



Carmen Gallo*

LA STORIA AL TEMPO DELLA POLITICA. LE PRODUZIONI TEATRALI DI *TUTTO È VERO* (*ENRICO VIII*) NEL NOVECENTO

1. *Tutto è vero*, o Enrico VIII: history politico o pageant play?

Nell'ambito delle produzioni teatrali delle opere shakespeariane, il dramma dedicato alla figura storica di Enrico VIII, registrato nell'in-folio del 1623 con il titolo *The Famous History of the Life of King Henry VII*, può vantare, a dispetto della scarsa attenzione critica e dai giudizi contrastanti sulla sua riuscita, una straordinaria continuità di rappresentazione teatrale. Penalizzata fino a tempi recentissimi dai pregiudizi legati all'ipotesi di una collaborazione a quattro mani con John Fletcher (Vickers), così come dalla sua natura diremmo ibrida, in cui convergono dramma storico, *romance* e una struttura *de casibus virorum illustrium*,¹ l'opera è stata invece esplorata a fondo dalla drammaturgia novecentesca che è riuscita a mettere in evidenza aspetti come quelli legati in particolare alle dinamiche più degradate della politica che erano stati in parte ignorati o sottovalutati nella ricezione critica dell'opera, e tagliati o modificati nelle messinscene sette-ottocentesche.

Si deve infatti proprio alle produzioni teatrali dello scorso secolo – complice un rinnovamento del ruolo della regia che riscrive profondamente i testi drammatici della tradizione, e una temperie culturale particolarmente toccata dalla *storia*, disincantata nei confronti delle ideologie del progresso e sempre più smalzata rispetto alla manipolazione delle informazioni e della propaganda pubblica – non solo una maggiore attenzione all'"attualità" di quest'opera, ma anche un concreto contributo all'interpretazione di un testo ambiguo, stratificato, apparentemente dedicato all'edificazione morale degli spettatori attraverso la messinscena della caduta dei grandi (il duca di Buckingham, Caterina d'Aragona, il cardinale Wolsey, quella scongiurata solo in ultimo dell'arcivescovo Cranmer), ma di fatto intriso di argomenti cruciali per l'Inghilterra di Giacomo I quanto per l'Europa novecentesca, come la propaganda nazionalistica, la calunnia e la diffamazione come strumenti politici, e ancora la burocrazia come strumento di potere e la divergenza tra legge e giustizia quando il potere assume forme arbitrarie e illegittime (Worden, Kamps, Rudnytsky). Non a caso, nelle ultime produzioni ma anche nelle ultime edizioni critiche dell'opera, è stato ripristinato (come titolo o sottotitolo) il titolo originale o alternativo dell'opera, *All Is True* (*Tutto è vero*), per il quale sopravvivono alcune testimonianze scritte dovute al grande clamore suscitato dall'incendio del Globe proprio durante la rappresentazione di questo dramma nel 1613.² Sin dal titolo, dunque, la cui insistenza sulla verità viene confermata nelle parole del Prologo (Fletcher 9- 18- 21)³ e nei discorsi dei grandi personaggi storici rappresentati nel dramma (quasi tutti oggetto di calunnie o *rumours* che li costringono a difendere la loro verità), l'opera si iscrive in un orizzonte aporetico, in cui è impossibile accettare la veridicità di fatti spesso solo riportati e non rappresentati, o l'onestà di personaggi la cui *coscienza* – parola chiave che ricorre

* Carmen Gallo è assegnista di ricerca in Letteratura inglese all'Università degli studi di Napoli L'Orientale. Ha pubblicato articoli sulla poesia metafisica e sulla critica di poesia angloamericana. Sta lavorando a un volume monografico sui rapporti tra teologia e poesia nel Seicento inglese. Ulteriori ambiti di ricerca sono Milton, il romanzo settecentesco e la poesia modernista (Eliot). Traduce poesia contemporanea dall'inglese. È socio dell'Associazione Sigismondo Malatesta, dell'Italian Association for Shakespearean and Early Modern Studies, e dell'Associazione di teoria e storia comparata della letteratura (Compalit).

¹ Tradizione boccacciana ripresa in Inghilterra, in quegli anni, da Lydgate con *The Mirror for Magistrates*, pubblicato 1559 e ristampato un'ultima volta nel 1610.

² Il titolo è testimoniato dall'almanacco di Matthew Page del 29 giugno 1613 e dalle lettere di Henry Wotton del 2 luglio 1613 e di Henry Bluett del 4 luglio 1613, che riportano l'incendio del Globe durante la rappresentazione di un'opera intitolata *All Is True* nel pomeriggio del 29 giugno 1613. Esiste anche una ballata anonima del XVII sec. intitolata *A Sonnett upon the Pittfull Burneing of the Globe-playhowse in London*, in cui il verso-*refrain* è "Oh sorrow, pittfull sorrow, and yett all this is true" che sembrerebbe rimandare all'incendio. In una lettera di Thomas Lorkin del 30 giugno 1613, invece, l'opera è menzionata come "the play of Hen: 8", e come tale verrà generalmente indicata in quasi tutte le edizioni a stampa a partire dall'in-folio 1623.

