua “filosofia” ha come principale interesse quello di rivelare due modi

di vita, due concezioni diverse della vita terrena: una che faccia della ricerca del piacere, della felicità, della ricchezza e dei valori materiali in genere lo scopo della vita stessa, ed una che aspiri ad una società in cui la passione morale sia totale, l'unica passione, con l'evidente scopo di spianare la via alla venuta dell'uomo superiore, il superuomo. Siamo, però, sempre nell'ambito della vita temporale; alla vita eterna delle anime non c'è il minimo accenno. Su questo punto, d'altronde, l'autore è molto chiaro, come si evince dal seguente passo, contenuto nella prefazione all'edizione di *Uomo e Superuomo* del 1911:

“la religione non è che una visione comune della natura della volontà, lo scopo della vita, il disegno dell'organismo, e l'intenzione della evoluzione”.

La religione che viene fuori dalla lettura della commedia non può che definirsi shoviana, dal momento che non ha alcun punto in comune con le religioni tradizionali. Anzi queste, a confronto, sembrano delle pseudo-religioni. Va da sé che non ammette l'esistenza di alcun Dio. Ma è pur sempre una religione, è una religione laica. In questo senso, l'intermezzo filosofico è religioso. Shaw stesso scrive, nella suddetta prefazione, che l'intermezzo filosofico,

“per quanto la struttura appaia fantastica, è un attento tentativo di scrivere un Nuovo Libro della Genesi per la Bibbia degli Evoluzionisti”.

La scena dell'intermezzo ha luogo nell'inferno. Oltre a Don Giovanni, che somiglia a John Tanner, qui si trovano altri tre personaggi: Doña Ana, il Diavolo e la Statua. A differenza degli altri, Don Giovanni si sente a disagio in questo posto, perché egli non è un assassino:

DON GIOVANNI Io non sono uno dei cattivi, señora;
perciò esso [l'inferno] mi annoia, mi annoia
come non si può dire, come non si può credere
⁴⁸.

Alla domanda di Ana se vi sia giustizia in paradiso, egli così risponde:

DON GIOVANNI No, ma c'è giustizia all'inferno: il Cielo è di gran lunga al di sopra di queste piccolezze umane. Sarete la benvenuta all'inferno, señora. L'inferno è la sede dell'onore, del dovere, della giustizia e delle rimanenti sette virtù capitali. Tutte le scelleratezze che si compiono sulla terra sono compiute in nome loro: dove altro dovrebbero trovare il loro premio, se non all'inferno? Non vi ho forse detto che i veri dannati sono coloro che sono felici all'inferno?

LA VECCHIA E voi siete felice qui?

⁴⁸ G. B. SHAW, *Man and Superman*, Atto III.

DON GIOVANNI (*balzando in piedi*) No: e questo è l'enigma sul quale medito nell'oscurità. Perché mi trovo qui? Io, che ho ripudiato ogni dovere, che ho calpestato l'onore, che mi sono burlato della giustizia! ⁴⁹.

Il capovolgimento e lo svilimento dei valori tradizionali, il chiamare, cioè, capitali le virtù invece dei vizi, è qualcosa di più di un gioco di parole. Esso compendia la dimostrazione da parte dell'autore di ciò che è *infernale* nella nostra vita. Per di più, Don Giovanni è un realista.

DON GIOVANNI Il paradiso è la sede dei maestri della realtà: ecco perché io ci vado.

ANA: Grazie: io vado in paradiso a cercare la felicità. Ne ho avuto abbastanza sulla terra della realtà.

DON GIOVANNI: Allora dovete stare qui: l'inferno è la sede dell'irreale e dei cercatori di felicità. È l'unico rifugio dal paradiso, che è, come vi ho detto, la sede dei maestri della realtà, e dalla terra, che è la sede degli schiavi della realtà ⁵⁰.

Questo realista, con la passione morale sempre pronta a sostenere la causa dell'intelletto, è il protagonista dell'intermezzo filosofico. Ma, poiché il dramma è l'artistica rappresentazione di un conflitto, il protagonista sarà impegnato in una lotta con un altro per-

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

sonaggio, l'antagonista. Questa figura viene impersonata dal Diavolo, che, di fatti, si oppone a Don Giovanni e a tutto ciò che questo evoluzionista creativo sostiene. Il Diavolo, per tutto l'intermezzo, predica una sentimentale religione di amore e bellezza, che infastidisce Don Giovanni. Egli vede la soluzione dei problemi umani nella ricerca del paradiso in un mondo illusorio, dove egli può trovare godimento nelle tenere emozioni, senza preoccuparsi dei problemi morali, politici ed economici. In questo modo, il suo inferno, così attraente per la Statua e per la maggior parte della gente che ivi si trova, è il regno delle persone sentimentali, che parlano eternamente di amore e bellezza; è un regno dove ognuno si sente a suo agio, non dovendo sforzarsi intellettualmente nell'interesse dell'umanità.

Vediamo, adesso, come si presenta la nuova teologia che Shaw si sforza di creare. Consideriamo le seguenti battute:

IL DIAVOLO Tornarci! [in paradiso] Io ci torno spesso. Non avete mai letto il libro di Giobbe? Avete l'autorità necessaria per affermare che esistano barriere tra il nostro cerchio e l'altro?

ANA Ma, certamente, è stato interposto un grande abisso tra l'uno e l'altro.

IL DIAVOLO Cara signora, le parabole non bisogna prenderle alla lettera. L'abisso è la differenza

fra il temperamento angelico e il temperamento diabolico⁵¹.

