

RSV

Rivista di Studi Vittoriani

48

*Volume stampato con il contributo del Dipartimento di Scienze
Filosofiche, Pedagogiche ed Economico-Quantitative dell'Uni-
versità degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara.*

Gli articoli proposti per la pubblicazione sono esaminati da due referees coperti da anonimato. Le eventuali revisioni sono obbligatorie ai fini dell'accettazione.

ISSN 1128-2290
ISBN 978-88-3305-191-8

© 2019, Gruppo Editoriale Tabula Fati
66100 Chieti - Via Colonna n. 148
Tel. 0871 561806 - 335 6499393
rsv@unich.it

Supplemento al n. 19 di IF (Aut. Trib. Chieti n. 5 del 20/06/2011)
Direttore Responsabile: Carlo Bordoni

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2019 dalla Digital Team di Fano (PU)

RSV

Rivista di Studi Vittoriani

Anno XXIV

Luglio 2019

Fascicolo 48

Direttore

Francesco Marroni

Vicedirettore

Anna Enrichetta Soccio

Comitato Editoriale

Mariaconcetta Costantini, Renzo D'Agnillo,
Michela Marroni, Tania Zulli

Comitato Scientifico

Ian Campbell (University of Edinburgh)
J.A.V. Chapple (University of Hull)
Allan C. Christensen (John Cabot University)
Cristina Giorcelli (Università di Roma III)
Andrew King (University of Greenwich)
Jacob Korg (University of Washington)
Franco Marucci (Università di Venezia)
Rosemarie Morgan (Yale University)
Norman Page (University of Nottingham)
Carlo Pagetti (Università di Milano)
David Paroissien (University of Buckingham)
Alan Shelston (University of Manchester)
Sally Shuttleworth (University of Oxford)

Segreteria di Redazione

Francesca D'Alfonso

*Con la collaborazione scientifica del C.U.S.V.E.
(Centro Universitario di Studi Vittoriani e Edoardiani Chieti-Pescara)*

SOMMARIO

SAGGI

Francesco Marroni

Lezione di anatomia: Rembrandt, George Bernard Shaw
e il volto delle cose 7

Fabio Camilletti

A Haunted House in Lille: Genealogy, Transmission,
and Metamorphoses of a Ghost Story
in the Long Nineteenth Century 35

Alessandra Serra

Drama Queen: processi di transcodificazione
e (ri)modellizzazione identitario-discorsiva
nel linguaggio della serie televisiva *Victoria* 59

CONTRIBUTI

Caterina Colomba

Questioning Master Narratives of ‘Civility’ and
‘Savagery’: Robert Louis Stevenson’s “The Beach
of Falesá” and *The Ebb-Tide* 87

Federica Di Addezio

Naturalismo e strategie dell’*incipit* in *Esther Waters*
di George Moore 107

*Recensioni di Raffaella Antinucci, Francesca Crisante,
Federica Di Addezio.*

Alessandra Serra

*Drama Queen: processi di transcodificazione e
(ri)modellizzazione identitario-discorsiva nel linguaggio
della serie televisiva Victoria*

Introduzione e metodologia

In tempi recenti il ruolo delle serie tv nella formazione dell'immaginario collettivo e della percezione sociale della realtà storico-sociale è divenuto sempre più evidente e pervasivo. Al fenomeno si dedica da tempo l'area dei *Media Studies*, mentre appare notevolmente più limitato lo studio di questa modalità espressiva, tanto rilevante nella società contemporanea da essere considerata un vero e proprio fattore di ridefinizione del canone culturale, entro una prospettiva linguistico-semiotica e di analisi del discorso. Di fatto, la serialità televisiva si configura come un testo complesso, giacché veicolato su più canali comunicativi (dallo schermo televisivo a quello dei supporti digitali, che ne determinano molteplici modalità di fruizione), composto e articolato su diversi piani semiotici (dialogo, *performance* attoriale, immagini, colonna sonora) e, nella sua configurazione contemporanea, corredato da paratesti orientativi che ne condizionano la ricezione e ne influenzano talvolta persino gli esiti narrativi¹.

¹ Jason Mittell nel suo *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (New York, New York University Press, 2015, trad. it. *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Roma, Minimum Fax, 2017) ragiona del ruolo delle serie TV di ultima generazione, della loro complessità e della mutazione del gusto dell'*audience* attuale, oltre che dell'influenza che queste esercitano sull'immaginario collettivo contemporaneo e su tutta la cultura popolare attuale. Quanto ai *paratesti orientativi* qui menzionati, Mittell li definisce pratiche di mappatura che mediante gli

L'approccio di ricerca che dunque appare più pertinente a un'articolazione comunicativa che, per l'appunto, esercita un'influenza condizionante sulla narrazione popolare, è necessariamente multimetodologico e interdisciplinare. Si agirà perciò entro un campo di studio in cui l'indagine di taglio linguistico-semiotico si correla a quella più eminentemente discorsiva e culturale, nel tentativo di intercettare un'area di risultanza in cui si correlano elementi(socio)linguistici, ideologici, della narratologia oltre che di analisi massmediologica e psico-sociale.

Il focus della ricerca sarà tuttavia orientato sull'analisi della (ri)costruzione identitaria nell'ambito dell'*History Drama* televisivo e farà riferimento, come *case study*, a *Victoria*, serie giunta alla sua terza stagione al momento della pubblicazione di questo articolo². Basata sulla recente biografia ad opera di A.N. Wilson³, si inserisce nel filone di revisione della figura della sovrana britannica che mira a rivelare la storia personale della donna celata dietro il ruolo e l'immagine pubblica. È uno dei numerosi atti di riscoperta identitaria con cui la lente neovittoriana rilegge una delle epoche più cruciali della storia moderna. L'ordito tessuto dalla parabola esistenziale della sua protagonista diviene una trama di ri-scrittura dei tratti dell'identità britannica contemporanea attraverso un percorso di re-semantizzazione e riappropriazione della figura della monarca e, insieme, della donna impersonante il ruolo, che agisce per meccanismi narrativi di popolarizzazione e creazione di legami parasociali. Cercheremo dunque di evidenziare come alla strategia di rielaborazione biografica finzionalizzata⁴ si

fandom, blog, pagine social consentono agli spettatori di orientarsi entro narrazioni particolarmente complesse. Attraverso questo tipo di attività si produce un paratesto complessivo che oltrepassa le ragioni di decrittazione dei contenuti per divenire (anche) un repertorio di commenti e valutazioni utile a *scriptwriter* e produttori e non di rado impiegato per scegliere linee narrative maggiormente gradite al pubblico (cfr. pp. 430-477).

² *Victoria* è in programmazione nel Regno Unito dall'agosto 2016 su ITV. Negli Stati Uniti la serie è trasmessa da PBS dal gennaio 2017. In Italia, la distribuzione è gestita da La EFFE, canale a pagamento della piattaforma Sky, dal marzo 2017.

³ *Victoria. A Life*, London, Atlantic Books, 2014.

⁴ Impiegheremo qui il concetto di finzionalizzazione elaborato da Roger Odin, il quale definisce il processo relativo alla finzionalizzazione come una costruzione narrativa totalizzante e fortemente immaginaria, che implica evidenti limiti in termini di coerenza ed esaustività. È una narrazione che

accompagni la costruzione di un impianto linguistico-discorsivo che stabilisce legami identitari ed empatici con lo spettatore. Tale strategia produce un doppio esito: a) lo slittamento semantico della percezione popolare dell'immagine della regina e dell'istituzione monarchica britannica e b) una ridefinizione dell'identità nazionale e individuale mediante un processo identificativo da parte dello spettatore coi personaggi della fiction e, transitivamente, con le figure storiche impersonate da questi ultimi.