³ L'edizione inglese di riferimento per il testo dell'opera è W. Shakespeare, J. Fletcher, *All Is True* (*Henry VIII*) in W. Shakespeare, *The Complete Works*. Ed. S. Wells, G. Taylor, Clarendon Press, Oxford 2005.



ventiquattro volte nel dramma, ben più che in *Amleto* – appare in ogni caso insondabile, subdolamente invasa da un relativismo morale che mescola ragioni di stato e interessi e desideri personali, come nel caso della passione di Enrico per la giovane Anna Bolena e della causa di divorzio contro Caterina d'Aragona, la donna cui è sposato da vent'anni e che non è però più in grado di assicurargli un erede maschio mettendo a rischio la discendenza Tudor al trono d'Inghilterra (Young; Slight; Brietz Monta; Wegemer).

L'altro aspetto, apparentemente in contrasto con questi circoli introspettivi capaci di rivelare solo le verità provvisorie dei personaggi, è quello cerimoniale animato da imponenti processioni o cortei – tra cui quello dell'incoronazione di Anna Bolena e quello del battesimo della piccola Elisabetta, nell'ultimo atto del dramma – minuziosamente descritti nelle didascalie, in assoluto le più estese dell'intero corpus dell'in-folio del 1623. Questo aspetto “spettacolare” e cerimoniale è senz'altro riconducibile anche al fatto che l'opera, come altre del repertorio dei King's Men, fosse parte degli intrattenimenti previsti per il matrimonio della figlia di Giacomo I, la principessa Elisabetta, con l'Elettore Palatino, una delle figure di spicco del protestantesimo continentale, celebrato nel febbraio 1613, pochi mesi dopo la morte prematura nel novembre del 1612 del primogenito di Giacomo, Enrico, principe di Galles. Il finale dell'opera, infatti, che ospita la famosa profezia dell'arcivescovo Cranmer sui prodigi che avverranno nel regno della piccola Elisabetta I appena battezzata (V,4), non solo omaggiava indirettamente l'omonima principessa Elisabetta figlia di Giacomo ma, alludendo alla discendenza simbolica di quest'ultimo dalle ceneri della fenice Elisabetta, di fatto fondava la legittimità della monarchia Stuart direttamente sull'icona della dinastia Tudor, ben più amata del capriccioso Enrico VIII, colpevole, agli occhi dei contemporanei di Shakespeare, di aver prima appoggiato e poi ritrattato sulle istanze riformiste della nuova Chiesa inglese. L'opera porta in sé scritta questa intenzione eminentemente politica: contribuire alla mitologizzazione della monarchia Stuart, com'è noto impegnata nel rafforzare l'ideologia del diritto divino del re e nel rivendicare poteri assoluti (anche rispetto al Parlamento, come sarà evidente con Carlo I) attraverso la politicizzazione di un genere di corte, come quello del *masque*, presente nell'opera in I,4 (quando re Enrico e il suo seguito irrompono al banchetto organizzato dal cardinale Wolsey travestiti da pastori, e si uniscono presto alle danze con le dame presenti e tra le quali figura Anna Bolena) e la rielaborazione dei *pageants*, gli spettacoli medievali di natura sacra diventati poi sinonimo di cerimonie spettacolari non più legate a momenti liturgici e qui usati per mostrare la ricchezza, la dignità e lo sfarzo del potere monarchico.

Prevedibilmente, già a partire dagli anni Venti del Settecento, era stato questo l'aspetto maggiormente enfatizzato nelle riproposizioni dell'opera, per esempio in quella di Davenant che stabilì un modello assai influente sulle produzioni successive, recuperando la potente iconografia Tudor immortalata da Holbein, ed esaltando, come nucleo dell'opera, la spettacolarizzazione della regalità, con i suoi sfarzi e i complessi rituali che le abbondanti didascalie permettevano di seguire alla lettera. La rappresentazione delle dinamiche della politica di corte, invece, che pure sono l'unico motore diegetico in un dramma che procede per lo più per “ritratti,” appare invece in parte privata degli aspetti più eversivi, quelli legati a intrighi e calunnie che coinvolgono le figure che ricoprono le posizioni più alte e più conservatrici, e che costantemente minacciano l'ordine e costringono alla riconfigurazione dei rapporti tra personaggi. Lo dimostra la scelta di Davenant di ricorrere ad attori comici per il ruolo dell'arcivescovo di idee cattoliche Stephen Gardiner (interpretato da Cave Underhill) e talvolta anche per l'arcivescovo di Canterbury Thomas Cranmer, noto protestante e figura chiave nella questione del divorzio. I due sono protagonisti in V,2 di un aspro scontro dai toni tutt'altro che leggeri, ma anzi improntati a incarnare la ferocia degli scontri tra cattolici (incarnati oltre che da Gardiner, soprattutto da Wolsey, con una caratterizzazione quanto mai negativa) e protestanti (rappresentati dal virtuoso e profetico Cranmer, da Cromwell e dalla più ambigua Anna Bolena), che tante conseguenze avevano avuto in termini di persecuzioni religiose ma anche di ricadute di politica interna ed estera. Il registro riconoscibilmente comico arbitrariamente attribuito da Davenant ai due personaggi stravolgeva la complessità delle relazioni tra i rappresentanti della politica di corte, indebolendo questo rimando storico complesso in favore invece della spettacolarizzazione edulcorata dei rituali sociali della corte Tudor in nome della quale persino il testo è scorciato e mutilato.