Il dialogo sopra citato apparirà più chiaro se si tiene presente la spiegazione che lo stesso Shaw dà della sua teologia nelle note che accompagneranno la rappresentazione del 1907:

“La teologia moderna concepisce il paradiso e l’inferno non come luoghi, ma come stati dell’anima: e con il termine anima essa intende non un organo come il fegato, ma l’elemento divino comune alla vita [...] L’inferno è popolarmente concepito non solamente come un luogo, ma come un luogo di crudeltà e punizione, e il paradiso come un luogo di pigro piacere. Queste leggende sono rigettate dalla più alta teologia, che sostiene che questo mondo, o qualsiasi altro, può essere trasformato in un inferno da una società in stato di dannazione: cioè, una società così carente negli ordini più alti di energia, da darsi interamente alla ricerca dell’immediato piacere individuale e da non poter nemmeno concepire la passione della volontà divina. Similmente, che qualsiasi mondo può essere trasformato in paradiso in una società di persone in cui quella passione sia la passione suprema – “una comunione di santi”, di fatto [...] Nella scena presentata oggi l’inferno è questo stato di dannazione. Esso è personificato

⁵¹ Ibid.

nella maniera tradizionale dal diavolo, che differisce dal moderno plutocrate voluttuario solamente nell'essere "onesto con se stesso": cioè, egli non traveste la sua dannazione né a se stesso né agli altri, ma audacemente l'abbraccia come la vera legge della vita, e organizza apertamente il suo Regno sulla base della ricerca del pigro piacere e adora l'amore, la bellezza, il sentimento, la gioventù, il racconto sentimentale, etc., etc".

L'intermezzo filosofico esplora il tema della differenza fra il temperamento angelico e il temperamento diabolico. E lo fa spiegando la decisione di Don Giovanni di lasciare l'inferno e quella della Statua di lasciare il paradiso. Si è già detto che il temperamento angelico di Don Giovanni da tempo gli ha fatto rigettare le sette virtù capitali, cioè gli ha fatto rinunciare al romanticismo, alla ricerca del piacere e alla soddisfazione di andare alla deriva per tutta la durata dell'eternità, come la maggior parte della gente va alla deriva per tutta la durata della vita. Inoltre, il nobile spagnolo sa che l'intelletto non sarà mai *popolare* nell'inferno, perché coloro che vi dimorano, come la Statua, non trovano piacevole pensare.

LA STATUA Ciò che volevo chiedere a Giovanni era perché la Vita dovrebbe preoccuparsi di avere un cervello. Perché dovrebbe voler capire

stessa? Perché non si accontenta di divertirsi?
⁵².

Da qui le ragioni che spingono Don Giovanni a lasciare l'inferno per il paradiso. Qui egli passerà l'eternità in contemplazione; egli non desidera altro.

DON GIOVANNI Señor Commendatore: io non biasimo il vostro disgusto: una galleria d'arte è noiosa per un cieco. Ma come voi godete la contemplazione dei romantici miraggi quali bellezza e piacere, così io godrei la contemplazione di ciò che m'interessa più di ogni cosa: soprattutto, la Vita: la forza che mira sempre a raggiungere un maggior potere di contemplare se stessa. Che cosa pensate che abbia creato questo mio cervello? Non il bisogno di muovere le mie membra; infatti, un topo, che ha la metà del mio cervello, si muove bene come me. Non soltanto il bisogno di fare, ma il bisogno di sapere ciò che faccio, per non correre il rischio di uccidermi con i miei sforzi ciechi per vivere ⁵³.

Per mezzo della contemplazione, Don Giovanni svilupperà il suo cervello, che a sua volta guiderà la forza vitale nella sua lotta verso l'alto. Questo processo porterà, nelle sue intenzioni, alla comparsa dell'uomo filosofico, il superuomo del futuro.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

L'arringa che Don Giovanni, l'uomo filosofico, tiene sugli abitanti dell'inferno, questo "Palazzo delle Menzogne", è, naturalmente, una denuncia, da parte dell'autore, di ciò che è condannabile nella società degli uomini e segnatamente nella società borghese. La dissacrazione dei valori tradizionali raggiunge qui il suo apice:

DON GIOVANNI In questo Palazzo delle Menzogne una verità o due non può farvi male. I vostri amici sono gli individui più noiosi che conosca. Non sono belli: sono soltanto decorati. Non sono puliti: sono soltanto rasati e inamidati. Non sono dignitosi: sono soltanto vestiti alla moda. Non sono istruiti: sono soltanto dei collegiali promossi. Non sono religiosi: sono soltanto i titolari di un banco in chiesa. Non sono morali: sono soltanto convenzionali. [...] bugiardi tutti fino al midollo delle ossa" ⁵⁴.

Don Giovanni ammette, quindi, il fallimento dell'uomo, attribuendolo alla sua codardia; ammette, inoltre, che l'uomo ama vivere di illusioni, abbracciare il romanticismo e voltare le spalle alla realtà, però, è convinto anche che

"questa creatura, l'Uomo, che nei propri affari egoistici è vigliacco fino alle midolla, combatterà da eroe per un'idea" ⁵⁵.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

A testimonianza di ciò, egli adduce l'avvento del Cristianesimo e le crociate. Se l'uomo è stato mosso, in passato, da grandi idee, perché non dovrebbe essere sensibile al richiamo di questa nuova idea, la forza vitale,

“la forza che cerca sempre di raggiungere un più grande potere di contemplare se stessa”? ⁵⁶.

La meditazione appare come l'unica arma capace di tirare fuori l'uomo dal torpore e dall'infiacchimento in cui si trova. È la chiave del suo progresso. Essa condurrà alla comparsa dell'uomo filosofico, che, nell'unione con la donna madre, renderà possibile il superuomo. Un essere eccezionale, che sopravanza tutti gli altri, la grande massa, in statura morale e intellettuale, e al quale, di conseguenza, si devono deferenza e obbedienza.

Abbiamo già detto della strumentalizzazione dell'uomo ad opera della donna e del fine che ella si prefigge di raggiungere per mezzo di lui; come pure si è detto dell'inconciliabile conflitto fra l'uomo eccezionale e dotato di creatività, da una parte, e la normale donna riproduttiva, dall'altra. Qui prendiamo in considerazione la discussione circa l'istituzione che per tutto il dramma è fatta oggetto di tante frecciate da parte di Shaw: il matrimonio. La convenzionale Ann

⁵⁶ Ibid.

non può che scandalizzarsi nell'udire ciò che Don Giovanni pensa di questa istituzione.

