

CrossWays

6

Collana di Anglistica diretta da Francesco Marroni

CrossWays

Collana di Anglistica diretta da Francesco Marroni

Comitato Scientifico:

Richard AMBROSINI (Università di Roma III)
Patrick BRANTLINGER (Indiana University, Bloomington, USA)
Ann C. COLLEY (State University of New York, Buffalo, USA)
Lidia DE MICHELIS (Università Statale di Milano)
Corinne DUBOIN (Université de La Réunion, France)
Norman ETHERINGTON (University of Western Australia)
Gloria LAURI-LUCENTE (University of Malta)
Phillip MALLETT (University of St Andrews, UK)
Mitsuharu MATSUOKA (Nagoya University, Japan)
Gerald MONSMAN (University of Arizona, USA)
Frédéric REGARD (Université de Paris-Sorbonne, France)
Enrico REGGIANI (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)
Anna Enrichetta SOCCIO (Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara)
Andrew STAUFFER (University of Virginia, USA)
Lindy STIEBEL (University of KwaZulu-Natal, South Africa)

[ISBN-978-88-3305-491-9]

© 2024, Edizioni Solfanelli
del Gruppo Editoriale Tabula Fati
66100 Chieti - Via Colonna n. 148
Tel. 0871 561806 - 335 6499393
www.edizionisolfanelli.it
edizionisolfanelli@yahoo.it

Alessandra Serra

RE MEDIA

Adattamento e transcodificazione dell'epoca
vittoriana nella testualità contemporanea

Solfanelli

PREMESSA

Questa monografia è frutto di una ricerca da me condotta nell'ambito dei processi di transcodificazione e dell'adattamento, argomento sul quale negli ultimi anni ho pubblicato vari articoli e ho presentato varie relazioni a convegni internazionali. Lo studio prende le mosse da tali riflessioni, di cui appaiono qui alcune parti, seppure modificate sostanzialmente e aggiornate alla prospettiva della presente ricerca. Più nello specifico, oltre a una premessa teorico metodologica, l'analisi verte su adattamenti contemporanei riferiti all'epoca vittoriana e alla modalità neogotica, analizzati entro una prospettiva transistorica e di taglio linguistico-discorsivo.

Vorrei qui ringraziare innanzi tutto Francesco Marroni, cui va la mia gratitudine per aver saputo essere una guida preziosa e paziente, per i suoi continui incoraggiamenti e insegnamenti che sono per me fondamentali. Un ringraziamento particolare vorrei rivolgerlo alla collega e amica Michela Marroni, per aver avuto sempre le parole giuste nel momento giusto e per avermi sostenuto nel mio lavoro di ricerca. Un grazie sincero anche a Sonia Di Vito e Salvatore Asaro, per il loro contributo al mio lavoro, in tempi e orari non sempre agevoli e Francesca D'Alfonso, per esserci stata nei momenti più difficili con la sua intelligenza e sensibilità. Alla mia famiglia va il mio ringraziamento finale, per essersi adattati a me, con amore e pazienza.

Questo libro è dedicato a mia madre.

Roma, 25/05/2023

A.S.

INTRODUZIONE

1. *Bussole di orientamento*

Quella che viviamo oggi è stata definita la “Golden Age” dell’adattamento¹. Non a caso: dai *Golden Globe* agli *Oscar*, i premi ai migliori film sono quasi immancabilmente assegnati ad adattamenti; sui palchi dei teatri la maggior parte delle messe in scena attinge a testi narrativi adattati alla drammaturgia, le serie TV sono per lo più adattamenti. A ciò si aggiunga che gli universi narrativi transmediali, come quelli della Marvel e della Disney, detengono il dominio finanziario delle grandi produzioni hollywoodiane, sempre più orientate ad investire su fonti testuali di già sperimentato successo.

Eppure, nonostante questa modalità di transcodificazione goda di straordinaria popolarità, il suo ingresso nel campo degli studi accademici è avvenuto solo di recente. L’adattamento, di fatto, sconta uno stigma che per lungo tempo ha teso a declassarlo a prodotto secondario, derivativo e, in generale, di valore minore rispetto al testo adattato. Questa visione dell’adattamento come testo ancillare, muta sensibilmente a partire dagli anni novanta e poi nei primi decenni del nuovo millennio, sulla scorta di una significativa serie di studi che lo hanno liberato dal confine delle gerarchizzazioni testuali e dal concetto di “fedeltà” alla fonte come criterio valutativo.

Un primo sostanziale attacco al *fidelity criticism* giunge da Dudley Andrew, il cui articolo “The Well-Worn Muse” del 1980

¹ “This is in short the golden age of adaptation studies. We live in a world of adaptation, and a failure to study that world means we must ignore an increasingly important part of contemporary culture”. (Denis Cutchins, “Introduction to the Companion” in *The Routledge Companion to Adaptation*, ed. Dennis Cutchins, Katja Krebs, Eckart Voigts, London and New York, Routledge, 2018, p. 2).

è considerato una sorta di pietra miliare degli *Adaptation Studies* contemporanei proprio per la radicale presa di posizione sul tema:

Unquestionably, the most frequent and most tiresome discussion of adaptation (and of film and literature relations as well) concerns fidelity and transformation. Here it is assumed that the task of adaptation is the reproduction in cinema of something essential about an original text; here we have a clear-cut case of a film trying to measure up to a literary work, or of an audience expecting to make such a comparison².

Il dibattito sulla fedeltà produrrà successivamente una lunga serie di elaborazioni particolarmente rilevanti che costituiranno l'ossatura degli *Adaptation Studies* contemporanei³. Tra questi forse più di tutti *A Theory of Adaptation* di Linda Hutcheon, pubblicato nel 2006, rappresenta un'importante infrazione degli schemi metodologici fino a quel punto applicati all'analisi dell'adattamento: il raggio di indagine si apre a una molteplicità di medium, generi, forme ed epoche, mentre emerge la necessità che questa pratica sia considerata un vettore di diffusione culturale di per sé, piuttosto che una replica inautentica di un presunto "originale" primigenio⁴.

Gli ultimi decenni del Novecento segnano un vero e proprio

² "The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory." in *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, ed. Syndy M. Conger and Janice R. Welsch, Macomb, IL, Western Illinois University Press, 1980, p. 12.

³ Si segnalano qui, a solo titolo esemplificativo: Christopher, Orr, "The Discourse on Adaptation", *Wide Angle*, 6,2 (1984), pp. 72-76; Brian McFarlane, *Novel into Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996; Robert Stam, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" in *Film Adaptation*, ed. James Naremore, London, Athlone Press, 2000, pp. 54-76; Sarah Cardwell, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester, Manchester University Press, 2002; Thomas Leitch, "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory", *Criticism*, 45, 2 (2003), pp. 149-171 (e poi in "Adaptation studies at a crossroad", *Adaptation*, 1,1 (2008), pp. 63-77).

⁴ Cfr. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006. Sul concetto di fedeltà si vedano in particolare le pp. xv e 6-7.

momentum dell'analisi sull'adattamento, che guadagna terreno ben al di fuori del suo campo tradizionale di pertinenza – quello dei *film e media studies* e degli studi traduttologici – entro cui costituiva una nicchia di limitata rilevanza. Da questo mutamento di prospettiva è emersa la necessità di collocare l'adattamento entro una dimensione (disciplinare e analitica) autonoma e definita che uscisse dallo stallo metodologico in cui per molti versi si trova.

Ad oggi, l'area degli *Adaptation Studies*, collocati nel campo largo di quei *Cultural Studies* che, per la loro natura multidisciplinare accolgono svariati approcci metodologici, non appare una disciplina indipendente e determinata. Ed è forse proprio questa tendenza all'ecllettismo analitico ad emergere come la più evidente caratteristica degli attuali studi sull'adattamento – un tratto che se da un lato è utile a ricomprendere i molteplici sviluppi di questa modalità, anche nelle più recenti evoluzioni in ambiente digitale e multimediale, dall'altro non favorisce però l'approfondimento teorico e concettuale. Uno degli effetti di questo taglio prospettico è la proliferazione di 'case study' tra loro disomogenei (nel migliore dei casi raggruppati con soli criteri cronologici o tematici) e che non perseguono, se non di rado, quella che appare una necessaria ricerca di *pattern* sistematici e/o di dinamiche testuali ed extratestuali con cui l'adattamento informa le modalità di *storytelling* contemporaneo.

Sotto molti aspetti, il desiderio di autonomia disciplinare e di superamento degli inveterati *bias* sull'adattamento, più che in una sistematizzazione, pare tradursi in una tendenza all'inclusione omnicomprensiva di concetti, approcci e definizioni provvisorie e malsicure, che non di rado sfociano nell'incoerenza o nella superficialità. Lo stesso legame con la categoria dell'intertestualità, considerata per lo più una sorta di iperonimo tipologico dell'adattamento, ha l'effetto di diluire spesso l'analisi al solo riconoscimento di risonanze fra testi, rendendo sempre più ardua anche quella che potrebbe essere un'utile distinzione tra pratiche consimili. Del resto, dal momento che la molteplicità delle versioni attuali dell'adattamento rende sostanzialmente impossibile una definizione univoca, appare quanto mai necessario un impegno per fissare dei punti fermi in quello che a buon diritto rischia di diventare, più che un

campo disciplinare, una Babele metodologica, disseminata di gerghi sempre più oscuri.

Il punto di partenza di questo studio è infatti una riflessione teorico-concettuale, che tenta di rintracciare alcune delle tante possibili connessioni sistematiche tra metodi e testi dell'adattamento, attraverso una modalità di ricerca il cui presupposto parte dal *contesto* dei testi analizzati e dalle *modalità discorsive* che ne derivano, piuttosto che nella direzione opposta (dal testo alla ricostruzione del contesto discorsivo che lo circonda), come accade nella maggior parte degli studi sull'adattamento. Sarà inoltre centrale il piano dei processi linguistico-semiotici di transcodificazione, sui quali troppo spesso si sorvola negli approcci che privilegiano il piano transistorico. Verrà invece evidenziato il debito – e la correlazione ineludibile, al di là delle mode metodologiche – che questo campo disciplinare ha contratto con l'ambito della traduttologia contemporanea e, soprattutto, con le elaborazioni di Roman Jakobson sull'intersemiosi e sui tratti pansemiotici.

Nelle analisi dei casi proposti, per quanto possibile, si è tentato di ricongiungere i fili che gli *Adaptation Studies* hanno sparso attraverso le fasi storiche della loro evoluzione: da quella narratologico-strutturalista, a quella attuale centrata sull'adattamento come dialogismo culturale e intertestuale. La via praticata, è una ricerca di esempi significativi, in cui si è cercato di mettere in relazione dinamiche caratterizzanti attraverso una prospettiva concentrata sulla contemporaneità. In questo senso, è apparso cruciale il ruolo dell'adattamento nella serialità televisiva e, per tale ragione molti dei casi analizzati riguarderanno questa modalità narrativa e i processi culturali, politici, storici ed economici che la presidono.

Dopo la sezione introduttiva, l'analisi sarà dedicata all'adattamento del passato, indagando come il vittorianesimo e i suoi periodi adiacenti rappresentino un alveo storico privilegiato per tale pratica narrativa, visto il gradimento che le serie ambientate in questo periodo continuano a riscuotere presso il pubblico. Il diciannovesimo secolo parla alla nostra età attraverso nuove letture non tanto e non solo delle sue opere artistiche, ma anche e soprattutto attraverso l'adattamento delle sue figure storiche, dei contesti politici e culturali e dei ruoli dell'uomo e della donna dell'epoca rielaborati all'interno

di dimensioni narrative che ricostruiscono l'epoca *fin de siècle* per raccontare la contemporaneità.

Saranno indagate soprattutto le pratiche attuali di narrazione televisiva e cinematografica, le cui modalità discorsive informano la definizione di identità individuali e collettive, contribuendo alla riconfigurazione del panorama socio-culturale contemporaneo. Si farà riferimento principalmente al concetto di "Complex TV" elaborato da Jason Mittell che ha così definito i caratteri della serialità televisiva più recente: "a new model of storytelling has emerged as an alternative to the conventional episodic and serial forms that have typified most American television since its inception, a mode that I call *narrative complexity*". Muovendo dalle sue parole, questo nuovo modello di racconto delle serie TV impiega diverse strategie di *storytelling* "to create engaging storyworlds through a range of complex techniques of narrative discourse, including playing with temporality, constructing ongoing characters, and incorporating transmedia"⁵.

2. *Questioni di appartenenza*

Esiste una definizione contemporanea per il termine *adattamento*? È una domanda di difficile risposta o, per meglio dire, si potrebbero fornire molte risposte a questa domanda, tutte giustificate e valide. Innanzi tutto bisogna riconoscere che la pratica dell'adattamento come transcodificazione di un testo, dacché se ne abbia testimonianza, è parte integrante della storia e dell'evoluzione di tutte le forme artistiche. Sin dall'età classica, i concetti di mimesi ed ecfraasi hanno cercato di definire razionalmente il rapporto tra opera artistica e riproduzione del reale, individuando nel primo lo slancio imitativo come tensione verso le forme ideali o naturali della realtà, e nel secondo la descrizione o riflessione su una forma artistica non verbale (solitamente pittorica o scultorea) nel tentativo di eguagliarla⁶.

⁵ Entrambe le citazioni da: Jason Mittell, *Complex Tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York and London, New York University Press, 2015, p. 17 e p. 10 per la seconda citazione.

⁶ Nella critica moderna il termine è stato riferito a vari esempi di testi

Lo stesso William Shakespeare entra a buon diritto nel novero degli artisti dell'*Early Modern Age* che hanno rielaborato fonti storiche e letterarie per rimodellarli secondo il gusto e i requisiti drammaturgici della propria epoca. Era, peraltro, una prassi consolidata del periodo: l'autore attingeva non alla propria esperienza personale ma alla storia, alle cronache, a testi pre-esistenti in un paziente lavoro artigianale di rimodellizzazione:

To be a writer in the early modern period was to be an adaptor [...] The task of a writer was to take the materials from a prior text and reshape them to current tastes and requirements: whereas a modern author might be advised to write about her experiences, her early modern counterpart wrote about her reading⁷.

Ma ben prima del celebre assioma postmodernista secondo cui tutta la scrittura è *riscrittura*, la consuetudine all'adattamento trova fortuna lungo il corso dell'epoca moderna, fino a dilagare in epoca vittoriana, quando diviene una moda irrefrenabile. Dalla poesia al romanzo, alla drammaturgia (con Shakespeare, come è noto, in prima linea) alla pittura, alla musica classica, operistica e popolare, alla danza e ai *tableaux vivants*, fioriscono nuove versioni della medesima opera che attraversano generi e media diversi – ogni campo espressivo ha licenza di interscambiabilità. Su questo Linda Hutcheon osserva:

If you think that adaptation can be understood by using novels and films alone you're wrong. The Victorians had a habit of adapting just about everything – and in just about every possible direction; the stories of poems, novels, plays, operas, paintings, songs, dances, and *tableaux vivants* were constantly being adapted from one

poetici e in prosa che narrativizzano e commentano manufatti artistici. Tra i più celebri lo scudo di Achille omerico, l'*Ode to a Grecian Urn* di John Keats o le descrizioni dei dipinti all'interno delle *Vite degli Artisti* di Giorgio Vasari.

⁷ Emma Smith, "Shakespeare as an adaptor" in *The Arden Research Handbook of Shakespeare and Adaptation*, ed. Diana E. Henderson, Stephen O'Neill, London, Bloomsbury, 2022, p. 25.

medium and then back again. We postmoderns have clearly inherited this same habit, but we have even more new materials at our disposal – not only film, television, radio, and the various electronic media, of course, but also theme parks, historical enactments, and virtual reality experiments⁸.

La tendenza è andata in crescendo con il moltiplicarsi delle modalità rappresentative, saldandosi con la prospettiva post-moderna del *pastiche*, dell'intertestualità e della rifunzionalizzazione e risemantizzazione di testi e autori. In questo senso è di particolare importanza l'opera di Roland Barthes, cui si deve il concetto della ri-scrittura come modalità di sovversione alle strutture dominanti di potere e di sfida alla prescrittività culturale sul ruolo dell'autore. L'idea contemporanea dell'adattamento deve molto a questa impostazione in cui la riscrittura, intesa come permutazione di elementi testuali pre-esistenti o co-esistenti, diviene una pratica necessaria per creare nuove opportunità di senso e interpretazione:

Any text is a new tissue of past citations. Bits of codes, formulae, rhythmic models, fragments of social languages, etc. pass into the text and are redistributed within it, for there is always language before and around the text. Intertextuality, the condition of any text whatsoever, cannot, of course, be reduced to a problem of sources or influences; the intertext is a general field of anonymous formulae whose origin can scarcely ever be located⁹.

Eppure, prima di poter accedere agli snodi teorico concettuali della narratologia strutturalista e della semiotica europea, l'adattamento è stato relegato in uno status di sostanziale discredito, reputato del tutto ancillare nelle gerarchie delle modalità rappresentative. Il dibattito che lo riguarda si accende nel primo Novecento, con l'avvento del cinema: quest'ultimo (come in seguito farà la televisione) attinge a piene mani al

⁸ Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, cit., p. xiii.

⁹ Roland Barthes, "Theory of the Text", in *Untying the Text*, ed. Robert Young, London, Routledge, 1981, p. 39.

grande serbatoio del romanzo e del teatro per i soggetti dei film, attirando sull'adattamento lo stigma che lo avrebbe perseguitato fino a tempi molto recenti.

La pessima reputazione di cui godeva ha avuto, peraltro, testimoni eccellenti, a partire da Virginia Woolf che nel 1926 diede alle stampe un articolo pungente sulle opportunità offerte dal crescente successo della settima arte, all'epoca limitata al film muto. Woolf considerò l'esperienza cinematografica una mera fuga dalla realtà, che gratificava lo spettatore attraverso un senso di appagamento a buon mercato. Per di più, giudicò in maniera particolarmente aspra l'impiego di soggetti derivati da opere letterarie, definendo questa prassi nient'altro che una forma di parassitismo:

For example, there was literature [and] the cinema fell on its prey with immense rapacity, and to this moment it largely subsists upon the body of its unfortunate victim. But the results are *disastrous* to both. The alliance is unnatural [...] What the cinema might do if it was left to its own devices [...] If it ceased to be a *parasite*, how would it walk erect?"¹⁰.

Va detto che il giudizio inclemente fa riferimento a una forma artistica ai suoi esordi, priva della complessità e dell'elaborazione (anche tecnologica) che avrebbe guadagnato con rapidità nei decenni successivi. Del resto, nel prosieguo della riflessione, Woolf comunque sottolinea tutte le potenzialità del cinema, cui auspica di trovare la propria voce stilistica e narrativa, così da meritare pienamente l'etichetta di nuova arte. Rimane tuttavia significativo il tono censorio e la condanna senza appello della contaminazione tra cinematografia e testo letterario, soprattutto perché mossa da una delle voci intellettuali e artistiche più propense alla sperimentazione letteraria e, direi, al superamento dei canoni culturali consolidati. E infatti, quasi trenta anni prima, nel 1899, la stessa Woolf indicava l'atto di imitazione come motore dell'atto creativo:

¹⁰ Annotazione nel diario del 1926 riportata in Virginia Woolf, *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*, San Diego, Harcourt Brace, 1990, pp. 265-266. Miei i corsivi.

After all we are a world of imitations; all the Arts that is to say imitate as far as they can the one great truth that all can see. Such is the eternal instinct in the human beast, to try & reproduce something of that majesty in paint marble or ink¹¹.

L'evoluzione del pensiero di Woolf, che passa da un apprezzamento (seppure limitato al piano meramente teorico) del concetto di mimesi artistica, per poi deplorare la prassi dell'impiego di testi letterari per opere cinematografiche, ben esemplifica l'approccio sfavorevole verso l'adattamento che lo ha lungamente caratterizzato.

Per decenni il dibattito critico sul tema è stato di pertinenza quasi esclusiva proprio della letteratura e del cinema, con l'adattamento che svolgeva la sola funzione di termine contrastivo in rapporto all'opera di partenza. In altre parole, l'adattamento aveva cittadinanza solo nelle analisi mirate a setacciare acquisizioni e perdite rispetto al testo fonte. Paradigmatico, in questo senso, il saggio seminale di George Bluestone (*Novels into Films*) che già nel 1957, in piena epoca d'oro degli adattamenti cinematografici hollywoodiani, riconosceva autonomia artistica al prodotto derivato da una trasposizione letterario-filmica, ma lo collocava in una condizione di subalternità rispetto all'opera di invenzione originale, auspicando una successiva divisione dei due ambiti:

Cinematic and literary forms resist conversion [...] The film and the novel remain separate institutions, each achieving its best results by exploring unique and specific properties. At times the differences tempt one to argue that film-makers ought to abandon adaptations entirely in favor of writing directly for the screen. More often than not, *the very prestige and literary charm of the classics has an inhibiting effect, shriveling up the plastic imagination*¹².

¹¹ *Ibid.*, p.143.

¹² George Bluestone, *Novel into Films*, Berkeley, CA, University of California Press, 1957, p.218, corsivi miei.

La restrizione a questa struttura bidimensionale, prevalente almeno agli ultimi due decenni dello scorso secolo, orienta e cristallizza il dibattito sull'adattamento intorno a considerazioni che, è utile ribadire, valutano le opere in ragione del criterio di fedeltà come sola unità di misura dell'atto traspositivo.

Anche il dato cronologico, assume qui il senso di una tendenza critica: la storia degli studi sull'adattamento procede simultaneamente e parallelamente all'evoluzione di quelli traduttologici, che sul finire del Novecento conoscono una vera e propria rivoluzione copernicana delle proprie prospettive metodologiche e di definizione disciplinare. A partire dagli anni settanta e ancor di più all'inizio degli anni ottanta, la traduzione è investita dall'avvento delle nuove metodologie linguistico-testuali, semiotiche e discorsive che, dalla fase formalista e scientifico-prescrittiva, la conducono verso approdi non normativi, abbandonando la ricerca di criteri stabili e fissi e di un'irrealistica equivalenza rispetto all'originale. A questo proposito, Siri Nergaard, a metà degli anni novanta, in piena ascesa del *cultural turn* degli studi sulla traduzione, afferma:

La denominazione che da ora in poi viene data alla disciplina è *Translation Studies*. La si vuole chiamare così perché non è una scienza, forse nemmeno una teoria, ma certamente un campo di studi [...] e non è una teoria perché a una teoria si richiede maggiore uniformità e univocità di quanto si possa trarre negli studi sulla traduzione. Più che fare teoria, ora si tratta di *descrivere*. È quindi un campo di studi – interdisciplinare – che non ha uno scopo pratico, se per questo si intende fornire modelli e istruzioni su come tradurre¹³.

L'impulso alla svolta viene soprattutto dagli studi letterari e dalle letterature comparate, che promuovono teorie e approcci metodologici olistici del testo, analizzato in prospettive anti-prescrittive, basate su pratiche eminentemente discorsive, più che su quelle di stretto dominio linguistico. Ad essere posto al centro del focus traduttivo è il processo di negoziazione cultu-

¹³ "Introduzione" in *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, p. 14.

rale tra testo di partenza e testo di arrivo, con cui si apre la strada alle moderne elaborazioni dei *Translation Studies*, che, nelle parole di Gideon Toury, ottengono "fondamentali conquiste [tra le quali] uno spostamento graduale di interesse da relazioni definite come *interlinguistiche* a relazioni dette *inter-testuali*"¹⁴.

Si deve del resto allo stesso alveo teorico e, più specificatamente, alla scuola di Tel Aviv i cui esponenti di spicco erano lo stesso Toury e Itmar Even-Zohar, la definizione di *Polysystem Theory* che colloca il testo tradotto all'interno di un processo complessivo in cui il testo è elemento organico di un determinato sistema culturale e di una determinata epoca. Il processo traduttivo si configura come un'azione compiuta entro una rete di sistemi di cui la letteratura (tradotta) è un elemento sistemico, mentre il complesso nella sua interezza altro non è che il macrosistema culturale.

Va da sé che questo spostamento di asse, teorico e concettuale ad un tempo, proietti le *central issues* dei *Translation Studies* nella dimensione eminentemente extratestuale: si tratta di una chiave prospettica che definisce la traduzione come un fenomeno comunicativo di matrice interculturale e sociale¹⁵. Gli sviluppi successivi a questa svolta, trovano spazio nella ormai storica pubblicazione di Susan Bassnett che porta il nome dello stesso campo disciplinare, *Translation Studies* per l'appunto, che contribuisce a fondare insieme ad André Lefevere e in cui si stabilisce l'autonomia del testo tradotto rispetto all'originale, la centralità del ruolo del traduttore e l'importanza fondamentale dell'elemento extralinguistico e contestuale. Lo studio del fenomeno traduttivo beneficia dell'elaborazione di una sua teoria sistematica, che esce dal campo della lingui-

¹⁴ Gideon Toury, "Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico" in *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., p. 110. Titolo originale: "Communication in Translated Texts. A Semiotic Approach" in Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute of Poetics and Semiotics, 1980, pp. 11-18.