1.1 Dal documento alla fiction: l'History Drama e il Neo-Victorianism sullo schermo

In un'epoca dominata dalla personalizzazione della comunicazione – come reazione alla fine della grandi narrazioni collettive del ventesimo secolo – la *fiction* seriale, soprattutto quella a tema storico e biografico, offre allo spettatore un'occasione inedita di rilettura soggettiva del passato e del presente attraverso l'attivazione di un meccanismo identificatorio con i personaggi e col loro contesto spazio-temporale. Una dinamica favorita anche da alcune peculiarità strutturali della serializzazione televisiva contemporanea: molti episodi e molte stagioni, trasmesse in un arco temporale di notevole durata, un'attenzione particolare riservata dagli autori alla dimensione emotiva e caratteriale dei personaggi. E, soprattutto, il realismo dei personaggi e delle situazioni, dominante in questa tipologia, che si rivela fondamentale nell'attivazione di legami interattivi parasociali tra spettatori e protagonisti della narrazione⁵.

mostra “molti elementi non integrati, ma ciò importa poco: importa solo il movimento che spinge lo spettatore all'integrazione e alla coerenza”. Poco oltre, citando Raymond Bellour, aggiunge che attraverso tale processo “un'infinità di sistemi giunge a produrre il ‘miraggio’ che fa credere all'insistenza di un ordine, alla pressione di un sistema unitario che assume [...] una gerarchizzazione organica del testo filmico. Questo *miraggio* voluto, cercato, coltivato è uno dei fondamenti della finzionalizzazione” (in *Della Finzione*, Milano, Vita e pensiero, 2004, p. 40).

⁵ David C. Giles definisce il concetto di *PSI-Parasocial interaction* come concetto impiegato dai “media researchers to describe the relationship between media users and media figures (from celebrities to fictional characters)” e che può produrre “form[s] of parasocial relationship, to which

Il cosiddetto *History Drama* (altrimenti detto *Period Drama*) televisivo, inoltre, è funzionale alla rappresentazione attualizzata di epoche di transizione, spesso – come nel caso qui esaminato – attraverso figure iconiche e altamente significative sul piano culturale e simbolico, che hanno lo scopo di offrire una chiave di lettura e un commento alla contemporaneità attraverso una rinnovata interpretazione del passato⁶. Si tratta dunque di un processo che definiremo di *interazione adattiva* tra epoche diverse e talvolta, come in questo caso, contigue, e transizionali. Di fatto, pur non rispondendo all'immagine più canonica dell'adattamento (quella della trasposizione intersemiotica di un testo da un codice a un altro) il genere biografico televisivo e cinematografico rappresenta la rielaborazione di una figura storica e della temperie storico-culturale che la circonda entro una prospettiva attualizzata. L'*History Drama* è dunque definibile come una categoria *specificata* dell'adattamento, tipica delle pratiche discorsive della postmodernità, soprattutto per ciò che attiene alle dinamiche dell'intertestualità, dell'ibridazione, della ridefinizione antiautoritaria dei sistemi ideologici⁷. Del resto, come sostiene Linda Hutcheon, l'efficacia dell'adattamento "lies in its ability to offer versions of the past, while simultaneously participating in the present"⁸. Una modalità che consente di proiettare conflitti e inquietudini del presente in uno scenario diacronico differito perché possano essere sottoposti alla riflessione e al dibattito in una situazione scevra delle interferenze del contesto presente.

the user responds as though in a typical social relationship" (in "Parasocial Interaction: A Review of the Literature and a Model for Future Research", *Media Psychology* 4(3), January 2002, p. 279).

⁶ Secondo A.L. Bowler e J. Cox, le rappresentazioni di genere negli adattamenti televisivi del romanzo vittoriano denotano "concern with negotiations between past and present identities (personal, social and cultural)": la necessità del presente di connettersi ad un'epoca del passato va interpretata come una modalità di messa in discussione della contemporaneità che rivela "a crisis in closure inherent in a world, which is arguably on the verge of epistemological *transition*" (in "Introduction to Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past", *Neo-Victorian Studies*, 2,2 (Winter 2009/2010), p. 3, corsivo mio).

⁷ Su questo punto si veda Julie Sanders, *Adaption and Appropriation*, London, Routledge, 2006.

⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2006, p. 173.

Nel caso dell'epoca vittoriana, che mai come ora pare essere al centro dell'interesse dei contemporanei, c'è un rapporto diretto di interrelazione col presente che fa capo non solo ai campi più classici dello studio del periodo – quello letterario e storico innanzi tutto – ma anche al fatto che il debito del presente con quella stagione riguardi altri ambiti fondamentali come quelli dell'organizzazione politica, sociale, della scienza e dell'economia. In questo senso, la lunga onda del *Neo-Victorianism* che a partire dagli anni novanta dello scorso secolo vede una fioritura mondiale di ri-appropriazioni e adattamenti della Gran Bretagna prenovocentesca, è l'esempio di uno sforzo ri-contestualizzante che, a dispetto dell'inevitabile elusività del passato, riflette paradossalmente la realtà odierna. Un processo di rivalutazione, compensazione e rilettura continua, finalizzato a creare i presupposti di un presente e di un futuro migliori. Per questa ragione una delle tensioni che sottende il discorso neovittoriano è il desiderio di rettificare interpretazioni storiche fuorvianti, pregiudizi ideologici e stereotipi culturali che sono tradizionalmente stati attribuiti a un periodo così cruciale per l'occidente moderno.

Se i vittoriani relegavano la donna a ruoli socioculturali e politici marginalizzati ed accessori, escludendola pregiudizialmente da ruoli autorevoli – considerati di esclusiva pertinenza maschile – il neovittorianesimo mira di contro al *reversing* di questo paradigma. Le opere realizzate in chiave neovittoriana, quelle letterarie, cinematografiche e televisive innanzi tutto, puntano spesso alla centralizzazione della figura femminile, non di rado sovversiva ed estrema, nel tentativo di controbilanciare e possibilmente modificare l'immagine misogina e reazionaria dell'epoca che è ci è pervenuta. Il più delle volte si tratta, più che di revisionismo, del tentativo di modificare l'immaginario collettivo con un atto di infrazione discorsiva finalizzato a destrutturare concetti e semiotiche cristallizzate, per poi riconfigurarli ibridandoli tra di loro, individuando legami e interpolazioni inedite tra campi semantici apparentemente eterogenei. Il risultato è un *mash-up* che compone un quadro d'insieme polifonico e inedito, in cui i tratti originali del testo/figura/epoca sottoposti ad adattamento risultano irreversibilmente alterati. Una pratica che mostra evidenti similarità con il mondo digitale e i nuovi media, dove la tecnica del *mash-up* si applica all'utilizzo di dati e *software* che vengono impiegati

in programmi, portali, applicazioni, diversi dalla fonte da cui sono stati prelevati, generando così nuove forme realizzative⁹.

Il caso qui oggetto di studio è un esempio evidente di come agisca tale processo di riappropriazione per via finzionale: nell'immaginario collettivo la figura di Victoria ha, fino a tempi recentissimi, rappresentato solo l'immagine di un potere austero, pervaso da rigidità formali, un modello per una società dominata da paradigmi ineludibili di morigeratezza dei costumi sconfinante nella *pruderie*, di soppressione emotiva, di spasmodico concretismo e di incrollabile fiducia nel potere dell'industria e del capitalismo spietato. Archiviata come la severa matriarca di un'era in cui il ruolo della donna si limitava alla custodia del focolare e a garantire la discendenza familiare – funzione quest'ultima assolta pienamente dalla stessa monarca – e tramandata come rigida custode delle tradizioni britanniche, ha negli ultimi decenni beneficiato di una rivalutazione complessiva della sua figura storica. Sia le biografie più recenti, ma soprattutto il cinema e la serialità televisiva, sull'onda della recente popolarità del genere dell'*History Drama*, hanno contribuito a restituire un'immagine di Victoria in cui emergono, o addirittura predominano, i tratti caratteriali e comportamentali di una donna intellettualmente libera e insofferente alle convenzioni, passionale e sessualmente attiva fino a tarda età, dotata di una femminilità moderna e consapevole. Inoltre, la figura delineata dalla Victoria 'on screen' più recente mostra di condividere con la donna contemporanea una serie di ostacoli connessi al suo genere di appartenenza: l'autorità messa continuamente in discussione e riconosciuta a stento, il *body shaming* subito a causa della bassa statura, la difficoltà di conciliare impegno pubblico e vita privata, soprattutto in relazione allo stato di gravidanza, sono solo alcuni tra i molti possibili esempi.

