



George Bernard Shaw
PIGMALIONE

introduzione di Saverio Tomaiuolo
traduzione di Alberto Rossati
TESTO INGLESE A FRONTE

George Bernard Shaw

PIGMALIONE

Introduzione, nota biografica
e bibliografia di Saverio Tomaiuolo

Traduzione di Alberto Rossati

Pubblicato per



da Mondadori Libri S.p.A.
Proprietà letteraria riservata
© 2022 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-15847-3

Prima edizione BUR Classici moderni: ottobre 2022

Realizzazione editoriale: Librofficina

Seguici su:

www.rizzolilibri.it

 [/RizzoliLibri](https://www.facebook.com/RizzoliLibri)

 [@BUR_Rizzoli](https://twitter.com/BUR_Rizzoli)

 [@rizzolilibri](https://www.instagram.com/rizzolilibri)

INTRODUZIONE

George Bernard Shaw, Pigmalione e lo spettacolo della scrittura

di Saverio Tomaiuolo

1.1 The Shaw must go on

Molte sono le frasi attribuite a GBS (come lui stesso si firmava, mentre solo per i familiari tollerava “George Bernard Shaw” o al limite “Bernard Shaw”), un autore incline a utilizzare aforismi volutamente provocatori e paradossali. Lui, che del paradosso era maestro. Benché non ci sia unanimità, molti gli assegnano la paternità della seguente affermazione, che assume i contorni di un precetto d’arte e di vita: *Life isn’t about finding yourself. Life is about creating yourself.* Lo scopo della vita non è dunque trovare se stessi e il proprio ruolo e posto nel mondo, bensì crearsi un’identità nel segno dell’unicità e della diversità. E fin dai suoi esordi nel panorama letterario (prima come giornalista esperto di arte, danza, teatro e musica, e in seguito come oratore e romanziere, per arrivare a essere uno dei più grandi autori di teatro in lingua inglese), egli ha attuato un lento e costante lavoro di *self-fashioning*, un’auto-costruzione di sé come drammaturgo, *maître à penser*, intellettuale impegnato, e non ultimo “predicatore” nell’accezione positiva del termine. Ma soprattutto come voce e spirito del suo tempo, durante il quale le solide certezze

vittoriane stavano lasciando spazio alle perplessità, alle inquietudini se non alle tragedie moderniste, che di lì a pochi decenni avrebbero avuto il fragore delle bombe e lo spazio-tempo sospeso delle trincee. In una lettera datata 1889, coinvolto com'era nella redazione dei *Fabian Essays* (e in una serie interminabile di comizi e orazioni pubbliche, al punto da essere definito *the ubiquitous GBS*), egli scrive che “il mio compito è incarnare lo *Zitgeist*”¹. Shaw si attribuisce un ruolo ben preciso nella sua epoca, e per poter attuare questa aspirazione si impegna in una costruzione di sé che oscilla sempre tra verità biografica e finzione romanzata. L'accurata opera di cesellamento che porta dalla materia grezza di nome “George Bernard Shaw” – nato in una famiglia della piccola borghesia dublinese il 26 luglio 1856 – alla figura nota come GBS, paragonabile al lavoro di un attento scultore, passa dalla biografia, che nel suo caso diviene bio-grafia, scrittura *della e sulla vita*². È inevitabile qui non pensare al personaggio di Pigmalione creatore di Galatea nel mito ovidiano, che GBS riproporrà nel suo *Pigmalione*; al contempo il suo egocentrismo smisurato sembra rinviare a Narciso, che si ripiega superbamente su se stesso come proprio oggetto del desiderio. *Life is about creating yourself*, appunto.

Una delle prime tappe in qualsiasi edificazione identitaria passa dalla genealogia, dalla consanguineità e, nel caso del nostro autore, dallo spettro dell'illegittimità. Se

¹ *Bernard Shaw: The Collected Letters*, 4 vols., edited by Dan H. Laurence, Volume 1: 1874-1897, Dodd, New York 1965-1988, p. 222. Salvo dove indicato, le traduzioni dall'inglese sono le mie.