¹⁵ Cfr. Itamar Even-Zohar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", *Papers on Poetics and Semiotics 8*, ed. Benjamin Hrushovski and Itamar Even-Zohar, Tel Aviv, University Publishing Projects, 1978, pp. 21-27 e Itamar Even-Zohar, "Polysystem Studies", Special issue, *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11, 1 (1990), pp. 1-268.

stica per entrare a pieno titolo in quello, decisamente meno angusto, della semiotica, come rimarca Susan Bassnett:

The first step towards an examination of the processes of translation must be to accept that although translation has a central core of linguistic activity, it belongs most properly to semiotics, the science that studies sign systems or structures, sign processes and sign functions [...] Beyond the notion stressed by the narrowly linguistic approach, that translation involves the transfer of 'meaning' contained in one set of language signs into another set of language signs through competent use of the dictionary and grammar, the process involves a whole set of extra-linguistic criteria also¹⁶.

Da qui in poi, gli studi traduttologici si orientano sempre più nettamente verso quel già menzionato *cultural turn* che pone la traduzione al centro di un processo di negoziazione tra contesto sociale, tradizione culturale e soggettività dei traduttori. Approccio che implica un enorme ampliamento del campo degli studi sulla traduzione, così aperto a molteplici connessioni interdisciplinari correlate a un concetto di cultura inteso come sistema dinamico in continuo mutamento e sottoposto a continue manipolazioni¹⁷. L'approdo di questa prospettiva è quello che nel corso degli ultimi decenni del ventesimo secolo porta i *Translation Studies* a una sostanziale confluenza nei *Cultural Studies*.

Questa breve digressione nel territorio della traduzione, apparentemente disgiunta dal tema dell'adattamento, ci aiuta ad evidenziare non solo gli ovvi elementi di connessione tra i due ambiti, ma anche ad avviarci verso un doveroso ragionamento che riguarda la definizione delle loro aree di pertinenza.

¹⁶ Susan Bassnett, *Translation Studies* [1980], London and New York, Routledge, 2002, p. 22.

¹⁷ Sulla stessa linea anche Theo Hermans, il quale pensa alla traduzione come un genere letterario primario a disposizione delle istituzioni sociali che ne fanno uso per manipolare e costruire la cultura secondo la poetica e l'ideologia prevalente di una data epoca (Theo Hermans, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* [1985], London and New York, Routledge, 2014).

Come ho già sottolineato, l'adattamento è una pratica artistica non circoscrivibile ad alcuna periodizzazione, il suo accesso alle discipline accademiche è piuttosto recente e il suo assestamento teorico-metodologico segue un percorso per molti versi simile a quello dei *Translation Studies*. La differenza più evidente attiene proprio allo stato di indeterminatezza di cui soffre l'adattamento.

In breve, l'adattamento è una pratica che ha letteralmente invaso ogni settore della narrazione¹⁸, tanto più che la proliferazione di canali e generi di racconto dell'età contemporanea ha aumentato in misura esponenziale la richiesta di materiali disponibili a un mercato assetato di storie da ascoltare. Dopo il lungo stallo dell'adattamento nel solo territorio della transcodificazione della narrativa romanzesca e/o della drammaturgia per il cinema e la televisione, al giorno d'oggi il ventaglio di possibilità è, letteralmente, smisurato. Dal romanzo, al balletto, alla lirica, al musical, alla serie TV, dal fumetto al cinema e dal cinema al *videogame* e viceversa, dai parchi a tema, alle *cover* musicali, l'elenco degli ambiti dell'adattamento contemporaneo potrebbe proseguire a lungo.

E nel campo di studi latamente definito *Adaptation Studies*, si va sempre più delineando una tendenza a deflettere l'attenzione dai testi in sé e a focalizzarsi, piuttosto, "on the varied *relationships* that exist between texts"¹⁹. Comprensibilmente, se l'obiettivo di analisi vira verso il sistema di rapporti intertestuali ed extratestuali che intercorre nel processo e nel prodotto dell'adattamento, la ricerca di una definizione diventa una meta tanto complessa quanto sfuggente. Le prospettive di ricerca attuale si sono, infatti, dilatate per ricomprendere quella vasta gamma di interconnessioni tra le numerose forme d'arte del nostro presente, generando confini categoriali di discutibile esaustività. Kamilla Elliott, ad esempio, ravvisa nella difesa delle aree disciplinari accademiche una delle cause

¹⁸ "Adaptations are everywhere today: on the television and movie screen, on the musical and dramatic stage, on the Internet, in novels and comic books, in your nearest theme park and video arcade" (Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, cit., p. 2); "Adaptation studies continues to grow as a field, likely driven by the explosion of adaptive texts in practically every kind of art" (Cutchins in Cutchins, Krebs, Voigts, *op. cit.*, p. 2).

¹⁹ *Ibid.*, mio il corsivo.

di ingiustificata proliferazione terminologica:

Alternative terminologies for adaptation also derive from the second stage of theorization – from those taxonomies we call academic disciplines. Each discipline engages different terminologies prioritizing its subject matter: language scholars have focused on adaptation as translation; literary academics have defined adaptation as a form of reading, (re)writing, and literary criticism; theater scholars have defined adaptation as performance; music critics engage a rhetoric of transposition. Cross-disciplinary humanities studies such as semiotics, narrative studies, media studies, and cultural studies also define adaptation in their interdisciplinary images: as a mode of semiotic, narrative, media, cultural, or ideological transfer, subsumed by interdisciplinary terminologies such as intertextuality, remediation, transmodalization, and multimodality²⁰.

Quali le vie per fare chiarezza? Un possibile punto di partenza consiste nel differenziare i vari gradi di lettura del testo di partenza, specificando nell'analisi quali livelli e domini dell'*interpretazione* vengano esaminati e/o privilegiati nel circuito che dall'autore dell'adattamento (sceneggiatore, regista, artista) giunge al destinatario (fruitore comune o specialistico) in un processo che si dispiega lungo l'asse orizzontale di codifica (produzione del testo adattante) → decodifica (fase ermeneutica di interpretazione del testo) → ricodifica (produzione del testo adattato).

A questo punto, è forse utile una breve precisazione su alcuni dei termini impiegati: il concetto di interpretazione è qui sopra adottato nell'accezione che ne fa Umberto Eco che, nel suo *I limiti dell'interpretazione*²¹, considera ogni testo come una struttura contenente in sé le istruzioni per la sua decodifica. Un testo è, secondo Eco, un prodotto la cui sorte interpretativa è, in qualche modo, autogenerata, ed è pertanto affidato alle

²⁰ Kamilla Elliott, *Theorizing Adaptation*, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 183.

²¹ Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

pratiche inferenziali del lettore che attualizza il non-detto attraverso prassi collaborative coscienti e attive. Là dove si è menzionato invece il "fruitore comune o specialistico", ci si richiama all'ormai da tempo attestata distinzione tra *lettore* comune e specialistico. Secondo tale categorizzazione, il lettore comune è particolarmente attratto dalla trama e mostra notevole capacità empatica, ovvero la capacità di comprendere e relazionarsi con i personaggi e le situazioni presenti nel testo, facendo proprie espressioni e parole con cui definire i propri sentimenti e contribuendo così a dare un'interpretazione personale e soggettiva dell'opera. In questo modo, il lettore comune proietta i suoi modelli interpretativi sul testo, contribuendo così a modificarlo in maniera individuale. Per converso, il lettore specialistico possiede invece una consapevolezza avanzata della struttura del testo, riuscendo a individuare i diversi livelli di significazione e le isotopie presenti. Ha inoltre la capacità di applicare un proprio sistema di schemi inferenziali, ovvero una serie di tecniche di interpretazione che gli consentono di costruire un proprio modello ermeneutico²².

Ciò riporta il ragionamento alla necessità di distinguere e specificare le varietà di configurazioni che oggi scaturiscono anche dalla transcodificazione tra media e, testi digitali e tradizionali, superando il confronto tra tipologie testuali che rappresenta tuttora il genere di analisi dell'adattamento maggiormente sfruttato (ad esempio: romanzo → film o fumetto → film o fumetto → cartoon → film). Un percorso che richiama evidentemente la visione pansemiotica di Jakobson, soprattutto per ciò che concerne il concetto di omologabilità dei sistemi semiotici.

In questo senso, uno dei maggiori ostacoli nel campo dell'adattamento, di cui abbiamo già fatto menzione, è l'intreccio di approcci eterogenei che restituisce il quadro di un'area disciplinare nebulosa, in perenne oscillazione tra la tentazione di limitarsi a indagini contrastive e le valutazioni di fedeltà²³

²² Invalsa in ambito letterario (Cfr. Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980), la classificazione può essere utilmente impiegata anche in altre modalità di espressione, nei ruoli, ad esempio, di spettatore, ascoltatore, *gamer*, e così via.

²³ Tra gli studi sul tema si segnalano: James M. Welsh and Peter Lev, "Introduction: Issues of Screen Adaptation: What is Truth?" in James M. Welsh and Peter Lev, *The Literature/ Film Reader: Issues of Adaptation*,

all'originale (limitando per lo più il repertorio ai metatesti²⁴ di derivazione letteraria), oppure orientata verso la sola prospettiva pragmatica extralinguistica (focalizzandosi esclusivamente su questioni di ordine sociologico, ideologico, culturale) e scindendo due livelli che, al contrario, dovrebbero coniugarsi, seppure con gradazioni diverse, nel medesimo percorso di indagine. Una via di riconciliazione tra incongruenze metodologiche, è forse quella di ammettere, con uno sforzo di modestia critica, come una definizione univoca e concorde di tutte le pratiche di adattamento, alla luce di un panorama contemporaneo in cui queste si moltiplicano e differenziano continuamente, sia un obiettivo per molti versi velleitario.

Al contrario, va valorizzata piuttosto la diversità multiforme che caratterizza le pratiche di adattamento, tutte tra di loro in qualche misura affini, correlate ma non sempre omologabili, unite nelle proprie differenze. Una strada percorribile solo adottando un approccio in grado di approfondire il piano concettuale e che non persegua la 'Teoria' definitiva di un campo inafferrabile per sua stessa natura, senza prescindere da approcci e debiti disciplinari troppo spesso accantonati frettolosamente. Come osserva Sarah Cardwell:

This requires conceptual spadework, which has been sorely neglected: a focus not on 'Theory' or theories, but on concepts and language. Some of those knotty, awkward, unfashionable terms which once defined our field, and which were hastily discarded in the twenty-first century, are worthy of renewed attention²⁵.

In quest'ottica, va certamente recuperato e aggiornato il rapporto con l'area della traduzione, alveo dal quale proviene

Lanham, MD, Scarecrow, 2007, pp. xiii–xxviii; Jack Hodgkins, *The Drift. Affect, Adaptation and New Perspectives on Fidelity*, New York, Bloomsbury, 2013; Reiner Emig, "Adaptation and the Concept of the Original" in Cutchins, Krebs, Voigts, *op. cit.*, pp. 28-39.

²⁴ Qui e altrove in questa analisi, nel senso del già citato *Translation Studies* di Susan Bassnett: "metatext (a work derived from, or containing another existing text)", p. 19.

²⁵ Sarah Cardwell, "Pause, Rewind, Replay" in Cutchins, Krebs, Voigts, *op. cit.*, p. 11.

proprio quel modello jakobsoniano di classificazione delle tipologie traduttive²⁶, che per primo “integra trasposizioni non solo monosistemiche, cioè interlinguistiche”²⁷. È fuor di dubbio, infatti, che si possa individuare nella categoria della trasposizione intersemiotica, sebbene circoscritta a una visione eminentemente linguistica, il vero e proprio punto di partenza di ogni riferimento teorico e, insieme, concettuale dell’adattamento. Come notava Nergaard nel commento qui appena citato, quello di Jakobson è il primo modello che categorizza la necessità di includere nel novero dei prodotti traduttivi le *riproduzioni* di un testo derivate da una transcodificazione con cambio di canale²⁸:

Molti processi studiati dalla poetica non sono evidentemente circoscritti all’arte del linguaggio. Basta pensare che è possibile trasporre *Wuthering Heights* (*Cime tempestose*) in un film, trasferire leggende medievali in affre-

²⁶ “These three kinds of translation are to be differently labeled: 1) Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. 2) Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language. 3) Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. Roman Jakobson, “On linguistic aspects of translation” [1959] in *On translation*, ed. Reuben Arthur Brower, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2014, p. 233.

²⁷ Siri Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., p. 20.

²⁸ Va detto che questioni riguardanti le strategie traduttive tra sistemi semiotici diversi compaiono già nel concetto di *transduzione* di Louis Hjelmslev, che identifica il processo di trasposizione tra sistemi con differente materia, sostanza e forma di espressione (in *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, Copenhagen, Munksgaard, 1943, trad. it. di Giulio C. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968). Sul versante della semantica rintracciamo in A. J. Greimas l’impiego del termine *trasposizione* a indicare “des significations contenues dans les langues naturelles en ensembles signifiants non linguistiques” (*Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966), mentre più avanti con Gerard Genette si perviene al più generico concetto di ipertesto con cui si intende un testo derivante da uno preesistente: “Hypertextuality refers to any relationship uniting a text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary” ([*Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982] *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, trad. by C. Newman and C. Doubinsky, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, p. 5).

schi e miniature, o *L'Après-Midi d'un Faune* (*Il pomeriggio di un fauno*) in un componimento musicale, in un balletto, in un'opera d'arte grafica. Per quanto ridicola possa sembrare l'idea di tradurre l'*Illiade* e l'*Odissea* in fumetti, certi tratti strutturali dell'azione sussistono, nonostante la sparizione della veste linguistica. Il fatto che si ponga il problema se le illustrazioni di Blake alla *Divina Commedia* sono adeguate al testo, è la prova migliore che arti diverse sono compatibili tra loro. I problemi del barocco, o di qualsiasi altro stile storico, oltrepassano il quadro di una sola arte. Quando si voglia studiare la metafora nei surrealisti difficilmente si potrebbero passare sotto silenzio le pitture di Max Ernst o le pellicole di Luis Buñuel (*L'Età dell'oro* e *Il cane andaluso*). In breve, molti tratti poetici appartengono non soltanto alla scienza del linguaggio, ma alla teoria dei segni nel suo insieme, cioè alla semiotica generale. Questa asserzione, d'altra parte, è valevole non solo per l'arte della parola, ma anche per tutte le varietà del linguaggio, poiché il linguaggio ha molti caratteri in comune con qualche altro sistema di segni o anche con l'insieme di tali sistemi (tratti pansemiotici)²⁹.

Questo nucleo embrionale, che mirava soprattutto a intercettare i codici di significazione sottostanti ai processi di adattamento in cui era coinvolto il testo letterario, verrà poi investito dalla 'new wave' degli studi traduttologici che, parallelamente a quelli sull'adattamento, si focalizzeranno sul dialogismo culturale implicato nel processo di transcodifica. Le due aree, tuttavia, procederanno per lo più per strade separate, sebbene entrambe ormai investighino processi e prodotti difficilmente distinguibili: ri-scritture, ri-modellamenti analizzati sul piano formale e contestuale, circolazione e ri-mediazione di testi, immagini e suoni riconfigurati in situazioni comunicative diverse.

Eppure, lo stesso Jakobson separava terminologicamente la tipologia traduttiva intersemiotica da quelle più prettamen-

²⁹ Roman Jakobson, "Linguistica e Poetica" in *Saggi di linguistica generale* [1966], Milano, Feltrinelli, 1985, p. 182.

te linguistiche e limitate perciò al medesimo sistema di significazione, definendola *trasmutazione*, così cogliendo la complessità di un'azione traspositiva che determina un sostanziale cambio di *funzione* del testo. E lo stesso Umberto Eco, nell'ultima fase della sua ricerca, si è soffermato sulle categorie del semiologo russo, riclassificandole proprio in ordine al criterio di traduzioni intra- e inter-sistemiche, definendo tutte le tipologie traduttive come forme di *interpretazione*³⁰ e inserendo nella seconda quelle che definisce "Intersystemic Interpretation with Mutation of Continuum", ovvero quei casi traduttivi in cui si operi "a decided step from purport to the purport of the expression, as happens when a poem is interpreted (by illustrating it) through a charcoal drawing, or when a novel is adapted in comic-strip form"³¹. Nel *cluster* di queste traduzioni, significativamente, Eco denomina "*adaptation or transmutation*" i casi più comuni di riconfigurazione traduttiva in cui sia implicato più di un solo sistema semiotico (come nel passaggio da romanzo a film)³², recuperando infine la stessa terminologia jakobsoniana e chiudendo in certa misura il cerchio delle ascendenze teoriche sui rapporti tra traduzione e adattamento.

Anche dal punto di vista più prettamente culturologico e pertinente al campo degli *Adaptation Studies*, comunque, varie voci critiche hanno giudicato questa rigida divisione di ambiti come il risultato di una forzatura metodologica, poco giustificata in un territorio che invece avrebbe naturalmente suggerito convergenze prospettiche e analitiche. Come ha sottolineato Katja Krebs si tratta di una:

Somewhat arbitrary distinction between the act of adaptation and the act of translation. Both translation and adaptation – as (creative) process, as product or artefact, and as academic discipline – are interdisciplinary by their very nature; both discuss phenomena of

³⁰ Abbiamo già menzionato il concetto di interpretazione di Eco, lì in rapporto alla funzione di decodifica da parte del destinatario del messaggio, in questo caso l'impiego del termine è invece focalizzato più specificatamente sul processo di traduzione.

³¹ Umberto Eco, *Experiences in Translation*, trad. di Alastair McEwen, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 118.

³² *Ibid.*, p. 119.

constructing cultures through acts of rewriting, and both are concerned with the collaborative nature of such acts and the subsequent critique of notions of authorship³³.

Del resto, ormai è invalso il concetto di autonomia dei testi transcodificati rispetto a quelli di partenza: tra i due sussiste una relazione di interdipendenza organizzata su piani espressivi distinti (ogni testo detiene una propria coerenza interna e forza coesiva), mentre il piano del contenuto è demandato alle proprietà dei sistemi semiotici coinvolti nel processo.

Non si può eludere, a questo punto, come nella difficoltosa e per molti versi improduttiva distinzione teorica tra traduzione e adattamento si immetta, dirompente, la mutazione ontologica dei nuovi ecosistemi testuali e comunicativi creati dagli ambienti digitali e dalla diffusione della multimedialità. Tutta la fase semiotico-traduttologica, fino agli anni novanta inoltrati, insisteva su transcodificazioni incentrate sul testo letterario, nelle sue traduzioni interlinguistiche e, per ciò che concerne quelle intersemiotiche, soprattutto sugli adattamenti destinati allo schermo cinematografico e televisivo.

La relativa dimensione ridotta dei media coinvolti, agevolava la tendenza a circoscrivere l'analisi entro questo perimetro ma, nel panorama contemporaneo, è senza dubbio necessario dedicarsi a una visione sistemica. Che non potrà limitarsi a una ricostruzione dei processi trasformativi attraverso testi già prodotti – in una sorta di velleitario tentativo di rintracciare per 'collazione' un presunto principio organizzativo della dinamica dell'intersemiosi.

Come sostiene Nicola Dusi:

Considering forms, or rather the *relations between the forms* of the expressive and content planes, can only help to explain the dynamics of translation *a posteriori*, once the processes have been realized, by means of a hypothetical-deductive method of reconstructing the generation of meaning [...] If one looks more broadly at the issue of *translatability* between semiotic systems and

³³ Katja Krebs, "Introduction" in *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, ed. Katja Krebs, New York and London, Routledge, 2014, p. 3.

the processes of interpretation and translation (intersemiotic and intrasemiotic), it is necessary to examine individual texts, viewed in terms of their transformative shifts and not just with pre-established systems³⁴.

In sintesi, lo studio dell'adattamento non può prescindere dall'analisi delle specificità dei casi – perché troppo dissimili tra loro sono le tipologie testuali e mediatiche implicate in questo tipo di processo – ma allo stesso tempo si trova in un'*impasse* enfatizzata dal ricorso all'eterogeneità onnicomprensiva dei *Cultural Studies* che per molti decenni ha coperto la congerie metodologica delle *Humanities* in crisi post-strutturalista.

Il punto è, comprensibilmente, legato alle difficoltà, niente affatto recenti, che investe tutto l'ambito umanistico. Già nel 1990 Stuart Hall, una delle figure di maggior spicco della Scuola di Birmingham dei *Cultural Studies* (che aveva peraltro contribuito a fondare), riteneva rischiosa la tendenza a usare la denominazione dell'area disciplinare come 'ombrello term' per campi disparati. La sua riflessione riguardava, inoltre, la decrescente incisività analitica degli studi più formali, che rischiavano di perdersi nel *mare magnum* del teoreticismo:

Cultural studies has become an umbrella for just about anything, and to ask whether someone is doing cultural studies or not is not unlike to evoke the answer you want. Similarly, those who are doing formal deconstruction of the most elegant, mannered kind are perfectly in touch with the advanced frontiers of theoretical world, yet their contribution to the resolution of the cultural crisis [of Humanities] is nonexistent³⁵.

In altre parole, non si arriva da nessun parte né con le indagini sui singoli casi di adattamento, né analizzando questi

³⁴ Nicola Dusi, "Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis", *Semiotica*, 2015 (206), p. 188.

³⁵ Stuart Hall, "The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities", *October*, 53 (1990), p. 22.

ultimi attraverso metodologie dissonanti accomunate entro un'area accademica di facile permeabilità.

Tuttavia, va tenuta presente una questione di rilievo: più che l'inadeguatezza della teoria nei confronti dell'adattamento, quel che la critica più recente evidenzia è la loro apparente incompatibilità: "Theorization and adaptation [...] are rival, overlapping, mutually resistant, cultural processes each vying to subject the other to their operations"³⁶. In questa *battle royal*, tuttavia, l'adattamento si ritrova in un limbo di indeterminazione in cui la sua natura promiscua e ibrida diventa l'indicatore di un retaggio di subalternità ontologica. A tale proposito, ancora la Elliott cita un rilevante numero di studi teorici sull'adattamento nei cui titoli si menziona, quasi immancabilmente, un presunto "problem of adaptation":

the rethoric features regularly and prominently in the titles, subtitles, and sub-headings of books, essays, chapters, articles, blogs and reviews [...] what is striking for this discussion is that these titles figure *adaptation itself* as the theoretical problem³⁷.

Non sono peraltro rare le critiche che lo investono, anche attraverso prospettive metodologiche specifiche: dai più recenti approcci postcoloniali che denunciano come il cinema contemporaneo "cannibalizes the radical resources of postcolonial texts by normalizing them through adaptation and global circulation"³⁸, a quelli femministi e di genere che, ad esempio, negli adattamenti neogotici e neovittoriani (come *Penny Dreadful* di cui si discuterà più avanti), ravvisano discutibili rappresentazioni di personaggi appartenenti a gruppi sociali o generi marginali. In queste letture l'uso del mostruoso è apparentemente mirato a magnificare la 'otherness' di figure sovversive e insofferenti al potere costituito, ma il ruolo di queste

³⁶ Kamilla Elliott, *Theorizing Adaptation*, cit. p. 7.

³⁷ Kamilla Elliott, "The Theory of *Badaptation*" in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (eds), *The Routledge Companion to Adaptation*, London and New York, Routledge, 2018, pp. 19-20.

³⁸ Sandra Ponzanesi, *The Postcolonial Cultural Industry. Icons, Markets, Mythologies*, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 6.

ultime si rivela, in fin dei conti, funzionale a un sistema di potere che condanna i *misfit* a destini di sconfitte e normalizzazione: "It is female monsters, queer monsters, brown monsters, and other socially disruptive figures who apparently need to be driven out. Vanessa's monstrosity is acceptable only if its difference is not too extreme, and does not challenge the status quo too radically"³⁹.

Al di là delle questioni definitorie e della connessione innegabile con il percorso storico-metodologico della traduzione e della traduttologia, rimane sostanzialmente irrisolto il nodo dell'esigenza di cui abbiamo dato conto all'inizio di questo ragionamento, cioè la necessità che l'adattamento possa muoversi su direttrici analitiche autonome, entro un campo di ricerca ed elaborazione teorica non subalterno ad altri, riconoscibile oltre le intersezioni multidisciplinari che, a ben vedere, investono ogni settore di indagine accademica.