In questa ricostruzione e revisione di immagine, il piano ideologico e storico è affiancato da una narrazione sulla vita

⁹ “While sometimes thought of as a merely derivative form, [the mash-up] can be seen to have transformative and subversive potential. In revising/modifying ‘original’ content, it generates new creative endeavours. In literary terms [it] can be compared to ‘cut-up’ practices of William S. Burroughs, while in linguistics practices employs ‘blending’ as an equivalent principle” (A.L. Bowler e J. Cox, cit., p. 14).

privata della regina che si avvicina al genere del *romance*. Anche qui riusciamo a scorgere il tratto postmoderno dell'abbattimento dei confini tra dimensioni altrimenti non omologabili: verità documentale e finzionalizzazione sentimentale si confondono in opere quali *The Young Victoria*, film di Jean Marc Vallée del 2009, e nella serie televisiva *Victoria*, di cui qui ci occupiamo. Del resto, la cultura popolare della società vittoriana e quella contemporanea si ritrovano accomunate dal medesimo desiderio di poter accedere alla dimensione intima delle figure pubbliche: le biografie "romanzate" dei potenti appagano il desiderio di scrutare attraverso un *peephole* vizi privati e pubbliche virtù dei potenti. I *tabloid* vedono la luce proprio in epoca vittoriana, un'era in cui peraltro si consolida l'uso dei media – allora in rapida diffusione – per la promozione dell'immagine della monarchia del Regno Unito. Una strategia stabilmente impiegata anche ai giorni nostri e che – allentata ormai l'incisività del ruolo politico della corona – rappresenta attualmente la più rilevante dimensione discorsiva della casa reale britannica.

Victoria è stata la prima regina a vedere il proprio regno rappresentato pubblicamente fin nel dettaglio: l'incoronazione, il matrimonio, i viaggi in patria e all'estero, i giubilei, fino alla morte e al funerale, furono tutti eventi che ebbero un'eco mediatica straordinaria non solo entro i confini nazionali. Di fatto, lo sviluppo della stampa popolare e dei media visivi (giornali e riviste illustrate, la fotografia e il telegrafo) nell'ottocento fu il mezzo di riposizionamento e di reinvenzione di un linguaggio moderno della monarchia che decideva di partecipare alla realtà popolare approfittando della svolta mediatica. Non sfuggirà dunque la similarità con il contesto contemporaneo, in cui la rivoluzione digitale ha prodotto nuovi ambienti comunicativi dove poter soddisfare l'inesauribile culto moderno della celebrità. La strategia del "private-made-public" è di fatto la medesima della famiglia reale odierna sebbene – come il caso della Principessa Diana ha tragicamente mostrato – si tratti di una scelta che implica la sostanziale e completa rinuncia alla dimensione privata da parte dei membri della Royal Family.

Da soggetto percepito *in absentia*, astratto e remoto la cui autorità aumenta in ragione di un criterio di inavvicinabilità che lo assimila al divino, la figura del sovrano/a post rivoluzione

francese sfrutta invece le innumerevoli possibilità che i nuovi mezzi di comunicazione garantiscono per creare una narrazione e una semiotica di identificazione col proprio popolo, modificando radicalmente la percezione dell'istituzione monarchica in sé e, per sineddoche, di tutta l'identità nazionale rappresentata dall'istituzione stessa.

La natura del mezzo comunicativo, per riprendere la lezione di MacLuhan, determina la configurazione e il contenuto del messaggio trasmesso, e la percezione storica dell'epoca britannica del diciannovesimo secolo è, in buona misura, ciò che i media del tempo, condizionandone accenti e sfumature, hanno consegnato alla contemporaneità. La prospettiva storica popolare, al netto della ricerca storiografica che ricorre a tutte le fonti disponibili per ricostruire la completezza del quadro documentale, è di fatto realizzata attraverso la lente del mezzo comunicativo più diffuso che la trasmette.

1.2 Il ruolo della televisione e della serialità televisiva nella percezione della storia. Peculiarità linguistico-discorsive.

La televisione è da tempo il mezzo privilegiato attraverso cui la società seleziona e apprende il passato. L'interesse della cultura popolare verso la storia è apparso crescente negli ultimi decenni, come testimonia la nutrita proposta di programmi televisivi e di canali dedicati – si pensi ad esempio a History Channel della piattaforma Sky o a Rai Storia, per limitarsi al solo ambito italiano – oltre alla fioritura di serie televisive ad argomento storico o biografico.

Da parte sua, la televisione detiene tuttora, dopo più di settanta anni dal suo avvento, un ruolo fondamentale nella formazione dell'enciclopedia collettiva e personale ed è, come si accennava, considerata oggi il mezzo principale col quale si acquisisce conoscenza dell'evento storico e dei suoi protagonisti. Secondo Gary Edgerton: “just as television has profoundly affected and altered every aspect of contemporary life [...] the medium's nonfictional and fictional portrayals have similarly transformed the way [...] millions of viewers think about historical figures and events”¹⁰.

¹⁰ *Television Histories: Shaping the Collective Memory in the Media Age*,

Del resto, è innegabile che da un lato buona parte della storia più recente sia stata comunicata, e quindi assimilata dalla società contemporanea, attraverso il filtro televisivo – come è accaduto con la Guerra del Golfo degli anni novanta o, più recentemente, con l’attacco terroristico agli Stati Uniti dell’11 settembre 2001. A corroborare la narrazione documentaristica degli eventi, si aggiunge il ruolo della serialità televisiva come mezzo privilegiato di costruzione dei *frame* culturali che stabiliscono un *imprinting* nell’immaginario collettivo. Si pensi, ad esempio, all’impatto della mini-serie *Roots-Radici* che al finire degli anni settanta ha influenzato profondamente la percezione del fenomeno della schiavitù a livello planetario e, ancora, alla revisione in chiave umanizzante di figure storiche controverse come Henry VIII in *The Tudors*, o fino a quel momento ‘*misrepresented*’ come Elizabeth II in *The Crown*¹¹.

Come già si diceva, la modalità rappresentativa non è disgiunta dal mezzo col quale viene realizzata: la marca stilistica e strutturale della TV condiziona le modalità di descrizione e narrativizzazione storica. La televisione consente infatti una fruizione individualizzata e risultante da scelte soggettive: la sempre maggiore offerta di programmi, di modalità di visione (schermo televisivo, pc, device digitali), in orari a scelta e spesso con la disponibilità di tutte le puntate sin dall’avvio della stagione, fa sì che il palinsesto sia progressivamente creato su misura dell’utente e da quest’ultimo definito in ogni particola-

Gary R. Edgerton, Peter C. Collins (eds.), Lexington, The University Press of Kentucky, 2001, p.1. Edgerton fa riferimento all’ambito statunitense, ma l’assunto risulta valido ormai in un contesto globale, anche tenendo in debito conto la predominanza dell’impatto sull’immaginario collettivo mondiale delle serie TV statunitensi, ora come in passato.

¹¹ Come avremo modo di approfondire più avanti, Elisabetta II non ha certo sofferto durante il corso del suo lungo regno una mancanza di attenzione mediatica. Tuttavia, il suo stile riservato e austero ha fatto sì che l’immagine della sovrana fosse quella di una donna rigida e dotata di scarsa empatia, un carattere spesso contrapposto alla passionalità e all’informalità della nuora, Diana Spencer, rinominata, significativamente, “The People’s Princess”. La serie *The Crown*, che segue la vita della regina dalla sua infanzia fino ai giorni nostri (giunta attualmente alla sua terza stagione) ha proposto un’immagine di Elisabetta profondamente umana, segnata da traumi, difficoltà, fallimenti, relazioni sentimentali complesse, restituendone tratti inediti della personalità che finora non avevano mai trovato posto nella sua rappresentazione mediatica.

re. A ciò si aggiunge la peculiare situazione comunicativa che favorisce la creazione di una dimensione intima (il luogo di visione è quello domestico, il mezzo impiegato è uno schermo di dimensioni ridotte) che induce gli autori televisivi a uno stile di ripresa in cui predominano le inquadrature ravvicinate e i primi piani. Una modalità particolarmente adatta alle narrazioni che privilegiano vicende personali e una ruolizzazione dei personaggi di tipo (melo)drammatico, che informa anche le serie a tema storico e biografico¹².

