

FRANCESCO MARRONI (A CURA DI)

George Bernard Shaw: Teatro

Bompiani, Milano, 2022, 3313 pp.

Questo volume autorevole dedicato a una parte del macrotesto drammaturgico di George Bernard Shaw, al quale il pubblico italiano può ora avere accesso attraverso una traduzione aggiornata, corredata da testi a fronte e preziosi quadri di contestualizzazione, aggiunge un tassello importante nella collana Bompiani dei “Classici della letteratura europea”. Un tassello fondamentale anche per il settore dell’anglistica, trattandosi di un autore di grande levatura, straordinariamente poliedrico e prolifico. Come è noto, la produzione shaviana conta più di sessanta opere teatrali, alle quali si affiancano testi narrativi, saggistici, giornalistici e un corposissimo epistolario. Dalla letteratura alla filosofia, dalla musica alla religione, dalla sfera politico-economica alle questioni sociali, i pronunciamenti di Shaw toccano molteplici ambiti disciplinari, dando prova di doti retorico-argomentative e di una notoria tensione polemica e iconoclastica, non priva di tratti opachi e antinomici. Nonostante quella del teatro non fosse la prima tappa del suo percorso artistico, essa si rivelò congeniale alla sua poetica, consentendogli di mettere dialetticamente *in scena* temi cruciali e problematiche cogenti. Di qui la concezione del palcoscenico come fucina di idee e dibattiti, antidoto all’inerzia intellettuale e all’abulia, faro coscienziale alimentato da correnti di satira e denuncia e capace di spianare la strada verso epifanie di rigenerazione.

Il *drama of edification/theatre of ideas* shaviano è però tutt’altro che monolitico, presentando al suo interno marche diversificate e livelli differenti sul piano strutturale, dell’efficacia performativa, della storia degli adattamenti e della ricezione critica. Di questi fattori – e, in generale, di un criterio di selezione meditata dei drammi – hanno dovuto tener conto il curatore e i collaboratori al volume, insieme a un’altra componente ineludibile: impegnarsi in un progetto di traduzione di una scrittura oggettivamente complessa e talora ostica sia per il denso apparato dei riferimenti, sia per l’idiolessi di Shaw, con la sua ruvidità sentenziosa e l’energia illocutoria, gli inanellamenti ipotattici e la ricercatezza lessicale unita ad altre peculiarità concernenti spelling e punteggiatura. Come è stato recentemente osservato da due traduttrici di lingua spagnola, chi si cimenta in trasposizioni interlinguistiche di Shaw è chiamato ad affinare strumenti e competenze legate a doppio filo agli ambiti dell’interpretazione e del senso, della negoziazione semantica e della mediazione, individuando un equilibrio dinamico tra le polarità di straniamento e addomesticazione, perdite e compensazioni:

For the translators, Shaw’s strategy implied a double challenge: on the one hand, we had to deal with the semantic complexity of his message without simplifying it to an extent in which Shaw’s style could be lost. On the other, we had to handle the long sentences he used to support his ideas and criticism in the best possible way so as to give it a phrasing that could still be read and understood without losing track of what was being said. (Eliggi, Bustillo 2019, p. 112)

In questa prospettiva, *George Bernard Shaw: Teatro* apporta nuova linfa nel terreno delle traduzioni italiane. Il volume si colloca quindi, anzitutto, in un perimetro degli studi shaviani che, dal punto di vista della riflessione metalinguistica, ha cominciato a

catalizzare l'attenzione solo nel corso degli ultimi trent'anni, come puntualizza Miguel Cisneros Perales nell'introduzione a un numero monografico di "SHAW: The Journal of Bernard Shaw Studies" incentrato su *Shaw in Translation*:

[...] not all of Shaw's translators had received no or little attention until the 1990s. Trebitsch and Hamon were the exceptions. The problem is that, in subsequent years, they remained so. This, however, seems to have been changing in recent years, as illustrated by several very diverse studies on translations of Shaw's works into languages other than German or French. [...] that Shaw was concerned about being lost in translation is evident in his correspondence with his authorized translators. However, he initially sought them out not so much for their professional careers or expertise as translators but as a quick way to secure the copyright, as he explained to Henry Arthur Jones in a letter of 28 July 1908. (Perales 2022, p. 2)