Il nodo, piuttosto, riguarda quella che appare una "dysfunctional relationship between adaptation and theorization"⁴⁰ che va attribuita a una forzata dicotomia gerarchizzata tra teoria e adattamento, dovuta per lo più a un perdurante binarismo tra 'grammatica' e pratica, in cui l'adattamento sconta la sua refrattarietà a ogni sintesi definitoria, alle tassonomie, ai principi universali poiché:

Illogical, emotive, aesthetic, imaginative, unconscious and abstract dynamics [of adaptation] elude rational and empirical methodologies; its local, material, industrial, institutional aspect *resist* the pull of philosophical theories towards universality and abstraction. In its capacity to accommodate conflicting ideologies, adaptation rejects binaries and dialectics. In its theoretical promiscuity, it resists espousing any theoretical value or tenet universally⁴¹.

³⁹ Megan de Bruin-Molé, *Gothic Remixed. Monster Mashups and Frankenfictions in 21st-Century Culture*, London and New York, Bloomsbury Academic, 2020, p. 80. Sulla stessa linea si veda Marie-Luise Kohlke e Christian Gutleben "The (Mis)Shapes of Neo-Victorian Gothic: Continuations, Adaptations, Transformations" in *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century*, ed. Marie-Luise Kohlke, Christian Gutleben, Amsterdam, Rodopi, 2012, pp. 1-48.

⁴⁰ Kamilla Elliott, "The Theory of *Badaptation*", cit., p. 25.

⁴¹ *Ibid.*, mio il corsivo.

Sebbene la gamma di varianti praticamente infinite dell'adattamento, cui si accompagna un altrettanto esteso raggio di ampiezza e di diversificazione del campo disciplinare, sia di certo un ostacolo alla sua teorizzazione, si deve tuttavia riconoscere che ormai ogni processo o pratica di significazione della contemporaneità si declina su infiniti *campi*, che si distinguono in ragione di altrettanto infiniti parametri: media, aspetti culturali, discorsivi, ideologici, tecnologici, l'elenco potrebbe continuare a lungo. Di fatto, non appare inconfutabile la posizione di chi ravvisa nell'adattamento una particolare forma di *resistenza* alla classificazione, soprattutto se il termine è impiegato nell'accezione di opposizione a strutture di potere costituito⁴², anche in ragione del declino degli assolutismi metodologici cui abbiamo già fatto cenno.

L'attuale linea di ricerca prevalente sull'adattamento si arena spesso sul fronte della 'medium specificity' che conduce ad analisi per lo più circoscritte a sequenze di casi di studio, non di rado tra di loro sostanzialmente disaggregate e prive di un'ampia prospettiva contestuale – il che ha del paradosso dal momento che l'adattamento oggi ricade per lo più nella giurisdizione di quei *Cultural Studies* che si reggono sull'architrave della contestualizzazione a tutto campo. Da qui, perciò, la messe di articoli e volumi che riducono a semplice dualismo cross-mediale la complessità interdiscorsiva dei processi e dei prodotti dell'adattamento.

Patrick Cattrysse punta il dito contro definizioni dell'adattamento quali "novelization, 'theatricalization', 'musicalization' or gamification [that] classify categories of text processing according to the type of medium the process ends up with"⁴³, sottolineando come questo tipo di classificazioni, strutturate in ordine a soli criteri mediali, siano dettate più da esigenze di salvaguardia di aree disciplinari già consolidate (quelle, per l'appunto, che fanno riferimento ai soli media coinvolti nel-

⁴² Su questo punto si veda: Brett Westbrook, "Being Adaptation: The Resistance to Theory" in *Adaptation Studies: New Approaches*, ed. Christa Albrecht-Crane and Dennis R., Cutchins, Cranberry NJ, Associated University Presses, 2010, pp. 25-45.

⁴³ Patrick Cattrysse, "Translation and Adaptation Studies: More Interdisciplinary Reflections on Theories of Definition and Categorization", *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, 33, 1 (2020), p. 46.

l'adattamento), che da reali 'colonne d'Ercole' analitiche. Le elaborazioni di Catrysse sono uno dei punti di ricerca più avanzati degli *Adaptation Studies* contemporanei: tracciano una direttrice dei possibili sviluppi dell'area attraverso una rigorosa analisi concettuale in cui – finalmente, si potrebbe dire – l'asse linguistico-semiotico non appare forzatamente disgiunto dal piano dell'analisi contestuale e di sistema. La sua ricerca approfondisce, infatti, la relazione tra *Translatione Adaptation Studies*, indicando un punto di vista che integra il concetto di "better fit" derivato dall'ambito dell'evoluzionismo biologico⁴⁴ con quello di invariante sviluppato in ambito traduttologico⁴⁵. Ma al di là della specifica categorizzazione, che Catrysse declina accostandosi molto ai *Descriptive Translation Studies*, quel che appare più convincente è l'approccio che mira a quella 'big picture' entro cui si possa ricostruire l'immagine composita e coerente dell'adattamento nell'era contemporanea.

La prospettiva adottata in questo studio procede in una direzione simile. Nei capitoli seguenti la modalità di indagine impiegata non sarà orientata all'analisi di singoli casi, quanto alla ricerca di *pattern* tendenze in alcuni *cluster* di adattamenti. La selezione di questi ultimi è avvenuta attraverso un criterio che si propone di superare l'approccio normativo basato sul concetto di fedeltà a una singola fonte testuale, favorendo, invece, l'idea di adattamento come testo complesso, dove ha luogo un articolato dialogismo intertestuale e contestuale. In altri termini, si cercherà di evidenziare come la pratica dell'adattamento intervenga significativamente, in senso sincronico e diacronico, nello sviluppo di generi e modalità espressive, analizzando come, ad esempio, si inneschino contaminazioni inedite tra testi letterari, film e serie TV coinvolti nel processo di adattamento. Allo stesso tempo, si cercherà di collocare le

⁴⁴ "Adaptation refers to the process (or its result) of an item (or a set of items) changing or being changed to *better fit* their new surroundings" (Patrick Catrysse, "An evolutionary view of cultural adaptation", in Cutchins, Krebs, Voigts, *op. cit.*, p. 40, mio il corsivo).

⁴⁵ "'translation' represents an invariance-oriented, semiotically invested, cross-lingual phenomenon, 'adaptation' refers to a variance-oriented phenomenon, which is not semiotically invested, and entails better fit" (Catrysse, "Translation and Adaptation Studies: More Interdisciplinary Reflections on Theories of Definition and Categorization", *cit.*, p. 21).

pratiche e i prodotti entro una cornice che tenga conto anche della loro natura contingente: l'adattamento cambia, si evolve, impatta sulla cultura e sulla realtà a seconda del tempo, del luogo, della situazione, di ciò che lo circonda.

Come ho già accennato, nelle pagine che seguiranno si tenterà di osservare diverse modalità di adattamento considerandole per quanto possibile nel dettaglio e nella più ampia dimensione extratestuale, ovvero nella loro vastità fenomenica, sia in quanto prodotti culturali che in quanto processi di creazione e ricezione artistica.

ROYAL AND REAL – L'ADATTAMENTO
COME *METAFICTION* STORIOGRAFICA

1. *Adattarsi al presente attraverso il passato*

La fase più recente degli *Adaptation Studies* inquadra l'adattamento un interscambio, reciprocamente contaminante, tra testi. Tale punto prospettico ricomprende istanze che vanno oltre il mero piano testuale e include pratiche politiche e sociologiche, dinamiche di ricezione, di consumo, dei meccanismi di produzione, identitarie e molte altre ancora.

Dentro questo incrocio di temi e approcci, appare poco esplorato il piano storico che emerge dalla relazione tra l'adattamento e il pubblico che ne fruisce – un rapporto che non può prescindere dal suo sviluppo diacronico. Ogni adattamento, anche esaminato singolarmente, ha una dimensione che varia in ragione della temporalità, del gusto, delle convenzioni, delle risorse economiche e tecnologiche di un'epoca – si *adatta* alle culture e alle società del proprio tempo. Un'analisi che coinvolga almeno due opere, veicolate su media diversi e prodotte in tempi diversi, è, sotto molti aspetti, una disamina storica. Tuttavia, la maggior parte degli studi sull'adattamento perviene a conclusioni di tipo sincronico che, a conti fatti, privilegiano il piano transstorico, come sottolinea ad esempio Gregory Semenza:

One particular limitation of even the most cutting-edge approaches to adaptation studies [...] is their striking transhistoricity. Too often, scholars have insisted on defining the terms according to which adaptations should be evaluated without equal insistence on the contingent and constantly changing nature of historical events, let

alone of literary and filmmaking practices and priorities. Even when scholars acknowledge in some way the importance of historical change and contingency, they just as often seem comfortable culling their definitions of adaptation from the narrower contexts on which they almost inevitably choose to focus¹.

Non può sfuggire il fatto che un'analisi contestuale implichi molti altri livelli di variazione, a partire da quello diatopico che condiziona, oltre alle modalità di realizzazione dell'adattamento, anche la sua ricezione e che è inestricabilmente connesso a quello storico. Al "Where" e "When?" Linda Hutcheon ha dedicato un'ampia sezione del suo studio più noto, sostenendo che

Whether an adapted story is told, shown or interacted with, it always happens in a particular time and space in a society [...] Nations and the media are not the only relevant contexts to be considered. Time, often very short stretches of it, can change the context even within the same place and culture"².

Il riferimento è soprattutto all'adattamento dell'opera in ragione della dimensione cronologica e spaziale in cui viene ricevuto ma, come vedremo, è necessario estendere anche questa prospettiva, uscendo dall'analisi dei singoli testi per comprendere meccanismi di adattamento più ampi. In tale ottica, questa sezione si apre con una riflessione sull'adattamento come attivatore di identità collettive e individuali, in un *contesto* specifico, quello britannico, partendo da un *genere* specifico come l'*Historical Drama*, e attingendo alla modalità rappresentativa del Neovittorianesimo. Integrando l'indagine diamesica con la prospettiva storica, cercheremo di verificare come la pratica dell'adattamento riguardi non solo i testi ma anche e forse soprattutto la percezione delle figure e del corso degli eventi nella realtà storico-sociale.

¹ Gregory Semenza, "Towards a historical turn? Adaptation studies and the challenges of history", in Cutchins, Krebs, Voigts, *op. cit.*, p. 59.

² Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, cit., p. 144.

2. *Adattare il passato per comprendere il presente, il ruolo della televisione delle serie televisive*

Fino a tempi recenti, il genere dell'*History Drama* (detto anche *Period Drama*), è stato per lo più associato alle accezioni più popolari dell'adattamento: i film in costume tratti da Charles Dickens o da Jane Austen, o dedicati a fatti e figure storiche note e magari basati su opere divulgative – da Napoleone alle invasioni Vichinghe, dai gladiatori dell'antica Roma alla Rivoluzione francese. Solitamente, in queste opere lo scenario storico assolve una funzione 'statica': conferisce alla narrazione un'ambientazione in un'epoca remota, che è spesso impiegata come elemento puramente decorativo o incapsulata nello stretto arco temporale occupato dalle vicende rappresentate, in una sorta di perenne fissità, un presente continuo. È una caratteristica che, per molti versi, aiuta lo spettatore a immergersi nella narrazione, a vivere l'esperienza 'in presa diretta', non limitandosi soltanto alla sua visione, ed è dovuta sia alla strategia di creazione di un legame immedesimativo con la dimensione finzionale, sia a quello che da taluni è ritenuto un limite strutturale del testo cinematografico e televisivo:

Television's immediacy usually works in tandem with this tendency toward intimacy. Both TV and film are incapable of rendering temporal dimensions with much precision: "They have no grammatical analogues for the past and future tenses of written language and, thus, amplify the present sense of immediacy out of proportion. The illusion created in television watching is often suggested by the cliché 'being there'³.

Per ciò che concerne le serie televisive, tuttavia, negli ultimi decenni si è sviluppata una tendenza che, a buon diritto, può essere ascritta a quell'evoluzione complessa della serialità, come la definisce Jonathan Mittell e di cui abbiamo già fatto

³ Gary R. Edgerton, "Introduction: Television as Historian. A Different Kind of History Altogether", in *Television Histories: Shaping the Collective Memory in the Media Age*, ed. Gary R. Edgerton, Peter C. Collins, Lexington, KY, The University Press of Kentucky, 2001, p. 3.

menzione. Qui la rappresentazione del passato non fa più da semplice sfondo o da scorcio racchiuso in una frazione cronologica, ma si struttura invece come un elemento portante del sistema finzionale. Di più, il ruolo di protagonista è, non di rado, l'epoca stessa, che si inserisce a pieno titolo nella dimensione narrativa e si correla a un rinnovato interesse della cultura popolare verso la storia, che occupa uno spazio di tutto rilievo nelle piattaforme televisive, come dimostra una sempre più crescente presenza del genere *historical*, cui sono dedicate intere sezioni delle più note piattaforme e canali dedicati – come *History Channel* sulla piattaforma Sky o Rai Storia, per limitarsi al solo ambito italiano.

Non è un caso che questa focalizzazione sulla dimensione storica, trovi il suo ambiente più idoneo nelle serie televisive ambientate in periodi particolarmente instabili e problematici, spesso durante epoche di transizione – epoche che per le loro tensioni disarmoniche offrono allo spettatore contemporaneo l'opportunità di misurare il proprio tempo e le inquietudini che lo popolano, e alle quali sentono di poter attingere per trovare il senso inafferrabile della realtà presente. Non è una modalità inedita, visto che, già a metà degli anni settanta, Horace Newcomb rilevava come la televisione giocasse un importante ruolo di mediazione nell'elaborazione del presente attraverso versioni narrative del passato:

The television formula requires that we use our contemporary historical concerns as subject matter. In part we deal with them in historical fashion, citing current facts and figures. But we also return these issues to an older time, or we create a character from an older time, so that they can be dealt with firmly, quickly and within a system of sound and observable values. That vaguely defined "older time" becomes the mythical realm of television⁴.

Da un lato, si manifesta quell'attenuazione dei confini tra passato e presente che caratterizza la contemporaneità, in una

⁴ Horace Newcomb, *TV: The Most Popular Art*, New York, Anchor, 1974, pp. 258-259.

sorta di mimesi del processo di riduzione degli spazi che è derivato da un mondo sempre più globalizzato, in cui i luoghi diventano sempre più raggiungibili (e quindi vicini) grazie a mezzi di comunicazione e trasporto tecnologicamente evoluti. Dall'altro, ma in stretta correlazione col fenomeno appena descritto, questo fascino contemporaneo verso il recupero della memoria storica, risponde alla necessità di venire a patti con la percezione di transitorietà del tempo presente che, in chiave psicosociale, comporta quella diffusa tendenza delle società occidentali a un progressivo distacco dal presente. Una "spreading amnesia", come la definisce Andreas Huyssen, sottolineando quanto l'avvento della modernità recente (dalla metà del diciannovesimo secolo ad oggi) abbia prodotto una forma di appropriazione della storia – a tutti gli effetti una forma di *adattamento* – che ha soppiantato il sentimento malinconico-nostalgico verso il passato, tipico dell'età romantica, ma che permane come atteggiamento anche nel diciannovesimo secolo con la linea genealogica che, in fasi diverse, accomuna Carlyle, Ruskin e Morris⁵:

If the Romantics thought that memory bound us in some deep sense to times past, with melancholia being one of its liminal manifestations, then today we rather think of memory as a mode of representation and as a belonging even more to the present⁶.

Si assiste, in buona sostanza, a una forma di contaminazione tra passato e presente tradotta, più che nell'interesse per il passato di per sé, in un'archetipizzazione di quest'ultimo,

⁵ Va, comunque, precisato che l'atteggiamento romantico "insemina di sé" sia l'Ottocento che il Novecento (si pensi a Forster, oppure alla Woolf di *Orlando*, oltre ai romanzi nostalgici di Orwell e di Hartley – l'elenco potrebbe continuare). Non a caso, Randall Stevenson scrive: "Whether or not narrative depends on an inherent or implicit element of nostalgia, there is much evidence throughout the history of literature of novelists using their fiction entirely explicitly to recreate or recover the character of a lost earlier age". In "Remembering the Pleasant Bits: Nostalgia and the Legacies of Modernism", *Novel: A Forum on Fiction*, 43,1 (2010), p. 137.

⁶ Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2003, p. 3.

realizzata molto di frequente attraverso nuove versioni di figure iconiche della storia, adattate agli scopi ideologico-narrativi della contemporaneità.

Non stupisce che la forma privilegiata di questa modalità sia la serialità televisiva che, anche per la sua capacità di gestire archi temporali estesi, ben si confà a riprodurre quel flusso evolutivo dei periodi rappresentati e, insieme, l'evoluzione dei personaggi che incarnano tali stagioni. Come accennavamo, le epoche di transizione sono in tal senso protagoniste di questo schema di adattamento:

Interim periods being transitional by nature, their representation requires a format that is capable of portraying an evolution over time [...] the series thus appears appropriate to depict a transitional period, since it has the right tools: its span gives the space and the duration necessary to represent the evolution – which can take several years – from one historical time to another⁷.

A queste caratteristiche, si aggiunge l'ormai documentata capacità delle serie televisive di creare un legame tra spettatori e personaggi, innescando forme concrete di affettività e di immedesimazione, definite di relazione parasociale (PSR – parasocial relationships⁸). Con l'*History Drama* ci troviamo

⁷ Marie Maillos, "From *Downtown Abbey* to *Mad Men*: TV Series as the Privileged Format for Transition Eras", *Series – International Journal of TV Studies*, 2,1 (2016) pp. 22-23.

⁸ Affine al recente concetto di PSR – *relazione* parasociale è quello di PSI – interazione parasociale con cui si indica lo sviluppo, negli spettatori televisivi, di interazioni intime coi personaggi dei media. Interazioni percepite talvolta come distrazione dal mondo reale, altre volte come una semplice forma di intrattenimento. Pur analoghi, i due concetti si differenziano in termini di durata dell'effetto. La PSR è infatti considerata una reazione più a lungo termine verso i personaggi e verso le narrazioni in cui questi ultimi sono rappresentati. Sulle relazioni parasociali cfr. Donald Horton, R. Richard Wohl, "Mass Communication and Para-Social Interaction", *Psychiatry*, 19, 3 (1956) pp. 215-229; sulla differenza tra PSI e PSR si veda: Jonathan Cohen, "Mediated Relationships and Media Effects: Social Interaction and Identification" in *The Sage Handbook of Media Processes and Effects*, ed. Robin L. Nabi, Mary Beth Oliver, Thousand Oaks, CA, Sage, 2009, pp. 223-236.

davanti a un processo di *interazione adattativa*, in cui nuove versioni del passato diventano interpretazioni della contemporaneità, attivate mediante meccanismi empatici tra personaggi e spettatori.

In tale scenario, vale la pena di sottolineare come il ruolo della televisione rimanga fondamentale nella creazione dell'immaginario collettivo e dell'enciclopedia personale, essendosi perfettamente inserita nell'ecosistema mediatico digitale. Non è più un totem solitario al centro dell'ambiente domestico, né viene identificata (solo) con il supporto visivo tradizionale. Alla televisione contemporanea, si accede attraverso molteplici *device* e piattaforme, in situazioni anche molto diverse tra loro e, diversamente dal passato, la sua visione è un'esperienza sempre più individuale, sul modello della fruizione della comunicazione digitale, sempre più personalizzata ed esclusiva.

Considerata a lungo il mezzo privilegiato di conoscenza della storia, non pare avere perso affatto la sua funzione anche in tempi recenti, occupando pienamente il ruolo di "television as historian" così come Gary Edgerton la definiva all'inizio del nuovo millennio:

Television must be understood [...] as the primary way that children and adults form their understanding of the past. Just as television has profoundly affected and altered every aspect of contemporary life – from the family to education, government, business and religion – the medium's nonfictional and fictional portrayals have similarly transformed the way [...] millions of viewers think about historical figures and events⁹.

Del resto, è innegabile che, buona parte della storia più recente sia stata trasmessa, e quindi memorizzata, dalla società contemporanea attraverso il filtro televisivo – come è accaduto con la Guerra del Golfo degli anni novanta dello scorso

⁹ Edgerton, *op. cit.*, p.1. Il punto è condiviso anche da studi successivi come ad esempio *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, in cui Marnie Hughes-Warrington sostiene che per molti spettatori "History is what they see in films and television programmes" (London and New York, Routledge, 2007, p. 1).

secolo o con l'attacco terroristico agli Stati Uniti dell'11 settembre 2001. Ad affiancare la funzione cronachistica e documentaristica della televisione, si aggiunge il ruolo della narrazione seriale, reputato ormai un mezzo privilegiato di costruzione di *frame* culturali che determinano un *imprinting* dell'immaginario collettivo. Si pensi, ad esempio, alla miniserie *Roots-Radici* (1977) che al finire degli anni settanta ha influenzato profondamente la percezione del fenomeno dello schiavismo negli Stati Uniti a livello mondiale, o il caso di *How the West Was Won* (1976-1979) – in Italia, *Alla conquista del West* – sull'epopea della frontiera americana. Quest'ultima, anche grazie all'attenuazione dei tratti da retorica coloniale tipica del genere *western* tradizionale, riscosse un successo enorme, divenendo una delle serie 'di culto', soprattutto in Europa, dove si era sedimentata un'idea di quelle vicende storiche basata unicamente sui film delle grandi produzioni hollywoodiane degli anni postbellici (e che ha condizionato a lungo molti paesi occidentali). O, ancora, alla revisione in chiave umanizzante di figure controverse come Henry VIII in *The Tudors*, serie che enuncia enfaticamente, già nella sequenza dei titoli iniziali di ogni episodio, di mirare 'al cuore' della truculenta saga del sovrano forse più noto della storia britannica. Una versione che si concentra molto sulla psicologia individuale dei personaggi e su punti di vista ignorati o marginalizzati dalla storiografia.

L'approdo delle serie televisive sulle attuali piattaforme digitali ha ulteriormente enfatizzato questo tratto di influenza diretta sulla memorizzazione della storia. Del resto è innegabile che le infrastrutture digitali detengano un enorme potere di accumulazione e produzione, con cui selezionano e distribuiscono, secondo i propri criteri, materiali narrativi e non-narrativi in una dimensione globale. Archivi mediatici come i social network, le piattaforme video *on demand* satellitari (come ad esempio Sky TV) o senza reti proprietarie (come ad esempio Netflix), hanno ri-organizzato e ri-mediato sia le pratiche culturali della contemporaneità, sia le sue modalità di produzione, in un vero e proprio "Digital memory turn"¹⁰, come lo definisce Nevena Daković, ben descrivendo quel processo di

¹⁰ Nevena Daković, "Editorial: Digital turn – Memory studies", *The IPSI Transactions on Internet Research*, 17, 2, (2021), p. 4.

contaminazione tra passato e presente, fattualità e finzione che caratterizza la narrazione contemporanea – non solo in ambito televisivo e cinematografico – investita dalla rivoluzione mediatica in un infinito gioco di rimandi e adattamenti:

The digital recordings in two-way move instantaneously rewrite present into past and the ongoing events into memory narratives. In addition, prompt accessibility and permanent availability for reproduction and reexperiencing of digital and digitized memories at any place and any moment turn the past into permanent present through swift broader displacement from *then-and-there* to *here-and-now*. Digital memory (hyper)texts – intrinsically multimodal texts – make the past omnipresent in our landscape¹¹.

Persino l'area dei cosiddetti *Cultural Memory Studies* ha subito l'impatto di questo processo di adattamento della dimensione storica a quella esplicitamente narrativa, introdotto dai processi di memorizzazione mediatica e di *storytelling* transmediale¹². Un'area ad oggi focalizzata sulle forme di rappresentazione del passato, considerate frutto di un processo di creazione della memoria culturale di tipo performativo, dinamico e interattivo, in cui gruppi sociali e soggettività individuali svolgono un ruolo fondamentale. Si tratta di un mutamento della cultura popolare, che nell'ecosistema mediatico contemporaneo vede il fruitore del messaggio culturale ricoprire simultaneamente il

¹¹ *Ibid.*

¹² Secondo Henry Jenkins, che ha creato la definizione: "Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story. So, for example, in *The Matrix* franchise, key bits of information are conveyed through three live action films, a series of animated shorts, two collections of comic book stories, and several video games. There is no one single source or ur-text where one can turn to gain all of the information needed to comprehend the *Matrix* universe". Henry Jenkins, *Transmedia Storytelling 101*, March 21(2007). Accessibile su: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. (Ultima consultazione dicembre 2022).

ruolo di *consumer* e *prosumer*¹³. Dal testo informativo a quello artistico, l'apporto del destinatario diviene quello di recensire, commentare, produrre contenuti che entrano a pieno titolo nella dimensione comunicativa del messaggio di partenza – si pensi, ad esempio, al ruolo sempre più rilevante, anche per il successo o il prosieguo di film e serie TV, dei *fandom* e dei contenuti generati dagli appassionati. Lo *storytelling* nell'era contemporanea sottende, prevede, e in qualche misura richiede, una risposta interattiva, una partecipazione dinamica e visibile del suo destinatario alla costruzione del significato e della sua diffusione.