Lo spettatore è quindi indotto dalla peculiarità del canale e della situazione comunicativa a una reazione di immedesimazione empatica con i personaggi, con cui condivide una dimensione cronologica sospesa. La narrazione visiva (cinema e TV), effettivamente, è costretta a collocarsi in una sorta di presente continuo, dal momento che il suo codice non dispone di analoghi grammaticali efficaci quanto i tempi verbali del linguaggio scritto. Analessi e prolessi sono di solito limitate, mentre viene amplificato il senso di immediatezza del presente. I personaggi, i loro dialoghi, gli eventi, convergono in un'esperienza complessa dove lo spettatore sperimenta il massimo grado di coinvolgimento emotivo e situazionale in cui la *suspension of disbelief* si traduce nella sensazione di far parte della storia sottoposta a finzionalizzazione, piuttosto che esserne un semplice osservatore. Un processo di *immedesimazione* che nel caso dell'*History Drama* diventa un mezzo di riscrittura personalizzata della figura e dell'evento storico: ogni spettatore inferisce la propria versione, correlandola alla propria esperienza di visione e creando una *memoria soggettiva* (e quindi variabile) della storia¹³.

Analogamente, sul piano del discorso, la relazione tra

¹² “*The technical and stylistic features of television as a medium strongly influence the kinds of historical representations that are produced. History on TV tends to stress the twin dictates of narrative and biography, which ideally expresses television’s inveterate tendency towards personalizing all social, cultural, and [...] historical matters [...] Intimacy and immediacy (among other aesthetics) are inherent properties of the medium. In the case of intimacy, for instance, the limitations of the relatively smaller TV screen that is typically watched within the privacy of the home environment have long ago resulted in an evident preference for intimate shot types (i.e. primarily close-ups and medium shots), fashioning most fictional and nonfictional historical portrayals in the style of personal dramas or melodramas*” (Gary R. Edgerton, Peter C. Collins, cit., pp.2-3, corsivi presenti nel testo).

¹³ “Unlike photographs or film images, memory does not remain static

audience e narrazione seriale televisiva è stata descritta come un legame che definiremo *accorpante*, poiché gli spettatori sono coinvolti in un processo di continua interpretazione su vari ordini discorsivi – dal momento che, come abbiamo già sottolineato, quello televisivo odierno è un testo complesso in cui si combinano dialogo, *performance* recitativa, immagini, musica, oltre a una galassia paratestuale e multimediale fittissima. La fruizione delle più recenti forme di serialità televisiva si configura dunque come un'attività di interpolazione tra personaggi e spettatore, per via empatico-immedesimativa, da cui deriva la definizione della serie TV come un modello semiotico-linguistico *ibrido*, in cui lo spettatore è, per usare le categorie di Goffman, sia *ratified participant*, sia *overhearer*¹⁴. Il primo ruolo descrive la condizione dello spettatore più ovvia, cioè di colui che partecipa a pieno titolo a una dimensione comunicativa dove occupa la funzione di destinatario accreditato del messaggio. Nel secondo si descrive invece la condizione in cui lo spettatore prova la sensazione di “capitare”, attraverso ogni episodio, in una realtà pre-esistente o compresente alla propria: non “guarda” semplicemente una storia in TV, ma presenzia casualmente a una situazione comunicativa che in qualche misura proseguirà anche dopo l'interruzione della visione. Non sfuggirà qui la rilevante implicazione per la particolare tipologia seriale dell'*History Drama*: nel caso della ricostruzione storica, questo tipo di meccanismo appare ulteriormente potenziato dal fatto che questo, più di altri “generi” seriali, mostra una significativa capacità di creare parallelismi e affinità coerenti tra gli eventi del passato e quelli del presente. L'effetto ricercato di intimità e immediatezza paradossalmente viene espresso al suo massimo grado proprio nel contesto di una narrazione che non è totalmente finzionale, né cronologicamente vicina allo spettatore contemporaneo. Le vicende dei personaggi e degli eventi storici svolgono quindi un ruolo esemplare, innescando una sorta di immedesimazione antonomastica gratificante e inclusiva.

through time – *memories are reshaped and reconfigured*, they fade and are rescripted. While an image may fix an event, the meaning of that image is constantly subject to contestual shifts” (Marita Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam Wars, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley, University of California Press, 1997, p.21, corsivi miei).

¹⁴ Erving Goffman elabora l'ampliamento della diade del modello comu-

1.3 *History makes perfect. La ritrovata popolarità dei reali britannici e la consacrazione cinematografico-televisiva*

A ben vedere, il successo di *Victoria*, al pari di *The Tudors* e di *The Crown*, non appare né casuale, né improvviso, né isolato. Arriva a valle di un filone di opere cinematografiche e televisive che rileggono la storia dei reali inglesi con vario grado di fedeltà storiografica, e che presenta una significativa articolazione diacronica correlata alla percezione popolare dell'istituzione monarchica britannica. A parte esempi sporadici, i *biopic* e le serie TV su re e regine del Regno Unito fioriscono a partire dalla metà del primo decennio del duemila: una tendenza che segue la parabola di consenso nella pubblica opinione riguardo alla casa reale. Consenso che si colloca ai minimi storici nell'ultimo scorcio del novecento, a cominciare dal famigerato 1992, definito dalla stessa Elisabetta "annus orribilis" (Charles, l'erede al trono, si separa da Diana, si conclude anche il matrimonio del principe Andrew, la principessa Ann divorzia; a fine anno va a fuoco il castello di Windsor) e raggiunge il punto più critico alla tragica scomparsa di Diana nel 1997. Una fase, neppure brevissima, in cui il regno di Elisabetta II, insieme al futuro stesso della monarchia britannica, entra in seria crisi. All'immagine istituzionalmente rigida di una regina distaccata, se non emotivamente fredda, attenta solo al rispetto di protocolli vetusti anche a scapito della felicità dei propri familiari, si contrapponeva da anni quella della giovane principessa Diana, moderna, affascinante e dotata di una carica di

nicativo parlante-ascoltante, scomponendo le nozioni di entrambi i ruoli e ridefinendole nei suoi studi linguistici sulle funzioni partecipative e di interazione, soprattutto per ciò che concerne la ricezione degli enunciati nei contesti conversazionali informali e nel discorso mediatico. Ai fini di questa analisi appare particolarmente significativa la classificazione dei ruoli dell'ascoltante, divisa in due principali categorie: la prima è quella dei *ratified hearers* (*addressed e unaddressed*) e la seconda quella dei cosiddetti *unratified hearers* (*bystanders, overhearers, eavesdroppers*). È, appunto, in questa seconda categoria, soprattutto quella degli *overhearers*, che vari analisti identificano sia il ruolo dello spettatore nel cinema e nella fiction seriale televisiva, sia l'impatto che ne deriva sulla struttura, sul testo degli *script* e soprattutto sui dialoghi. Su questo ultimo punto si vedano tra gli altri: Claudia M. Bubel, "Film Audiences as Overhearers", *Journal of Pragmatics*, 40, 2008, pp. 55-71 e Monika Bednarek, *The Language of Fictional Television*, London-New York, Continuum, 2010, pp. 14-16.

empatia naturale che la avvicinava al popolo molto più dell'erede al trono, da cui era stata ingannata e incompresa, e più della stessa regina.

Si assiste negli anni novanta, in coincidenza con l'ascesa del New Labour che con il suo leader Tony Blair dominerà la scena nazionale dal 1994 al 2007 (sarà Primo Ministro per un ventennio pieno, dal 1997 al 2007), a una narrazione che punta il dito sul precipitare della popolarità della monarchia britannica, culminata nell'aperto attacco mediatico all'indomani della morte di Diana¹⁵ e rivolto soprattutto alla sovrana. Accusata di non aver mostrato nell'occasione un cordoglio sufficiente, oggetto di critiche feroci, Elisabetta si risolse per uno *special address to the nation*, un intervento televisivo accorato e coinvolgente, che in qualche modo segnò il punto di risalita dalla crisi di popolarità: rivolgendosi direttamente al suo popolo, confessò tutto il carico emotivo e scioccante che la tragedia le aveva arrecato e la difficoltà di esprimersi nel modo più adeguato. Un'allocuzione diretta con il destinatario del messaggio, di grande efficacia comunicativa ("What I say to you now, as your Queen and as a grandmother, I say from my heart") e un esempio di moderno *counternarrative* che punta sul coinvolgimento empatico dell'interlocutore¹⁶.