DON GIOVANNI Affrontiamo la realtà, cara Ana. La Forza Vitale rispetta il matrimonio soltanto perché il matrimonio è un espediente creato per assicurare il più gran numero di bambini e la più attenta cura di loro. Ad essa non interessano minimamente l'onore, la castità e tutte le vostre invenzioni morali. Il matrimonio è la più licenziosa tra le istituzioni umane ⁵⁷.

In un altro luogo Shaw spiega le ragioni per cui non ritiene rispettabile l'istituzione del matrimonio.

DON GIOVANNI Questa cosa [il matrimonio] è un insuccesso per molti di noi. È insopportabile che due esseri umani, essendo entrati in rapporti che solo una calda affezione può rendere tollerabili, debbano essere costretti a conservarli dopo che tali affezioni non esistono più, o a dispetto del fatto che esse non sono mai sorte ⁵⁸.

Il matrimonio perde quella sacralità che gli viene riconosciuta dalla religione ufficiale, l'anglicana, per essere ricondotto sul terreno di un mero rapporto di coppia.

Questa visione laica del matrimonio rimane integra per tutta la durata della sua vita. Essa ha modo di

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

manifestarsi nella sua pienezza in occasione della relazione fra il re Edoardo VIII d'Inghilterra e Wally Warfield Simpson. Smascherando il pregiudizio anti-divorzista, che si cela dietro lo schieramento che si oppone al matrimonio fra i due – la signora Simpson è una pluridivorziata – ma anche quello classista – la stessa non vanta nobili origini, è una *commoner* – Shaw aderisce al “partito del re”, a favore del matrimonio. Correva l'anno 1936.

CAPITOLO VII

I personaggi

JOHN TANNER

È un giovane ricco con la barba, occhi azzurri e capelli color nocciola, dal portamento olimpico. Per natura è irrequieto e – aggiunge l'autore – “forse un po' matto”. Ha il dono della parola facile.

Secondo il critico letterario Eric Bentley, Tanner ricor- da H. M. Hyndman (il fondatore della Federazione Democratica e uno dei *leader* del socialismo inglese), al quale somiglia anche fisicamente. In questo modo, Shaw satireggia il tipico socialista del suo tempo, che parla molto, ma che non si decide mai ad agire. Egli manifesterebbe dei dubbi sul fabianesimo stesso e, in ultima analisi, sulla possibilità di una soluzione politica per i problemi dell'umanità.

Ma, nel personaggio di Tanner, c'è anche molto di Shaw. Le sue invettive contro la tirannia degli anziani e delle madri e contro il romanticismo imperante nel rapporto uomo-donna, la sua riprovazione e condanna della morale convenzionale ci fanno venire in mente la quotidiana battaglia dell'autore per il superamento delle ipocrisie dell'epoca vittoriana e l'affermazione dei valori autenticamente umani.

Tanner rappresenta quello che, secondo Shaw, è il vero senso morale. Di questa morale nuova, il vitalismo o forza vitale, egli diviene il divulgatore per eccellenza. Ma, come già detto, non una sola azione è compiuta da lui.

ANN WHITEFIELD

Ann è una ragazza dall'apparenza riservata, ubbidiente, dotata di uno spiccato senso del dovere, ma di scarsa autonomia. Nella realtà, ella sa bene quello che vuole e usa tutti i mezzi per ottenerlo. E quello che vuole è trovare il giusto padre per i suoi figli. Di questo ha piena consapevolezza, divenendo lo strumento per la creazione della razza superiore del futuro. Così, Ann rappresenta la donna vitale, con una grande missione da compiere per il bene dell'umanità.

Una vitalità che non viene solo predicata, come nel caso di John, ma che viene messa in pratica quotidianamente.

ROEBUCK RAMSDEN

Se Ann è l'antagonista di John nel duello del sesso, Roebuck lo è in quello delle idee. Questi è un uomo ricco, che vive nell'agiatezza e nel più gretto conformismo. Perfino l'abbigliamento è ritenuto segno di distinzione sociale.

Molto attaccato alle sue idee antiquate, che più spesso sono dei luoghi comuni, egli prova sgomento ed orrore di fronte al nuovo, che, fra l'altro, ha diffi-

coltà a notare. John e Ann non hanno difficoltà a duellare con lui e ad ingannarlo.

OCTAVIUS ROBINSON

È un giovane bello ed attraente, ardentemente innamorato di Ann, che, però, sceglie John. Vorrebbe essere un grande artista, segnatamente un poeta, ma non ha talento.

È romantico per natura, fino a rasentare la fatuità. E questo eccessivo sentimentalismo gli impedisce di capire le reali intenzioni di Ann e di stabilire un rapporto duraturo con le donne. La sua figura fa da contrasto a quella di sua sorella Violet, ma soprattutto a quella del suo amico, l'iconoclastico John.

VIOLET ROBINSON

Violet è una ragazza attraente e decisa. Sa con esattezza quello che vuole e chi può darglielo. E, per ottenerlo, non si preoccupa più di tanto di persuadere chi le sta intorno né ha paura di sfidare la convenzione. L'interesse primario della sua vita sta nel trovare un ricco marito che può mantenerla e garantirla una posizione di tutto rispetto nella scala sociale. Il matrimonio con Hector, figlio di un miliardario, può darle tutto questo.

SIGNORA WHITEFIELD

Timida e convenzionale, è l'ideale di madre vittoriana e di donna. Una qualsiasi novità la disturberebbe. Il conflitto fra genitori e figli, tanto caro a Shaw, trova in lei l'espressione più completa.

Non è tenuta in nessuna considerazione da sua figlia Ann, mentre è ascoltata da Octavius e Violet, che considera come suoi figli. Spera ardentemente che a sposare Ann sia John, suo pari, e non Ottavius, troppo buono per lei.

HENRY STRAKER

Ingegnere meccanico di professione, è l'uomo nuovo, frutto dell'era tecnologica, che, a lungo andare, soppianderà l'operaio comune. È una figura indispensabile: tutto sembra dipendere da lui. Parla il dialetto londinese, convinto che questo sia il miglior modo di parlare l'inglese. È una persona abbastanza colta, che conosce bene la realtà del suo tempo.