² Sandie Byrne rimarca come dietro le sue memorie apparentemente “candide” si celassero personaggi simili alle *dramatis personae* dei suoi drammi, e che dietro gli autori di molte interviste e articoli sulle sue opere – spesso polemici più che elogiativi – si nascondesse lui stesso (Sandie Byrne, “Preface”, in *George Bernard Shaw's Plays*, ed. Sandie Byrne, W.W. Norton & Company, New York and London 2002, p. vii).

da un lato GBS volle credere ai risultati della scientificamente dubbia ricerca di Alexander Macintosh Shaw, secondo il quale la sua famiglia discendeva dalla stirpe dei Macduff, uccisori di quel Macbeth che l'amato-odiato Shakespeare (da lui rinominato "Shakespear") aveva descritto nella sua tragedia più sanguinolenta, dall'altro lato in lui albergò sempre il dubbio che il suo vero padre biologico fosse George John Vandaleur Lee, coinquilino nella dimora dublinese degli Shaw e maestro di canto (se non amante) della madre Lucinda Elizabeth Gurley. Il sospetto di essere figlio di uno dei due George della famiglia (l'antieroinico e ordinario padre George Carr, e l'eclettico e creativo George Lee) lo portò negli anni a elidere il suo primo nome di battesimo dalle pubblicazioni e a replicare in maniera brusca a coloro che continuavano a utilizzarlo rivolgendosi a lui, rispondendo con la frase *Don't George me!* Benché nella sua vita la madre rappresentò, pur nella freddezza dei suoi sentimenti, un primo punto di riferimento artistico insieme al "padre adottivo" Lee (che lo avviò alle prime letture), GBS si sente tuttavia legato all'anonimo impiegato dedito all'alcol George Carr, che non a caso proclama suo "primo biografo" nei saggi che vanno sotto il titolo di *Sixteen Self Sketches* (1949). La famiglia resta, nel bene e nel male, al centro della sua vita, come della maggior parte dei suoi drammi, da *La professione della Signora Warren* a *Pigmalione*, passando per *Il Maggiore Barbara* e *Casa Cuorinfranto*. Essa è un baluardo di riferimento e al tempo stesso un corpo sociale destinato a decomporsi nella sua "forma" tradizionale, come lo stesso drammaturgo avrebbe avuto modo di vedere nel corso della sua lunga esistenza. Non è casuale che nel saggio *La quintessenza dell'ibsenismo* (1891) egli asserisca che "in quanto istituzione bella e naturale" la famiglia non rappresenta altro che "un prodotto della fantasia" (*a fancy picture*) che deve confrontarsi con la realtà dei

fatti³. GBS è dunque non solo e soltanto un meticoloso “creatore di sé”, del suo passato biografico come del suo presente artistico, ma un vero e proprio *performer* grazie al modo in cui era solito apparire. Egli si presenta infatti al suo pubblico sempre nel classico abito di lana di Jaeger, facendo sfoggio e spettacolo di sé – *Shawing off*, volendo giocare con l’espressione *to show off* e con il cognome del drammaturgo, –, nuotando per miglia o muovendosi in bicicletta per chilometri, posando per pittori, caricaturisti (Max Beerbohm *in primis*) e scultori quali Auguste Rodin. Anche nel fisico egli era peculiare: magrissimo, dinoccolato, con una lunga barba bianca (che si fece crescere per coprire le cicatrici che il vaiolo aveva lasciato sul suo volto) e con una voce sottilissima e acuta. In questo modo egli si trasforma “in uno degli intellettuali pubblici e in una delle figure letterarie più note al mondo nel corso di gran parte della sua lunga vita”, per citare Christopher Wixson⁴.