Se i nomi di Siegfried Trebitsch e Augustin e Henriette Hamon sono stati i primi a riecheggiare nel pantheon dei traduttori ufficiali di Shaw, rispettivamente per l'area germanofona (con maggior successo) e in Francia (con esiti meno fortunati), bisogna segnalare che, per quanto concerne l'Italia, l'autore aveva individuato una figura di riferimento nella persona di Antonio Agresti, scrittore, intellettuale anarchico-radical e genero di William Rossetti. Nel complesso, a incidere sullo scarso popolamento di questo circuito di mediatori linguistici furono probabilmente le direttive pressanti e le preoccupazioni dello stesso Shaw, il quale temeva il rischio della *misrepresentation* tanto quanto gli atti di pirateria e ambiva ad eleggere per ciascuna nazione interessata un traduttore unico che, alla stregua di uno *Shavian disciple*, potesse occuparsi della sua drammaturgia *in toto*. Benché poco ricettiva alle maglie del controllo – Shaw non poté infatti che constatare con rammarico le inaccurately e i travisamenti di una serie di metatesti in più di una realtà nazionale – questa schiera di 'apostoli' era comunque sottoposta ad un vaglio attento. Come sottolinea Fred D. Crawford nella sua capillare ricostruzione documentaria, il vaglio consisteva in "selecting the translators; maintaining personal contact; critiquing or revising manuscripts; and in most instances controlling publication by underwriting printing costs" (Crawford 2000, p. 197).

In ogni caso, perlomeno finché Shaw era in vita, il Nord Europa e la Russia si rivelarono platee più sensibili e bendisposte rispetto a Francia, Spagna e Italia, al punto da far pensare che "Shaw's works could not be translated into the romance languages" (Crawford 2000, p. 190). Iperbole a parte, il pubblico del nostro paese era in verità ancora vicino al 'gusto romantico' e a quell'ortodossia scenica svuotata di realismo critico dalla quale il *playwright* dublinese era andato distanziandosi con *furor* contestatorio. Nonostante ciò, già a partire dagli anni Venti del Novecento, la cerchia apostolare italiana si sarebbe estesa da Agresti a Cesare Castelli e Tito Diambra, per poi includere in successione Bruno Maffi, Mario Pettinati, Mario Ducci, Paola Ojetti, Francesco Saba Sardi, Leonardo Bragaglia, Lucio Chiavarelli e Alberto Rossatti.

A rinsaldare la compagine sono ora i contributi raccolti in *George Bernard Shaw: Teatro*, dove gli otto traduttori non mancano di palesare alcuni dei loro interventi correttivi o i punti di fragilità di versioni precedenti. La fisionomia che contraddistingue questi testi di arrivo filologicamente perfezionati – con gli originali inglesi curati da Dan H. Laurence negli anni Settanta e qui estrapolati da una collana della Penguin Classics ("Bernard Shaw Library", dal 2000) – sarebbe stata sicuramente apprezzata da Shaw, il quale, come abbiamo ricordato, si era spesso trovato a visionare traduzioni coeve dei suoi drammi disseminate di errori e ambiguità lessicali. Per di più, l'edizione Bompiani comprende quattro lunghe prefazioni autografe (da *Bernard Shaw: The Complete Prefaces*, a cura di Dan H. Laurence e Daniel J. Leary, 1993-1997) in cui Shaw entrò nel merito della sua filosofia compositiva, del suo impegno civile e della sua stessa *Bildung* in direzione di un

magistero profetico-coscienziale. Nella sezione prefatoria del 1898 alle *Commedie sgradevoli (Plays Unpleasant)*, ad esempio, ripercorrendo gli stadi della sua carriera, l'autore addusse come motivo dell'insuccesso dei suoi didascalici romanzi d'esordio il fatto che fosse per lui "impossibile scrivere narrativa che dovesse dilettere il pubblico", poiché egli "vedeva le cose diversamente dagli occhi degli altri e le vedeva meglio" (p. 9). Ecco dunque la scelta morale di definire 'sgradevoli' una terna di commedie – *Le case dei vedovi, Il seduttore, La professione della signora Warren* – la cui "forza drammatica è utilizzata per costringere lo spettatore ad affrontare fatti sgradevoli [...] quegli orrori sociali che derivano dal fatto che l'incolto cittadino inglese medio, per quanto individualmente persona onorata e d'indole buona, è, in quanto cittadino, una creatura disgraziata che [...] chiude gli occhi di fronte agli abusi più terribili" (pp. 39-41).