HECTOR MALONE, Jr.

È un giovane americano, che ha tutte le qualità ritenute negative da Shaw: è puritano e ultra-romantico, e, per di più, disprezza la politica. È un degno esponente della sua classe, la nobiltà, che rappresenta molto bene nella sua reazione di fronte alla notizia che suo padre ha intercettato e letto una lettera indirizzata a lui.

HECTOR MALONE, Sen.

Malone padre è il tipico arricchito. Capitalista spregiudicato, principale azionista nella società del capo brigante Mendoza, è il personaggio che meglio di altri permette a Shaw di esternare le sue invettive contro il capitalismo.

Malone viene descritto come uno che ostenta sicurezza e arroganza. La sua ossessione è che suo figlio sposi una donna nobile, e non una *commoner*, come Violet.

MENDOZA

Cameriere, divenuto poi brigante per un amore non corrisposto per Louise Straker, Mendoza è un uomo alto e forte, abbastanza attraente. Da buon romantico è un ammiratore della poesia amorosa.

Dopo l'insuccesso in amore, per favorire una più equa distribuzione della ricchezza, si dà a rubare ai ricchi. Egli ha tutti i titoli necessari per presiedere i dibattiti dei socialisti nella Sierra spagnola.

DON GIOVANNI TENORIO

Se John Tanner è il personaggio principale della commedia, il suo aristocratico antenato lo è dell'intermezzo filosofico. Dalle maniere impeccabili, questi esprime con grande pacatezza le sue idee e le sue credenze.

Don Giovanni è l'archetipo dell'uomo filosofico. Egli si è sviluppato intellettualmente per tappe: il romanticismo gli ha fatto adorare la donna, che, a sua volta, gli ha insegnato la verità sul rapporto fra i due sessi e il ruolo del maschio e della femmina nel grande disegno della natura.

Don Giovanni esprime le idee dominanti nel dramma e, fra queste, la mistica credenza nella forza vitale. È lui per primo ad usare questo termine. Egli

ambisce di passare il resto dei suoi giorni in una profonda contemplazione, che porterà alla venuta dell'uomo filosofico e al superuomo del futuro.

ANA

È una vecchia donna rugosa d'altri tempi. Vive continuamente alle prese con il senso del dovere, così come le è stato suggerito dalle convenzioni sociali e religiose. I suoi discorsi rivelano rancore e indignazione, soprattutto nei confronti delle ingiustizie di cui è vittima la donna.

Trasformata in una donna di 27 anni, Doña Ana prende le sembianze di Ann Whitefield. Ella si lascia convincere dall'idealismo e dall'eloquenza di Don Giovanni e dalla sua determinazione di lasciare l'inferno per il paradiso. Se veramente lo farà, non ci è dato sapere. Il fatto che ella ha afferrato l'idea della forza vitale e del superuomo lascerebbe supporre di sì.

IL DIAVOLO

Questo signore dell'inferno somiglia a Mendoza, anche se è molto più vecchio di lui. Inoltre, come lui, è romantico ed incute paura. Ma è un democratico sincero, perché sa che la maggior parte della gente, almeno in Inghilterra, non è diversa da lui: adora sognare.

Il Diavolo dell'interludio è il principale antagonista di Don Giovanni, con il quale gareggia nel profferire arguzie. Ma, alla distanza, non può reggere il confronto con il filosofo, perché non è uno abituato a pensare.

Per lui è, decisamente, una sconfitta politica la partenza di Don Giovanni dall'inferno.

LA STATUA

Il Commendatore di Calatrava, vestito di marmo, fa venire in mente Ramsden. Egli contrasta le idee di Don Giovanni, così come Ramsden contrasta quelle di John. Il convitato di pietra è il portavoce dell'esercito. Anche lui è uno a cui più che pensare piace divertirsi.

Si vanta di essere stato un valoroso soldato e non riesce a mandare giù la sconfitta riportata nel duello con Don Giovanni.

Amante dell'irrealtà, è contento di stare nell'inferno. Ma riconosce la validità di alcune idee di Don Giovanni, prima fra tutte quella della donna persecutrice. Gli fa una buona impressione la sua concezione superomistica.

CAPITOLO VIII

La politica

Tutti gli scritti di Shaw, compresi quelli che non appaiono, a prima vista, politicamente impegnati, parlano di politica. Questo perché sono concepiti come strumenti di lotta per la trasformazione della società. Uomo e Superuomo non poteva fare eccezione, dal momento che è pieno di discussioni e dibattiti. La politica, comunque, non è uno dei temi dominanti del dramma.

La dottrina politica è affidata alla scena iniziale dell'Atto III, scena in cui i briganti tengono una riunione presieduta da Mendoza.

Dal presidente vengono subito introdotti tre socialisti, che, da quanto si apprende, non parlano fra di loro. Una cosa che si commenta da sola e che offre all'autore l'occasione per condannare lo spirito settario che domina le diverse anime del socialismo britannico – ed europeo – del suo tempo. Più in generale, in questa scena viene preso di mira il parlamentarismo, uno dei bersagli preferiti di Shaw, per le sue lungaggini procedurali e la pratica compromissoria, ma anche per il suo carattere democratico e il suo spirito egualitario e livellatore.

La discussione politica si svolge secondo i canoni propri di un'aula parlamentare, canoni ai quali espressamente fanno più volte riferimento i partecipanti. Non solo. Essa sembra non approdare a nulla, è inconcludente, come può apparire a prima vista – e, a volte, lo è – una qualsiasi discussione parlamentare.

Data l'appartenenza politica dei protagonisti è del tutto naturale che al centro dell'attenzione ci sia il capitalismo, che diviene oggetto di una critica sferzante. Si consideri, per esempio, la scena in cui Mendoza si presenta a Tanner quale presidente di briganti che vivono derubando i ricchi. La risposta di quest'ultimo è breve, ma efficace.

TANNER Sono un gentiluomo: vivo derubando i poveri. Diamoci la mano ⁵⁹.