Il discorso vale anche per la dimensione storica, che ha trovato il proprio spazio nella cornice mediatica della contemporaneità, attivando meccanismi socio-tecnologici che popolarizzano eventi, figure ed epoche attraverso processi di narrativizzazione mirati alla costruzione di una *memoria collettiva*. Secondo Renira Rampazzo Gambarato e Johannes Heuman:

Streaming media platforms such as HBO Max [...] and Netflix [...] constitute essential medial frameworks that play a fundamental role in currently *shaping cultural memory* in terms of the platforms' influence and interaction with viewers, for instance, in the case of curation and selection of content¹⁴.

Ricapitolando, le molteplici modalità di *fruizione* della televisione contemporanea condizionano le modalità di *narrativizzazione* storica e l'impatto di quest'ultima sulla percezione collettiva del passato. La televisione consente, infatti, un uso individualizzato e orientato da scelte soggettive: la sempre maggiore offerta *on demand*, di modalità di visione su supporti digitali diversi, in un orario deciso dallo spettatore e,

¹³ Sul concetto di *prosumer* si veda Alvin Toffler, *The Third Wave*, New York, William Morrow, 1980.

¹⁴ Renira Rampazzo Gambarato, Johannes Heuman, "Beyond fact and fiction: Cultural memory and transmedia ethics in Netflix's *The Crown*", *European Journal of Cultural Studies* (2022) <https://doi.org/10.1177/13675494221128332>. Miei i corsivi.

nel caso delle serie televisive, spesso con la disponibilità di tutti gli episodi sin dall'avvio della messa in onda, fa sì che il palinsesto si componga su misura dell'utente e, in buona sostanza, sia creato da quest'ultimo. La situazione comunicativa favorisce, inoltre, la creazione di una dimensione intima (il luogo di visione è per lo più quello domestico, il mezzo impiegato è sempre più spesso 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 di genere (melo)drammatico, incentrate su vicende personali, e che caratterizza anche le serie a tema storico e biografico¹⁵. Lo spettatore è quindi indotto dalla peculiarità mediatica e della situazione comunicativa, a una reazione di immedesimazione con i personaggi e con la loro dimensione cronologica sospesa.

Quanto a quest'ultimo punto, riprendiamo il tema del tempo nella narrazione audiovisiva che, a differenza di quella letteraria, per sua natura, non dispone di un codice adatto alla descrizione del flusso cronologico: analessi e prolessi sono di solito limitate, mentre viene amplificato il senso di immediatezza del presente. I personaggi, i loro dialoghi, gli eventi, convergono su un'esperienza articolata 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 integrante del racconto, piuttosto che esserne un semplice osservatore. Un processo di immedesimazione che, nel caso dell'*History Drama*, diventa un mezzo di riscrittura personalizzata di figure ed eventi storici. Ogni spettatore

¹⁵ "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" – Edgerton, *op. cit.*, pp. 2-3. Corsivi presenti nel testo.

realizza la propria versione, correlandola alla propria esperienza di visione, creando una memoria soggettiva (e perciò variabile) della storia.

Analogamente, sul piano del discorso, la relazione tra *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. Quello televisivo è, infatti, un testo complesso implicato in una galassia paratestuale e multimediale fittissima, in cui si combinano dialogo, performance recitativa, immagini, musica. La visione delle più recenti forme di serialità televisiva si configura, in questo senso, come un'interpolazione tra personaggi e spettatore, che si innesca mediante un processo psico-sociale attivato dalle peculiarità del medium impiegato. Pare qui appropriato ricorrere alle categorie di Erving Goffman¹⁶, che ci consentono di classificare lo spettatore contemporaneo sia come *ratified participant*, sia come *overhearer*. Il primo caso individua la più ovvia condizione dello spettatore, cioè quella di partecipante a una dimensione comunicativa dove è il destinatario del messaggio. La seconda definizione individua invece la condizione in cui lo spettatore durante la visione/ascolto prova la sensazione di 'capitare' in una realtà preesistente o compresente alla propria: più che 'vedere' sem-

¹⁶ Erving Goffman, "Footing", *Semiotica*, 25 (1979), pp. 1-29. Reprinted in Erving Goffman, *Forms of Talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981, pp. 124-159. Goffman elabora l'ampliamento della diade del modello comunicativo 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* (riceventi *addressed* e *unaddressed*) e la seconda quella dei cosiddetti *unratified hearers* (*bystanders*, *overhearers*, *eavesdroppers*). È in questa seconda categoria, soprattutto quella degli *overhearers*, che vari analisti identificano il ruolo dello spettatore nel cinema e nella fiction seriale televisiva e, da qui, l'impatto che deriva sulla struttura e il testo degli *script* e soprattutto dei dialoghi. Su questo tema si vedano anche: Claudia M. Bubel, "Film Audiences as Overhearers", *Journal of Pragmatics*, 40 (2008), pp. 55-71 e Monika Bednarek, *The Language of Fictional Television*, London and New York, Continuum, 2010, in particolare pp. 14-16.

plicemente una storia in TV percepisce, piuttosto, di essere *dentro* una situazione comunicativa che in qualche misura proseguirà anche dopo la fine dell'episodio.

Nel caso dell'*Historical Drama*, questo tipo di meccanismo di immersione nello spazio narrativo da parte dello spettatore, appare ulteriormente potenziato dalla dimensione ibrida tra gli eventi del passato e quelli del presente. La finzionalizzazione della storia ha, per lo più, lo scopo di creare una rete di parallelismi che consente di usare il passato come metafora del presente e l'effetto ricercato di intimità e immediatezza, paradossalmente, viene potenziato proprio dal 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, generando una sorta di immedesimazione antonomastica gratificante e inclusiva.

3. *La monarchia britannica nell'History Drama*

Una porzione importante del successo riscosso dall'*History Drama* negli ultimi decenni, è merito di serie televisive e film basati su re e soprattutto *regine* inglesi. Caratterizzate da confini tra fatto e finzione volutamente sfumati, se non addirittura assenti, sono opere che proprio per la commistione tra storia e fiction non di rado si trovano al centro di critiche accese. Più specificamente, la diversione dal piano storico a fini di intrattenimento ha suscitato perplessità tra i commenti specialistici, soprattutto sul piano etico, dal momento che, come si è detto, la costruzione della memoria collettiva è fortemente influenzata e condizionata dal ruolo della televisione.

Il problema è di certo più stringente quanto più ci si avvicina alla contemporaneità: la serie fiore all'occhiello di Netflix *The Crown*¹⁷, sul regno di Elisabetta II, ad esempio,

¹⁷ *The Crown* è stata creata da Peter Morgan e prodotta da Left Bank Pictures e Sony Pictures Television per Netflix. La prima stagione è andata in onda nel 2016. Ne sono state prodotte sei stagioni. La serie segue il regno della regina Elisabetta II, a partire dalla sua ascesa al trono nel 1952 e fino ai giorni nostri. Ogni stagione copre un periodo specifico, con nuovi attori che

dalla sua prima programmazione (nel 2016) ha riscosso un vasto successo di pubblico e critica, aggiudicandosi anche numerosi riconoscimenti, ma suscitando anche un robusto dissenso. Pur essendo dichiaratamente una fiction, le perplessità di alcuni commentatori fanno riferimento alla scarsa accuratezza storiografica, a dispetto di una pretesa di verosimiglianza ritenuta fuorviante, tanto da condizionare l'opinione pubblica non solo riguardo alla monarchia come istituzione, ma riguardo alla stessa famiglia reale e a eventi privati particolarmente delicati che la coinvolgono, come il divorzio tra Carlo e Diana e la tragica dipartita di quest'ultima. Non solo, i confini tra fatto e finzione vengono oltrepassati del tutto anche quando nella serie sono rappresentate le più elevate figure del Pantheon istituzionale britannico come Winston Churchill o Margaret Thatcher. Nonostante ciò, la combinazione di alta qualità narrativa e recitativa, scrupolosità di ricostruzione, sia di ambientazione che di personaggi, diventa un amplificatore della credibilità del racconto:

Audiovisual productions of extremely high quality with a long reach are most likely to remain in the collective cultural memory as the truthful reference of historical events despite the more accurate historical texts¹⁸.

Le polemiche che tuttora accompagnano la serie, sulla sua dubbia eticità dovuta a quella che più parti hanno definito 'adulterazione storica'¹⁹, sono giunte persino a coinvolgere il governo conservatore inglese. Nel 2020 Oliver Dowden, Cultu-

interpretano i personaggi nelle loro varie età. Il cast è composto da attori molto noti: le prime due stagioni hanno visto Claire Foy nel ruolo della regina Elisabetta, Olivia Colman ha preso il suo posto dalla terza alla quarta stagione mentre Imelda Staunton compare dalla quinta. Tra gli altri membri del cast vi sono Matt Smith, Tobias Menzies, Jonathan Pryce nel ruolo del principe Philip, e Helena Bonham Carter nel ruolo della principessa Margaret. Tra i premi ricevuti figurano *Emmy Awards*, *Golden Globe* e *BAFTA*.

¹⁸ Rampazzo Gambarato, Heuman, *op.cit.*, p. 7.

¹⁹ A mo'di esempio citiamo l'intervento su *The Guardian* di Simon Jenkins, noto editorialista e saggista, il cui titolo e sommario eloquentemente denunciano: "The Crown's fake history is as corrosive as fake news / The popular TV series about the royal family is reality hijacked as propaganda, and a cowardly abuse of artistic licence" (Monday 16 November 2020).

re Secretary, ha richiesto a Netflix un *disclaimer* con cui venisse indicato, in ogni episodio, che *The Crown* è una serie fiction in cui gli eventi narrati non corrispondono necessariamente al vero, in modo da evitare che fosse intesa come una ricostruzione fedele.

La disputa teorica su quanto i mondi finzionali cinematografici, soprattutto televisivi, possano essere percepiti come reali dagli spettatori è di vecchia data. Tuttavia, oggi riprende slancio sia per l'entità del fenomeno popolare dell'*History Drama*, sia perché viviamo un'epoca in perenne conflitto sui temi della post-verità, delle *fake news*, del *deep fake* – un'epoca che vive un disequilibrio ontologico tra infodemia e incapacità di discernere tra vero e falso nel mare di informazioni a disposizione nel circuito multimediale. Del resto, l'escapismo negli universi finzionali è una delle modalità con cui da sempre l'umanità cerca di affrontare e trovare risposte alle proprie crisi politico-sociali e, spesso, vi si ricorre attraverso riletture e reinterpretazioni di periodi particolarmente significativi per la propria cultura e identità.

A tale proposito, Michael Austin²⁰ si è interrogato sul perché gli esseri umani, la cui stessa sopravvivenza dipende dall'ottenere informazioni veritiere, siano così attratti dalla finzionalità. Spingendosi a identificare una ragione evolutiva dietro il bisogno di storie che rispondano alle controversie del proprio tempo, Austin sviluppa il concetto di "useful fiction", cioè una narrazione che svolge una funzione *adattativa* non necessariamente correlata alla sua veridicità. La sua analisi, che metodologicamente spazia dalla biologia evolutiva, alla psicologia cognitiva, alla narratologia, fino alla teoria dei giochi, rivela come tali narrativizzazioni svolgano un ruolo fondamentale nel neutralizzare il sentimento di ansia schiacciante che l'individuo può provare nella raccolta e nella elaborazione delle informazioni. Non sfuggirà qui la correlazione tra questa tendenza cognitivo-comportamentale e il tratto dell'epoca presente che è, in tutto e per tutto, l'era dell'informazione.

La realtà, in questa prospettiva, si specchia nella "natural polyvocality of human existence composed of numerous,

²⁰ Michael Austin, *Useful Fictions. Evolution, Anxiety, and the Origins of Literature*, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 2010.

potentially contradictory stories”²¹ che l'*History Drama* contemporaneo riproduce “by destabilising traditional modes of historical engagement and emphasizing the shared narrative lineage of historiography and history as entertainment”²².

Paradossalmente, una preoccupazione ricorrente tra gli autori di questo genere narrativo, riguarda proprio il concetto di verità e di attendibilità, da un lato evocato e dall'altro revocato nel tentativo, sia di irrobustire il tratto di autenticità sostanziale che viene proposto come surrogato della accuratezza documentale, sia allo stesso tempo di affrancarsi dalla rigidità imposta dal metodo storico, che rappresenta una minaccia per il coinvolgimento dello spettatore. Ad esempio, ogni episodio della serie *The Tudors* si apre con un *voiceover* che recita: “You think you know a story, but you only know how it ends: to get to the heart of the story, you have to go back to the beginning”²³. Un palese invito a disconoscere la versione ufficiale degli eventi e a considerare, invece, il passato come una sorta di enigma che va risolto e decodificato, a dismettere il fatto storico in favore di una verità nebulosa che coinciderebbe con the “heart of story”, una metaforizzazione mirata, più che all'autenticità, all'interpretazione soggettiva ed emotiva. Una sollecitazione, in altre parole, “to consider history as a narrative sequence that has been *adapted*, ordered, and directed by an authorial hand, just as it has been onscreen”²⁴, il che suggerisce

²¹ Marina Grishakova, “Interface Ontologies: On the Possible, Virtual and Hypothetical in Fiction” in *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, ed. Alice Bell and Marie-Laure Ryan, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 2019, p. 103.

²² Romano Mullin, “‘You Think You Know a Story...’: Reframing the *Tudor* Television in the Twenty-First Century”, *Adaptation*, 12, 2 (August 2019), p. 89.

²³ *The Tudors*, prodotta per Showtime è composta di quattro stagioni andate in onda dal 2007 al 2010. Creata dallo *screenwriter* Michael Hirst ha visto l'attore irlandese Jonathan Rhys Meyers nel ruolo di Henry VIII e si svolge nell'arco temporale dei quaranta anni del regno del sovrano. Frutto di un investimento economico ingente, dotato di un cast di nomi celeberrimi, ha riscosso un enorme successo ed è considerata “an unprecedentedly ambitious attempt to televise Tudor history” (Ramona Wray, “The Network King: Re-creating Henry VIII for a Global Television Audience” in *Filming and Performing Renaissance History*, ed. Mark Thornton Burnett and Adrian Streete, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 18).

²⁴ Mullin, *op. cit.*, p. 92.

come le cornici di rappresentazione della storia possano essere alternative a quelle storiografiche. In questa prospettiva, che la serie condivide con tutto il genere *historical*, ogni forma di immaginazione storica si autolegittima come adattamento del passato, equiparando in qualche modo la validità di tutte le interpretazioni.

In effetti, la serie ri-orienta le aspettative dello spettatore, modificando radicalmente l'immagine dei protagonisti dell'epoca Tudor e dello stesso Henry VIII, ri-mediando, emendando, aggiungendo elementi per adattarsi al pubblico e al contesto della contemporaneità. Ricalibrare le modalità di accesso al passato attraverso la rilettura dell'*History Drama* significa, innanzi tutto, creare una rete di riferimenti e di suggestioni formulata per creare connessioni col presente, una tendenza cresciuta negli ultimi decenni per rispondere agli stimoli provenienti da più fronti: da quello economico, a quello politico, a quello sociale. Non è un caso che il cinema e le serie televisive inglesi abbiano investito massicciamente in storie basate sul regno di Elisabetta I, su quello Tudor, sulla regina Vittoria e su quello della casata dei Windsor a partire dal decennio a cavallo tra Novecento e Duemila. Sono opere che, con modalità e accenti diversi, hanno in comune l'obiettivo di adattare il passato per ristabilire una narrazione sulla storia britannica adatta a rispondere all'incalzante serie di questioni e controversie su identità e carattere nazionale, che in quello scorcio temporale sono state particolarmente pressanti per il Regno Unito.

The Tudors suggerisce intenzionalmente un parallelismo tra lo scenario in perenne crisi (bellica, finanziaria, religiosa) dell'epoca di Henry VIII, con l'Inghilterra nella prima decade del millennio, quella segnata dalla peggiore crisi finanziaria del dopoguerra europeo e da una serie di squilibri interni ed esterni, che hanno provocato profondo disorientamento sociale. Innanzitutto, l'*austerità* economica introdotta dal governo conservatore che prelude ai *London riots*²⁵ del 2011, in cui emerge-

²⁵ I *London (o England) riots* sono una serie di disordini e atti di violenza che ha investito soprattutto la capitale inglese, ma anche numerose altre parti del Regno Unito, durante l'estate del 2011. L'innesco dei disordini è da ricondurre alla morte di Mark Duggan, un afrodiscendente britannico ucciso

ranno irrisolte tutte le conflittualità etniche ereditate da un passato coloniale mai sufficientemente elaborato. L'esito di questi anni di malessere nazionale, condurrà in seguito a eventi drammatici, tra cui vanno ricordati gli attacchi terroristici nel 2005 e nel 2017, il tracollo del sistema sanitario, il referendum per l'indipendenza della Scozia e, da ultima, la *Brexit* con cui l'Inghilterra è uscita dall'Unione Europea. La realtà sociale e politica del presente viene rifratta e rielaborata nell'arco temporale dell'epopea Tudor, rappresentata come una versione quasi speculare del recente passato britannico: una nazione preda di divisioni interne, sull'orlo dello scisma che la vedrà isolarsi dal resto del continente ma, nonostante tutto, in transizione verso una sofferta conquista della modernità e del progresso.

In questo quadro, si inserisce un repertorio di personaggi cui è affidata la funzione più evidente di raccordo e compensazione con il contesto socioculturale contemporaneo. Alla figura tradizionale del sovrano corpulento, arrogante, crudele e mentalmente squilibrato, si sostituisce nella serie TV un Henry VIII interpretato da un attore giovane, prestante, che dà vita a un uomo complesso, dotato di sentimenti e pulsioni contraddittorie, condannato a un destino di obblighi istituzionali, emotivamente deprivato di affetti sin dalla più tenera età, in perenne ansia da prestazione e afflitto da paranoie e crolli nervosi. In questa versione, inoltre, Henry è circondato una serie di mogli che, a differenza di altre rappresentazioni, non sono semplici cortigiane votate alla sola conquista del miglior partito d'Inghilterra, né sono confinate a una galleria di ritratti incolori. Sono donne dotate di profondità caratteriale e complessità emotiva, non figure decorative o sole pedine di ambizioni politiche. Qui ogni consorte è trattata come un personaggio a sé stante, dotato di una propria voce, desideri e ambizioni. La

dalla polizia a Tottenham il 4 agosto. I disordini iniziano il 6 agosto e si diffondono rapidamente in altre parti della città e in altri centri del Regno Unito, come Birmingham, Manchester e Liverpool. Le proteste sono culminate in una serie di saccheggi, incendi, assalti ai mezzi pubblici e scontri tra i manifestanti e la polizia. Oltre all'arresto di migliaia di persone e alla condanna di molti partecipanti, i disordini hanno suscitato un enorme dibattito sulle disuguaglianze sociali, economiche ed etniche nel Regno Unito.

serie vi dedica spazi significativi, permettendo al pubblico di entrare in connessione empatica con le loro storie individuali, i loro conflitti personali e le loro relazioni con il re e con il mondo che le circonda, offrendo così una prospettiva più completa e umanizzata di queste figure, spesso trattate con superficialità dalla storiografia. La distensione dello spazio diegetico della serialità televisiva consente, del resto, ai personaggi di mostrare aspetti caratteriali articolati e di evolversi lungo l'arco narrativo, una proprietà che induce lo spettatore ad attivare meccanismi di condivisione emotiva e, transitivamente, a misurarsi con questioni che vanno ben oltre la dimensione finzionale.

È, soprattutto, attraverso il ribaltamento delle cristallizzazioni stereotipiche dell'immagine di Henry VIII e delle figure che lo accompagnano, che emerge la capacità della fiction a tema storico di intervenire sulla memoria del passato per rimediare a ciò che di quel passato non è accettabile per la contemporaneità, mettendolo in discussione e rimuovendolo dalle metanarrazioni storiografiche:

Historical fiction can report from places made marginal and present a dissident or dissenting account of the past [...] reclaim the past on behalf of a variety of unheard voices [...] History is challenged, both by the telling of dissident stories and by the positing of alternative realities²⁶.

Donne come Caterina D'Aragona, Anne Boleyn, Jane Seymour diventano esempi di proto-femminismo, dotate di personalità autonome, di una visione della sessualità e del rapporto tra generi, per molti versi coincidente con quella dell'era presente, in uno sforzo di riequilibrio che "reanimates oft-overlooked narratives of feminine historical experience"²⁷. Analogamente va interpretata, in questa come in altre opere, la licenza creativa su relazioni *queer*, in *The Tudors* ad esempio quella tra Sir Henry Compton e il compositore Thomas Tallis di

²⁶ Jerome de Groot, *The Historical Novel*, London and New York, Routledge, 2010, p. 140.

²⁷ Mullin, *op. cit.*, p. 100.

cui non esistono evidenze documentarie, ma che assolve pienamente la funzione di collegamento adattativo tra il cupo ritratto classico dell'epoca e la necessità di rielaborarne i tratti – in questo caso inserendo narrazioni inclusive su rilevanti questioni di genere, che sfidano volutamente i costrutti ideologici consolidati della linearità storica e storiografica.

Tra le questioni identitarie, nella fiction storica, comprensibilmente primeggia quella nazionale, un tema cruciale nell'ambito del Regno Unito dove, visti i turbolenti ultimi decenni, ha di recente riconquistato una posizione di estrema importanza nella discussione politica. La stessa controversa risoluzione di uscita dall'Unione Europea è, sotto molti aspetti, l'atto finale di una parabola ideologico-culturale già da tempo incentrata sul recupero dell'orgoglio nazionale e di un'identità britannica indipendente e autorevole a livello internazionale.

È un processo che, in estrema sintesi, prende le mosse negli anni ottanta, quelli del thatcherismo, del liberismo e del nazionalismo, che trova piena legittimazione nella politica governativa ma che produce forti reazioni di dissenso proprio sul tema della identità britannica e inglese (spesso con accenti conflittuali tra le due). Le fasi di de-industrializzazione, contrazione delle politiche sociali, e di un sostanziale reazionarismo culturale di quella stagione, sono alla base di un sentimento diffuso di perdita di una 'community-based identity', che si dissolve insieme al sistema di welfare e di stabilità economico-occupazionale.

Non a caso, questo vento contestatore del periodo investe in pieno la più tradizionale delle istituzioni britanniche, la monarchia, procedendo parallelamente alla destabilizzazione del contesto socioculturale. Va detto che l'attenzione pubblica verso la casa reale, soprattutto per i suoi aspetti di vita privata, non è mai venuta meno anche ben oltre i confini nazionali, per un mix di culto contemporaneo della celebrità e di interesse verso un protoesempio di *reality show* familiare, ben noto alla stessa monarchia, sin dagli anni della regina Vittoria, che fu la prima a beneficiare dell'avvento dei nuovi mass media nell'epoca che da lei prende il nome. Con il boom ottocentesco dell'editoria e l'espansione della stampa popolare britannica, l'immagine di Vittoria si diffuse in tutti gli aspetti della cultura quotidiana, talmente onnipresente che, già allora, la miriade di articoli giornalistici dedicati a lei e alla sua famiglia fu giudi-

cata eccessiva nella quantità e nei toni. Si levarono accuse di manipolazione verso la stampa dell'epoca che, a detta di molti, dipingeva la monarchia coi tratti di un *celebrity show* artefatto e propagandista. Come scrive John Plunkett: "the modernity of Victoria's figure engendered an extraordinary contemporary discourse upon the media making of the monarchy"²⁸.

Torneremo su questo più avanti parlando della serie TV *Victoria*. Qui è opportuno soffermarsi sul rapporto tra media e monarchia britannica, una relazione complessa che, da un lato alimenta la popolarità dell'istituzione e, dall'altro, la consuma in maniera vampiresca, in un legame bifronte in cui si interseca la narrazione popolare e quella commerciale dell'*entertainment*. L'*History Drama* britannico dopo gli anni ottanta, significativamente, adatta e ri-media la storia dei reali inglesi con poca attenzione alla fedeltà storiografica, correlandola alla percezione nazionale dell'istituzione monarchica. *Biopic* e serie TV su re e regine del Regno Unito, sempre presenti nei cinema e nei palinsesti televisivi, prosperano col nuovo millennio: una tendenza che segue l'evoluzione dell'opinione pubblica nei confronti della casa reale e i suoi indici di consenso. Tali indici si collocano ai minimi storici nell'ultimo scorcio del Novecento, a cominciare dal famigerato 1992, bollato dalla stessa Elisabetta come "annus horribilis", in riferimento per lo più alle vicende private che riguardavano la sua famiglia. È l'anno in cui Carlo, allora erede al trono, si separa da Diana, Andrea da Sarah Ferguson, la principessa Anna divorzia e, in un macabro finale, a novembre va a fuoco una delle residenze più amate, il castello di Windsor. Una fase, neppure brevissima, che vede il regno della sovrana, insieme al futuro stesso della monarchia britannica, entrare in seria crisi e raggiungere il punto più critico alla tragica scomparsa di Diana nel 1997.