Shaw, che in tema di determinazione e autostima aveva pochi rivali, non nutriva riserve né sul proprio talento, né sull'esigenza di tracciare una linea netta tra la sua scrittura ed espressioni farsesche di arte popolare, teatro di varietà e intrattenimento salottiero, per non parlare del sottobosco di trita convenzionalità commerciale e servilismo ipocrita nei confronti dell'*establishment*. Nella medesima prefazione, puntando a traguardi più nobili ed edificanti, egli si descrisse come "un socialista che detestava la nostra lotta sfrenata per il denaro e credeva nell'uguaglianza come unica possibile base permanente per l'organizzazione sociale" (p. 7). Toni similmente accesi e una dose analoga di autobiografismo innervano la prefazione del 1900 alle *Tre commedie per puritani (Three Plays for Puritans)*, tradotta e annotata, come la precedente, da Elisa Bizzotto, e quella del 1902 (con emendamenti nel 1930 e 1933) a *La professione della signora Warren (Mrs. Warren's Profession)*, curata da Loredana Salis. Lo stesso vale per il paratesto del 1898 alle *Commedie gradevoli (Plays Pleasant)*, affidato a Raffaella Antinucci e nel quale Shaw evidenziò le specificità, le sfide e l'evolversi del 'Nuovo Teatro', tessendo un'apologia dell'immaginazione drammatica e dell'arte performativa, in grado di ergersi a strumenti superlativi se sapientemente forgiati, utilizzati con acume critico e con il pieno supporto di impresari e attori qualificati.

Sin da questo profilo di massima si intuisce il rilievo che, in *George Bernard Shaw: Teatro*, acquisisce l'inquadramento storico-contestuale e filologico, con apparati di commenti, riferimenti bibliografici, note introduttive e in appendice miranti ad offrire al lettore una mappatura essenziale per l'esegesi delle opere. Opere che, come si diceva, sono rese in un italiano moderno e idiomatico ma mai eccessivamente sbilanciato verso un fulcro *target-oriented*. Il convergere dello sguardo sulle cifre identitarie della cultura emittente è potenziato da un impianto analitico di cui l'introduzione alla raccolta è un esempio eloquente. A firma di Francesco Marroni, *George Bernard Shaw, ovvero l'arte di inventare se stesso (e il suo teatro)* (pp. IX-XXXV) si apre con una lucida osservazione sulla personalità di Shaw e la relativa temperie epocale:

Dotato di un inesauribile spirito polemico e di un particolare gusto per il paradosso, sempre pronto a contraddire tutti e persino se stesso, George Bernard Shaw può essere considerato un vittoriano che assume l'atteggiamento iconoclasta e dissacratorio caratteristico di chi ambisce a riformare la società e convertire gli individui a una nuova morale, se non a una nuova religione. Nonostante si proponesse di divenire un innovatore, Shaw, per formazione, cultura e comportamenti, rimase un uomo dell'Ottocento sino alla fine dei suoi giorni [...]. Dei vittoriani accolse non solo le linee di pensiero e gli snodi ideologici fondamentali, ma anche la maniera di intendere il teatro nei suoi aspetti tematici, nell'ideazione dei personaggi e nella tessitura linguistico-retorica. (p. IX)

Mosso da fervore riformista e militante e, nondimeno, uomo del suo tempo, Shaw è ritratto nella sua duplice anima di intellettuale 'apocalittico' antiborghese e

pensatore/sperimentatore vittoriano le cui formule innovative in campo drammaturgico si sottrassero ad un radicalismo formale estremo. Se ferma fu la sua opposizione a un canone usurato gravitante intorno al *tear-jerking melodrama* e alla *pièce bien faite* di Eugène Scribe – con derive nel sentimentalismo, nell’artificio e nella frivolezza salottiera – il suo andare controcorrente si concretizzò in primo luogo sul piano dei contenuti e della dialettica. Lo spettatore, in altre parole, doveva essere ‘stupito’ e ‘scandalizzato’, sollecitato a squarciare il velo della pantomima perbenista complice di un sistema subdolamente discriminante, ed essere convertito “quasi in senso di predicazione messianica” (p. X) in un clima di “irriverenza oracolare” (p. XXVII). Il progetto didattico-umanista di educare le masse sulla base di un principio di aderenza mimetica e denuncia sociale rispondeva sia al temperamento di Shaw drammaturgo e scrittore *engagé*, sia a un’ideologia morale che attingeva a un’ampia rosa di voci, tra le quali, nell’universo estetico-letterario, William Shakespeare, John Bunyan, Samuel Butler, John Ruskin, Thomas Carlyle, Walter Scott, Charles Dickens e autori di nazionalità francese e tedesca.