È nella persona di Hector Malone senior che Shaw ci dà la caricatura del barone ladro, che vive ed opera in una società capitalistica. Egli è il maggior azionista nella società a responsabilità limitata Mendoza. E questo già dice tutto: il capitalista e il brigante stanno bene insieme in una società commerciale, perché perseguono lo stesso obiettivo, il furto. Come a dire che entrambi vivono sulle spalle degli altri. Malone, inoltre, è uno *snob*, ossessionato com'è dall'idea che suo figlio sposi una ragazza d'alto rango.

⁵⁹ G. B. SHAW, *Man and Superman*, Atto III.

Nella caratterizzazione drammatica di questo personaggio è fin troppo evidente lo Shaw fabiano, che esprime senza tentennamenti il credo socialista.

Non mancano, però, nella commedia, punti di vista che vanno in direzione opposta, in netto contrasto con il fabianesimo. Valga, da esempio, il seguente scambio di battute:

TANNER Io non avevo alcuna intenzione di alludere a qualcosa di disonorevole. In realtà, io stesso sono un po' socialista.

STRAKER (*secco*) Quasi tutti i ricchi lo sono, a quel che vedo.

MENDOZA Proprio così. la voce è giunta fino a noi, è vero. È nell'aria del secolo ⁶⁰.

Il che dà l'idea del carattere salottiero tipico del socialismo del tempo, non tanto diverso da quello propagandato da John Tanner, uno che predica la dottrina, ma non la pratica, uno che non traduce mai in alternativa politica quello che dice.

Per meglio inquadrare il pensiero politico di Shaw, si tenga presente il fatto che egli è un ex anarchico, un fabiano e, negli ultimi anni, anche un fascista. Tutto questo difficilmente si tiene insieme, per cui si verifica che le singole ideologie escano allo scoperto e cozzino l'una contro l'altra, a testimoniare un carattere fornito di una sensibilità contraddittoria e, a tratti, capricciosa. Una nota, comunque, è comune ai diversi

⁶⁰ Ibid.

aspetti della personalità di Shaw ed è quella della ribellione a un ordine costituito e della protesta. Ribellione e protesta che restano di maniera, dal momento che non preludono mai a sbocchi rivoluzionari. L'opera e la personalità del drammaturgo appaiono rivoluzionarie nell'apparenza, più che nella sostanza.

La verità è che

“...in termini sociali e politici, come in termini di dramma, egli è impegnato non nella rivoluzione ma nella riforma [...] Le sue intenzioni furono francamente didattiche e riformiste ma, proprio come egli non sfidò mai la realtà, le convenzioni basilari del teatro che ereditò, così non mise mai, veramente, in discussione le supposizioni della vita vittoriana”⁶¹.

Shaw condivide la fede e l'ottimismo vittoriani nella inevitabilità del progresso. E anche il suo atteggiamento verso la società risente necessariamente del tipico paternalismo vittoriano. Egli, infatti, rimprovera la società come se questa fosse una scuola e lui il dirigente. Ma la società lo delude ed egli allora guarda ai singoli potenti come ai fautori della rigenerazione. Di qui la sua ammirazione per Stalin, Hitler e Mussolini. Lo sbocco naturale della sua concezione superomistica. Egli è sempre incerto fra gli ultimi due e il primo. Comunque, in più d'una occasione manifesta a

⁶¹ A. R. JONES, *George Bernard Shaw*, in *Contemporary Theatre*, Arnold, London, 1962.

favore del regime fascista e delle sue istituzioni politiche.

Il miglior interprete della figura politica di Shaw è senza dubbio il critico marxista Christopher Caudwell. Del suo socialismo così scrive:

“Shaw allora espone sia la debolezza che l'essenza della sua marca tipicamente borghese di socialismo. Esso rappresenta la supremazia della pura contemplazione. [...] È barbarico credere nell'azione senza il pensiero, questa è l'eresia fascista. Ma è ugualmente barbarico credere nel pensiero senza l'azione, l'eresia dell'intellettuale borghese”⁶².

Ne consegue che il mondo ideale di Shaw non ha niente a che vedere con la concezione socialista della società, ma è tutto concepito all'interno di una visione fascistica:

“L'Utopia di Shaw è un mondo progettato che è imposto dall'alto, un mondo in cui l'organizzazione è nelle mani di una burocrazia di intellettuali”. Un tale mondo è negato dal mondo del comunismo, in cui tutti partecipano al governo e gli intellettuali attivi, non più separati dalla realtà, imparano dal consapevole operaio nella misura in cui gli operai domanda-

⁶² C. CAUDWELL, *George Bernard Shaw: A Study of the Bourgeois Superman*, in *Five Approaches of Modern Criticism*, in *The Pelican Guide to English Literature*, Penguin, Harmondsworth, 1970.

no la guida del pensiero. Il *gap* fatale di classe fra pensiero e azione è colmato”⁶³.

Non gli si può dar torto. Infatti, il concetto stesso del superuomo, che avoca a sé il diritto di decidere, di orientare i processi politici e sociali, mostra che Shaw non ha fiducia nella democrazia; anzi, esso nasce proprio da tale sfiducia. Egli rigetta decisamente il concetto del governo del popolo, tutt'al più non gli dispiacerebbe un governo per il popolo. Se la società deve migliorare – egli dice – ciò deve avvenire attraverso la comparsa e la direzione di un uomo d'eccezione, particolarmente dotato, l'uomo filosofico. Tutti gli altri esseri umani, i deboli o i mediocri, non devono preoccuparsi più di tanto dei loro problemi, magari prendendo coscienza della loro condizione umana. A tutto ciò ci pensano gli altri, essi sono fatti per eseguire ordini.

Anche se Marx lo “ha fatto diventare un uomo”, mettendolo in grado di attaccare le istituzioni borghesi, egli non si è mai posto la domanda: *che fare?* Infatti, come si è già detto, il rivoluzionario Tanner è un socialista da salotto, parolaio e inconcludente, discute tanto ma non agisce mai.