Il momento – in particolare la crisi di immagine successiva alla morte di Diana Spencer la decisione di comparire in TV con un messaggio fuori dagli schemi consueti – è stato oggetto del film *The Queen* di Peter Morgan del 2006, un'opera che rappresenta un tassello fondamentale nello *storytelling* ricostruttivo dell'immagine della regina Elisabetta: un ritratto inedito di una donna dalla psicologia complessa e capace di sentimenti articolati e profondi – due aspetti della personalità che fino agli anni novanta non erano mai stati esibiti, se non in maniera del tutto indiretta, pena la banalizzazione e la perdita di autorevo-

¹⁵ Citiamo qui a solo titolo esemplificativo l'articolo (che ebbe grande risonanza) "The Crown Tarnished Before Our Eyes", *The Observer*, 7 September 1997, p. 7. Molti altri furono i commenti negativi sul basso profilo seguito dalla casa reale riguardo all'accaduto, un fatto che dominò la cronaca mondiale per settimane e che tuttora è oggetto di estremo interesse popolare.

¹⁶ Il discorso fu pronunciato il 5 settembre 1997 dalla Chinese Dining Room di Buckingham Palace. Il testo è reperibile sul portale ufficiale della Royal Family (<https://www.royal.uk/queens-message-following-death-diana-princess-wales>, ultima consultazione agosto 2019).

lezza del ruolo simbolico e istituzionale di monarca.

L'ultimo decennio del novecento, dunque, vede ai vertici del consenso, per popolarità e immagine, due icone simboliche dell'innovazione di codice e della dismissione della retorica identitaria sul distacco delle istituzioni dal popolo: Tony Blair e Diana Spencer sono entrambi latori di un modello che con modalità simili decostruisce e sovverte il paradigma – tanto stereotipico quanto consolidato – del britannico di alto rango, freddo e scostante, che nasconde, fino a sopprimerle, le proprie emozioni. Seppure attuata in contesti diversi, ancorché contigui, la loro è un'infrazione discorsiva che produce una mutazione definitiva nella percezione dell'identità britannica per via antonomastica: “The Boy” e “The People's Princess”, questi i *nicknames* che li identificano da allora sui media mondiali, sono stati i principali artefici di una nuova immagine del ‘Palazzo’ britannico, sia inteso come Buckingham Palace, sia come House of Parliament: figure di potere, ma nel contempo dotate di visibile umanità, fallibili, talvolta preda delle proprie passioni e dotate di un'innata capacità empatica¹⁷, contribuiscono significativamente a un processo di immedesimazione identitaria attraverso l'attivazione di una relazione emotiva con la vasta platea del popolo britannico.

Con il declino di Blair e del governo laburista, il rilancio dell'immagine della corona procede attraverso una rinnovata e progressiva riconquista dell'orgoglio identitario nazionale: a metà degli anni duemila Tony Blair viene riconfermato premier ma con un'esigua maggioranza. Londra subisce sanguinosi attacchi terroristici e il Regno Unito, come il resto dell'occidente, si avvia verso la più grande crisi economica del dopoguerra. Sul piano della narrazione collettiva si affaccia una spiccata necessità di riappropriazione di simboli e figure autorevoli del passato vincente britannico, recente e meno recente. Fioriscono nuove biografie di personaggi storici e una documentaristica dettagliata sulla trascorsa *grandeur* britannica. Il fatto più rilevante è la narrazione televisivo-cinematografica che, di pari passo coi media più popolari, rilegge con rinnovata benevolenza le vite dei regnanti, dando dapprima prevalenza alla figura,

¹⁷ Significativamente la definizione di “People's Princess” fu coniata dallo stesso Tony Blair nel discorso pubblico tenuto il 31 agosto 1997, subito dopo la diffusione della notizia della morte di Diana.

impareggiabile quanto ad autorevolezza e significatività storica, di Elisabetta I, la regina vergine del “Golden Age” inglese, per poi lasciare il passo alle figure di Elisabetta II, che con il nuovo millennio intensifica la sua presenza mediatica anche attraverso i nuovi strumenti digitali, e persino a quella Queen Victoria che sembrava irrecuperabile agli occhi dei contemporanei.

Si tratta di una svolta di focalizzazione resa possibile da un lato dall’ormai raggiunto distacco cronologico dalla scomparsa di Diana, la cui immagine pubblica ha rappresentato un vero e proprio catalizzatore di simpatia popolare, un paradigma di autenticità e di *storytelling* che ha stabilito una relazione vincolante e duratura col sentimento collettivo di un’*audience* globale. D’altro canto, come si accennava, si rafforza una tendenza politica sempre più favorevole al partito Conservatore e a una visione neo nazionalista e sovranista, culminante nel governo Cameron del 2010 e infine nel referendum che nel 2016 decreta il voto favorevole alla Brexit, l’uscita dell’Inghilterra dall’Unione Europea¹⁸. Gli anni seguenti sono segnati da una ricca sequenza positiva e di grande impatto mediatico a favore della Royal Family. Il matrimonio tra William e Kate Middleton nel 2011 (nel 2005 Carlo aveva sposato Camilla Parker Bowles, chiudendo definitivamente la vicenda del suo matrimonio con Diana), la successiva nascita del principino George, ma soprattutto i traguardi di longevità monarchica raggiunti da Elisabetta: il Diamond Jubilee del 2012 (60 anni di regno), il Britain’s Longest Reigning Monarch nel 2015 che le consente di superare Victoria per la durata del proprio regno, e il Sapphire Jubilee del 2017 (65 anni di regno), mai conseguito da nessun altro sovrano britannico.

¹⁸ Vale la pena citare anche Londra come sede delle Olimpiadi nel 2012, un evento di fondamentale rilevanza sul piano dell’orgoglio nazionale. Si ricorderà a tal proposito l’enorme impatto che ebbe il video inaugurale dell’evento in cui Elisabetta II appare insieme a James Bond in una parodia delle avventure dell’agente 007. La regina in versione “Bond Girl” rappresenta una climax di popolarizzazione della comunicazione della Casa Reale mai raggiunta fino a quel momento. Il video è un successo mondiale che contribuisce in maniera significativa ad aumentare il consenso nei confronti della sovrana e ad accostarla ai gusti *mainstream* dei propri concittadini. Inoltre, considerato il ruolo di James Bond come icona cinematografica mondiale, l’assimilazione della Regina a tale modello diviene un esempio di consapevole democratizzazione/familiarizzazione dell’istituzione monarchica stessa e di condivisione del patrimonio narrativo della collettività.

Come si diceva, dunque, il periodo è foriero di una svolta narrativa in cui le casate inglesi, i loro re e regine, interpretano un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità nazionale. E lo fanno impiegando gli strumenti narrativi che esprimono la funzione maggiormente modellizzante dell'identità contemporanea e della rappresentazione storica: il testo visivo cinematografico, ma soprattutto quello televisivo. Daremo qui conto, a solo titolo esemplificativo e senza pretesa di esaustività, di una breve cronologia delle opere più significative dedicate alla monarchia britannica e ai suoi regnanti – veritieri o frutto di invenzione.

a) Serie TV:

The Tudors (2007-2010); *Reign* (2013-2017); *The Royals* (2015-2018); *The Windsors* (2016-2017); *Victoria* (2016 -); *The Crown* (2016 -)

b) Film (e relativo regista):

The Madness of King George (1994) Nicholas Hytner; *Mrs Brown – La mia Regina* (1997) John Madden; *Elizabeth* (1998) Shekhar Kapur; *The Queen* (2006) Peter Morgan; *Elizabeth. The Golden Age* (2007) Shekhar Kapur; *The Other Boleyn Girl* (2008) Peter Morgan; *The Young Victoria* (2009) Jean-Marc Vallée; *The King's Speech* (2010) Tom Hooper; *A Royal Night Out* (2015) Julian Jarrold; *Victoria and Abdul* (2017) Stephen Frears; *Mary Queen of Scots* (2018) Josie Rourke; *The Favourite* (2018) Yorgos Lanthimos.