Il primo a ridimensionare l'enfasi sugli aspetti visuali e celebrativi del modello Davenant sarà in parte J. Philip Kemple, con la sua produzione del 1788, nella quale non solo la scena spettacolare dell'incoronazione di Anna Bolena in IV,1 sarà omessa (forse per problemi finanziari), ma grazie all'interpretazione di Sarah Siddons, già acclamata interprete di Lady Macbeth, il personaggio di Caterina acquisterà una maggiore



profondità, irradiando una maggiore attenzione alla caratterizzazione psicologica dei personaggi. Nel diciannovesimo secolo, l'opera inizia a essere rappresentata con un certo successo anche negli Stati Uniti, in concomitanza con la grande stagione del *revival* shakespeariano londinese che vedrà nel 1855 Charles Kean impegnato nella produzione, al Princess's Theatre, di un *Enrico VIII* in cui ancora centrale è il personaggio di Caterina, interpretato da Ellen Terry, ma a discapito ancora dell'integrità del testo. I monologhi dell'opera, e in particolare quello della regina ripudiata e del cardinale caduto in disgrazia, diventeranno il banco di prova e di consacrazione degli attori più in voga, e sempre meno importanza viene attribuita all'unità del testo, sempre più mutilato. Le priorità di Kean erano, secondo il gusto dell'epoca, la ricostruzione "archeologica" delle scenografie dell'epoca Tudor, e aumentare l'imponenza dei cortei attraverso il coinvolgimento di un numero imponente di comparse, e l'uso di un "Grand Moving Panorama" che riproduceva la città di Londra al tempo di Enrico VIII da Bridewell a Greenwich. Questo aspetto di forte spettacolarizzazione "storica" sarà la cifra fondamentale delle messinscene dell'opera sia nella produzione costosissima di Henry Irving al Lyceum Theatre del 1892, andata in scena per più di duecento repliche, sia in quella di Herbert Beerbohm Tree, andata in scena al His Majesty's Theatre di Londra nel 1910, con Lyn Harding nella parte di Enrico VIII e Tree in quella di Wolsey. Il testo usato prevedeva numerosi tagli, alcune inversioni, e persino nuovi espedienti (come l'uso del buffone di Wolsey per interpretare il personaggio del Prologo), ma soprattutto rispecchiava perfettamente l'idea di Tree dell'opera come essenzialmente un *pageant play*, basato esclusivamente su scenografie e costumi sfarzosi, e sull'imponenza delle processioni, per le quali era stato coinvolto un cast di 172 attori. Non sorprende dunque che lo stesso Tree avesse dovuto, alla fine delle prove, intervenire pesantemente sul testo, sia per bilanciare la grande quantità di tempo occupato dalle lunghe processioni, sia per concludere la performance con la scena dell'incoronazione di Anna (mentre la scena della morte di Caterina a Kimbolton era disposta come penultima). In una dichiarazione rilasciata da Tree, il regista chiarisce che ha ritenuto desiderabile "to omit almost in their entirety those portions of the play which deal with the Reformation, being as they are practically devoid of dramatic interest and calculated, as they are, to weary an audience" (Tree 90). La scelta di Tree di eliminare i rimandi alla Riforma protestante, che di certo rientravano nelle implicazioni politiche del dramma ma non erano più urgenti nella Chiesa anglicana del tempo, è anch'essa ovviamente una scelta politica, orientata a non annoiare o contrariare il pubblico edoardiano, che amò l'*Enrico VIII* più di qualunque altra opera shakespeariana.