Il problema che assilla Shaw per tutta la vita è di come persuadere la borghesia a rinunciare ai suoi peccati, cioè ai suoi privilegi, in una parola, di convertirla. La soluzione dei problemi dell'umanità, a co-

⁶³ Ibid.

minciare proprio dalle ingiustizie sociali, avverrà per generazione spontanea, come conseguenza inevitabile della rigenerazione morale e dello slancio solidale dei ceti privilegiati e dominanti. Una soluzione automatica *post hoc*, non il frutto della lotta delle masse, della lotta di classe. E se essi non vogliono? Una risposta non c'è, perché Shaw quella domanda non se l'è mai posta. Ed è proprio in ciò il limite della sua predicazione: nella pretesa di attuare un programma di rinnovamento politico e sociale, immaginando che il cambiamento possa avvenire ad opera di chi ha interesse a lasciare le cose come stanno e, per di più, senza intaccare il sistema dei rapporti di produzione esistente. Che è pura utopia.

Shaw bisogna accettarlo così com'è: come un pensatore che non è riuscito ad andare al di là della presa di coscienza dei mali della società del suo tempo. Certo, si resta con l'amaro in bocca. Ciononostante, la sua opera, con tutte le contraddizioni, le nebulosità e le vacuità politiche, specie in rapporto all'indicazione di una proposta politica concreta, ha avuto il merito di aver stimolato a suo modo la critica allo *status quo*. Essa è una ferma condanna del misoneismo, del filisteismo e del luogo comune, in altri termini, la sconfessione della società contemporanea, con le sue convenzioni piccolo borghesi e le sue meschinità. In questo senso, ha avuto, ed ha, una indubbia funzione demistificatoria, di coscienza critica permanente.

CAPITOLO IX

Uomo e superuomo: un dramma vittoriano

Uomo e Superuomo ha tutti gli ingredienti propri di una commedia di costume, che spesso scade nella farsa. Da questo punto di vista, esso non rappresenta una vera rottura nella tradizione del teatro vittoriano. Vi si trovano, infatti, elementi romantici e melodrammatici molto sfruttati nel teatro, quali il triangolo d'amore e la cattura da parte di briganti.

Le situazioni procedono per mezzo di una serie di malintesi, che sfociano in ogni successivo atto in una serie di piacevoli e – spesso – emozionanti *climax*. Al principio dell'Atto I, per esempio, il pubblico osserva che Ramsden è fiducioso di essere il solo tutore di Ann e deciso ad evitare che il rivoluzionario Tanner abbia rapporti con la ragazza. Poi, quando questi appare, apprende che, contro la sua volontà, lo stesso deve fungere da suo tutore. Un pregante esempio di ironia drammatica.

Nello stesso Atto viene introdotto l'intreccio secondario. Prima dell'apparizione di Violet, tutti credono che la ragazza abbia disonorato se stessa. La contro-scoperta è abilmente trattata: Violet è presenta-

ta come una donna sposata di tutto rispetto. Qui l'autore fa ancora un abile uso dell'ironia tragica.

Queste situazioni si prestano bene allo sviluppo dei personaggi. A John, infatti, è data l'opportunità di esprimere le sue idee avanzate – in netto contrasto con quelle di Ramsden, l'arretrato liberale – difendendo Violet con decisione ed eloquenza. Né è tutto questo non pertinente al tema principale, poiché mostra che sia Ann che Violet sono due giovani donne che, ognuna per la propria strada, sono risolte a fare di testa propria.

Man mano che l'azione va avanti, Shaw continua a far uso dell'ironia drammatica. Il dialogo iniziale tra John Tanner e Henty Straker, nell'Atto II, informa il pubblico che la preda scelta da Ann è John e non Octavius.

Nell'Atto III compare anche un elemento narrativo melodrammatico. Non solo il protagonista e il suo autista vengono fatti prigionieri da briganti nella Sierra spagnola, ma si viene a sapere che Mendoza, che di questi è il capo, è stato condotto ad una vita criminosa da un amore non corrisposto per una ragazza inglese. Coincidenza delle coincidenze, la ragazza è Louise Straker, sorella dell'autista.

Anche nell'intermezzo filosofico non manca la coincidenza. La vecchia donna rugosa che fa domande al primo uomo che incontra è Ana ed ella parla proprio al suo ex amante e assassino di suo padre.

L'Atto IV abbonda di malintesi. Malone crede che suo figlio aspiri ad una donna sposata e poi apprende

che è il marito di Violet. Per quel che riguarda l'intreccio principale, è il rifiuto definitivo di Octavius da parte di Ann e la percezione di John di non poterle sfuggire, che fornisce i migliori esempi di malintesi e di successive scoperte.

Ma se Shaw sfrutta gli espedienti comuni all'arte drammatica, è altrettanto vero che fa un abile uso dell'inversione. La vittoriana "Donna Femminile" viene rimpiazzata dalla "Donna Vitale", che inflessibilmente cattura il suo uomo. L'inversione è illustrata nella caratterizzazione della signora Whitefield. La ragione che spinge questa donna a dare in sposa sua figlia a John è, infatti, più unica che rara. Ella si dedica in modo esclusivo ad Octavius come se questi sia suo figlio; ci si aspetterebbe che lo accetti come genero. Non è così, perché ritiene che Octavius sia un ragazzo troppo buono per essere vittima di sua figlia. Al contrario, John è l'uomo giusto, il solo in grado di competere con lei: la lotta tra i due può avvenire ad armi pari.

Esempi di inversioni degne di Shaw abbondano nel l'intermezzo. L'inferno è la dimora delle sette virtù capitate, nel nome delle quali è stata causata la maggior parte delle sofferenze del mondo, e il luogo dove non si fa altro che divertirsi; il paradiso è un luogo noioso. Il Diavolo, un seducente e democratico *gentleman*, è colui che loda l'amore e la bellezza, e vuole la felicità di tutti. Don Giovanni è tutt'altro che una persona sensuale e dannata, un assassino; è un

idealista, nobile d'animo e consacrato alla pura ragione.

Infine, lo stile. È lucido, diretto e preciso. Il dialogo è sicuro di sé ed agile. Shaw, inoltre, rivela una grande abilità nel variare il modo di parlare passando da un personaggio all'altro. Il suo successo nell'individualizzare il modo di parlare dei suoi personaggi può essere illustrato dal confronto fra i discorsi di Ramsden e quelli di Tanner. L'antiquato Ramsden parla come

“un presidente di uomini altamente rispettabili, un consigliere delegato tra direttori, un assessore tra consiglieri, un sindaco tra assessori”⁶⁴.