Anche il periodo di Elisabetta II, come quello di Vittoria, è stato fortemente caratterizzato da un'apertura mediatica e di popolarizzazione quasi inedita, favorita *in primis* dalla stessa sovrana. Ricorderemo, tra i vari possibili esempi, la decisione di trasmettere in TV la propria incoronazione, l'introduzione del *royal walkabout* (una camminata tra la folla, senza barriere

²⁸ John Plunkett, "Of Hype and Type: The Media Making of Queen Victoria 1837-1845", *Critical Survey*, 13, 2 (2001), p. 8.

di sicurezza, in cui i membri della famiglia reale incontrano i cittadini e accettano piccoli doni), la decisione di farsi seguire da una troupe televisiva nella dimensione domestica per trasmettere un'immagine familiare rassicurante e, per quanto possibile, vicina alla normalità. Ma la percezione di prossimità ai propri concittadini non è sopravvissuta alla tempesta mediatica causata dai membri più giovani della famiglia e, soprattutto, dalla potenza iconica ed empatica di Diana Spencer e della sua problematica, per molti aspetti romanzesca, vicenda coniugale. Dopo pochi anni dal matrimonio avvenuto nel 1981, anch'esso uno degli eventi mediatici più seguiti a livello planetario, la personalità della giovane consorte dell'erede al trono britannico era emersa incontenibile, per di più dotata di un tratto dissacrante nei confronti dell'*establishment* aristocratico e reale, che esaltava i tratti di una donna dotata di grande sensibilità e capacità di sintonia con il popolo.

L'immagine di Elisabetta II diviene, contrastivamente, quella di una regina rigida e distaccata, se non fredda, attenta solo al rispetto di protocolli vetusti anche a scapito della felicità dei propri familiari. Diana è invece moderna, affascinante e dotata di una carica di simpatia naturale che genera potenti reazioni emotive in patria e altrove, sentimenti che sopravvivono ancor oggi a dispetto della sua scomparsa, oramai lontana nel tempo. Gli anni novanta vedono l'ascesa sullo scenario politico 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), mentre crolla la popolarità della monarchia britannica, che precipita all'indomani della morte di Diana. Accusata di insufficiente partecipazione emotiva, di mancata condivisione di un cordoglio pubblico che nei primi giorni dopo il tragico incidente dilagava parossisticamente, Elisabetta e la stessa corona diventano oggetto di critiche feroci, tra le quali spicca per durezza e rilevanza un editoriale su *The Observer* dal significativo titolo: "The Crown Tarnished Before Our Eyes"²⁹.

Nel riportare la cronaca delle esequie di Diana e del clima ostile che si adombrava intorno ai *senior members* della fami-

²⁹ "The Crown Tarnished Before Our Eyes", *The Observer*, 7 September 1997, p. 7. Mio il corsivo nella seconda citazione.

glia reale, l'articolo, che ebbe grande risonanza, rimarca come l'evento abbia segnato quella che appariva come una lacerazione quasi irrimediabile della connessione sentimentale tra popolo e reali inglesi: "The institution's gathering obsolescence has never been more cruelly exposed than over the last week; its hold on popular sentiment – crucial to its legitimacy – has been severely dented". Il pezzo prosegue esplicitando come, attraverso la propria morte, Diana avesse conquistato la qualifica di 'bene nazionale' e come

The scale of the collective response and the feeling shared by her millions of mourners who feel they knew her personally is tribute to a *new culture of intimacy*, enabled by today's all-encompassing media and fostered by a new democratic spirit – and whose needs completely escaped the Palace.

Venendo meno al motto disraeliano del "never complain, never explain", adottato da generazioni di reali inglesi come precetto ineludibile, Elisabetta reagisce all'*impasse* con una mossa mediatica senza precedenti, uno 'special address to the nation', un intervento televisivo accorato e coinvolgente, che in qualche modo segna il punto di risalita dalla crisi di immagine: rivolgendosi direttamente al popolo, la regina confessa tutto il peso emotivo e lo shock causato da un evento tanto drammatico quanto inatteso, rivelando tratti di umanità fino a quel momento mai direttamente espressi e ammettendo, in maniera implicita, di non aver saputo condividere un momento che veniva vissuto come un lutto collettivo dai suoi concittadini. La chiave comunicativa si traduce in un'allocuzione diretta con i destinatari del messaggio, cui la regina si rivolge definendosi insieme *queen* e *grandmother*, assimilando le due facce della propria identità, di figura istituzionale e di donna che affronta il dolore senza riserve: "What I say to you now, as your Queen and as a grandmother, I say from my heart"³⁰. Si tratta del passaggio più

³⁰ 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 dicembre 2022).

noto del discorso che costituisce un vero e proprio snodo comunicativo da parte della casa reale, un palese esempio di moderno *counternarrative* che punta sul coinvolgimento empatico dell'interlocutore.

Il momento – in particolare la crisi successiva alla morte di Diana Spencer – è stato oggetto del film *The Queen* di Peter Morgan (2006), un'opera che rappresenta un tassello fondamentale nello *storytelling* ricostruttivo dell'immagine della regina, ritratta come donna dalla psicologia profonda e dotata di grande sensibilità – due tratti che fino agli anni novanta non erano mai stati esibiti, né rappresentati se non in maniera del tutto indiretta, in ossequio a un'idea di istituzione riservata e dotata di un'aura di mistero, reputata necessaria a conferire autorevolezza al ruolo non solo della regina ma, per estensione, a tutta la sua famiglia. Che questo stile venisse poi disatteso in modo ricorrente ed eclatante dalle vicende private dei Windsor, non consentiva comunque deroghe alle modalità comunicative, perlomeno fino all'infrazione sovversiva nel rapporto coi media, apportata soprattutto dalla allora principessa del Galles, il cui tratto dominante era per l'appunto la carica personale partecipativa e sentimentale, in aperta antitesi con il tradizionale *aplomb* della casa reale.

Lo scenario politico che circonda la monarchia negli anni del 'Dianagate', corrobora questo clima mutato in negativo nei confronti della Corona: il carisma e l'abilità comunicativa del giovane leader laburista, votato a un processo di radicale modernizzazione del paese, diviene l'immagine di una nuova Inghilterra in cui lo spazio per la monarchia pare contrarsi in modo inesorabile. L'ultimo decennio del Novecento, dunque, vede ai vertici del consenso di popolarità e immagine due icone dell'innovazione di codice e della dismissione della retorica identitaria sul distacco delle istituzioni dal popolo: Tony Blair e Diana Spencer incarnano un modello che decostruisce e sovverte il paradigma – tanto stereotipico quanto consolidato – del britannico di alto rango, gelido e apparentemente privo di emozioni. Seppure attuata in contesti diversi, ancorché contigui, la loro breccia discorsiva produce un cambiamento sostanziale e definitivo nella percezione dell'identità britannica per via simbolica: verranno da allora indicati come "The Boy" e "The People's Princess" sui media mondiali, due definizioni che

dissacrano nell'immaginario collettivo, da un lato il *cliché* del premier attempato e di lungo corso, e dall'altro quello della principessa inavvicinabile e scostante. Molto è a loro dovuto nella nuova immagine del 'Palazzo' britannico, sia inteso come Buckingham, sia come Houses of Parliament, che scaturisce dalla temperie del periodo: sono entrambi figure ai vertici della scala sociale ma non per questo prive di umanità, fallibili, talvolta preda delle proprie passioni e dotati di un'innata capacità empatica che contribuisce a un progressivo processo di immedesimazione identitaria con la vasta platea del popolo britannico.

Del resto, il titolo di "People's Princess" fu attribuito alla defunta Diana dallo stesso Tony Blair, nel primo discorso pubblico tenuto a poche ore dall'incidente, il 31 agosto 1997 a Sedgefield, nella 'constituency' elettorale del Primo Ministro, in una situazione particolarmente toccante: di fronte a una chiesa, sotto la pioggia e con la voce rotta dall'emozione. Una tempistica e un *setting* che fecero risaltare, in antitesi, la reticenza della regina, costretta pochi giorni dopo a rimediare, proprio su suggerimento del premier, come lui stesso ha avuto modo di dichiarare (senza essere smentito) e come viene minuziosamente ricostruito sia nel film di Stephen Frears *The Queen* (2006), sia nella serie TV Netflix *The Crown* (2016-2023):

We know how difficult things were for her from time to time. I am sure we can only guess that. But the people everywhere, not just here in Britain, everywhere, they kept faith with Princess Diana. They liked her, they loved her, they regarded her as one of the people. She was *the People's Princess* and that is how she will stay, how she will remain in our hearts and our memories for ever³¹.

Dominatore assoluto della scena politica britannica e internazionale, a metà degli anni Duemila Tony Blair viene riconfermato premier, ma con un'esigua maggioranza. Inizia qui il declino della sua stagione, mentre Londra diviene obiettivo di

³¹ Il video del discorso è reperibile nell'archivio digitale di *Associated Press* al seguente link: https://youtu.be/Q3qinDH_3HE. (Ultima consultazione dicembre 2022).

sanguinosi attacchi terroristici e il Regno Unito, come il resto dell'Occidente, si avvia verso una crisi economica devastante. Come prevedibile reazione psicosociale, di fronte all'arrestarsi della narrazione progressista dei decenni laburisti, pervasa di simbologie innovatrici e ottimiste, si riaffaccia l'esigenza di una rinnovata narrazione collettiva, caratterizzata da una spiccata necessità di riappropriazione di identità e figure del glorioso passato nazionale, recenti e meno recenti. Fioriscono nuove biografie di personaggi storici e una documentaristica dettagliata sulla trascorsa *grandeur* britannica. L'adattamento di periodi storici particolarmente significativi si attua, in buona sostanza, attraverso la finzionalizzazione delle figure nazionali di maggior prestigio e popolarità. Un impulso che si traduce in una rilettura più dettagliata e coinvolgente delle vite dei sovrani e delle sovrane che hanno segnato epoche fondamentali, offrendo una visione più approfondita dei loro caratteri, delle loro azioni e del loro impatto storico.

In una fase critica sul piano politico, economico e sociale, si acuisce il desiderio collettivo di valorizzazione della memoria, che si tematizza nostalgicamente come luogo in cui riprodurre ed elaborare questioni identitarie, culturali e nazionali, in ogni genere narrativo. La situazione politica procede parallelamente e in accordo con questo comune sentire: il crepuscolo del lungo ciclo laburista si conclude nel 2010 con l'elezione di David Cameron, il quale darà l'avvio a una serie di governi conservatori che metteranno al centro del proprio discorso una narrazione incardinata sul rilancio dell'orgoglio e dell'identità britannica.

Anche la monarchia recupera terreno in termini di popolarità, ma soprattutto di consenso. Elisabetta si identifica sempre di più con quel ruolo di 'national grandmother' che lei stessa si era attribuita nell'occasione del lutto nazionale per la scomparsa di Diana, mentre intorno a lei, sempre più icona ferma e rassicurante della tradizione, si fa avanti sulla scena la generazione più giovane della famiglia reale, che si rende protagonista di una lunga sequenza di eventi positivi e di grande impatto mediatico. Dopo il matrimonio tra Carlo e Camilla Parker Bowles, che nel 2005 mette fine alle travagliate vicende matrimoniali dell'erede al trono, il matrimonio tra William e Kate Middleton nel 2011 e quello di Harry e Meghan Markle nel 2018 daranno l'avvio a una nuova stagione di interesse quasi

morboso nei confronti della vita privata dei reali. Che si tratti soprattutto di curiosità verso l'intimità domestica e sentimentale, più che verso l'impatto storico-politico dell'istituzione, è evidente ad esempio in *The Crown*. È, del resto, un aspetto messo abbondantemente in luce da chi rileva scarso dibattito pubblico su quanto questo tipo di opere abbia influito sulla percezione del ruolo della monarchia nella storia britannica – sebbene in questa serie si dia ampio conto di come la protagonista e la sua famiglia siano giocoforza indissolubilmente legati al corso della storia e della politica inglese:

This lack of interest in the historical narrative suggests that the cultural impact of the series relates – to a large extent – to scandals and gossip involving the British Royal Family rather than political history [...] The audience's expectations regarding the factual details of the personal lives of the British Royal Family appear to be particularly high [...] while the political and aesthetic dimensions of the portrayal create hardly any debate³²

In ogni caso, è innegabile che con il nuovo millennio la monarchia britannica divenga soggetto attivo e passivo di narrazioni che contribuiscono in maniera rilevante a un ritrovato senso di comunità. Fondamentali, da questo punto di vista, sono certamente le Olimpiadi sportive e la *Cultural Olympiad* tenute nel 2012 a Londra – eventi in cui appare palese la dimensione narrativa basata sul recupero dell'orgoglio nazionale:

No longer the seat of Empire, or as globally influential throughout the twentieth century, the Games were an opportunity to re-establish a narrative of Great British centrality to global histories and politics [and] also to continue to shape a sense of an internal sense of national identity³³.

³² Rampazzo Gambarato, *op. cit.* p. 11.

³³ Josh Abrams, Jennifer Parker-Starbuck. "A 'United' Kingdom: The London 2012 Cultural Olympiad," *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 35 (2013), p. 20.

Lo scenario delle Olimpiadi è peraltro dominato da una narrativa che celebra il lungo regno di Elisabetta, la quale, proprio nel 2012, raggiunge il *Diamond Jubilee* al compimento di sessanta anni da sovrana britannica. Il focus sulla longevità della regina e della sua permanenza sul trono, sarà una dominante dello *storytelling* sulla monarchia inglese, che troverà molti altri momenti, festeggiati solennemente e con grande esposizione mediatica – dal *Britain's Longest Reigning Monarch* nel 2015, al *Sapphire Jubilee* del 2017, e infine al *Platinum Jubilee* nel luglio del 2022, nel settantesimo anno dall'incoronazione di Elisabetta e che sarà praticamente la sua ultima uscita pubblica, prima della scomparsa nel settembre dello stesso anno. Il recupero di consenso della sua immagine passa anche da una strategia di comunicazione che, proprio a partire dalle Olimpiadi, impiega una vena ironica non usuale. Si ricorderà, a tal proposito, l'enorme impatto mediatico del video inaugurale dell'evento in cui la regina incontra a Buckingham Palace James Bond e, in una scena tipica da romanzo di Ian Fleming, sale in elicottero insieme all'agente 007 un lancio col paracadute nello stadio olimpico, sui cui spalti apparirà subito dopo l'"atterraggio", insieme al consorte.

Elisabetta in versione 'Bond Girl' rappresenta una climax di popolarizzazione della casa reale, mai raggiunta fino a quel momento. Il video è un successo mondiale, che contribuisce al processo di democratizzazione e familiarizzazione dell'istituzione monarchica e di condivisione del patrimonio narrativo popolare, anche perché associato al più celebre personaggio *mainstream* dell'Inghilterra contemporanea. L'esperienza verrà ripetuta in altre occasioni, l'ultima per il *Platinum Jubilee* quando, in un altro video, la regina incontra per un *afternoon tea* l'orso Paddington, un altro simbolo della cultura popolare britannica, significativamente attinto dalla letteratura per l'infanzia, che corrobora un'immagine addolcita di Elisabetta, ormai all'ultimo tratto della sua esistenza e già da tempo risalita ai vertici del gradimento dei suoi concittadini.

La finzionalizzazione della storia trova dunque legittimità nelle circostanze più preziose per l'immagine nazionale, e il momento delle Olimpiadi diviene un palcoscenico in cui dare nuova linfa al sentimento di condivisione dell'identità collettiva, anche in quell'occasione attraverso la commistione tra

epoche e figure iconiche della storia, in una sequenza *mashup* che condivide molto delle strategie narrative operanti nell'*History Drama* televisivo. Notevole, in questo senso, è l'intervento del celebre attore e regista shakespeariano Kenneth Branagh che durante la cerimonia di apertura appare nelle vesti di Isambard Kingdom Brunel (1806-1859)³⁴, il grande ingegnere vittoriano protagonista dello sviluppo dei trasporti inglesi, circondato da figuranti in tenuta da uomini d'affari del diciannovesimo secolo. Branagh, tuttavia, non recita un brano di un autore coevo al personaggio interpretato, sceglie invece il discorso di Caliban, "Be not afeard"³⁵ tratto da *The Tempest* di Shakespeare e in questo modo:

Branagh's transhistorical bodying forth of both Shakespeare and Brunel connects the early modern period with the Victorian, and both ages are figured as periods of industrial and cultural progress which are to be emulated in the twenty-first century"³⁶.

Tornando al tema della 'royalty', filo rosso dell'*History Drama* nelle prime decadi del Duemila, va rilevato come la copiosa produzione del genere sia, da molti punti di vista, un reticolo di adattamenti che creano una dimensione transmediale in cui "The British Royal Family is part of a dynamic cultural memory that is repeatedly and extensively represented in multiple media"³⁷. La stessa *The Crown* attinge a precedenti lavori del medesimo autore: il film *The Queen* del 2006 e la *pièce*

³⁴ Cfr. L. T. C. Rolt, *Isambard Kingdom Brunel*, London and New York, Penguin, 1989. La biografia di Rolt mette in evidenza l'enorme popolarità di Brunel che, fra le molte invenzioni, disegnò il primo ponte sospeso – il Clifton suspension bridge – che riuscì a costruire dopo enormi difficoltà finanziarie (pp. 81-83).

³⁵ "Be not afeard: the isle is full of noises, / Sounds, and sweet airs, that give delight, and hurt not. / Sometimes a thousand twangling instruments / Will hum about mine ears; and sometimes voices, / That, if I then had wak'd after long sleep, / Will make me sleep again: and then, in dreaming, / The clouds methought would open and show riches / Ready to drop upon me; that, when I wak'd, / I cried to dream again" (*The Tempest*, III. ii, vv. 130-138).

³⁶ Mullin, *op. cit.* p. 99.

³⁷ Rampazzo Gambarato, *op. cit.* p. 14.

teatrale *The Audience*, messa in scena nel 2013, sono entrambi opera di Peter Morgan che per la serie TV si è avvalso come esperto di Robert Lacey, biografo dei reali, consulente per la parte storica della produzione e autore di *The Crown: The Official Companion*³⁸, un approfondimento in due volumi (usciti tra il 2017 e il 2019) in cui viene fornita una serie di dettagli sul 'making of' degli episodi e un particolareggiato raffronto tra i fatti rappresentati e quelli storicizzati. È interessante notare come questa pubblicazione sia un caso non frequente di circuito adattativo che muove dal testo audiovisivo verso quello a stampa, sebbene l'autore del saggio sia l'esperto cui è stata affidata la parte storica della fiction. A completare la fitta trama di connessioni transmediali e intertestuali, vale la pena citare anche *The Crown: the Official Podcast*³⁹ prodotto da Netflix che, a partire dal 2019, segue le uscite degli episodi della serie, attraverso interviste agli attori, agli autori e in cui viene rivelato il *backstage* della produzione. Un elemento importante di strategia comunicativa, che innerva l'area paratestuale e nel contempo ottempera a quell'"estetica funzionale" che nella serialità televisiva contemporanea, secondo Jonathan Mittell⁴⁰, combina elementi narrativi attraverso elementi strutturali del racconto televisivo: montaggio, colonna sonora, profilo dei personaggi, elementi extradiegetici ed extratestuali (come il *podcast*, per l'appunto), convergono per creare un articolato impatto emotivo e di significazione sullo spettatore.

The Crown è comunque il più recente e, forse, più celebre, esempio del rinnovato interesse della fiction e del grande pubblico verso i reali britannici, un fenomeno che prende il via sul finire degli anni novanta quando escono *The Madness of King George* (1994) di Nicholas Hytner; *Mrs Brown* (1997) di John Madden e poi *Elizabeth* (1998) di Shekhar Kapur, sul

³⁸ Robert Lacey, *The Crown: The Official Companion, Volume 1: Elizabeth II, Winston Churchill, and the Making of a Young Queen (1947–1955)*, New York, Crown, 2017; Robert Lacey, *The Crown: The Official Companion, Volume 2: Political Scandal, Personal Struggle, and the Years That Defined Elizabeth II (1956–1977)*, New York, Crown, 2019.

³⁹ Edith Bowman, *The Crown: The official podcast* [podcast], 2019-2022. Disponibile su: <https://open.spotify.com/show/3a2j3rZCG7cTTyVdHFrMr4?si=1f6eac08da0941da>. (Ultima consultazione dicembre 2022).

⁴⁰ Cfr. Mittell, *Complex TV*, cit.

regno della 'Virgin Queen', interpretata da Cate Blanchett, che fu un enorme successo commerciale, tanto da essere seguito nel 2007 da un secondo film, *Elizabeth. The Golden Age* (2007), sempre diretto da Kapur. Oltre a questi, vanno menzionati, tra i più noti, *The Other Boleyn Girl* (2008) di Peter Morgan, sulle controverse relazioni amorose di Henry VIII con le due sorelle Boleyn, *The Young Victoria* (2009) di Jean-Marc Vallée sui primi anni di regno di Vittoria, *The King's Speech* (2010) di Tom Hooper che, prendendo lo spunto dai problemi di balbuzie di George VI, entra nella dimensione psicologica del padre di Elisabetta II, e della complessità del ruolo che si era trovato inaspettatamente ad assumere dopo l'abdicazione del fratello; *A Royal Night Out* (2015) di Julian Jarrold, una commedia romantica in cui una giovanissima Elizabeth Windsor si concede una notte di ballo e di flirt innocenti insieme alla sorella Margaret, *Victoria and Abdul* (2017) di Stephen Frears che, come nel *Mrs Brown* diretto da John Madden un ventennio prima, affronta il tema degli aspetti meno noti e meno morigerati della vita privata della regina Vittoria nei suoi ultimi anni.

Questi due film appena ricordati, costituiscono una novità nella rappresentazione della sovrana del diciannovesimo secolo, che appare in nuove vesti e attraverso scorci di vita fino a quel momento mai considerati, come il rapporto intimo e controverso con il servitore scozzese John Brown e poi con il giovane Abdul Karim, che suscitavano più di un pettegolezzo all'epoca (il titolo di *Mrs Brown* viene proprio dal vociferare sulla natura della relazione tra la regina e "Her rough servant from the Highlands"⁴¹). L'interpretazione di Judi Dench, attrice della Royal Shakespearian Company, 'Dame Grand Cross' per meriti artistici, garantisce continuità ai due film e autorevolezza a un'operazione di revisione storica che, oltre a incrinare l'immagine tradizionale di rigore e austerità di Vittoria, dismette anche quella della vedova inconsolabile di Albert, che

⁴¹ Cfr. Adrienne Munich, *Queen Victoria's Secrets*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 160. Documentato e molto curato nei riferimenti storico-biografici, il libro dedica molte pagine alla vita sessuale di Vittoria. In particolare, Munich osserva: "Her amorous relationship with John Brown after Prince Albert's death created a scandal. He shadowed her, and she liked it. [...] Whether Victoria did or did not enjoy actual carnal relations with John

la storiografia aveva sostanzialmente mantenuto indiscussa per quasi un secolo. Vale anche la pena di menzionare in questo elenco *The Favourite* (2018) di Yorgos Lanthimos, sulla non troppo celebrata regina Anne, sovrana inglese tra il 1702 e il 1714, che in quest'opera diviene una figura esemplare di leadership femminile e di liberazione sessuale. Il film vira decisamente sul genere *queer*, essendo incentrato sulle relazioni lesbiche della regina Anne e sulla centralità delle donne nella corte britannica, mentre i personaggi maschili ricoprono ruoli secondari e di mero supporto a quelli delle protagoniste.

Da questa breve panoramica di opere cinematografiche, si può intuire quanto sia messo in risalto lo sfondo privato e sentimentale dei reali britannici e come tra questi le figure femminili siano spesso tratteggiate con aspetti spiccatamente anticonformisti e caratteristiche che anticipano le istanze di emancipazione dell'epoca contemporanea.

Per ciò che concerne le serie TV sul tema, fra quelle di maggior successo e diffusione internazionale vanno annoverate certamente *The Tudor*, *The Crown* e insieme a queste, *Victoria*, che approfondiremo più dettagliatamente. Le tre condividono le caratteristiche che ho appena descritto riferendomi a opere cinematografiche, ma risultano decisamente più incisive nella funzione creatrice di una memoria condivisa su un passato britannico archetipico e sostanzialmente immaginario, anche perché dispongono di largo spazio narrativo – che favorisce l'empatia tra spettatori e personaggi. Non prive di tratti nostalgici e conservatori, queste serie sono tuttavia un esempio rilevante di come nella fiction contemporanea si attivino processi di riconfigurazione del passato che a loro volta “may be replaced or ‘over-written’ by new stories that speak more directly to latter-day concerns and are more relevant to latter-day identity formations”⁴².