L'impressionante facilità con cui si è, nei secoli e soprattutto nel diciottesimo, modificato il testo eclissandone i contenuti più scottanti e problematici – quello della Riforma, ma anche quello dell'autorità regale di Enrico, mostrata nella sua influenzabilità (ai limiti dell'incapacità) in I,2 e poi nell'esercizio arbitrario del suo potere nel processo contro Cranmer in V,2 – testimonia del ruolo che la bardolatria vittoriana e la sua lunga scia avevano giocato nella costruzione dell'identità nazionale britannica, e in particolare del rapporto tra questa identità e il *royalism* delle *histories* shakespeariane. Ne è ulteriore testimonianza la puntualità con cui l'opera è stata messa in scena in concomitanza con le incoronazioni reali: già nel 1727, Colley Cibber mise in scena l'opera al Theatre Royal, Drury Lane, per celebrare l'incoronazione di Giorgio I, rincarando la dose nazionalistica con l'interpolazione di una scena di *pageant* nota con il nome di "The Military Ceremony in Westminster Hall," che sarà conservata nelle successive rappresentazioni dell'opera almeno fino al 1749. L'opera è messa in scena anche in occasione dell'incoronazione di Giorgio III, nel 1761; nel 1915 alla presenza di re Giorgio, e ancora nel 1953 per l'incoronazione di Elisabetta I. Ciò nonostante, di fatto, dopo l'imponente produzione primonovecentesca di Tree, l'opera va incontro a una diminuita popolarità, e sembrerà quasi incapace di rinnovarsi rispetto al peso dei modelli performativi precedenti. Come spiega bene Richmond, "unlike almost all other Shakespearian plays, *Henry VIII* has an unbroken theatrical history from the time of Shakespeare himself, in which successive directors have drawn on received opinion about the author's own intentions and practical knowledge of how best these can be realised. In this play at least, no modern productions can avoid indebtedness to his inherited expertise" (Richmond 9). Tuttavia, come vedremo, a partire dal primo dopoguerra, anche grazie a figure eccentriche del panorama teatrale inglese, accanto alla tradizione celebrativa e nazionalistica più 'conservatrice,' nelle forme quanto nell'ideologica politica, ci saranno casi tanto significativi quanto isolati di una maggiore sperimentazione che, attraverso una rilettura del testo originario, aprirà la strada a possibilità interpretative e performative inedite capaci di parlare in modo efficace al pubblico novecentesco.



2. Le sperimentazioni teatrali nel primo e nel secondo dopoguerra: Gray (1931) e Guthrie (1933, 1950, 1956)

Nel clima, nettamente mutato, del primo dopoguerra non si estinse l'interesse nei confronti di *Enrico VIII*, sebbene già a metà del secolo precedente la circolazione dell'ipotesi di una collaborazione di John Fletcher alla stesura del testo avesse in parte alimentato un pregiudizio negativo sul valore di un'opera che, in quanto spuria, non poteva godere del credito delle altre opere shakespeariane (Spedding). L'impianto nazionalistico e spettacolare delle messinscene proseguì, sebbene sempre meno si accordasse sia all'austerità post-bellica, sia alle tensioni di un paese in cui la monarchia attraversava un momento di difficoltà che sarebbe poi culminato nell'abdicazione nel dicembre del 1936 di Edward VIII a favore del fratello George VI, decisione scandalosa dettata dalla volontà del re in carica di sposare l'americana divorziata Wallis Simpson. È con queste premesse che va inquadrata la produzione forse più dibattuta e senz'altro più eccentrica della storia performativa di *Tutto è vero, o Enrico VIII*, quella – da alcuni definita rivoluzionaria – di Terence Gray, andata in scena dal 9 al 14 febbraio 1931, nell'ambito del Festival Theatre di Cambridge da lui stesso inaugurato. L'opera rappresentò infatti una rottura radicale con i modelli precedenti, e secondo Shaughnessy, addirittura un "deliberate assault upon the play and its associated cultural mythologies" (Shaughnessy 57), assalto che puntava a decostruire l'enfasi propagandistica e la spettacolarizzazione nazionalistica presente nell'opera, per mostrarne la vacuità retorica e rituale, e minare l'istituzionalizzazione delle *histories* shakespeariane che erano ormai "an integral part of the construction of a new nationally symbolic and historical mythology" (Collick 26). Gli aspetti più significativi di questa messinscena sono senz'altro l'estetica modernista, dichiarata dallo stesso regista, e la più spiazzante sovrapposizione al testo drammatico di suggestioni e personaggi di *Alice in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, evidente già nelle scelte scenografiche. A giudicare dalle foto sopravvissute, Gray si ispira senz'altro al minimalismo brechtiano, ma la presenza sulla scena per tutta la durata del dramma di un'enorme scala di alluminio che sale curvandosi dal palco fino a perdersi nelle quinte in alto rievoca inequivocabilmente il buco del Bianconiglio in cui Alice precipita all'inizio del suo viaggio romanzesco. Ancora più esplicita, in questo senso, è la scelta dei costumi, curata da Doria Paston: giocando con la tradizione dell'estetica Tudor di matrice holbeiniana, si elaborano costumi non accurati storicamente (di contro quindi alla lunga ossessione vittoriana per l'*autenticità*), ma simbolici, e più esattamente ispirati alle carte da gioco di *Wonderland* disegnate da John Tenniel per le illustrazioni di *Alice* (Shaughnessy 72).⁴ Gray sceglie di usare satiricamente Carroll per ridurre le grandi figure storiche a pure immagini bidimensionali prive di ogni caratterizzazione, indirettamente polemizzando anche nei confronti delle produzioni precedenti che a furia di spettacolarizzare la monarchia avevano finito per schiacciare le personalità dei personaggi riducendole a "state-statues" (I,2,89), puri simulacri del potere, immagine suggerita dallo stesso Wolsey nel testo.