Ad opportuna integrazione della *Nota biografica* che, in calce a questa parte introduttiva, delinea una cronologia della vita di Shaw (1856-1950), Marroni riflette su come l’approdo del *playwright* al ‘teatro di idee’ fosse l’esito di un iter esperienziale e civico che affondava le radici nel travagliato contesto irlandese, dominio coloniale britannico dove la coltre della Grande Carestia e di un provincialismo opprimente avrebbe cominciato a diradarsi sulla scia delle rivendicazioni indipendentiste. Nel 1876, con il trasferimento in una Londra cosmopolita, Shaw avrebbe coltivato più proficuamente la vocazione artistica e intellettuale, rivelandosi un lettore avido e onnivoro e una presenza assidua tanto negli archivi del British Museum, quanto tra i circoli letterari e il *côté* giornalistico. Persino nel fallito tentativo di esordio in veste di romanziera – tra il 1879 e il 1883 egli scrisse cinque lunghe opere, rifiutate da oltre sessanta editori – si coglierebbero sentori del suo spirito tenace e di una certa *hubris* che lo indusse a interpretare lo smacco in termini di conferma del proprio valore: un valore che l’ostracismo di un’autorità conformista e acquiescente avrebbe cercato di disconoscere e imbavagliare. In realtà, fu il sistema (editoriale e non) ad essere scalfito allorché la propensione di Shaw per l’affabulazione diegetica sarebbe riaffiorata “nei *plays*, non solo nei lunghi sermoni pronunciati dai personaggi, ma anche nella minuziosa descrizione degli ambienti che non omette mai di ragguagliarci sull’esatta disposizione di ogni singolo oggetto sulla scena” (p. XIX). Questa impostazione si innestò in una tipologia discorsiva che prediligeva il *frame* realistico, la logica raziocinante e la finalità pedagogica, ingredienti rinvenibili nelle già evocate prefazioni ai testi teatrali – a sfondo sociologico, politico, religioso, autobiografico-professionale – paragonabili a puntelli di un ambizioso “diagramma ideologico” (p. XXIX).

Vari sono i punti messi a fuoco nell’introduzione, in cui prende plasticamente forma la traiettoria dell’ascesa, delle collaborazioni e della ricca produzione di Shaw. Dal 1882-1883, con la conversione al pensiero socialista e l’interesse per gli studi economici e le teorie di Marx, al 1884, anno dell’adesione alla Fabian Society, in seno alla quale Shaw divenne membro del Comitato Esecutivo e brillò nel ruolo di conferenziere e pamphlettista, il percorso prosegue toccando le fasi apicali, ovvero la consacrazione del teatro di Henrik Ibsen, suggellata dalla conferenza *La quintessenza dell’ibsenismo* (1890), l’influenza del ‘New Drama’ di Arthur Wing Pinero e la filosofia programmatica della *comedy of ideas*. Significativi sono anche i paragrafi finali, in cui Marroni fotografa con toni asciutti e calibrati l’immagine di un autore che, ormai anziano, si sentì pericolosamente calamitato dall’idea carlyliana dei ‘natural leaders’, dall’assioma dell’Evoluzione Creatrice e dalle politiche dittatoriali nazifasciste, disancorandosi dalle

tensioni utopiche per guardare con “stupefatta amarezza” (p. XXXIII) a un’umanità incapace di redimersi dall’ipocrisia, dalla corruzione e dalla degenerazione dei costumi.

Le macrosezioni che si dipanano nelle oltre tremila pagine del volume comprendono un corpus di tredici drammi tradotti e analizzati in ordine cronologico (1892-1923). Ogni *pièce* è accompagnata da una Nota introduttiva in cui ciascun traduttore/esegeta ci ragguaglia sulla vicenda narrata (ambienti, trama, personaggi, tematiche), la storia del testo (prime stesure, edizioni e revisioni), le prospettive critiche, la fortuna sulle scene (ricezione, adattamenti teatrali, filmici, radiofonici e televisivi in un orizzonte nazionale e internazionale, fino agli anni più recenti) e le fonti bibliografiche.