Per contro, il tono di Tanner è quello dell'agitatore politico, o meglio, dell'oratore da parco pubblico – da *Hyde Park corner*, per intenderci – o dall'angolo della strada. Esso ben si adatta all'uomo che si vanta di essere un iconoclasta e sa, come Shaw, che, per attirare l'attenzione della gente, deve allarmare e scandalizzare. Ed è proprio lui, infatti, il maestro dei tanti motti di spirito, facezie, epigrammi e aforismi del dramma. Uno per tutti:

TANNER Assolutamente non ne conosce. Il vero artista lascerà che la moglie muoia di fame, che i bambini vadano a piedi scalzi, che la madre sgobbi per mantenerlo, a settant'anni, piuttosto

⁶⁴ G. B. SHAW, *Man and Superman*, Atto I.

che dedicarsi a qualcosa che non sia la sua arte.
Per le donne egli è mezzo vivisettore e mezzo
vampiro ⁶⁵.

Anche fra le due ragazze c'è una diversità di linguaggio. Violet non attenua mai il suo dire, è sempre diretta, viene subito al dunque. A John, che corre in sua difesa, dice con stringatezza:

VIOLET Spero che, in futuro, tu faccia più attenzione quando dici una cosa ⁶⁶.

Ann, la "Donna Vitale", intellettualmente superiore a Violet, parla un linguaggio del tutto appropriato ad una che si atteggia a figlia debole, derelitta e sottomessa. Però, a tu per tu con John e consapevole che questi vede giusto in lei, il suo modo di parlare cambia. Non è da meno di lui in quanto ad arguzia.

Ma accanto ai pregi del linguaggio shoviano, vanno evidenziati i difetti, dovuti principalmente alla sua immediatezza. Spesso lo stile sa troppo dell'oratore di piazza e del divulgatore d'idee, finendo per essere impersonale.

I limiti dello stile di Shaw riflettono fedelmente i limiti della sua sfera drammatica. I personaggi shoviani sono figure rappresentative, tipiche di atteggiamenti sociali sicuri e, conseguentemente, hanno una

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

ristretta – non di rado sembra che non abbiano affatto
– vita privata propria.

CAPITOLO X

Uomo e Superuomo: un'opera d'arte?

Pochi autori hanno diviso così tanto i critici letterari come Shaw. Le divergenze hanno riguardato tanto i singoli drammi, o parti di loro, quanto la produzione artistica nel suo complesso.

Le posizioni dei critici sono agli antipodi. Si va dal riconoscimento pieno del valore artistico del teatro shoviano alla negazione più recisa.

Uomo e Superuomo è forse il dramma che ha attirato di più gli strali della critica. E non poteva essere altrimenti, solo che si considerino la vasta gamma dei temi che sono oggetto di discussione al suo interno e il modo originale con il quale vengono trattati. Ovviamente, l'atto III è quello più controverso: da una parte coloro che sostengono il carattere drammatico dell'intero impianto argomentativo, in una parola, il suo valore artistico, dall'altra coloro che lo ritengono nocivo e d'ingombro per l'opera stessa. Fra i primi, E. R. Bentley sostiene che né il termine dibattito né quello di discussione rendono giustizia all'intermezzo filosofico.

“La sua serietà non è affatto quella del dibattito o della discussione, poiché esso contiene un elemento dinamico che nessuna delle due parole contiene”⁶⁷.

Dello stesso avviso è anche Jaques Barzun. Dopo aver definito l'intermezzo il più grande documento morale del nostro tempo, egli ritiene Uomo e Superuomo un vero dramma. Shaw, infatti – egli dice –

“con la fusione della filosofia scientifica e della passione critica ha creato un'opera d'arte”⁶⁸.

Di diverso avviso altri critici. Mario Praz:

“I personaggi sono la più parte meri portavoce, l'interesse è tenuto desto dai frizzi e dalle situazioni comiche al punto che la qualità degli attori ha meno importanza nel suo teatro che in quello d'altri: le battute si reggono da sole e bastano a far ridere il pubblico”⁶⁹.

E Caudwell:

“Tutti i suoi drammi son privi di umanità, poiché rappresentano gli esseri umani come intelletti che camminano [...] Queste produzioni te-

⁶⁷ E. R. BENTLEY, riportato in R. NIKSON, *cit.*

⁶⁸ J. BARZUN, riportato in R. NIKSON, *cit.*

⁶⁹ M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Casa Editrice Sansoni, Firenze, 1951.

atrali non sono drammi. Questa non è arte, è mero dibattito [...] Questa debolezza si mostra naturalmente nei proletari [...] Essi sono semplicemente delle caricature. Solo se sono “i-struiti”, come l’autista di Uomo e Superuomo, essi possono divenire rispettabili”⁷⁰.

Dal punto di vista drammatico, Shaw si sente a suo agio tra i membri della borghesia. Il proletariato non riesce a comprenderlo a pieno, di esso egli può solo avere compassione. La stessa cosa avviene per l’aristocrazia: anche questa convince poco.

Questi ultimi critici negano valore artistico alla produzione teatrale di Shaw, Uomo e Superuomo compreso. A loro dire, il drammaturgo non è riuscito a darci dei personaggi che abbiano una propria vita ed una propria personalità. Egli ha costruito solo tipi standardizzati, che hanno le stesse emozioni, le stesse reazioni e gli stessi modi di pensare. La sua arte rischia di parere, a loro avviso, la formazione di una dottrina di estrinseche ricette, ma quasi mai sentimento, convinzione, atteggiamento spirituale.