La recitazione, volutamente non naturalistica, si affidava a pose caricaturali "as if they were puppets and some force had suddenly pulled their strings" (Cave 52), marionette coinvolte in un "dance-drama" che trasformava la messinscena della politica di corte in un "ruthless and arbitrary game" (Shaughnessy 104), in cui Enrico VIII appariva vestito da re di cuori (come la regina di Alice), e Buckingham, il suo rivale al trono, come un Jack di picche. Il cardinale Wolsey, inoltre, secondo quanto riporta Marshall (66), indossava coturni per rendere la sua figura grottescamente più alta degli altri personaggi (altro espediente di metamorfosi del corpo riconducibile a Carroll) almeno fino alla scena della sua caduta (III,2), in cui appariva senza gli alti calzari, simbolicamente alludendo alla sua diminuita statura pubblica. L'unico personaggio che sfuggiva alla tirannia (quasi joyciana) del demiurgo-regista sui protagonisti del dramma è Caterina, che appare un personaggio a tutto tondo, con una forte personalità, meno meccanicamente agli ordini di Wolsey o di Enrico, unica concessione al realismo in un impianto dominato dal non-sense carrolliano.

Il parallelismo carrolliano diventava quanto mai pregnante, inoltre, nella scena del processo di Cranmer (V,2), dove il re di cuori Enrico VIII sembrava ispirarsi proprio al potere arbitrario e feroce della regina di *Wonderland*. Quanto all'integralità del testo, anche qui l'irriverente Gray si prende molte libertà, come l'interpolazione di un'intera scena in francese; tuttavia, a dispetto delle produzioni precedenti, non si ferma

⁴ A dimostrazione dell'ineludibilità del discorso nazionalista e politico per le messinscene dell'opera, Shaughnessy riporta le polemiche di alcuni spettatori sul fatto che le immagini delle carte da gioco avessero un aspetto 'teutonico' (siamo negli anni dell'ascesa hitleriana), e non abbastanza inglese.



né al monologo di Caterina, né a quello di Wolsey, ma prosegue fino alla fine del testo originale, preparando per i suoi spettatori un gran finale di disturbante surrealtà. Nella scena del battesimo, l'ultima del quinto atto, Cranmer dovrebbe avere tra le braccia la piccola Elisabetta, figlia di Enrico e Anna Bolena di cui sarà padrino, ma quando la mostra al pubblico ciò che appare è una bambola di cartone con il volto della regina sessantenne che viene poi anche lanciata nel pubblico, un gesto oltraggioso con cui Gray denuncia l'ideologia conservatrice del testo (la sua intenzione, cioè, di compiacere il regnante Giacomo I con la simbolica discendenza dai Tudor) e la complicità nazionalistica di tutte le produzioni precedenti. L'*Enrico VIII* di Gray, che la critica più recente ha rivalutato per il suo contributo a una lettura 'radicale' delle ironie implicite nel testo – McMullan la definisce "by far the most remarkable production of *Henry VIII* in the twentieth century" (46) –, avrà una certa influenza su alcune delle produzioni successive, pur sopravvivendo un filone più conservatore, ben rappresentato per esempio dalla produzione americana di Margaret Webster del 1946, che, ancora secondo McMullan, in parte rispondeva, ancora una volta, all'intenzione di usare il dramma all'interno di una propaganda nazionalistica che celebrasse la fine della guerra del Pacifico (41).