Significativamente, tre su undici titoli dei film sono dedicati a Victoria, e due su tre (*Mrs Brown* e *Victoria and Abdul*) affrontano il tema degli aspetti meno noti e meno morigerati della sua vita privata successiva alla morte del consorte. Una drastica revisione decostruttiva dell'icona di regale rigore e austerità, abbinata a quella della vedova inconsolabile (un'immagine stereotipica di donna che esaurisce la propria affettività/sessualità solo all'interno dell'istituzione matrimoniale) che la sovrana aveva mantenuto indiscussa per quasi un secolo. Quanto alle serie TV, pur molto differenti tra loro per stile e genere, condividono la caratteristica di focalizzarsi sulle vicen-

de private e sentimentali dei membri della famiglia reale e di tratteggiare figure femminili autorevoli e dai tratti caratteriali estremamente moderni ed emancipati, quando non palesemente anticonformisti¹⁹.

2. *Victoria, the series*

Una delle specificità dell'*History Drama* è quella di conservare una struttura narrativa e linguistica piuttosto tradizionale, che fa uso parco di quelli che il già citato Jason Mittell definisce meccanismi di *estetica funzionale*, tipici della serialità televisiva complessa contemporanea, tra i quali si annoverano, tra gli altri, il *plot twist* (il colpo di scena finale che modifica profondamente la fabula che fino al momento del disvelamento lo spettatore aveva creduto di poter ricostruire), l'uso di *flashback* e *flashforward*, di *voice over*, il *cold open* (un'apertura narrativa nel vivo dell'azione che crea un effetto di meraviglia), la rottura della quarta parete attraverso l'interlocuzione diretta del personaggio con lo spettatore, e altri tipi di effetti speciali narrativi. Tali peculiarità sono scarsamente rintracciabili in *Victoria*, che punta invece alla fedeltà della ricostruzione storica e presenta una scansione narrativa dalla cronologia progressiva e lineare, scarsamente interrotta da rari momenti di analessi e nessuna prolessi.

Per ciò che concerne la categorizzazione entro il genere neovittoriano, è collocabile agevolmente nel filone nostalgico-celebrativo²⁰, cui appartiene del resto il suo antecedente cine-

¹⁹ *The Favourite* ad esempio, è incentrato sulle relazioni lesbiche della regina Anna e sulla dimensione femminile della corte britannica, i personaggi maschili ricoprono invece ruoli secondari e di mero supporto a quelli delle protagoniste.

²⁰ La produzione neovittoriana si può ripartire in almeno due principali tendenze: 1) il cosiddetto Post-Gothic, che riprende in chiave postmoderna trame dominate principalmente da paranormale, personaggi sanguinari, sessualità estrema. 2) Il filone nostalgico-celebrativo secondo cui l'età vittoriana rappresenta un repertorio di certezze morali e sociali che può fornire una prospettiva di maggior senso rispetto al presente. Come sostiene Andrew Davies, sceneggiatore di alcuni dei più celebri recenti adattamenti televisivi di romanzi vittoriani: "the nineteenth century has a great appeal in terms of simple nostalgia and national pride [...] It was a time of moral certainties, and fine moral discriminations – we would like to feel that we examined our lives

matografico, il già menzionato *The Young Victoria* che mostra notevoli similarità con la serie TV. In entrambi i casi sia l'impianto narrativo che quello semiotico-linguistico soddisfanno un'urgenza di riconferma di tratti valoriali e culturali dell'epoca prevalentemente antitetici a quelli della contemporaneità, nonché un'esigenza di rettifica degli "historical wrongs" che la figura della regina e il suo operato possano avere subito.

La scelta delle protagoniste, ad esempio, sia nel film che nella serie, risponde a una strategia che va oltre la consueta *beautification* del personaggio storico interpretato da attori più avvenenti dell'originale: sia Emily Blunt, che Jenna Coleman rappresentano un modello femminile dotato di una sensualità elegante e temperata da tratti di dolcezza e affabilità, del tutto diversa, se non opposta, da quella storicamente testimoniata dai dipinti e ritratti fotografici dell'imperatrice britannica. Le giovani attrici impersonanti la sovrana mostrano una serie di caratteristiche che, attraverso una semiotica eloquente, mitigano e riscrivono le asperità caratteriali e la scarsa empatia del messaggio non verbale comunicato dalle effigi storiche di Victoria, operando un processo di sostituzione iconica che è in realtà un vero e proprio processo di sostituzione valoriale: la severa matrona dallo sguardo gelido si traduce in una giovinetta accogliente e dai tratti angelici. Per sineddoche, attraverso l'icona più rappresentativa dell'intera epoca, l'età vittoriana si reinventa attraverso un'immagine totalmente rinnovata che nella sua infedeltà all'originale, paradossalmente, riconferma e celebra nostalgicamente la grandezza di sé stessa.

Non appare perciò casuale, anzi del tutto coerente allo stile della serialità televisiva contemporanea, che le immagini della sigla e della *titletrack* di *Victoria* siano, di fatto, un *incipit* ricapitolativo dell'intera opera – sia dal punto di vista linguistico che più latamente semiotico. Si tratta di una sigla essenziale, di breve durata (circa 30 secondi), le cui immagini si limitano al volto in primo piano di Victoria, che appare dapprima nelle sue vesti di ragazza, capelli sciolti ed espressione innocente e pensosa – indicativa di un destino che ne ha interrotto precocemente l'adolescenza consegnandole un peso apparentemente

as conscientiously as (say) Austen's characters examined theirs" (citato in Iris Kleinecke-Bates, *Victorians on Screen: The Nineteenth Century on British Television 1994-2005*, Basingstoke-New York, Palgrave and Macmillan, p. 3).

spropositato. La seconda immagine la vede invece come una donna in fiore, i capelli raccolti, il sorriso appagato e sicuro che guarda quasi con sfrontatezza al proprio futuro. Nella terza e ultima immagine Victoria assume l'aspetto regale che compete al suo ruolo, lo sguardo altero, nessun accenno di sorriso, la tiara come parte integrante del viso, metafora della testa coronata che ormai coincide con la sua identità definitiva.

È, tuttavia, la sequenza musicale che accompagna l'evoluzione visiva della figura di Victoria a giocare un ruolo da protagonista: il *Victoria's Theme* è un brano originale composto appositamente per la serie TV, un inno, solenne e maestoso, intonato da un coro di voci femminili e il cui testo è composto dalle sole parole "Gloriana, hallelujah"²¹. L'associazione con il canto religioso-celebrativo, realizzata dall'evidente similarità con la locuzione "Glory, hallelujah", punta all'assimilazione semiotica dell'istituzione monarchica a quella ecclesiale e al recupero di una visione ultraconservatrice della corona come unione di potere religioso e temporale. Ma l'associazione di maggior rilievo è certamente quella con Gloriana, the Virgin Queen: Elisabeth I è, come già si diceva, simbolo impareggiabile di *grandeur* britannica e di autoaffermazione femminile. Victoria come Elisabeth, unite dunque nel medesimo campo discorsivo come icone di magnificazione dell'identità nazionale.

Questa peculiarità di ricorrere a una sintesi linguistica estrema in coincidenza coi momenti di maggiore carico semantico, si rivela una costante stilistica della serie, che spesso si affida al codice visivo per demandare allo spettatore il processo inferenziale di decrittazione – e quindi appropriazione – dei luoghi topici della narrazione. La puntata pilota stabilisce dunque le coordinate dell'intera serie (ad essa verrà qui dedicato perciò maggiore spazio analitico) e il nucleo semantico delle tre stagioni, coagulato intorno ai concetti di: a) identità e b) empatia/sentimento. Il primo è narrativizzato attraverso la faticosa conquista di Victoria di un non scontato riconoscimento del ruolo di guida autorevole della nazione britannica – un percorso reso più difficile sia dal punto di vista dell'identità nazionale (messa in discussione dalla propria ascendenza tede-

²¹ Con ogni probabilità il capitolo della già citata biografia *Victoria. A Life* di Wilson che si intitola "Hallelujah Chorus" è stato fonte di ispirazione per Martin Phipps, autore della colonna sonora della serie TV.

sca) che di genere (in quanto donna paga un deficit di autorevolezza e affidabilità). Il secondo si correla strettamente al percorso esistenziale della protagonista, stretta tra il desiderio di essere approvata e amata, ma al contempo animata da uno spiccato spirito di indipendenza e da una capacità di pensiero innovativo che la avvicina alla donna contemporanea.