Brown, sexual currents galvanized her appreciation of him” (pp. 160-161). La monografia focalizza tutte le storie amorose e sentimentali della regina, senza escludere la giovanile infatuazione per Lord Melbourne, al quale volle dedicare il nome della capitale dello stato Vittoria (Australia), per rimanere nel tempo sempre – sia pure solo geograficamente – vicini.

⁴² Astrid Erll, Ann Rigney, “Introduction: Cultural Memory and its Dynamics” in *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, ed. Astrid Erll, Ann Rigney, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 2.

4. *Victoria on screen*

Qualsiasi discussione sull'adattamento non può prescindere dal diciannovesimo secolo inglese, di gran lunga l'epoca più strettamente connessa con questa pratica. Sia perché il Vittoriano da parte sua ha profuso adattamenti della più diversa specie, sia perché è l'area cronologica cui maggiormente si ricorre nelle trasposizioni contemporanee che più riscuotono successo di pubblico. Del resto, come rileva Lissette Lopez-Szwydky:

Adaptations were everywhere in nineteenth-century England. Commercial adaptation is not a phenomenon of the modern culture industry or of postmodern artistic production; it has been at the center of entertainment since the emergence of commercial mass culture⁴³.

La sua collocazione, a ridosso di quella contemporanea, si traduce in un continuo dialogo tra le due epoche e, in questo senso, l'onda del *Neo-victorianism*, che a partire dagli anni Novanta dello scorso secolo attinge a piene mani alla Gran Bretagna prenovacentesca, è l'esempio di uno sforzo ri-contestualizzante che, a dispetto dell'inevitabile elusività del passato, fornisce cornici interpretative della realtà odierna. Un processo di rivalutazione, compensazione e rilettura continua, che si appropria degli elementi necessari ad affrontare il presente, mettendo in evidenza il ruolo soggettivo e artificiale della narrazione storica. Per questa ragione, una delle tensioni che sottende il discorso neovittoriano è il desiderio di rettificare talune interpretazioni fuorvianti, pregiudizi ideologici e stereotipi culturali che sono stati attribuiti a un periodo così cruciale per l'Occidente. Per questa stessa ragione, una delle espressioni più tipiche è la rilettura della biografia più eccellente del periodo, quella della regina Vittoria.

Non solo i film che le sono stati dedicati, ma ancor di più la recente serie televisiva *Victoria*⁴⁴, mostra i tratti definiti del

⁴³ Lissette Lopez-Szwydky, "Adaptations, culture texts and the literary canon: on the making of nineteenth century 'classics'" in Cutchins, Krebs, Voigts, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁴ *Victoria* è una serie televisiva britannica di genere storico creata da

*biopic*che, rispetto alle biografie accreditate, “face[s] additional bias for projecting on the screen representations of historical characters, therefore transforming the legacy and memories of actual individuals in products of mass consumption”⁴⁵. Questo genere a cavallo tra autenticità e finzione, soddisfa, inoltre, il criterio con cui Linda Hutcheon definisce la “historiographic metafiction”⁴⁶ postmoderna, ovvero quella tipologia narrativa in cui si combinano elementi fattuali e finzionali. Una categoria da cui non vengono esclusi neppure i generi più vicini alla storiografia dal momento che “history and fiction have always been notoriously porous genres”⁴⁷. E infatti, anche in *Victoria*, il testo-guida per la scrittura della serie è una recente biografia della regina, ad alto impatto narrativo, redatta da Andrew Norman Wilson, editorialista e autore di biografie e saggi storici di tipo divulgativo, in cui viene privilegiato il gusto per la vita privata e un’interpretazione della figura che asseconda i gusti del pubblico *mainstream*⁴⁸. A enfatizzare ulteriormente il legame intertestuale con la serie, sulla copertina delle più recenti edizioni del volume campeggia uno ‘strillo’ promozionale che recita “The inspiration for the major ITV series”, a rimarcare il rapporto bidirezionale tra testo adattato e adattamento.

La serie è, di fatto, perfettamente inserita nel filone di revisione rappresentativa dei reali britannici, in questo caso

Daisy Goodwin, che vede come protagonista Jenna Coleman nel ruolo della regina Vittoria. La serie è stata trasmessa per la prima volta nel Regno Unito su ITV il 28 agosto 2016 e negli Stati Uniti su PBS il 15 gennaio 2017. Segue l’ascesa al trono di Vittoria e la prima parte del suo regno compresa la relazione col marito Albert e le sue responsabilità politiche dagli anni trenta agli anni cinquanta del XIX secolo. Una seconda stagione è stata trasmessa su ITV nel 2017, inclusa una puntata speciale natalizia, rilasciata nel dicembre dello stesso anno. Sempre nel dicembre 2017, *Victoria* è stata rinnovata per una terza stagione che è andata in onda su ITV il 24 marzo 2019, concludendosi il 12 maggio 2019. A luglio 2021, ITV ha confermato che non sono in corso piani per una quarta stagione.

⁴⁵ Elaine Indrusiak, Ana Iris Ramgrab, “Literary Biopics: Adaptation as historiographic metafiction” in Cutchins, Krebs, Voigts, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁶ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1988.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁸ *Victoria. A Life*, London, Atlantic Books, 2014.

focalizzata sulla storia personale della donna celata dietro il ruolo e l'immagine pubblica. E, in sintesi, 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 ri-appropriazione di una figura. Una strategia che sfrutta la capacità della narrazione televisiva di innestare e/o sostituire memorie storiche con memorie finzionali.

Nel solco della tendenza a rettificare pregiudizi ideologici e stereotipi culturali tradizionalmente attribuiti al comune sentire del diciannovesimo secolo, la fiction di ambientazione vittoriana mira a smantellare innanzi tutto l'idea della donna relegata a ruoli marginalizzati ed accessori. Ne deriva che le strategie di *reversing* del paradigma discriminatorio puntano 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. La maggior parte delle volte si tratta, più che di revisionismo, della tensione a modificare l'immaginario collettivo con un atto di infrazione discorsiva finalizzato a destrutturare concetti e semiotiche cristallizzate. Si pensi al caso della regina Vittoria che, fino a tempi recentissimi, ha incarnato il *cliché* del potere austero, pervaso da rigidità formali, il prodotto di una società dominata da paradigmi di morigeratezza sconfinante nella *pruderie*, di soppressione emotiva, di ottuso concretismo, di incrollabile fiducia nel potere dell'industria e del capitalismo più spietato di dickensiana memoria.

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 sovrana – e tramandata come rigida custode delle tradizioni britanniche, l'ultima regina del diciannovesimo secolo inglese, ha negli ultimi decenni, beneficiato di una rivalutazione complessiva della sua figura. Di certo si deve alle biografie più recenti (oltre a quella di Wilson ne sono state edite, di recente, molte altre), ma anche e soprattutto al cinema e alla serialità televisiva, un'immagine di Vittoria in cui emer-

gono, 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. La Vittoria *on screen* più recente mostra, inoltre, di condividere con la donna contemporanea una serie di questioni identitarie e di *gender equality*: è sottoposta a numerosi episodi di *body shaming*, le sue continue gravidanze esasperano la difficoltà di conciliare impegno pubblico e vita privata, la stessa autorità di regina è messa continuamente in discussione – molti sono i possibili esempi di connessione diretta con le problematiche della condizione femminile del presente. In questa ricostruzione e revisione di immagine, il piano ideologico e storico sfuma a favore della *romantic comedy* dai tratti melodrammatici, adatta a un pubblico commerciale che metabolizza più volentieri le narrazioni in cui la versione storica 'alta' si adatta a quella da cultura di massa.

Riusciamo a scorgere qui, ancora una volta, il tratto post-moderno dell'abbattimento dei confini tra dimensioni apparentemente non omologabili tra storia e fiction e tra *highbrow* e *lowbrow culture*. Del resto, anche in questo rispetto le due epoche si somigliano: la cultura popolare della società vittoriana, come quella contemporanea, mostra un irrefrenabile desiderio di accedere alla dimensione intima delle figure pubbliche, ora come allora le biografie 'romanzate' dei potenti appagavano 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 si inaugura lo sfruttamento dei mass media per la promozione dell'immagine della monarchia. Una strategia stabilmente impiegata anche ai giorni nostri e che – allentata ormai l'incisività del ruolo politico della corona – rappresenta oggi la più rilevante dimensione discorsiva della casa reale britannica. Vittoria è stata la prima regina a vedere il proprio regno mediatizzato fin nel dettaglio: l'incoronazione, il matrimonio, i viaggi in patria e all'estero, i giubilei, fino al funerale, furono tutti eventi che ebbero un'eco 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 furono il mezzo di riposizionamento e di reinvenzione di un linguaggio moderno

della monarchia che decideva di partecipare alla dimensione popolare approfittando della nuova pubblicistica. Non sfuggerà, dunque, la similarità con il contesto attuale, in cui la rivoluzione digitale ha prodotto ambienti comunicativi inediti in cui poter soddisfare l'inesauribile culto moderno della celebrità.

Da entità percepita *in absentia*, essere remoto e quasi astratto, la cui autorità aumenta in ragione di un criterio di inavvicinabilità che lo assimila al divino, l'immagine dei sovrani moderni sfrutta le innumerevoli possibilità che i nuovi mezzi di comunicazione garantiscono per creare una narrazione e una semiotica di riduzione della distanza col 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, com'è noto, svolge una funzione rilevante riguardo alla configurazione e al contenuto del messaggio trasmesso, per cui la percezione storica dell'epoca britannica del diciannovesimo secolo è, per vari aspetti, ciò che i media del tempo hanno consegnato alla contemporaneità, condizionandone accenti e sfumature. 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.

L'*historiographic metafiction* cinematografica e televisiva contemporanea consente per di più allo spettatore un grado estremamente elevato di immersione e di partecipazione a eventi di cui non ha mai fatto parte, in virtù dei meccanismi di *imprinting* attivati dal linguaggio e dalla tecnologia di questi mezzi, determinando la fissazione di immagini e scene che vengono archiviate come memorie autentiche. Alison Landsberg definisce questo fenomeno "prosthetic memory":

Modernity makes possible and necessary a new form of public cultural memory. This new form of memory, which I call *prosthetic memory*, emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum. In this moment of contact, an experience occurs through

which the person sutures himself or herself into a larger history [...] In the process that I am describing, the person does not simply apprehend a historical narrative but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live⁴⁹.

Ben collocata nell'area di indirizzo nostalgico-celebrativo, *Victoria* è un caso di adattamento che interpreta l'epoca vittoriana come un repertorio da cui attingere esempi di rettitudine e solidità morale, oltre che di orgoglio identitario, destinati all'individuo contemporaneo, spesso perso in un presente instabile e in pieno decadimento valoriale. Andrew Davies, uno dei più celebri autori di adattamenti tratti dai classici vittoriani, su questo punto si è espresso con decisione:

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 as conscientiously as (say) Austen's characters examined theirs⁵⁰.

Tra i meccanismi di rettifica degli 'historical wrongs' che la figura della regina ha subito durante la sua epoca, è certamente significativa la scelta della protagonista, Jenna Coleman, così come lo era stata Emily Blunt in *The Young Victoria* (un film che, a buon diritto, può essere considerato l'antecedente della serie). Entrambe rappresentano un modello femminile dotato di sensualità elegante e temperata da tratti di dolcezza e affabilità, del tutto diversa, se non opposta, da quella testimoniata dai ritratti che dell'imperatrice britannica ci ha restituito la storiografia. Le giovani attrici che impersonano la sovrana mostrano una serie di caratteristiche che mitigano e riscrivono

⁴⁹ Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 2. Mio il corsivo.

⁵⁰ Corrispondenza privata con Iris Kleinecke-Bates che ne fa menzione nel suo *Victorians on Screen: The Nineteenth Century on British Television 1994-2005*, Basingstoke-New York, Palgrave and Macmillan, 2014, p. 3.

le asperità caratteriali e la scarsa empatia comunicata dalle effigi storiche di Vittoria, 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 amabile e dai tratti angelici. Attraverso l'icona più rappresentativa dell'intera epoca, l'età vittoriana si reinventa attraverso un'immagine innovativa che, nella sua infedeltà all'originale, paradossalmente, riconferma e celebra nostalgicamente la grandezza di se stessa.

Non appare perciò involontaria la scelta di affidare la sigla degli episodi al solo volto in primo piano della giovane regina. Anzi, in coerenza con lo stile della serialità televisiva contemporanea, le immagini dell'*opening sequence* e della *titletrack* di *Victoria* sono un vero e proprio *incipit* ricapitolativo dell'intera opera – sia dal punto di vista linguistico che più latamente semiotico. Si tratta di una sequenza essenziale, di breve durata (circa 30 secondi), le cui immagini si limitano al primo piano di Vittoria, che appare dapprima nelle sue vesti di ragazza, capelli sciolti, l'espressione innocente e pensosa – indicativa di un destino che ha interrotto precocemente la sua adolescenza consegnandole un peso spropositato per la sua età. La seconda immagine la ritrae 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, Vittoria assume l'aspetto regale che compete al suo ruolo, lo sguardo altero, nessun accenno di sorriso, la tiara come parte integrante del volto, metafora della testa coronata che è ormai coincide con la sua identità definitiva.

È, tuttavia, soprattutto la sequenza musicale che accompagna e semantizza l'evoluzione della figura di Vittoria: il *Victoria's Theme* è un brano originale composto appositamente per la serie, un inno, solenne e maestoso, intonato da un coro di voci femminili e il cui testo è composto dalle sole parole "Gloriana, hallelujah"⁵¹. La connessione al canto religioso-celebrativo è

⁵¹ Con ogni probabilità, il capitolo della già citata biografia di Wilson, intitolato "Hallelujah Chorus", è stato fonte di ispirazione per Martin Phipps, autore della colonna sonora della serie TV. Nel volume di Wilson (p. 158 si fa riferimento al diario tenuto dalla regina che annota l'esecuzione dell'Hallelujah di G.F. Haendel durante la cerimonia di inaugurazione della *Great Exhibition* avvenuta il 1 maggio del 1851.

realizzata dall'evidente similarità con la locuzione "Glory, hallelujah", che punta all'assimilazione semiotica dell'ordine monarchico a quello ecclesiale e al recupero di una prospettiva ultraconservatrice della corona come unione di potere religioso e temporale. Ma l'associazione di maggior rilievo è certamente quella con Gloriana⁵², la *Virgin Queen*: Elisabetta I, simbolo impareggiabile di maestosità britannica e di autoaffermazione femminile. Vittoria come Elisabetta, unite dunque nel medesimo campo discorsivo come icone di magnificazione dell'identità nazionale.

Questo ricorso alla sintesi linguistica estrema, in coincidenza coi momenti di maggiore carico semantico, si rivela una costante stilistica della serie, che numerose volte si affida al codice visivo per demandare allo spettatore il processo inferenziale di decrittazione – e quindi appropriazione – dei luoghi topici della narrazione. La puntata pilotastabilisce le coordinate dell'intera serie e definisce il nucleo semantico delle tre stagioni, imperniato sui concetti di identità empatia/sentimento. Il primo è narrativizzato attraverso la faticosa conquista di Vittoria dell'affatto 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 tedesca), che di genere. 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 rende vicina alla donna contemporanea.

La sua ascesa al trono si combina con un'istanza di indipendenza individuale, che per la giovanissima Vittoria 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, da cui deriva la nuova condizione di regina che la diciottenne erede al trono si trova ad affrontare. Emblematica la scena tra Vittoria, la madre, e il consigliere di quest'ultima, quel Lord Conroy cui è demandata

⁵² Il personaggio spenceriano di Gloriana in *The Faerie Queen* è un riferimento diretto alla regina Elisabetta I, con chiara allusione alla sua grandezza e potere.

la funzione di repressore patriarcale del carattere indipendente e assertivo della nuova sovrana:

Duchess of Kent (Victoria's mother): Drina, was ist - Der König?

Victoria: Yes, Mama.

Duchess of Kent: Mein lieblich. Mein kleines mädchen is the Queen.

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

Duchess of Kent: Oh, Sir John. That awful old man is dead and now little Drina is Queen.

Lord Conroy: 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 queen⁵³.

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

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:

Lord Conroy: Has the Archbishop come? We must not keep him waiting.

Victoria: Actually, the Archbishop has already left.

Lord Conroy: You saw him on your own?

Victoria: I intend to see all my ministers alone.

Lord Conroy: This is not a game! In future you must be

⁵³ *Victoria*, season 1, episode 1 ("Doll 123"). 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.

accompanied by your mother or me!
(V, S 1, E 1, "Doll 123")

Il resto dell'episodio lascia spazio alla lenta legittimazione del ruolo di Vittoria, raggiunto a 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, Vittoria entra, non accompagnata e titubante, in una sala popolata di soli uomini che parlano ad alta voce tra di loro. La prima prova da affrontare per l'inesperta 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 formale⁵⁴. Vittoria prende la parola con un tono di voce flebile e insicuro, e viene interrotta dopo poche parole:

Victoria: My Lords. Now that it has pleased Almighty
God to call to his mercy my uncle...

Lords: Can't hear you!
(V, S 1, E 1, "Doll 123")

Facendo ricorso alle proprie caratteristiche di determinazione e orgoglio, la giovane prosegue prendendo coraggio e sicurezza, elevando il tono di voce e guadagnando attenzione e rispetto dall'uditorio:

⁵⁴ 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.

Victoria: 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 1, E 1, "Doll 123")

Le parole pronunciate in questa scena sono la rielaborazione di quelle realmente vergate da Vittoria nel proprio *journal*, dove la ragazza, poco più che adolescente, con emozione stila i primi propositi per il difficile futuro che la attende, subito dopo aver ricevuto la notizia della morte del re, evento che la proietta nella nuova condizione di sovrana:

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 have⁵⁵.

Significativamente, i due brani differiscono nella parte riguardante lo svantaggio che deriva dalla condizione femminile. Un evidente indicatore della volontà di adattare il testo storico, sottolineando le difficoltà del proprio genere al riconoscimento di autorevolezza discorsiva, 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 Vittoria, emerge dal giudizio malevolo che la precede nel suo ruolo di regina: una donna che parla troppo e che cede ai propri impulsi irrazionali.

Un aspetto che viene evocato nello scambio tra Lady Portman, il consorte Lord Portman e Lord Melbourne (futuro Primo Ministro e primo consigliere della giovane regina). Portman commenta sarcasticamente la nuova sovrana che Melbourne si appresta a visitare:

⁵⁵ Viscount Esher (ed.), *The Girlhood of Queen Victoria. A Selection of Her Majesty's Diaries between the years 1832 and 1840*, 2 vols., London, John Murray, 1912, p. 196.

Lady Portman: William do stop for a moment. Is it true the King is dead?

Melbourne: I am on my way now to Kensington to kiss hands with the new Queen.

Lord Portman: I hear her tongue is too big for her mouth.

Lady Portman: Nonsense, I have seen the Queen, and she is perfectly formed.

(V, S 1, E 1, "Doll 123")

Lord Portman, ancor prima di avere risposta, bolla Vittoria con lo stigma della verbosità, uno degli stereotipi più frequenti che la cultura popolare riserva alle donne di qualsiasi epoca, ricevendo in risposta una battuta salace dalla moglie. Tuttavia, più che una dimostrazione di solidarietà femminile, la difesa di Lady Portman è, come emergerà nel corso della serie, mirata alla conquista di una posizione all'interno della ristretta cerchia delle dame di compagnia della regina. Non siamo quindi in presenza di una drastica contrapposizione tra generi. In *Victoria*, come già più volte sottolineato, le figure femminili sono al centro del racconto, a partire dalla sua protagonista, fino ai personaggi delle sottostorie periferiche alla principale. Sarebbe, però, almeno in parte fuorviante attribuire a tale centralità una valenza spiccatamente femminista. Neppure la figura della regina, al netto suo slancio nel territorio della contemporaneità, è esente da un discorso complessivo che converge verso un sistema valoriale tradizionalista e conservatore.

In quest'ottica va considerata la *ratio* linguistica dell'intera serie, che ricorre a uno standard omogeneo, in cui emergono solo di rado differenze di tono e registro o marche linguistiche caratterizzanti tra le diverse tipologie di personaggi, a parte gli inevitabili ricorsi a dialettismi e accenti diatopicamente differenziati. La spia più evidente di questo orientamento è evidente soprattutto nella gestione del tema della sessualità: il riferimento a tale campo semantico è segnato da scelte che demandano all'implicitazione e perciò mai al riferimento diretto. Il ricorso all'*understatement* tipico dell'epoca giustifica pertanto il ricorso a ellissi e metafore visive che evitano accuratamente il realismo discorsivo, in senso lato, che troppo striderebbe con l'etica dei tempi.

Un esempio è visibile nella prima crisi di consenso popolare di Vittoria, che riguarda, non a caso, uno scandalo legato alla sessualità femminile. Nel 1839, la giovanissima regina diede credito a indiscrezioni calunniose del suo *inner circle* circa una presunta gravidanza illegittima di Lady Flora Hastings, coetanea e dama di compagnia di Marie Louise Victoire, Duchessa di Kent e madre di Vittoria. Un improvviso rigonfiamento dell'addome di Lady Flora scatenò una ridda di voci: secondo le dicerie di corte, la giovane avrebbe intrattenuto una relazione con Lord Conroy, ufficialmente consigliere di fiducia della Duchessa e particolarmente coinvolto nell'istruzione e nella gestione della giovane Vittoria. Sir John Conroy era stato, effettivamente, una figura di particolare rilievo nella prima parte della vita di Vittoria, esercitando un'influenza significativa sull'educazione e sulle sue prime esperienze politiche. La stretta relazione con la Duchessa di Kent e il suo ruolo influente nell'ambiente familiare reale generarono, tuttavia, notevoli tensioni con la regina, che lo considerava come un intruso e ne disapprovava l'influenza sulla madre.

A seguito di queste maldicenze, Vittoria insistette perché Lady Flora ricorresse a un'ispezione ginecologica, ai tempi un'esperienza traumatica e mortificante, per fugare i dubbi sulla sua condizione. La visita decretò il suo stato di *virgo intacta* e, sul piano strettamente patologico, si rivelò invece un tumore in fase terminale, che la condusse in breve tempo alla morte. Lo scandalo, e il clamore mediatico che ne seguì, travolse Vittoria ed ebbe un'eco straordinaria sui giornali, proprio nel periodo precedente l'incoronazione. Pur non essendo una diretta accusatrice, la regina fu indicata come responsabile dell'oltraggio nei confronti di un'innocente. La stampa diede ampio risalto all'accaduto, innescando in tal modo una veemente reazione popolare nei confronti della nuova sovrana.

Nell'episodio televisivo, che indica in maniera molto meno velata le colpe di Vittoria nella vicenda, una lunga sequenza segue in parallelo la visita medica che viola la dignità di Lady Flora e la cerimonia di incoronazione. Non viene pronunciata alcuna parola durante la scena, tranne un sintetico e semanticamente carico "Enter!" (V, S1; E1, "Doll 123"), quando i medici bussano alla porta della camera della giovane 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'evento medico il più celato possibile, il primo piano del viso della ragazza 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 del potere costituito.

Allo stesso tempo, Vittoria 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 giovinetta dall'alto prelato che presiede all'incoronazione, e la smorfia di dolore sul volto di Vittoria che accompagna il gesto, sono una evidente versione metaforica della perdita dell'innocenza che segnala l'ingresso alla vita adulta, coincidente con una fisicità femminile dolorosamente acquisita. Pertanto, l'immedesimazione empatica dello spettatore si ripartisce, 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.

Altrettanto convenzionali, con la sola eccezione della protagonista e del marito Albert, appaiono i rapporti tra i generi, con qualche rara concessione alla cultura dei nostri giorni. La timida comparsa di una relazione *queer*, tra Edward Drummond e Lord Alfred Paget, 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 Vittoria e Albert è invece concesso uno sviluppo relazionale e discorsivo complesso, come coppia e come singoli individui. A loro è demandato il ruolo di rappresentazione speculare della monarchia contemporanea, offrendo un modello di vita coniugale per molti versi anticonformista e di grande modernità, nelle sue controversie e difficoltà di realizzazione delle proprie aspettative sentimentali ed esistenziali.

Da un lato, una virilità compromessa da un ruolo confinato entro gli angusti limiti del matrimonio reale e, dall'altro, femminilità e maternità messe 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 fra i due, che si realizza in rapporto fortemente caratterizzato da affetto e sensualità, è tuttavia 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 Vittoria, in perenne ricerca di approvazione popolare per se stessa e per la monarchia britannica.

Victoria: 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?

Skerrett: A London crowd would cheer for anyone who gave them free beer. Forgive me, ma'am, a queen doesn't need to curry favor.

Victoria: But I want them to love me. I want them to love me. Otherwise, what is the point?

(V, S 3, E 2, "London Bridge is falling down")

La conversazione tra la cameriera Skerrett e una Vittoria ormai adulta evidenzia la centralità che quest'ultima conferisce al rapporto con i 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. Una velleità pesantemente censurata da Albert, durante una conversazione nella residenza dell'isola di Wight, in cui Vittoria manifesta invidia verso la popolarità di Lord Palmerston, mentre si sente costretta, seppure per ragioni di sicurezza, a stare lontana da Londra:

Victoria: That man's trouble is, he's in love with the

people being in love with him.