Il primo a ispirarsi esplicitamente al sovvertimento della tradizione performativa del testo inaugurata da Gray è Tyrone Guthrie che, nel 1933, mette in scena una versione comica ripresa poi con toni più irriverenti nel 1949, su invito di Anthony Quayle per il Shakespeare Memorial Theatre, e con toni più moderati nel 1953, in occasione dell'incoronazione di Elisabetta II, per il Stratford Shakespearean Festival. Sarà quest'ultima versione a imporsi poi come modello influente del secondo dopoguerra, anche grazie alla sapiente commistione di elementi tradizionali e sperimentazioni teatrali. Nonostante i tentativi di attualizzazione del significato del testo, Guthrie in parte accontentava il gusto contemporaneo per l'autenticità e il realismo storico del teatro shakespeariano, rinunciando per esempio agli effetti dell'illuminazione tecnica, così che la luce uniforme avrebbe ricordato quella solare che accompagnava le messinscene shakespeariane al Globe. E sempre a questo scopo, preservava l'integralità del testo, e la spettacolarizzazione di cerimonie e processioni. Tuttavia, seguendo Gray, è l'elemento politico ad essere messo in evidenza come nucleo di significazione del dramma, grazie ad una recitazione che metteva in risalto le ironie intessute dei discorsi dei personaggi principali, e emergenti nelle dinamiche tra personaggi principali, portatori di una verità sempre soggettiva, e i personaggi minori che subdolamente smontano, attraverso *report* di dubbia attendibilità e pure quasi sempre veri, le verità presunte dei personaggi. Questo relativismo delle verità in scena, in ultima analisi, decostruiva l'attendibilità di ogni discorso tanto privato che pubblico, gettando una luce di retoricità e vacuità anche sui cerimoniali che accompagnano le scelte politiche di Enrico VIII. In questo senso, la messinscena di Guthrie, nelle parole di McMullan, aveva uno dei suoi meriti nella sua capacità di "offer the post-war audience an alienating glimpse of the fascist potential in royal ceremony" (48). Conservare la pomposità delle cerimonie in un contesto discorsivo continuamente minato da ironie, allusioni e ambiguità poteva sicuramente mostrare la filigrana propagandistica di quegli spettacoli e rievocare parate di drammatica (e tragica) attualità. Tuttavia, questo aspetto di forte attualizzazione e irriverenza nei confronti delle forme di comunicazione e legittimazione del potere apparirà fortemente ridimensionato nella produzione del 1949, ripresa nel 1950 e soprattutto nel 1953, quando Guthrie fu chiamato a partecipare alle celebrazioni per l'incoronazione di Elisabetta II. La propaganda monarchica – quella vera, che per la prima volta ricorse al mezzo televisivo per le riprese dell'evento⁵ – non dimenticò anche di inglobare e assimilare l'opera del Bardo nazionale scritta per svelarne il doppio fondo ambiguo, e contribuì così a metà del secolo a imporre nuovamente un modello molto più fedele alla secolare e rassicurante tradizione performativa del testo.

3. Le produzioni teatrali dopo gli anni Sessanta: Trevor Nunn (1969); Davies (1983), Doran (1996) e il ritorno al Globe

Ancora una volta, però, la Storia interviene nella storia delle rappresentazioni di questo dramma, come pochi altri tanto permeabile alla coscienza storica del tempo in cui è rappresentato. A partire dagli anni Sessanta, quando il clima politico diventa acceso e sempre più si fa spazio una presa di distanza nei confronti della

⁵ Fu Elisabetta II a insistere per le riprese televisive, contro il parere del governo, e secondo molti storici dei mezzi di comunicazione la sua incoronazione può essere considerata il momento di nascita della televisione britannica perché coincise con un numero straordinario di acquisti di televisori da parte dei sudditi che volevano vedere la cerimonia.



comunicazione di massa, e in particolare nei confronti del ruolo svolto dai mezzi di informazione nell'elaborare e manipolare i messaggi della politica, la storia teatrale di Enrico VIII diventa essa stessa il teatro per una anatomia del potere nella sua natura atemporale e nelle sue esplicazioni contemporanee. La prima produzione da segnalare è quella di Trevor Nunn per la Royal Shakespeare Company, con Donald Sinden come Enrico VIII e Peggy Ashcroft come Caterina, andata in scena nel 1969. Una messinscena che si contraddistingue per una maggiore attenzione all'ambigua psicologia dei personaggi, e che in particolare riporta il focus del dramma sulla maturazione politica di Enrico VIII, una figura spesso oscurata da Caterina e Wolsey nelle produzioni precedenti, e che qui invece sembra offrire una chiave di lettura più seria del personaggio. Nunn, infatti, riscatta definitivamente la figura di Enrico, sottraendolo alla tradizione comica del *Bluff-King-Harry* rilanciata già dal rivale dei King's Men Samuel Rowley con il suo *When You See Me You Know Me* (1604), riportato in scena nel 1613, e a cui, a detta del Prologo, l'opera vorrebbe rimediare con un racconto serio e toccante: "Such noble scenes as draw the eye to flow/We now present" (vv. 4-5).

Rinunciando al registro comico nella caratterizzazione del personaggio, Nunn legge la sua evoluzione nel dramma come una formazione politica: da monarca incapace di controllare le manovre di Wolsey e rimproverata da Caterina per la sua negligenza negli affari di Stato, che emerge chiaramente in I,2, a statista capace invece di ricorrere al suo potere arbitrario per contrastare Stephen Gardiner, il rappresentante della fazione cattolica a corte, che tenta di far incarcerare, con l'accusa di eresia (non del tutto, infondata, peraltro, essendo note le sue simpatie luterane) l'arcivescovo di Canterbury, figura chiave nella questione del divorzio tra Enrico e Caterina. Non si può dire che sia una formazione 'virtuosa,' visto che il passaggio è dall'irresponsabilità politica (Enrico non è a conoscenza del regime di tassazione imposto ai suoi sudditi) all'abuso di potere per difendere i suoi interessi privati, cioè per salvare l'uomo che ha reso possibile il matrimonio con Anna Bolena e la speranza (poi disattesa) di un erede maschio per consolidare la sua discendenza.