La sua ascesa al trono coincide con un'istanza di indipendenza individuale che per la giovanissima Victoria significa innanzi tutto la rescissione del legame con la famiglia di origine e con la cultura germanica ad essa correlata. La serie si apre con l'annuncio della morte di William IV e quindi della nuova condizione di regina che la diciottenne erede al trono si trova ad affrontare. Emblematica la scena tra Victoria, la madre, e il consigliere di quest'ultima, quel Lord Conroy cui è demandata la funzione di reprimere il carattere indipendente e autoassertivo della giovane regnante.

– Drina, was ist - Der König?

– Yes, Mama.

– Mein lieblich. Mein kleines mädchen is the Queen.

– *No more German, Mama.* You must remember you are the mother of the *Queen of England* now.

– Oh, Sir John. That awful old man is dead and now little Drina is Queen.

– So, I suppose the first thing to decide is how you will style yourself. Alexandrina, *that's too foreign*, and Victoria is hardly the name for a queen. We need something more traditional, like Elizabeth perhaps, or Anne. I think Elizabeth II sounds very well. Lady Flora, don't you think Elizabeth would be an excellent name? - A reminder of a great queen²².

Il primo gesto significativo è dunque linguistico e stabilisce una solidità identitaria che servirà a non far dubitare lo spettatore della determinazione caratteriale di Victoria, che coincide con l'orgogliosa rivendicazione della propria appartenenza alla nazione britannica. Lingua e nome definiscono quindi immediatamente l'identità della nuova sovrana.

²² *Victoria*, season I, episode 1. D'ora in poi denominato V e menzionato parenteticamente nel corpo del testo insieme all'indicazione della stagione e dell'episodio cui la citazione fa riferimento.

Poco più avanti ancora Lord Conroy cercherà di imporre la propria presenza agli incontri pubblici della regina, come attesta questo breve scambio tra i due:

- Has the Archbishop come? We must not keep him waiting.
 - Actually, the Archbishop has already left.
 - You saw him on your own?
 - I intend to see all my ministers *alone*
 - This is not a game! In future you must be accompanied by your mother or me!
- (V, S I, E 1)

Il resto della puntata può dunque lasciare spazio alla lenta legittimazione del proprio ruolo, conquistato con fatica e costellato di errori – per lo più originati dalla cultura opprimente e punitiva alla quale è stata fino a quel momento costretta. Il primo discorso pubblico, quello tenuto di fronte ai dignitari di corte e allo stretto giro di rappresentanti politici che vengono ad omaggiare la ragazzina divenuta regina, è un esempio di affermazione linguistico-discorsiva femminile: accolta con scarso entusiasmo e scetticismo pregiudiziale, Victoria entra, sola e con qualche titubanza, in una sala popolata unicamente da uomini che parlano ad alta voce tra di loro. La prima prova da affrontare per la giovane sovrana coinciderà dunque con una delle fasi conversazionali che per le donne risulta più ardua: la presa di turno e la cattura dell'attenzione all'interno di una situazione comunicativa altamente formale²³. Victoria prende la parola con un tono di voce flebile e insicuro, e viene interrotta dopo poche parole:

- My Lords. Now that it has pleased Almighty God to call

²³ Come rileva Maeve Conrick, l'area della conversazione è quella maggiormente controversa per ciò che concerne lo spazio linguistico occupato da uomini e donne e varia in ragione della natura della situazione comunicativa – più formale il contesto, più difficile per la donna avere parola. Non solo per quanto riguarda la presa di turno ma anche rispetto alla durata di parola e alle interruzioni subite: "There is quite an amount of difference depending whether the social context is public or private. As a general rule, the more public the forum, the less likely women are to occupy an equal amount of the talking time, or even to speak at all" (in *Womanspeak*, Dublin, Marino, 1999, p. 84).

to his mercy my uncle...
– Can't hear you!

Facendo ricorso alle proprie risorse di determinazione e orgoglio prosegue prendendo coraggio e sicurezza, a voce alta, guadagnando l'attenzione e il rispetto dell'uditorio:

– I know that I'm young. And some would say my sex puts me at a disadvantage.
But I know my duty, and I assure you I am ready for the great responsibility that lies before me.
(V, S I, E 1)

Le parole pronunciate in questa scena, non corrispondente ad alcun fatto documentato, sono in realtà la rielaborazione di quelle vergate dalla giovanissima regina nel proprio *journal*, da cui significativamente differiscono nella parte riguardante lo svantaggio che deriva dalla condizione femminile²⁴. Un evidente indicatore della volontà di narrativizzare la difficoltà di conferire autorevolezza al proprio discorso, in un contesto culturale dove lo stereotipo della donna composta e silente coincide col modello femminile esemplare. La natura anticonformista e insofferente alle convenzioni di Victoria emerge dal giudizio malevolo che la precede nel suo ruolo di regina: una donna che parla troppo e che cede ai propri impulsi irrazionali.

– William, do stop for a moment.
– Is it true the King is dead?
– I am on my way now to Kensington to kiss hands with the new Queen.
– *I hear her tongue is too big for her mouth*
– Nonsense, I have seen the Queen and she is perfectly formed.
(V, S I, E 1)

²⁴ “Since it has pleased Providence to place me in this station, I shall do my utmost to fulfil my duty towards my country; I am very young and perhaps in many, though not in all things, inexperienced, but I am sure, that very few have more real good will and more desire to do what is fit and right than I have” (Viscount Esher (ed.), *The Girlhood of Queen Victoria: A Selection of Her Majesty's Diaries between the Years 1832 and 1840*, Vol.I, London, John Murray, 1912, p.196, riportato in Wilson, *Victoria. A Life*, cit. p.75).

Si tratta della conversazione tra Lady e Lord Portman e Lord Melbourne (futuro Primo Ministro e primo consigliere della giovane regina), al quale i primi si rivolgono per avere notizie sulla nuova regina che egli si appresta a visitare. Lord Portman, ancor prima di avere qualsivoglia risposta, bolla Victoria con lo stigma della verbosità, uno dei *tòpoi* più frequenti che la cultura popolare riserva alle donne di qualsiasi epoca, ricevendo in risposta una salace battuta della consorte. Tuttavia, lungi dall'essere una dimostrazione di solidarietà femminile, la difesa di Lady Portman è piuttosto mirata alla conquista di una posizione all'interno della ristretta cerchia delle dame di compagnia della regina. È peraltro a questo *inner circle* femminile che va attribuita, nell'economia narrativa dell'episodio, la responsabilità dell'accusa infamante verso Lady Flora, protagonista suo malgrado del primo scandalo mediatico che coinvolgerà Victoria e causerà la prima crisi di consenso popolare nei suoi confronti.

Anche in *Victoria* le figure femminili sono al centro del racconto, a partire dalla sua protagonista, fino ai personaggi delle sottonarrazioni periferiche alla principale. Sarebbe però almeno in parte fuorviante attribuire a tale centralità una valenza spiccatamente indicativa del carattere emancipatorio del discorso femminile in questa serie televisiva. Neppure la figura della regina, al netto suoi slanci nel territorio della contemporaneità, è esente da un discorso complessivo che invece converge verso un obiettivo di conferma del sistema valoriale vittoriano come esempio di "Golden Age" cui mirare per ripristinare un senso di appartenenza e di orgoglio nazionale per mezzo della sua massima istituzione. In quest'ottica va considerata la *ratio* linguistica dell'intera serie che nel suo ricorso ad uno standard omogeneo in cui scarsamente emergono differenze di tono e registro o marche caratteristiche tra le diverse tipologie di personaggi (a parte gli inevitabili ricorsi a dialettismi, e accenti diatopicamente differenziati) diviene viatico di una narrazione di impianto sostanzialmente conservatore e celebrativo. La spia linguistica più evidente di questo orientamento è evidente soprattutto dalla gestione del tema della sessualità: il riferimento a tale ambito semantico è segnato da scelte che demandano all'implicitazione e perciò mai al riferimento diretto. Il ricorso allo stile discorsivo dell'epoca giustifica pertanto il ricorso a elissi e metafore visive che

evitano accuratamente il realismo espressivo.