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

Victoria: "Craves adulation?"

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

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

(V, S 3, E 3, "Et in Arcadia")

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 Vittoria 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 interesse ossessivo dei lettori, mette in particolare evidenza le similarità con le dinamiche che governano la vita della casata 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 tenta di riequilibrare il controverso rapporto tra stampa e *royal family*. Un rapporto che, nella realtà odierna, è visto (soprattutto in conseguenza della tragedia di Diana Spencer) con occhio particolarmente critico. D'altra parte, 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"⁵⁶.

Specchio paradossale – distorto e fedele allo stesso tempo – di un'era la cui cifra controversa è precorritrice della modernità

⁵⁶ John Plunkett, *Queen Victoria: First Media Monarch*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 3.

contemporanea, *Victoria* entra a buon diritto nel novero delle opere di adattamento dell'epoca vittoriana 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 in un sottotesto che adatta il materiale storico al processo di finzializzazione del passato. Un passato trasformato in superficie discorsiva e dove, a livello culturologico, viene riscritta la memoria storica di un intero popolo, attraverso le vite delle proprie figure-simbolo.

(ALMOST) WONDER WOMEN: DONNE VITTORIANE
NEGLI ADATTAMENTI GOTICI CONTEMPORANEI

1. *Adattarsi al presente attraverso il passato*

All'inizio degli anni novanta, quando pubblica *Generation X*, Douglas Coupland è ancora uno scrittore misconosciuto, che raggiungerà fama mondiale proprio grazie a questo romanzo, destinato a diventare il manifesto della sua generazione, quella nata tra la metà degli anni sessanta e settanta. Un ritratto sociale e culturale dell'epoca, che fotografa impietosamente una ricerca di identità e autenticità ripetutamente frustrata, un senso di comunità perduta, di disillusa fuga dalla realtà che spinge l'individuo a creare un patrimonio di ricordi apocrifi ("legislated nostalgia") e a pensare che l'unico tempo degno di essere vissuto sia solo quello del passato ("now denial")¹.

Su questo sfondo, negli stessi anni, fioriscono produzioni artistiche che seguono la tendenza postmoderna a prendere ispirazione dal passato, attraverso reinterpretazioni e rielaborazioni di stili, riferimenti e tradizioni culturali, nell'intento di sfidare la nozione modernista di progresso lineare e di verità oggettiva. La pratica dell'adattamento del passato, che abbiamo visto in atto nell'*History Drama*, trova anche altre forme espressive che soddisfano la necessità di finzionalizzare la memoria, per sanare le ferite della storia (non senza distorsioni

¹ Tra le definizioni di neologismi conati dall'autore, che fanno parte integrante del testo, ve ne sono due che si riferiscono al fenomeno descritto di reinvenzione della memoria storica: "LEGISLATED NOSTALGIA: To force a body of people to have memories they do not actually possess" [...] NOW DENIAL: To tell oneself that the only time worth living in is the past" (Douglas Coupland, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, New York, St Martin's Press, 1991, p. 41).

narrative), per cercare di metterlo a confronto col presente o, ancora, per trovarvi ragioni di conforto a fronte di una realtà contemporanea in pieno disorientamento.

L'epoca vittoriana è da sempre un *set* privilegiato per questo tipo di pulsioni artistiche che oscillano tra escapismo, sguardo nostalgico e l'appropriazione di modelli canonizzati. E proprio dagli anni novanta, si assiste a un profluvio di *Historical Fiction* di ambientazione tardo ottocentesca, a innervare una vera e propria moda *Neo-Victorian* che investe il campo del design, dell'architettura, dell'abbigliamento, e contamina sottoculture urbane e generi ibridi come lo *Steampunk* e il *(Neo)Gothic*. Ma sono certamente il campo letterario, cinematografico e televisivo ad aver attinto a piene mani dalla letteratura e alla cultura *fin de siècle*, ambientata prevalentemente in Inghilterra, ma non solo. Va infatti precisato che, sebbene l'epoca vittoriana sia inquadrata, a rigore, cronologicamente nel periodo di regno della regina Vittoria (1837-1901) e geograficamente in area britannica, il campo del neovittorianesimo, tuttora in piena fase di sviluppo ed elaborazione, mostra una certa porosità di confini che includono prodotti culturali non solo molto diversi tra di loro, ma anche appartenenti a periodi adiacenti a quello 'canonico' e non esclusivamente riferiti al contesto inglese. L'atteggiamento contrario a definizioni prescrittive è, peraltro, radicato negli studi di area che, in linea con gli *Adaptation Studies*, concordano sulla necessità di un'interpretazione flessibile della categoria. Come, ad esempio, sostiene Marie-Luise Kohlke, è opportuno intendere l'aggettivo Neo-Victorian in questi termini:

A generic and integrative umbrella term to encompass virtually all historical fiction related to the nineteenth century, irrespective of authors' or characters' nationalities, the plots' geographical settings, the language of composition or, indeed, the extent of narratives' self-consciousness, postmodernism, adaptivity or otherwise².

² Marie-Luise Kohlke, "Mining the neo-Victorian Vein: Prospecting for Gold, Buried Treasure and Uncertain Metal" in *Neo-Victorian Literature and Culture. Immersions and Revisitations*, Nadine Boehm-Schnitker, Susanne Gruss (eds), New York and London, Routledge, 2014, p. 27.

La posizione Kohlke, risulta ancora più radicale in uno studio successivo, in cui definisce *urgente* riconoscere il carattere eterogeneo di questo tipo di fiction, troppo spesso sottoposta a forzature 'omogeneizzanti', a dispetto del fatto che l'insegna neovittoriana "produces an accumulation of incongruous elements – according to whichever aspect of the present the past's *adaptive reuse* is intended to reflect or illuminate"³. È, del resto, un periodo storico che suscita sentimenti contrastanti, polarizzati tra apprezzamento per le opere artistiche, soprattutto letterarie, e biasimo verso le convenzioni sociali, discriminatorie e imbevute di pregiudizi. Oltre al piano di definizione, tuttavia, un altro aspetto importante riguarda proprio la predisposizione della *Neo-victorian Fiction* a essere un campo di *riuso adattativo* del passato, con tutti i rischi che ciò comporta, compresa la confusione tra piano di realtà e finzione, che può indurre a reputare scenari immaginativi come autentici: "fantasy maps of the period [are] increasingly being mistaken for the territory"⁴.

Di certo, quello neovittoriano è un testo geneticamente configurato come adattamento: nasce già connesso a un reticolo inestricabile di risonanze, talvolta in relazione diretta con antecedenti visibili, altre volte con riferimenti meno espliciti o talmente frammentari da apparire come un *mashup* di citazioni: "neo-Victorian [...] texts are themselves adaptations; even when they do not refer back to a single Urtext, they remain compatible with contemporary definitions of adaptation and appropriation"⁵, come nel caso di *Penny Dreadful*⁶, recente serie

³ Marie-Luise Kohlke, "Adaptive/Appropriative Reuse in Neo-Victorian Fiction: Having One's Cake and Eating It Too" in *Interventions: Rethinking the Nineteenth Century*, Andrew Smith, Anna Barton (eds), Manchester, Manchester University Press, 2017, p. 172. Mio il corsivo.

⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵ Imelda Whelehan, "Neo-Victorian Adaptations" in *The Blackwell Companion to Literature, Film and Adaptation*, ed. Deborah Cartmell, Oxford, Blackwell, 2021, p. 272.

⁶ La serie è andata in onda per tre stagioni dal 2014 al 2016. Creata da John Logan e prodotta da Showtime ha ricevuto ottime valutazioni critiche anche grazie a un cast di alto livello che include interpreti celebri come Eva Green, Josh Hartnett, Timothy Dalton, Reeve Carney, Billie Piper e Rory Kinnear, attore della Royal Shakespeare Company e del Royal National Theatre. Oltre all'originale, diventata una serie *cult* tra gli appassionati del

televisiva neovittoriana con evidenti accenti di *gothic horror*.

Ambientata a Londra negli ultimi anni dell'epoca vittoriana, *Penny Dreadful* prende il titolo dal termine dispregiativo dato alla letteratura seriale e sensazionalistica dell'Ottocento, prevalentemente pubblicata su riviste di basso livello. L'editoria 'dreadful' divenne estremamente popolare, favorita dalla diffusione dei periodici economici e dal fatto che rispondeva ai gusti di un vasto pubblico, spesso di scarse pretese letterarie e che era stato descritto da Wilkie Collins (il maggior esponente del *sensation novel*) come "monster audience"⁷, perché vasto, insondabile e sfuggente: "The discovery of an Unknown Public; a public to be counted by millions; the mysterious, the unfathomable, the universal public of the penny-novel Journals"⁸. In sintesi, i *penny dreadful* erano racconti di tono granguignolesco, incentrati su misteri soprannaturali, orrore ed elementi *pulp*. A ben vedere, si trattava di una miscela di plagi tratti principalmente da repertori tradizionali e popolari, che rappresentavano una ricca fonte cui attingere.

Perciò, a partire dal titolo, la serie dichiara la propria contiguità con la cultura *mainstream* dell'epoca e, insieme, dei molteplici echi intertestuali che questa conteneva. Oltre a tale primo e importante livello di rimandi, la serie richiama poi una lunga serie di antecedenti testuali, basati sulla narrativa gotica ottocentesca, adattando temi, personaggi e discorsi e mostrando la stessa strategia di ibridazione narrativa delle *novelle* seriali di fine secolo. Non a caso, *Penny Dreadful* presenta un catalogo di personaggi di chiara ascendenza letteraria e che fa riferimento al Gotico del diciannovesimo secolo: Victor Frankenstein e la sua creatura da *Frankenstein* di Mary Shelley, Dorian Gray da *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde, Mina Harker e il conte Dracula da *Dracula* di Bram

genere neovittoriano, *Penny Dreadful* ha generato uno *spin-off* dal titolo *Penny Dreadful: City of Angels*, trasmesso nel 2020. Ambientato nella Los Angeles degli anni trenta con un cast diverso, a parte Kinnear che figura tra i personaggi principali, e caratterizzato dal medesimo sfondo soprannaturale della serie 'matrice', non ha però riscosso il successo sperato e la sua programmazione si è limitata a una sola stagione.

⁷ Wilkie Collins, "The Unknown Public", *Household Words*, XVIII, 439 (21 August 1858), p. 217.

⁸ *Ibid.*, p. 221.

Stoker, il dottor Jekyll da *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* di R.L. Stevenson, oltre ad altri derivati da adattamenti cinematografici, come Lily, ispirata a *The Bride of Frankenstein* (1935) di James Whale, e Ethan Chandler, il licantropo modellato su *The Wolf Man* (1941) di George Waggner.

Oltre a quelli citati, altri personaggi rilevanti sono dotati di poteri occulti che gli consentono di combattere forze sinistre a minaccia del genere umano. L'azione è, nella maggioranza dei casi, ambientata in una Londra rappresentata con tutti i tratti distintivi dello stereotipo gotico, in pieno ossequio alla prassi neovittoriana di iperconnotazione dei riferimenti spaziali e temporali. Tuttavia, dietro una superficie in apparenza di puro *entertainment*, si cela invece un'intricata rete di tematiche sociali, culturali e politiche, che mettono in relazione il mondo *fin de siècle* con l'era contemporanea, attraverso un sofisticato inventario di figure dalla personalità complessa e spesso controversa. Lo scenario nebbioso, notturno, fiocamente illuminato dai lampioni a gas è quello di una Londra gotica da *cliché*, come appare quasi immancabilmente nelle opere neovittoriane.

Londra come spazio immaginario e pittoresco è pervasa da un'atmosfera inquietante, che cela un *demi-monde* sinistro e incontrollabile. Questa dimensione oscura, rappresentata da entità soprannaturali e mostruose, che tentano di avere la meglio su un'umanità ignara e sprovvista, non è che una dissimulazione simbolica del travaglio psicosociale che caratterizza nostra contemporaneità. Per essere più chiari: è un meccanismo narrativo che si serve della dislocazione temporale in un'era diversa dal presente, e di un processo di metaforizzazione, attraverso il filtro dell'horror, per alludere alla complicata realtà dei nostri tempi e tentare di affrontarla. Una sorta di specchio deformante, che riflette un presente instabile e distorto, evidenziando le tensioni, le incertezze e le ansie della società odierna.

La serie, peraltro, si inquadra in un *frame* ideologico e nella sensibilità tipica di un Occidente in declino, in perenne conflitto con se stesso e con le proprie radici. Ancora oggi, tradizioni e identità culturali sono oggetto di aspri conflitti ideologici che spesso sfociano in vere e proprie ostilità tra diversi gruppi sociali e comunità, generando divisioni profonde e scontri persistenti. La Londra gotica di *Penny Dreadful* diventa così un simbolo delle ansie e delle tensioni culturali e sociali del tempo, offrendo lo

spaccato di una società in crisi, in cerca di significato e certezze.

Il Vittorianesimo di maniera qui, come nella maggior parte delle opere del genere, è impiegato con maniacale attenzione al dettaglio estetico ma anche con spietata crudeltà nella descrizione di come a un'incrollabile fiducia nel progresso economico e tecnologico-scientifico si accompagni un radicale sconvolgimento degli assetti culturali e sociali. Un processo di modernizzazione, quello tra Ottocento e Novecento, che ha implicato effetti collaterali spesso devastanti: dall'urbanizzazione di massa che generava agglomerati popolari di miseria e degrado, all'industrializzazione che costringeva artigiani, contadini e fattori a convertirsi in un proletariato alienato e oppresso. Tutte ragioni che esponevano la società a un diffuso senso di precarietà e di angoscia, accompagnata dall'instabilità tipica dei periodi di transizione.

Secondo Francesco Marroni, per la psiche vittoriana, nulla comportava rischi maggiori dell'idea di disarmonia. Lo squilibrio disarmonico era visto come una vera e propria minaccia al concetto di progresso e la scomparsa di una prospettiva assiologica con cui riuscire a decifrare codici e linguaggi di un mondo che diventava sempre più complesso e oscuro. Ciò, stando all'analisi di Marroni, implicava un incessante desiderio di governare l'inevitabilità del cambiamento, riconducendo le classi considerate 'pericolose' per la società a un ordinato modello etico e comportamentale, per tentare di tenere a freno l'impetuoso fiume carsico di inquietudini e disvalori che minava le basi del buonsenso e prudenza del Vittorianesimo:

Non esiste un decennio del periodo vittoriano che possa dirsi sottratto al timore della voragine ideologica, del vuoto in cui i valori si trasformano in disvalori e le certezze consolidate in terribili dubbi [...] Quello che va enfatizzato è il diffuso sentimento di precarietà e di dilemmatica oscillazione che, toccando ogni sfera della società, determina un effetto di frammentazione da cui, non di rado, trae sostanza la visione di un futuro fatto solo di disgregazione, cadute entropiche e silenzio⁹.

⁹ Francesco Marroni, *Disarmonie vittoriane. Rivisitazioni del canone della narrativa inglese dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2002, pp. 13-14.

Significativamente, sia nella narrazione dell'epoca che nelle versioni neovittoriane, domina l'immagine del contagio, come elemento diegetico e come risorsa metaforica, declinata in numerose varianti. Se ne parlerà più compiutamente nel terzo capitolo ma, riguardo a questo punto, anche *Penny Dreadful* non fa eccezione: episodi di infezione sono disseminati lungo l'intera serie, epidemie di colera che dilagano nei bassifondi cittadini, vampiri che si diffondono come virus e, soprattutto, il fatto che la protagonista, Vanessa Ives, sappia di poter essere causa di una pestilenza apocalittica.

Del resto, ogni fase di transizione storica, cambiamento sociale, produce lacerazioni sistemiche nella percezione del senso della realtà, che necessitano di essere in qualche modo sature: le espressioni artistiche sono il mezzo di significazione privilegiato cui si ricorre per affrontare queste circostanze. Le rappresentazioni simboliche, come le immagini di contagio o di entità soprannaturali maligne, non sono che risposte ad aspetti disfunzionali della società, allo scopo di venire a patti con il proprio ambiente in mutazione. L'ambito degli studi sociologici ha elaborato a fondo la rappresentazione delle patologie, soprattutto quelle attinenti al contagio, che abbondano nell'arte vittoriana e poi, transitivamente, in quella neovittoriana. Il cosiddetto *Collective symbolic coping* è uno dei modelli impiegati per descrivere "the sensemaking processes by which social groups interpret novel or unexpected events that threaten their worldviews"¹⁰, poiché le forme di narrativizzazione della malattia sono di per sé modalità di *adattamento* sociale: "Human groups have adapted to disease by evolving patterns of behaviour [...] but they have also elaborated symbolic representations of the origins of diseases, their transmission, and means of prevention and cure"¹¹. A ben vedere, esiste una correlazione stretta fra le dinamiche di interazione umana con la quale si veicolano, si *comunicano* anche i contagi, e le modalità con cui queste dinamiche sono

¹⁰ Véronique Eicher, Adrian Bangerter, "Social Representations of Infectious diseases", in *Handbook of Social Representations*, Gordon Sammut, Eleni Andreouli, George Gaskell, Jaan Valsiner (eds), Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 385.

¹¹ *Ibid.*

tradotte in rappresentazioni simboliche: "The interactions that make us sick also constitute us as a community. Disease emergence dramatises the dilemma that inspires the most basic of human narratives: the necessity and danger of human contact"¹².

Questa cornice concettuale, in cui l'individuo metabolizza paure e squilibri del proprio ecosistema attraverso raffigurazioni che stigmatizzano minacce esterne, lo ritroviamo nei domini narrativi del Gotico, il cui bestiario di personaggi tipici, dallo zombie, al mostro, al vampiro, al licanthropo e così via, ha mostrato straordinarie capacità di mutazione e adattamento ai tempi e ai cambiamenti politici e sociali. Le terrificanti immagini del suo repertorio, hanno simboleggiato, di volta in volta, eventi e crisi, dalle preoccupazioni implicate nei processi di espansione coloniale dei secoli imperiali, in cui si entrava violentemente in contatto con civiltà sconosciute, a paure più recenti, come quella dello 'spettro' comunista che atterrava le società occidentali durante la Guerra Fredda, fino alle recenti angosce causate da terrorismo e pandemia. Come rileva David Punter:

These denizens of the menagerie of the dark imagination do not arise by chance, neither are they susceptible of a single, static interpretation; on the contrary, they mould themselves to, and are moulded by, cultural fears, anxieties and priorities¹³.

All'interno di questi *pattern* narrativi in cui ricorrono presenze oscure che disturbano l'integrità sociale, simbolica e concreta, il ruolo dei personaggi femminili risulta, come è ben noto, cruciale, e innerva un'area di studio densamente praticata. Un punto di partenza di questo taglio prospettico, è certamente *Female Gothic* di Ellen Moers¹⁴ che, a metà degli anni settanta, analizzava il Gotico dal punto di vista femminile.

¹² Priscilla Wald, *Contagious: Culture, Carriers and the Outbreak Narrative*, Durham and London, Duke University Press, 2008, p. 2.

¹³ David Punter, *The Gothic Condition. Terror, History and the Psyche*, Cardiff, The University of Wales Press, 2016, p. 3.

¹⁴ Ellen Moers, *Literary Women: The Great Writers*, London, The Women's Press, 1976.

Analizzando l'opera di scrittrici come Ann Radcliffe, Mary Shelley, Charlotte Brontë ed Emily Brontë, Moers ha evidenziato come queste autrici sfruttino il Gotico per mettere in evidenza tematiche legate alla sessualità, alla maternità, all'identità femminile e alle relazioni di potere. Le protagoniste sono spesso eroine minacciate, rapite e imprigionate in tetre magioni da figure maschili dominanti, che le sottopongono a varie forme di persecuzione e oppressione. La scrittura si compone di una fitta rete metaforica che dissimula le sfide e i conflitti affrontati dalle donne nel contesto sociale dell'epoca.

Dalle opere del diciannovesimo secolo ad oggi, la presenza femminile nelle trame gotiche non solo si è affievolita ma, paradossalmente, si è moltiplicata, divenendo sempre più articolata. L'area del *Female Gothic* possiede oggi un suo spazio riconoscibile nel campo dei *Gothic Studies*, che insiste tuttora su quei temi caratterizzanti – come le questioni identitarie, e degli equilibri di potere tra generi – che oggi trovano un ambiente particolarmente favorevole negli adattamenti.

Ciò accade in special modo nelle narrazioni cinematografiche e televisive, come nel caso di *Penny Dreadful*, dove i personaggi e i temi convenzionali del Gotico vengono ampiamente *reimpiegati* e *reinventati*, in ogni possibile variazione, alimentando un ricco e attivo filone analitico. Il *Female Gothic*, del resto, è uno dei settori di ricerca più vitali, pur dimostrando di essere, paradossalmente, uno dei più elusivi, quanto a marche distintive o a definizione del ruolo che i personaggi femminili svolgono all'interno delle narrazioni. In realtà, anche a fronte di un *cluster* di temi ricorrenti e, si potrebbe dire, spesso replicativi, la *funzione* delle donne nel testo gotico varia notevolmente. Non solo in ragione di approcci metodologici diversi, come è prevedibile, ma anche in ragione del fatto che la stessa area del Gotico sfugge definizioni e confini, persino da punti prospettici particolarmente strutturati come quello femminista, come sostiene Diana Wallace che, significativamente, ricorre ai campi metaforici per rintracciare un criterio analitico all'interno di una dimensione per molti versi inafferrabile:

'Gothic' is a notoriously slippery term, 'Female Gothic' perhaps even more contentiously so. Critics have argued over whether the Gothic is a literary form, genre or sub-

genre, a mode of writing, a set of conventions or a historical period [...] I want to approach this slightly differently by looking at the way in which the Gothic is a kind of metaphor or, rather, a series of inter-connected metaphors¹⁵.

Il testo neovittoriano si collega al Gotico contemporaneo, e alla rappresentazione dei temi e dei personaggi femminili, attraverso un filo rosso di resistenza alle definizioni rigide e al rigore teorico. Ed è un legame basato proprio sull'uso della metafora come strumento per esplorare le fratture dell'inconscio individuale e collettivo in un contesto di *displacement* acronico. Un'immutabile *landscape* dell'Ottocento britannico, in cui le cornici epistemologiche si adattano al tempo corrente, un contesto che rappresenta di per sé una metafora che funge da collettore semantico in cui si elaborano queste fratture psico-sociali, potendo disporre di un "anti-historicising language, which provides writers with the critical means of transferring an idea of the otherness of the past into the present", per dirla con le parole di Victor Sage e Allan Lloyd Smith¹⁶.

Più precisamente, la capacità di rivelare le connessioni inconse con il primitivo, il barbarico, il tabù, l'orrido ma, soprattutto, l'onnipresenza dell'elemento soprannaturale, è una forma di reazione/relazione alle specifiche condizioni storiche di transizione traumatica. Si può rintracciare un percorso di continuità tra le narrazioni gotiche 'classiche' del Settecento, quelle del 'Rinascimento gotico' di fine diciottesimo secolo e il Neogotico contemporaneo, soprattutto nella condivisione dell'inquietudine derivante dai processi di passaggio da vecchi a nuovi mondi, che porta con sé timori per il presente e ansie per il futuro:

The Gothic in all its forms is not just a haunting and unsettling – sometimes horrifying – sideshow in the development of modernity, but is in fact a distinctive

¹⁵ Diana Wallace "The Haunting Idea": Female Gothic Metaphors and Feminist Theory, in *The Female Gothic: New Directions*, Diana Wallace, Andrew Smith, London (eds), Palgrave Macmillan, 2009, p. 27.

¹⁶ Victor Sage and Allan Lloyd Smith, "Introduction" in *Modern Gothic: A Reader*, Victor Sage and Allan Lloyd Smith (eds), Manchester and New York, Manchester University Press, 1996, p. 1.

conflation of symbolic figures vital for grasping the underpinnings of much of what we think of as “modern” in our world [and] a lasting and interconnected, if somewhat unstable, set of conflicted assumptions and aesthetic devices that has survived as recognizable from the eighteenth to the twenty-first century across many different and changing venues.¹⁷

La rappresentazione pervasiva della paura e del terrore, il bizzarro e il misterioso, stimolano un processo catartico di liberazione dalla sofferenza psicologica attraverso un percorso che affronta in modo resiliente i confini dell’umano. Come sostiene David Punter:

The Gothic represents an essential moment in our encounter with psychic life [...] In Gothic we are allowed – even encouraged – to see things we might prefer not to have seen. We are encouraged to write and read secrets. We are encouraged to examine death and the possible transgressions of death [...] Gothic has to do with the edges of the human, with what happens when morality succumbs to addiction, obsession, apophenia¹⁸.