Come Guthrie, nelle prime rappresentazioni del dramma anche Nunn aveva tentato un affondo sulla contemporaneità più irriverente, inserendo tra le scene sottotitoli modellati sui titoli dei notiziari televisivi per annunciare o descrivere gli eventi del dramma. In questo modo, la 'storia' del dramma era ridotta alla dimensione di 'cronaca,' e si mostrava il ruolo importante giocato nella costruzione discorsiva degli eventi storici dai mezzi di comunicazione, ma anche dai *rumours*, che nel dramma come nell'informazione contemporanea, anticipano o insinuano anche dubbi sui veri moventi dei protagonisti della scena pubblica (vedi Sahel). Questo espediente di attualizzazione fu rimosso dopo le critiche ricevute alle prime messinscene del dramma, a dimostrazione della tenace visione 'conservatrice' che il dramma continuava a portare con sé ben oltre la metà del ventesimo secolo. Il *political focus* sarà ripreso e approfondito da Howard Davies (in collaborazione con David Edgar) per la Royal Shakespeare Company, in quella che può essere considerata tra le più significative produzioni del secolo, andata in scena nel 1983 ancora a Stratford. Michael Billington, sul *Guardian* del 15 giugno 1983, criticherà l'accordo difficile tra l'opera originale e l'intenzione di Davies di mettere in scena il legame tra religione e capitalismo (O'Connor-Goodland). In un'intervista rilasciata a Trewin del *Birmingham Post*, Davies in effetti confermava di voler trattare l'opera come "a modern play dealing with taxes, unemployment and social division." Le sperimentazioni di Davies puntano a un straniamento persino maggiore di quello messo in scena da Gray e Nunn. Le quinte rappresentano immagini dell'architettura Tudor e scorrono su binari soprastanti "suggesting a form of toy theatre" – come riporterà Morley, uno dei primi recensori –, mentre sullo sfondo campeggia una mappa seicentesca di Londra. Il cerimoniale è contenuto ma associato a cori da stadio, come nella scena del Portiere che tiene a bada la folla che si accalca per vedere il corteo del battesimo di Elisabetta in V,3. Ancora, in IV,1 Davies gioca con lo straniamento degli spettatori inserendo una scena in cui il pubblico assiste alle prove degli attori per l'incoronazione di Anna Bolena. Nel suo complesso la messinscena risente della forte influenza esercitata su Davies dal modello brechtiano, qui usato per svuotare l'opera di ogni pretesa di realismo e ogni accenno di sentimentalità anche nelle scene di 'caduta' dei personaggi principali. A differenza di altri registi della Royal Shakespeare Company, Davies veniva da una formazione teatrale di nicchia (*fringe theatre*) e si era sempre contraddistinto per un impegno politico radicale nella messinscena delle sue opere. Entrambe queste caratteristiche lo porteranno a una rilettura del testo originale alla luce del suo momento storico, e in particolare della rielezione del partito conservatore dopo la guerra delle Falkland. Come riporta accuratamente Shaughnessy (149-161), il programma di sala dello spettacolo, contravvenendo



la convenzione di un opuscolo introduttivo alla storia critica e performativa del testo, si presentava invece come una raccolta di estratti scritti a mano, con glosse e piccole note che, soprattutto per le citazioni del testo che riguardavano le tasse, alludevano alla tassazione imposta dal governo thatcheriano e stabilivano un parallelismo tra la giustificazione del cardinale Wolsey per l'esosità delle imposte promulgate e la politica del "there is no alternative" della Thatcher. Ancora più esplicito era l'inserimento, nel programma, di estratti dal volume di R. H Tawney *Religion and the Rise of Capitalism* (1926), dedicato ai processi di secolarizzazione dell'epoca Tudor. Infine, sulla copertina del programma, oltre al nome di Fletcher aggiunto a mano accanto a quello di Fletcher (per la prima volta riconosciuto in una produzione come co-autore del testo), campeggiava un'immagine di Enrico VIII circondato da fogli scritti e fiotti di inchiostro, a suggerire non solo i numerosi documenti, carte e lettere ecc. presenti nelle didascalie del testo originale, ma anche il mondo "burocratico" in cui sono immersi tutti i personaggi. Infine, sempre sulla copertina, si leggeva "Prompt Book," quasi che lo spettatore più che avere un ruolo passivo dovesse invece partecipare alla messinscena come suggeritore. Thatcherismo, capitalismo, burocrazia, tasse: sono queste le parole chiave della messinscena di Davies, che non riuscirà tuttavia a rilanciare la fortuna dell'opera, e riceverà molte critiche, riguardanti non solo un'irriverenza nei confronti del testo aliena alla Royal Shakespeare Company, ma anche la spinta attualizzazione e intertestualità (Brecht, Tawney) che volontariamente minavano l'istituzione politica che era diventato il teatro shakespeariano.