Certo, le posizioni dei critici sono molto distanti fra loro e difficilmente conciliabili, a tal punto che diventa arduo solo tentare di stabilire dei punti d’incontro. Ad ogni buon conto, noi siamo dell’idea che la cosa migliore consista nel prendere atto della specificità della produzione teatrale di Shaw e delle problematiche che essa solleva dal punto di vista

⁷⁰ C. CAUDWELL, *cit.*

artistico – un atteggiamento analogo, tutto sommato, a quello che abbiamo assunto a proposito delle sue idee politiche – tenendo presente che egli è interessato più alla diffusione delle sue idee che alla caratterizzazione dei personaggi. Non è da stupirsi, allora, che le sue commedie, più che opere di teatro, appaiano delle giostre di idee, dove anche l'intreccio riveste un'importanza secondaria.

Abbiamo avuto occasione di dire che a farla da padrone nei drammi shoviani è l'argomentazione: essa domina incontrastata. Ma il più delle volte questa non è drammatica, cioè non aiuta a sviluppare e ad individualizzare i personaggi, che difficilmente hanno una loro esistenza ben accentuata. Più che un libro che abbia i requisiti dell'arte, *Uomo e Superuomo* è un'opera interessante, sia intrinsecamente – come si è già accennato – sia perché fornisce indicazioni essenziali per un confronto sugli aspetti e sulla problematica dell'arte shoviana in generale.

Tutta l'opera di Shaw è un susseguirsi di dibattiti e discussioni, quasi sempre scioccanti, che trovano la loro più completa espressione nell'arguzia, nell'aforisma, nella frase ad effetto, nel giuoco di parole e di idee. Uomo e Superuomo, il "dramma di idee" per eccellenza, lo è ancor di più. E, si sa, se questi elementi, ideologici, politici e morali, rimangono fine a se stessi e non si incarnano nel personaggio, finiscono per avere effetti negativi sull'opera d'arte, in ultima analisi, finiscono per raffreddarla e appesantirla. Proprio quello che è avvenuto nel nostro caso.

Operare, però, un netto distacco fra l'ideologia, considerata come un bagaglio ingombrante e perturbatore, e la poesia, porta ad un risultato decisamente negativo. La poesia, che si trova nei rari momenti di abbandono e trasporto dell'autore, non si può intendere prescindendo dalla struttura ideologica. La si trova, sì, al di fuori di questa, ma non può essere separata da essa. Shaw non s'intende se si separa l'artista dal pensatore.

La presenza delle "idee" è così tangibile nell'opera shoviana che, più che con il personaggio, si ha l'impressione di avere a che fare con l'autore. Così, il vero personaggio, alla fin fine, è l'autore stesso e non quello che parla e si muove sulla scena. L'esatto opposto è ciò che avviene in un'opera di grande poesia: qui l'autore scompare, annullandosi nel personaggio, che passa in primo piano. Tutto il resto è accessorio ed esiste solo in funzione di esso.

Bibliografia

- A. HENDERSON, *Mark Twain Journal*, "Bernard Shaw Memorial Number", Kirkwood, Missouri, 1954).
- F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Mursia, Milano, 1965.
- G. B. SHAW, *Caesar and Cleopatra*, Penguin, Harmondsworth, 1970.
- R. NICKSON, *George Bernard Shaw's Man and Superman*, Monarch, New York, 1965.
- G. B. SHAW, *Ideals and Idealists*, in Documents of Modern Realism, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1966.
- A. R. JONES, *George Bernard Shaw*, in Contemporary Theatre, Arnold, London, 1962.
- C. CAUDWELL, *George Bernard Shaw: A Study of the Bourgeois Superman*, in *Five Approaches of Modern Criticism*, in The Pelican Guide to English Literature, Penguin, Harmondsworth, 1970.
- M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Casa Editrice Sansoni, Firenze, 1951.

INDICE

3	<i>Prefazione</i>
6	I. <i>Vita e opere</i>
9	II. <i>Fonti della commedia</i>
20	III. <i>Presentazione</i>
27	IV. <i>Lettera dedicatoria</i>
37	V. <i>Il “drama of ideas”</i>
50	VI. <i>L’intermezzo filosofico</i>
62	VII. <i>I personaggi</i>
69	VIII. <i>La politica</i>
76	IX. <i>Uomo e Superuomo: un dramma vittoriano?</i>
82	X. <i>Uomo e Superuomo: un’opera d’arte?</i>
87	XI. <i>Bibliografia</i>

Finito di stampare nel mese di
dicembre 2012 presso :

Libo Grafica

Viale Monte Sacro,4
71030 Mattinata (FG)
Tel/Fax 0884.550091
www.libografica.it
Info@libografica.it

Uomo e Superuomo è una delle commedie più conosciute di George Bernard Shaw. Sicuramente quella che ha fatto più discutere, per la presenza, al suo interno, di dibattiti e discussioni, in cui domina sovrano il gusto del paradosso e della *boutade*.

Personaggio inquieto, bizzarro e anticonformista, Shaw ha rappresentato per tutta la vita la coscienza critica dei mali del suo tempo, che ha fustigato con coraggio e passione civile.

La commedia ha al centro dell'attenzione uno dei temi sempre attuali, quello del significato della vita: il ruolo dell'uomo nella società, il rapporto con i suoi simili, il potere e le istituzioni, e poi il rapporto tra i sessi, il matrimonio e il conflitto generazionale.

Rifiutando la cristallizzazione del mito, non senza farsi beffa degli uomini e delle istituzioni, Shaw ha rovesciato i canoni dello storicamente stabilito. Don Giovanni, il famoso libertino, è un idealista, preda del gioco d'amore, la donna diventa cacciatrice, l'inferno il luogo delle sette virtù capitali, dove vanno a finire i "virtuosi", il diavolo un gioviale *gentleman*, e così via.

I lettori verranno piacevolmente coinvolti in tutta questa serie di tematiche, incarnate nell'opera di un grande testimone del Novecento.

Pubblicazioni dell'Autore: *Dalla Proprietà Comune alla Proprietà Privata – Monte Sant'Angelo 1806-1860*, Leone Editrice, Foggia, 1994; *La Nascita della Proprietà Privata – Monte Sant'Angelo 1861-2001*, Leone Editrice, Foggia, 2002; *La Comune di Parigi e la scuola*, Luigi Basso Editore, Mattinata, 2012.