Lo scandalo che riguardò Lady Flora Hastings tenne banco per lungo tempo ed ebbe un'eco straordinaria sui giornali del periodo precedente l'incoronazione della nuova monarchia. Accusata a torto da una giovanissima e inesperta Victoria, che diede credito ad indiscrezioni calunniose, di una supposta gravidanza illegittima, presumibilmente concepita con l'odiato Lord Conroy, la nobildonna fu sottoposta forzatamente a un'ispezione ginecologica che ne accertasse la condizione fisica. La visita decretò il suo stato di *virgo intacta* e rivelò invece un male in fase terminale che la condusse in breve tempo alla morte. Victoria fu accusata di crudeltà e di oltraggio nei confronti di un'innocente, la stampa prese posizione enfatizzando l'accaduto, le reazioni popolari furono veementi nei confronti della regina. Nell'episodio televisivo, una lunga sequenza segue in parallelo la visita medica che ingiuria la dignità di Lady Flora e la cerimonia di incoronazione di Victoria. Non viene pronunciata alcuna parola durante la scena, tranne un sintetico e semanticamente carico "Enter!" quando i medici bussano alla porta della camera della giovane aristocratica dove si svolgerà l'*inspection*. La metafora dell'accesso è impiegata per suggerire la violazione del corpo femminile, demandata al potere evocativo delle sole immagini: grandi teli bianchi per rendere l'atto di indagine il più celato possibile, il primo piano del viso dell'esaminanda sofferente e amareggiato, un pugno che stringe il lenzuolo del letto per rappresentare il dolore fisico del momento in cui il candore virginale viene infranto per un atto di sopraffazione istituzionale.

Allo stesso tempo, Victoria incede nella navata della cattedrale sulle note di "Gloriana, hallelujah", verso il rito che la consacrerà regina. Con quell'atto perderà definitivamente la sua condizione di fanciulla per assumere quella di madre della nazione: la simbologia dell'anello regale, spinto con forza al dito della sovrana poco più che adolescente dall'alto prelato che presiede all'incoronazione e la smorfia di dolore sul volto di Victoria che accompagna il gesto, sono niente più che una versione metaforica della perdita dell'innocenza che accompagna l'ingresso alla vita adulta, che per la donna coincide con una fisicità dolorosamente acquisita. L'immedesimazione empatica dello spettatore si ripartisce pertanto, in quest'occorrenza particolarmente rappresentativa, sulle due donne, versioni

complementari del medesimo tributo al “coming of age” femminile, in cui la parola è superflua, come a segnalare che l’abuso di quest’ultima – la maldicenza su Lady Flora, e il profluvio di attenzione mediatica sull’*affair* che la riguarda – debba essere controbilanciato da una comunicazione verbale di grado minimo.

Parimenti convenzionali, con la sola eccezione della protagonista, appaiono i rapporti tra i generi, con qualche rara concessione alla cultura dei nostri giorni. La timida comparsa di un amore omosessuale, tra Lord Drummond e Lord Alfred, non riesce infatti a infrangere tangibilmente il *pattern* di relazioni uomo-donna che si risolve in una serie di sottonarrazioni ricalcanti lo schema in tutto conforme alle parabole sentimentali di gusto didascalico dell’epoca vittoriana. Ai soli Victoria e al Principe Albert è invece concesso uno sviluppo relazionale e discorsivo complesso, come coppia e come singoli individui. Giacché a loro è demandato il ruolo di fungere da rappresentazione speculare della monarchia contemporanea, offrono un modello di rapporto per molti versi anticonformista e di grande modernità nelle sue controversie e difficoltà di autoaffermazione. Da un lato una virilità compromessa da un ruolo confinato entro gli angusti limiti del matrimonio reale e dall’altro una femminilità e maternità messa in discussione da una posizione di leadership nazionale e dal dovere di dare primato alla famiglia pubblica – lo Stato e i suoi cittadini – rispetto a quella privata. L’affinità tra i due, che si realizza in rapporto fortemente caratterizzato da affetto e sensualità, è purtuttavia segnata da uno scontro dialettico sulla modalità comunicativa e di relazione tra corona e popolo, un’interpolazione tra l’istanza di riservatezza e compostezza che viene proposta da Albert, favorevole a una maggiore divisione tra ruolo pubblico e privato, e lo slancio totalizzante di Victoria, alla perenne ricerca di approvazione popolare per sé stessa e per la monarchia britannica.

– When I was a little girl, I made a promise to myself, Skerrett, that I would be not just a queen, but a great queen, whose reign would be remembered as a glorious one. Now there are no cheers for me, only for Lord Palmerston. Why don’t they understand he only cares about his own glory?

– A London crowd would cheer for anyone who gave them

free beer. Forgive me, ma'am, a queen doesn't need to curry favor.

– But *I want them to love me. I want them to love me.*

Otherwise, what is the point?

(V, S III, E 2)

La conversazione tra la cameriera Skerrett e una Victoria ormai adulta evidenzia la centralità che quest'ultima conferisce al rapporto coi propri sudditi: un atteggiamento di proiezione sentimentale teso a valicare i limiti dell'empatia per sconfinare nel ritratto della ricerca ossessiva di riconoscimento e celebrità – un altro dei tratti tipici che l'epoca vittoriana condivide con il mondo dell'oggi e che viene pesantemente censurato da Albert.

– That man's trouble is, he's in love with the people being in love with him.

– This is my fear: That it may also be true of you. That *your heart craves adulation.*

– “Craves adulation”?

– That's why you find it so hard to be here. Deprived of it.

– It is your prerogative to favor me with your analysis, Albert. Mine to disregard it.

(V, S III, E 2)

La terza stagione di *Victoria* è di fatto quella in cui le immagini dei due giovani regnanti britannici si sovrappongono maggiormente al ritratto della monarchia inglese contemporanea. Equilibri familiari e coniugali fagocitati da un cannibalismo mediatico che condiziona ogni gesto comunicativo e che trasforma la famiglia reale in un perenne *reality show* a uso e consumo di massa. È Victoria la prima regina che subisce un processo di appropriazione e “commodification” della propria figura e di quella della propria famiglia. L'episodio della terza stagione dedicato al caso della diffusione giornalistica di una stampa privata, in cui la regina è ritratta in un momento di intimità domestica – mentre fa il bagno a uno dei suoi bambini – e la reazione di curiosità spasmodica dei lettori e, più in generale, del popolo inglese, mette in particolare evidenza le similarità con le dinamiche che governano la vita della casa Windsor oggi. Il fatto che ogni crisi mediatica e di popolarità venga risolta in *Victoria* senza apparenti conseguenze, testimonia l'intento di costruire uno *storytelling* che riequilibri il

controverso rapporto tra stampa e Casa reale che nella realtà odierna è visto (soprattutto in conseguenza della tragedia di Lady Diana Spencer) con occhio particolarmente critico.

D'altra parte, la costruzione dell'immagine mediatica della monarchia, come si accennava, nasce proprio in coincidenza col regno di Victoria, insieme all'industria culturale sulla famiglia reale. Come sottolinea John Plunkett: "There was a crucial osmosis between the making of a media monarchy and the evolving conception of Victoria's role as a constitutional monarch – the consequences of which remain with us today"²⁵.

Specchio paradossale – distorto e fedele allo stesso tempo – di un'era la cui cifra controversa è dunque precorritrice della modernità contemporanea, *Victoria* entra a buon diritto nel novero delle opere neovittoriane di transcodificazione che pertengono al fenomeno, comune alle due epoche, di democratizzazione e accessibilità del discorso pubblico e delle istituzioni cui si correla. Lo spettatore, oltre a disporre, a un primo livello, di un impianto narrativo biografico-sentimentale, viene implicato inoltre in un sottotesto che adatta il materiale storico al processo di finzionalizzazione del passato. Un passato che è perciò trasformato in superficie discorsiva in cui viene riscritta la memoria culturale di un intero popolo, attraverso la storia delle proprie figure-simbolo, come quella di Victoria. Regina icona dell'ottocento, forse la più nota della modernità, che già in vita ha mostrato una straordinaria capacità di creare legami di consonanza e immedesimazione coi propri concittadini e ancora adesso, attraverso le opere che la rappresentano, capace di trasmettere l'immagine di una donna che dalla sua dimensione remota, continua a raccontare il mondo di oggi.

²⁵ Queen Victoria: *First Media Monarch*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 3.