L'ultima produzione significativa del secolo è quella di Gregory Doran, il primo a utilizzare il titolo originale dell'opera – *All is True* – nella sua riproposizione del dramma tra il 1996 e il 1998, ancora per la Royal Shakespeare Company, allo Swan Theatre e poi in tournée anche negli Stati Uniti e in Giappone. La strategia di rappresentazione del contenuto politico del dramma passa, nel caso di Doran, nel recupero della pomposità cerimoniale cancellata dall'influenza del modello brechtiano, e nel tentativo di mostrare proprio attraverso lo sfarzo la vacuità di quei cerimoniali. Significativa in questo senso è il tableau che apre la messinscena e che rievoca le vicende del Campo del Drappo d'Oro riportate da due gentiluomini nella prima scena del primo atto. La fissità delle pose è interrotta solo dalla tempesta – riportata ma non presente nel testo – che pose fine alle parate, e che squarciò gli ornamenti della pace appena stipulata tra Francia e Inghilterra. L'intenzione spettacolare è ancora più evidente nella scena del banchetto a York Place organizzato da Wolsey, resa sulla scena come un vero e proprio bacchanale. Libero dal modello brechtiano, Doran può tornare a dedicare una certa attenzione alla caratterizzazione psicologica dei personaggi, pur conservando la cornice spettacolare e le ironie del testo, legate soprattutto all'onnipresenza dei *rumours*. In particolare il personaggio di Anna sarà oggetto di una speciale attenzione. Se nel dramma originale sparisce dopo la scena dell'incoronazione in IV,1, lasciando la scena a sua figlia Elisabetta e alla profezia sul futuro glorioso che attende l'Inghilterra, in Doran la vediamo riapparire alla fine della scena del battesimo con una mano alla gola, dando corpo e immagine a un pensiero che tanto gli spettatori del tempo di Shakespeare che quelli contemporanei non possono non avere: la morte terribile che attende dopo pochi anni di matrimonio Anna Bolena, condannata per adulterio e incesto dallo stesso Enrico. La storia novecentesca del dramma si chiude così con un compromesso, tra psicologia, realismo e cerimonialità, con un impegno politico decisamente smorzato e una maggiore salvaguardia dell'integrità del testo, che in parte rende onore alla complessità di un'opera che il teatro ha forse saputo interrogare e far parlare meglio della critica, e che ancora promette, nella sua straordinaria attualità politica, di essere uno strumento di indagine e smascheramento delle dinamiche della storia al tempo della politica.

Opere Citate

- Berbohm Tree, Herbert. *Henry VIII and His Court*. London: Cassell & Company, 1910.
- Brietz Monta, Susan. "'Thous fall'st a blessed martyr': Shakespeare's *Henry VIII* and the Polemics of Conscience." *English Literary Renaissance* 30 (2000): 262-283.
- Cave, Richard Allen. *Terence Gray and the Cambridge Festival Theatre*. Cambridge: Chadwyck-Healy, 1980.
- Collick, John. *Shakespeare, Cinema and Society*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- Kamps, Ivo. "Possible Pasts: Historiography and Legitimation in *Henry VIII*." *College English* 58.2 (1996): 192-215.
- Marshall, Norman. *The Other Theatre*. London: J. Lehmann, 1947.
- McMullan, Gordon. "Introduction." *King Henry VIII: The Arden Shakespeare, Third Series*. London: A&C Black Publishers, 2000.



- . *The Shakespeare Effect: A History of Twentieth-Century Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2002.
- O' Connor, John, and Katharine Goodland. *A Directory of Shakespeare in Performance 1970-2005*. London: Palgrave Macmillan, 2007.
- Richmond, Hugh M. *Henry VIII: Shakespeare in Performance Series*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- Rudnytsky, Peter L. "Henry VIII and the Deconstruction of History." *Shakespeare Survey* 43 (1991): 43-58.
- Sahel, Pierre. "The Strangeness of a Dramatic Style: Rumour in *Henry VIII*." *Shakespeare Survey* 38 (1985): 145-152.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Shaughnessy, Robert. "All Is True? The Davies-Edgar Henry VIII (1983)." *Representing Shakespeare: England, History and RSC*. London and New York: Routledge, 1994. 149-162.
- Slights, Camille W. "The Politics of Conscience in *All Is True* (or *Henry VIII*)." *Shakespeare Survey*, 43 (1991): 59-68.
- Spedding, James. "Who Wrote Shakespeare's Henry VIII?" *The Gentleman's Magazine* 34 (1850): 24-115.
- Vickers, Brian. *Shakespeare, Co-Author*. London: Oxford University Press, 2002.
- Wegemer, Gerard B. "Henry VIII on Trial: Confronting Malice and Conscience in Shakespeare's *All Is True*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 52.2 (2000): 111-130.
- Worden, Blair. "Shakespeare and Politics." *Shakespeare Survey* 44 (1992): 1-16.
- Young, Alan R. "Shakespeare's *Henry VIII* and the Theme of Conscience." *English Studies in Canada* 7.1 (1981): 38-53.