Questo *template* metodologico garantisce un livello di coerenza e compattezza che è indubbiamente un punto di forza di *George Bernard Shaw: Teatro*, insieme alle competenze scientifiche e alla fine sensibilità critica degli studiosi coinvolti. Francesco Marroni si focalizza su *Candida: un mistero* (*Candida: A Mystery*, 1894), che sancì un ibseniano cambio di paradigma dalla *pièce bien faite* all’approccio realistico, e *Uomo e superuomo: una commedia e una filosofia* (*Man and Superman: A Comedy and a Philosophy*, 1901-1902), *climax* dell’impegno shaviano in termini di militanza sulle scene, con soluzioni sperimentali e spunti teoretici che si estendono dal personaggio archetipico di Don Giovanni a Bunyan, Nietzsche e l’eugenetica. Materia di investigazione di Raffaella Antinucci sono *L’uomo del destino* (*The Man of Destiny*, 1895) – frutto degli esordi ma, al di là di una certa convenzionalità stilematica, opera che tratteggia in modo inedito e intelligente un Napoleone da poco promosso al rango di generale nella Campagna d’Italia – e *Pigmalione* (*Pygmalion*, 1912), rinomato *problem play* che giunse ad una sceneggiatura definitiva solo nel 1941, cui seguì un copioso ventaglio di trasposizioni, tra le quali *My Fair Lady* (in versione musical e cinematografica). Ambito di pertinenza di Elisa Bizzotto è la diade *Le case dei vedovi* (*Widowers’ Houses*, 1892), amara commedia di attualità con cui Shaw debuttò denunciando la piaga sociale dello *slum landlordism* (utilissime e meditate le considerazioni di Bizzotto su una resa più fedele del titolo rispetto a *Le case del vedovo*, dicitura invalsa nelle traduzioni italiane, qui debitamente commentate), e *Cesare e Cleopatra: un dramma storico* (*Caesar and Cleopatra: A History*, 1898), *history play* che rivisita il modello shakespeariano ammantandolo di un’aura vitalistico-eugenetica ed esaltando la statura eroica del *dictator* romano. Il perimetro di Fiorenzo Fantaccini abbraccia *La conversione del capitano Brassbound: un’avventura* (*Captain Brassbound’s Conversion: An Adventure*, 1899), commedia caratterizzata da un ottimo impianto drammaturgico, una declinazione mirata delle peculiarità fonetico-dialettali di ogni personaggio e tessiture dialogiche imparentate con il dibattito sulle idee, e *L’altra isola di John Bull* (*John Bull’s Other Island*, 1904), *play* che lancia strali avvelenati contro lo sfruttamento coloniale inglese in Irlanda e che riscosse un buon successo di pubblico, nonostante oggi sia raramente menzionato e attenda di calcare le scene italiane. Shaw stesso lo riteneva di spessore, tant’è che con questa commedia aveva risposto a un invito di W.B. Yeats per l’“Irish Literary Theatre”. Terreno di indagine di Loredana Salis sono *Il seduttore* (*The Philanderer*, 1893), *pièce* linguisticamente ostica, dalla genesi complessa e di non facile rappresentazione per la prolissità retorica, anche se mai superficiale, e *Il discepolo del diavolo: un melodramma* (*The Devil’s Disciple: A Melodrama*, 1896-1899), il primo dei ‘drammi per puritani’, ambientato in una comunità presbiteriana di una colonia del New Hampshire durante la Guerra d’Indipendenza e *discussion play* venato di sfumature melodrammatiche e allegoriche.

Una terna finale di esperti ha convogliato l’attenzione su altrettanti *plays*. Si tratta di Richard Ambrosini per *Le armi e l’uomo* (*Arms and the Man*, 1894), commedia

effervescente che ebbe una calorosissima ricezione, nonostante le perplessità di Shaw, convinto che il realismo drammatico dovesse prevalere sulla pura comicità. Benedetta Bini si è misurata con *La professione della signora Warren* (*Mrs. Warren's Profession*, 1893), di cui ben contestualizza lo stigma di 'commedia proibita' e le sue rifrazioni a livello di censura e *performance history*, nonché l'enorme portata di un tema controverso come quello del giro redditizio della prostituzione in una società capitalistica. La sequenza dei drammi si chiude con Enrico Terrinoni e *Santa Giovanna: un 'chronicle play' in sei scene e un epilogo* (*Saint Joan: A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue*, 1923), dove Shaw fonde elementi tragici, satirici e storico-documentali e in cui, come ci fa notare il traduttore, una Giovanna d'Arco santificata dalla Chiesa Cattolica nel 1920 è invece salutata come pioniera dello spirito protestante.

LAURA GIOVANNELLI
laura.giovanelli@unipi.it

Riferimenti bibliografici

- Crawford F.D. 2000, *Shaw in Translation*, in "SHAW: The Journal of Bernard Shaw Studies" 20, pp. 177-220.
- Eliggi M.G. and Bustillo M.E.P. 2019, *Translating George Bernard Shaw, a Linguistic and Cultural Challenge*, in "ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies" 21 [2], pp. 109-117.
- Perales M.C. 2022, *Introduction*, in "SHAW: The Journal of Bernard Shaw Studies" 42 [1], pp. 1-10.