La ricostruzione biografica passa inevitabilmente, nel caso di GBS, dal confronto con i “maestri” che lo precedettero, più che con i contemporanei. Egli forma e alimenta la propria identità artistica non grazie a qualcuno, bensì *contro* qualcuno, riuscendo a trasformare quella che il critico Harold Bloom definirà l’“ansia dell’influenza” in uno strumento di asserzione della propria diversità, nonostante il fatto che le fonti di influsso di numerose delle sue opere siano evidenti e mai sottaciute. Il primo e il più grande autore *contro* il quale egli mette in atto un vero e proprio agone drammatico è William Shakespeare, le cui opere GBS les-

³ George Bernard Shaw, “The Quintessence of Ibsenism”, in *Selected Non-Dramatic Writings of Bernard Shaw*, ed. Dan H. Laurence, Houghton Mifflin, Boston 1965, p. 219.

⁴ Christopher Wixson, *George Bernard Shaw. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford and New York 2020, p. 2.

se, divorò e assorbì giovanissimo, per poi rigettarne il senso e i contenuti nella maturità. GBS riscriverà alcuni drammi storici (dal *Giulio Cesare* ad *Antonio e Cleopatra*, rielaborati nel suo *Cesare e Cleopatra*)⁵ o i *romance* shakespeariani (il finale di *Cimbelino* è integrato da un nuovo atto in *Cimbelino riconcluso*), immaginando di sfidarlo in una tenzone per burattini nel tardo *Shakes contro Shav: Un dramma per burattini*, del 1949. A Shakespeare egli indirizzerà una serie di aspre invettive in saggi e articoli, il più noto dei quali resta “Biasimare il Bardo” (*Blaming the Bard*), recensione di una messa in scena del *Cimbelino* al Lyceum Theatre, pubblicata sul *Saturday Review* nel 1896, dove egli confessa che “[con] la sola eccezione di Omero, non esiste alcun eminente scrittore, neanche Sir Walter Scott, che io disprezzi così interamente come disprezzo Shakespeare nel momento in cui misuro la mia mente con la sua”⁶. Se del “Bardo” GBS non poteva non apprezzare il linguaggio, lo stile, l’esplorazione e spesso la mescolanza di generi teatrali quali la tragedia, la commedia, la farsa e il dramma storico (caratteristica che ricompare nella sua produzione teatrale), egli restava perplesso di fronte all’ideologia prevalentemente nichilistica e priva di proiezione al futuro dei testi shakespeariani, alla quale contrappone quella di drammaturghi contemporanei

⁵ In *Cesare e Cleopatra*, Cesare è ritratto – in pieno stile shaviano – come una persona ancorata alla realtà piuttosto che un grande condottiero o un tiranno, mentre Cleopatra è “un’adolescente” e non certo una donna nel fiore dei suoi anni (Ellen E. Dolgin, “History Plays”, in *George Bernard Shaw in Context*, ed. Brad Kent, Cambridge University Press, Cambridge and New York 2015, p. 97). Da Shakespeare egli eredita l’interesse per quei personaggi storici che parlano al e del presente, come testimoniato da *L’uomo del destino* (1895), su Napoleone Bonaparte, o *Santa Giovanna* (1923), con protagonista Giovanna d’Arco.

⁶ George Bernard Shaw, *Dramatic Opinions and Essays with an Apology*, ed. James Hunker, vol. 2, Brentano’s, New York 1922, p. 51.

quali Henrik Ibsen. L'integralismo quasi puritano della sua critica al materialismo borghese e ai suoi disvalori, benché di matrice laica, è invece debitore all'esempio del predicatore John Bunyan, il cui *Viaggio del Pellegrino* (*Pilgrim's Progress*, 1678) fu un modello di scrittura e di condotta di vita per GBS. L'opera di Bunyan, un'allegoria che si struttura come una narrazione *on the road* in anticipo sui tempi, racconta l'itinerario dantesco di Cristiano, che si incammina dalla "Città della Distruzione" alla "Città Celestiale", incrociando nel corso del suo pellegrinaggio una serie di personaggi che incarnano vizi e virtù. Una delle tappe più note del viaggio di Cristiano resta quella alla "Fiera delle Vanità", che ispirò il titolo del romanzo più noto di William Makepeace Thackeray (*Vanity Fair*, del 1848). Se, come già avvenuto nel caso di Shakespeare e di molti altri scrittori, filosofi e artisti (da Charles Darwin a Friedrich Nietzsche, da Henri Bergson allo stesso Ibsen), GBS rilegge e riscrive il pensiero di Bunyan secondo una propria *Weltanschauung* che rischia di tracimare in *hubris* e in "esaltazione di sé", talvolta capovolgendone gli assunti, è pur vero che – come rileva Francesco Marroni – "l'assoluta mancanza di ottimismo e progettualità" che GBS "rimprovera" a Shakespeare, ha una controparte in Bunyan, che invece prospetta una specifica visione misticamente euforica dell'esistenza⁷.

Nel rievocare una conversazione sull'Irlanda avuta con GBS, Gilbert Keith Chesterton riporta nella sua biografia che – secondo le opinioni del drammaturgo – ogni irlandese possiede *two eyes*: con il primo occhio riesce a vedere sogni intriganti, ammalianti o sublimi, mentre il secondo occhio gli conferma come essi siano nient'altro che sogni. Benché il legame con l'Irlanda risulterà complesso e problematico

⁷ Francesco Marroni, "G. B. Shaw, John Bunyan e la visione dei 'just men made perfect'", *RSV. Rivista di Studi Vittoriani*, 50 (Luglio 2020), p. 13.

per GBS, che aveva scelto di abbandonarla per recarsi nella più cosmopolita Londra (per poi ritornare a Dublino dopo quasi trent'anni), con il trascorrere del tempo essa diventerà un saldo punto di riferimento, anche alla luce del fallimento delle politiche britanniche in un momento di forti tensioni politiche e sociali legate alla "Home Rule" – che auspicava l'indipendenza parlamentare per l'Irlanda – che ebbero il loro culmine tra la seconda metà del XIX secolo e la Prima guerra mondiale. Ma, come sappiamo, GBS vive sempre sul filo del paradosso: se in più circostanze egli esprimerà il proprio orgoglio come irlandese protestante (ammettendo che avrebbe addirittura preferito essere arso vivo al patibolo dai cattolici irlandesi piuttosto che essere protetto dagli inglesi), è possibile notare come egli stesso – quasi "lavorando" sulla lingua secondo l'esempio di Eliza (o Liza) Doolittle in *Pigmalione* – avesse teso con il trascorrere degli anni a modificare il proprio accento irlandese a favore di una più "neutra" *British pronunciation*⁸. L'Irlanda gli insegna, appunto, a conservare uno sguardo "duplice", rivolto da un lato ai sogni e agli ideali, dall'altro alla cruda realtà. Per questa ragione il suo è un teatro caratterizzato da una prospettiva visuale ambivalente nelle forme e nei contenuti, in quanto le sue produzioni, sebbene presentino dialoghi calati nella quotidianità e siano costruite attorno a temi di pressante attualità (dallo sfruttamento degli *slums* ne *Le case dei vedovi*, uno dei suoi primi drammi, fino alla prostituzione ne *La professione della Signora Warren*, alla guerra nell'epilogo di *Casa Cuorinfranto*, alla censura in *Santa Giovanna*), altre volte sono pervase da un'atmosfera onirica, trasformandosi in meditazioni para-fantascientifiche in produzioni quali *Torniamo a Matusalemme*:

⁸ Sui rapporti tra GBS, Dublino e l'Irlanda, si vedano, rispettivamente, Peter Gahan ("Dublin", pp. 3-11) e Nelson O'Ceallaigh ("Irish Politics", pp. 222-229), entrambi inclusi nel già citato *George Bernard Shaw in Context*.