Connettendosi, quasi in forma parassitaria, a un ventaglio praticamente infinito di forme espressive, la categoria del Gotico, in sostanza, più che un genere, è una *modalità*, “a way of relating to the real, to historical and psychological facts”¹⁹, il che lo rende cruciale nei processi adattativi tanto da essersi ormai attestato come:

A fundamental component of a mass-cultural system of genres and media that is increasingly acknowledged by the academe as a worthy object of study because of its

¹⁷ Jerrold E. Hogle, “Preface” in *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. ix e x.

¹⁸ Punter, *The Gothic Condition*, cit., p. 8.

¹⁹ David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 1: The Gothic Tradition*, London and New York, Routledge, 1996, p. 12.

huge impact in terms of audience and of its heuristic power in relation to the contemporary world and the collective imagination²⁰.

In linea con la sua categoria sopraordinata, anche l'area del *Female Gothics* si configura come una modalità fluida, che ormai oltrepassa di molto l'approccio di Ellen Moers, limitato allo studio di autrici e lettrici. Ad oggi, il tema si intreccia inevitabilmente col discorso femminista o, per maggior esattezza, con la dialettica femminista/postfemminista, la cui analisi verte su temi e personaggi femminili in rapporto allo sfondo ideologico che li sottende. Non di rado, anche negli esempi che vedremo, il dibattito si polarizza attorno ai concetti di conservativismo o sovversivismo e su quello del cosiddetto *victim feminism*, secondo cui le protagoniste delle narrazioni gotiche

masquerade as blameless victims of a corrupt and oppressive patriarchal society while utilising passive-aggressive and masochistic strategies to triumph over that system²¹.

Eppure, nelle opere più recenti, seguendo la tendenza contemporanea che in tutte le forme di fiction valorizza l'*empowerment* femminile, la narrativa neovittoriana abbinata a modalità gotiche mette in scena donne che si rendono protagoniste di processi di ribellione ed emancipazione, usando il palcoscenico ottocentesco per far deflagrare contraddizioni di allora che sono percepite acutamente anche oggi. Gli ambienti non sono confinati alla sfera domestica, l'eroina non subisce passivamente attentati alla propria virtù, non è una 'damsel in distress' che attende di essere soccorsa dall'eroe:

Narratives that focus on the struggles of a virtuous heroine often portray her as not only suffering, but also

²⁰ Maurizio Ascari, Serena Baiesi, David Levente Palatinus "Introduction: Why Yet Another Book on the Gothic?" in *Gothic Metamorphoses across the Centuries: Contexts, Legacies, Media*, Maurizio Ascari, Serena Baiesi, David Levente Palatinus (eds), Bern, Peter Lang, 2020, p. 11.

²¹ Diane Long Hoeveler, *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998, p. 7.

exerting agency, displaying phisycal courage, and gaining empowerment within Gothic spaces²².

Va anche detto che questa tendenza sta sperimentando negli ultimi tempi un'accelerazione che vede i ruoli femminili, soprattutto nelle fiction neovittoriane, passare da condizioni emancipate, consapevoli e agentive, a figure che non solo ribaltano lo sbilanciamento di poteri tra i generi dell'epoca vittoriana, ma in alcuni casi addirittura si trasformano in eroine dotate di forze e abilità che superano di gran lunga quelle di ogni controparte maschile. In taluni casi, gli esiti appaiono fortemente estremizzati, con impianti narrativi funzionali alle idealizzazioni femministe che, non di rado, sconfinano nel fumettistico o caricaturale. Tra i molti casi, si può citare il ciclo romanzesco *The Enola Holmes Mysteries*, una serie di romanzi gialli per ragazzi dell'autrice americana Nancy Springer, pubblicati a partire dal 2006, che hanno come protagonista una presunta sorella adolescente di Sherlock Holmes, Enola appunto. La giovanissima sorella del celebrato personaggio di Conan Doyle mostra, sin dall'infanzia, di avere doti investigative e intellettive straordinariamente superiori a quelle del *detective*. Enola si avventurerà poi da sola a Londra, lasciando stupefatti i fratelli Sherlock e Mycroft, che la vorrebbero confinare in un severo collegio 'di perfezionamento' femminile. Il divario tra la brillante prontezza di spirito e la freschezza giovanile è messo a contrasto con la scarsa abilità dei fratelli, la cui immagine viene ri-adattata alle esigenze di una narrazione volta a mettere in luce i privilegi di genere e la sfida a un contesto storico e culturale tradizionale di dominio maschile – in questo caso rappresentato da una delle più note figure-simbolo della tradizione britannica. Dal primo romanzo, *The Case of the Missing Marquess*, è stato tratto un film diretto da Harry Bradbeer nel 2020, prodotto da Netflix e interpretato da un cast di nomi altisonanti, tra cui Millie Bobby Brown, nel ruolo di Enola, Henry Cavill in quello di Sherlock, Helena Bonham-Carter in quello di

²² Ellen Ledoux, "Was there ever a 'Female Gothic'?", *Palgrave Communications*, 3, 17042 (2017), p. 2. Si veda anche della stessa autrice: "Defiant Damsels: Gothic Space and Female Agency in *Emmeline*, *The Mysteries of Udolpho*, and *Secresy*", *Women's Writings*, 18, 3 (2011), pp. 331-347.

Eudoria, la loro madre, e Himesh Patel in quello del Dr Watson.

Il film ha avuto un *sequel*, nel 2022, sempre diretto da Bradbeer, che non è un adattamento di un romanzo successivo della Springer, di cui mantiene tuttavia i personaggi, ma trae invece ispirazione da un evento reale: lo sciopero delle fiammiferaie londinesi del 1888, che è passato alla storia come un caso esemplare di lotta per i diritti delle donne e che ha aperto la strada alle prime forme di organizzazione delle lavoratrici. Si può notare come nei vari passaggi adattativi – dall’antecedente letterario di Conan Doyle a quello della Springer e poi tra i due film – vi sia una decisa intensificazione del livello ideologico femminista, che prevale su altri piani della narrazione, sebbene circoscritto a un impianto testuale di basse pretese artistiche e destinato a un pubblico non adulto.

Un altro esempio rappresentativo è *The Nevers*, una serie televisiva statunitense del 2021, ideata da Joss Whedon. Si tratta di un *Science Fiction Drama* ambientato nella Londra vittoriana, dove nel 1896 accade un evento soprannaturale, grazie al quale alcuni individui, per lo più donne, di abilità eccezionali, spesso pericolose e inquietanti. Tutti gli appartenenti a questa nuovo genere di metaumani, denominati “The Touched”, vivono tra rischi e minacce, protetti solo dalla misteriosa vedova Amalia True, coadiuvata dalla giovane e brillante inventrice Penance Adair. Anche qui, i personaggi si troveranno costretti ad affrontare forze malvagie che intendono sterminare la specie umana e, insieme, la società che teme e discrimina le “Touched” – non a caso, tutte di genere femminile, ragazze e bambine orfane.

Tra veicoli *Steampunk* e prove di eroismo del gruppo di donne ‘super-empowered’, la serie capitola sotto il peso di un sovraccarico di *topoi* iperfemministi e antidiscriminatori che rendono l’opera un grottesco *pastiche* inzeppato di sottotemi e trame parallele. Con ogni probabilità, in ciò risiede l’insuccesso della serie, la cui programmazione si è arrestata a metà della prima stagione. Si tratta di uno dei rari casi in cui una serie televisiva neovittoriana non ha ottenuto consenso, ma che marca forse il punto in cui la parabola dell’adattamento impatta contro un modello piegato oltremodo all’impianto ideologico, a scapito della coerenza e dell’*appeal* narrativo.

Di certo, sia rappresentata entro cornici sovversive, sia conservatrici, la donna in questa tipologia di fiction contempo-

ranea incarna un modello di rottura violenta del sistema di potere in cui è, in vari modi, contenuta e confinata. Non è una coincidenza che la serie di cui ci occupiamo maggiormente in questo capitolo, *Penny Dreadful*, veda due protagoniste ossimoricamente raffigurate come vittime e carnefici, in continua oscillazione tra i due ruoli.

Ricapitolando brevemente la trama, sarà utile ricordare che la serie è ambientata nella Londra degli ultimi anni dell'Ottocento, dove Vanessa Ives, una *brunette* giovane e sensuale, vive con Sir Malcolm Murray, il padre della sua migliore amica Mina, rapita tempo prima da creature maligne. Per salvare la ragazza, i due, aiutati da Sembene, un misterioso servitore africano con abilità di stregoneria, mettono insieme un gruppo di persone fornite di poteri straordinari. Tra di loro troviamo il giovane scienziato Victor Frankenstein, il raffinato *socialite* Dorian Gray ed Ethan Chandler, pistolero americano e *werewolf*. La 'squadra' affronta e in molti casi sconfigge ondate di forze provenienti dagli inferi, alla ricerca di Mina, prima, e per difendere Vanessa, poi. Quest'ultima, sin dall'adolescenza, è preda di un'ossessione demoniaca che tenta di combattere con una disperata fede religiosa. Il personaggio è, tuttavia, costruito per incarnare una figura che persegue un obiettivo di redenzione continuamente frustrato: è infatti la reincarnazione della dea egizia *Amunet*, ovvero "la nascosta", inconsapevolmente separata per millenni dal suo coniuge che riemerge dagli inferi nelle vesti di Dracula, reclamandola. La loro unione può però essere raggiunta solo attraverso un ricongiungimento volontario di Vanessa, un atto che per l'umanità comporterebbe l'inizio dell'oscurità eterna e quindi la fine del mondo. Vanessa è una donna che ha vissuto tutta la sua vita perseguitata da presenze malefiche che lottano non tanto per conquistarla ma per *ri-conquistarla*, poiché connaturata a una dimensione mostruosa e infernale. In sostanza, la storia verte principalmente su una donna dalla personalità più inafferrabile che semplicemente complessa, nella sua battaglia contro il proprio lato oscuro – che in una prima fase disconosce e in una seconda accetta, arrendendosi. Dopo il focus iniziale su Mina, infatti, tutta la trama ruota su di lei, sul suo passato misterioso, sulle sue capacità spiritualistiche, sulla commistione della sua strenua fede religiosa con l'erotismo morboso e, soprattutto, sulle

sue patologie mentali al limite dell'isteria, che si intrecciano con le manifestazioni occulte.

La serie ritrae Vanessa in bilico tra la condizione di mostruosità soprannaturale e quella di una donna in preda a una crisi psicotica, che subisce tutto il protocollo sanitario riservato dalla scienza vittoriana al caso. Proprio a *fin de siècle*, va ricordato, i casi di 'possessione demoniaca' cominciano a essere trattati come fenomeni psichici, per lo più considerati disfunzioni sessuali. Ancorata, come i suoi contemporanei, a un vecchio mondo morente, affastellato di più cose tra cielo e terra di quante ne sognasse la filosofia dei tempi moderni, Vanessa è la delegata di una società che affronta atterrita il passaggio verso il nuovo e spietato secolo della modernità. Un approccio alla lettura della realtà e alla disgregazione culturale derivante dalla condizione di *in-between* che l'autore della serie descrive come un *trait d'union* fra il mondo tardovittoriano e quello attuale. Nelle parole di John Logan:

We're dealing with a very specific era. The Victorian Era was a highly specialized era. And why I chose to set the show then was not because it's a cool visual to bring these characters together, but because there's something about the Victorian Era that reminds me of right now. They were on the cusp of a modern world. The agrarian economy has been replaced by industrial economy. They're looking across the ocean to Germany and America. They were grappling with the very elemental question of what it is to be human, with Darwinism and evolution.

I sit down at my computer today, and I feel exactly the same way. I don't understand any of the new world that's zooming toward us. So, the fact that they were on a cusp of a modern age is why I chose to set it then. I think we're on the cusp of the same thing now, and it's frightening and there's dissonance and there's excitement about uncharted waters. So, what we try to do with all the characters is pull them out of where they are comfortable and send them into uncharted waters because, to me, that's what makes good drama²³.

²³ Christina Radish, "John Logan Talks PENNY DREADFUL, Exploring

L'altra coprotagonista è Lily, creatura generata da Victor Frankenstein che le attribuisce il nome del demone femminile mitologico Lilith (ma il nome evoca anche la Elizabeth del romanzo di Mary Shelley e il giglio, il fiore della rinascita). Nella sua vita precedente era Brona Croft, una giovane prostituta irlandese, malata di consunzione, la cui morte è stata accelerata proprio da Frankenstein, angosciato dalla necessità di trovare un corpo da rianimare per dare una compagna al maschio che aveva riportato in vita prima di lei. Lily, nel suo apparente candore iniziale di essere ri-generato, non pare portare traccia del proprio passato, costellato di abusi sessuali, psicologici e segnato dalla perdita della figlia neonata, morta di stenti mentre la madre giaceva inerme dopo essere stata malmenata da un cliente violento. Brona era la *fallen woman* vittoriana per eccellenza, bollata dallo stigma sociale, malata e infetta, senza margine di rivalsa, tant'è che nella sua esistenza le era stata concessa solo una storia d'amore di breve durata, tanto intensa quanto fugace, e poi più nulla nella sua seconda vita tragicamente immortale.

Sia Vanessa che Lily condividono, con modalità diverse, un destino di donne estromesse dal dominio dell'accettabilità sociale – destino al quale tuttavia non si rassegnano. Lo sviluppo diegetico di *Penny Dreadful* ci consegna due figure in perenne battaglia, Vanessa per sfuggire la condanna dell'oscurità e dell'oblio che la sua condizione le infligge, Lily invece per vendicarsi delle vessazioni della sua vita precedente, sfruttando ogni possibilità della sua nuova condizione sovrumana. Entrambe sono versioni, metaforicamente trasfigurate, di una femminilità resistente ai ruoli che le sovrastrutture di potere vorrebbero assegnargli, entrambe sono donne che eccedono la norma e vengono perciò espulse dagli spazi domestici e urbani 'regolari', che trovano legittimazione solo in *out-group* sociali.

In termini sociologici, un *out-group* è un gruppo col quale la maggior parte degli individui non si identifica. Si oppone all'*in-group*, gruppo nel quale, viceversa, la maggior parte delle persone si identifica e cui ambisce appartenere. Meccanismi

cognitivi determinati, come le rappresentazioni simboliche, portano gli individui a manifestare sentimenti positivi e concedere un trattamento privilegiato ai membri dell'*in-group*, e viceversa a manifestare sentimenti negativi e trattare in modo iniquo i membri dell'*out-group*. Il concetto di *othering*, o stigmatizzazione dell'anticonvenzionale, è legato a questi concetti di *in-* e *out-group* e definisce un fenomeno mediante il quale determinati individui o gruppi vengono qualificati come non conformi alle norme di un gruppo sociale. L'*othering*, di conseguenza, influenza il modo in cui vengono *percepiti* e *trattati* coloro che sono considerati appartenenti all'*in-group* o all'*out-group*²⁴.

Senza dubbio, il processo di *othering* si attaglia a queste tipologie di personaggi femminili, che metaforizzano attraverso poteri metaumani il ritratto della *empowered woman* che si affacciava sulla scena sociale al volgere del nuovo secolo. In effetti, come debitamente nota Stephanie Green, le donne in *Penny Dreadful* sono portatrici di una "transformative female identity through a Gothic redefinition of the late Victorian New Woman"²⁵ e si manifestano "as capable agents of transformation, unconstrained by conventional Victorian social limitations, self-determined, articulate, desiring autonomy, or longevity, or control"²⁶.

L'elemento del mostruoso in Vanessa e Lily, riferito alla loro natura e ai poteri di cui dispongono, talmente formidabili da essere persino fuori controllo, è un'arma potente mirata alla distruzione dell'ordine sociale prestabilito, una forma di simbolizzazione dell'intento sovversivo di un'agentività femminile irrefrenabile, come riconosce Megen de Bruin-Molé:

²⁴ Gayatri Spivak ha contribuito significativamente allo studio del concetto di *othering* negli studi postcoloniali, descrivendolo come "the process by which imperialism creates its 'others'[and] the various ways in which colonial discourse produces its subjects" attraverso politiche di esclusione ed emarginazione. In Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (eds), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London and New York, Routledge, 2000, p. 156.

²⁵ Stephanie Green, "Lily Frankenstein: The Gothic New Woman in Penny Dreadful", *Refractory: Journal of Entertainment Media*, 28 (2017), p. 1.

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

Penny Dreadful attempts to become a metaphor for the monstrous power of patriarchal society through its engagement with various historical images of the monstrous feminine. It is through the characters of Vanessa and Lily, and through the parallels to Dracula and Frankenstein they embody, that the show is most effectively able to illustrate how certain kinds of historical monstrosity have been co-opted by twenty-first-century popular culture²⁷.

Non che queste interpretazioni salvaguardino la serie TV da giudizi severi, quanto meno sul piano meramente ideologico della *advocacy* riguardo ai ruoli sociali riservati alle donne: la stessa de Bruin-Molé, in un'ulteriore elaborazione del tema, ha accusato la serie di un "failed feminism" che in realtà sarebbe lo schermo di un sostanziale conservatorismo:

Vanessa's monstrosity is acceptable only if its difference is not too extreme, and does not challenge the status quo too radically. Lily is allowed to escape and survive her own story arc, but the show does not devote much time to this victory. Most of *Penny Dreadful's* monstrous characters are punished for their unconventional otherness. At worst they are killed, at best they are marginalized, and only a few are able to embrace that marginality to find empowerment²⁸.

Su una posizione simile troviamo Marie Louise Kohlke, secondo cui: "rather than deconstructing these pejorative stereotypes, the series disingenuously sets out to 'brand' the women as monsters through what I take to be a parodic re-enactment of present day feminist activism"²⁹. Anche Claire Meldrum ravvisa in questo tipo di serie neovittoriane un femminismo di facciata che sfocia in esiti normalizzanti e

²⁷ de Bruin-Molé, *op. cit.*, p. 76.

²⁸ *Ibid.*, p. 80.

²⁹ Maria Luise Kohlke, "The Lures of neo-Victorianism Presentism (with a Feminist Case Study of *Penny Dreadful*)", *Literature Compass*, 15, 7 (2018), pp. 1-14.

reazionari, come nel caso di altre serie televisive della stessa tipologia. La studiosa cita, a tale proposito, i casi di *Ripper Street* (2012-16), *Copper* (2012-13) e *Murdoch Mysteries* (2008-in produzione), reputandoli esempi di fiction minate da un'ideologia "far from progressive"³⁰, irrispettosa del corpo delle donne e che tradirebbe un "overt and troubling misogyny", sebbene occultata dietro una cortina di "female otherness". In questa prospettiva, l'alterità femminile non produce *empowerment* o emancipazione. È, piuttosto, una deliberata strategia di *pinkwashing*:

Feminine agency and influence are marginalized and consistent disparities between the presentation of gender-male and gender-female bodies occur. This othering oscillates between a scopophilic and fetishistic presentation of the inert female body as an object of sexual display and/or sexual violence or a paternalistic chivalry that seeks to "protect" the female.

Andrebbe ben oltre gli scopi di questa analisi obiettare al punto di vista delle riflessioni appena riportate, che si concentrano su questioni strettamente correlate alla dimensione del dibattito femminista contemporaneo. Né intendo qui contestare le conclusioni che riguardano i personaggi di Vanessa e Lily, il cui arco narrativo effettivamente non conduce a un reale affrancamento sociale o esistenziale. Eppure, paradossalmente, proprio la loro apparente sconfitta riesce a dare spessore all'idea di disagio femminile cui si associa l'immagine della mostruosità. Forse questa mostruosità non riesce ad essere efficacemente 'weaponized', ma è certamente percepita come una pesante minaccia alla stabilità della cultura e della società tradizionali, ed è in quest'ordine di idee che si configura la loro punizione o annientamento.

La funzione dei due principali personaggi femminili si compie nel loro essere epitomi di disgregazione deviante, figure destabilizzanti, percepite come una minaccia da fermare ed

³⁰ Claire Meldrum, "Yesterday's Women: The Female Presence in Neo-Victorian Television Detective Programs", *Journal of Popular Film and Television*, 43, 4 (2015), p. 202. Da qui anche le due citazioni seguenti.

emarginare. La loro frustrazione è, sotto molti punti di vista, un tributo alla reale condizione delle *new women* vittoriane, che non di rado pagavano un prezzo altissimo per i loro slanci emancipatori: giudicate, più che innovatrici, *improper women*. Veicoli pericolosi di decostruzione sociale e destinatarie dello stigma senza tempo che molte donne dissenzienti (soprattutto in contesti fuori dalla *comfort zone* dell'Occidente *white and wealthy*) sperimentano ancor oggi. Entrambe, in questo senso, rappresentano un legame tra generazioni femminili del passato e del presente.

Vanessa Ives e Lily "Frankenstein" sono le protagoniste di *Penny Dreadful*, ma la loro predominanza nello spazio narrativo – una posizione che comunque conferisce potere nella dimensione diegetica – non le esenta dalla condanna che deriva dalla loro femminilità inquietante, rappresentata da una totale disinibizione e libertà sessuale, bollata come un atto di resistenza alla sottomissione e, come vedremo nel caso di Vanessa, anche al potere linguistico patriarcale. Assistiamo, in breve, all'ennesimo adattamento del *pattern* esistenziale delle eroine gotiche sullo schermo, ritratte come donne forti e insubordinate che attirano su di sé reazioni punitive, di isolamento, di esclusione e rifiuto sociale. D'altra parte, non si può escludere che un livello di convenzionalità, soprattutto in senso eteronormativo, sia spesso presente in *Penny Dreadful* e in altre serie televisive di questa tipologia, come sottolineano con una vena polemica Frances Kamm and Tamar Jeffers McDonald a proposito del cinema e televisione che mettono in scena "Gothic heroines":

The majority concentrate on the Anglo-American sphere, with cisgendered female protagonists existing within stories focusing on heteronormative relationships. This trend echoes the Gothic's continued preoccupation with conservative notions of womanhood and marriage, as featured in the Radcliffean model and reinforced within 1940s Hollywood [...] In fact, even when marriage or the relationship between a woman and a man is absent [...] the heroines can still be seen to be subject to specifically male power and control³¹.

³¹ Frances Kamm and Tamar Jeffers McDonald, "Introduction" in *Gothic*

L'obiettivo di questa analisi è, tuttavia, quello di definire per quanto possibile i contorni di un quadro analitico composito, in cui le modalità gotica e neovittoriana contemporanee si configurano, nel loro insieme, come un ecosistema adatto a ospitare personaggi femminili non riducibili a profili univoci e definiti. Il pattern gotico di incarcerazione domestica, abusi sessuali, svilimento della propria individualità, sempre più spesso adombrato dietro l'impiego del soprannaturale, è messo a servizio di soggettività femminili che si caratterizzano e valorizzano attraverso pulsioni e azioni apparentemente incoerenti e disomogenee – uno schema cognitivo-comportamentale che, più di altri, coglie la difficoltà e le contraddizioni degli accidentati percorsi di emancipazione e consapevolezza del sé. La ricchezza dei personaggi femminili di queste narrazioni contemporanee risiede, come nei casi qui esaminati, in ritratti di donne dissenzienti e ossimoriche, che vivono tempi di transizione ed evoluzione, soccombendo spesso alle forze uguali e contrarie del cambiamento e del conservatorismo³². Non a caso, i due personaggi di *Penny Dreadful* compaiono in una narrazione infestata da immagini di contagio, significativamente parallela alla modalità letteraria del *Female Gothic* dove le eroine sono costantemente polarizzate "through patterns of antithesis such as good/bad, saint/sinner and virgin/whore; a continued use of stereotypes; and the pathologization of women who fail to conform to traditional expectations"³³.

Heroines on Screen: Representation, Interpretation and Feminist Enquiry, Frances Kamm and Tamar Jeffers McDonald (eds), London and New York, Routledge, 2019, p. 5.

³² Ancora sul tema del *Female Gothic* nella fiction recente, cfr.: Andrew Smith, Diana Wallace, "The Female Gothic: Then and Now", *Gothic Studies*, 6, 1 (2004), pp. 1–6; Lauren Fitzgerald, "Female Gothic and the Institutionalization of Gothic studies" in *The Female Gothic: New Directions*, Wallace, Smith, *op. cit.*, pp. 1-26; Patricia Murphy, *The New Woman Gothic: Reconfigurations of Distress*, Columbia, MO, University of Missouri Press, 2016; Diana Wallace, *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*, Cardiff, University of Wales Press, 2013; Ledoux, "Was There Ever a 'Female Gothic'", *cit.*

³³ Avril Horner, Sue Zlosnik, "Introduction" in *Women and the Gothic. An Edinburgh Companion*, Avril Horner, Sue Zlosnik (eds), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 1.

2. Lily e Vanessa

A differenza dei suoi antecedenti letterari e cinematografici, Lily 'Frankenstein' non è frutto di un assemblaggio di frammenti umani sottratti a più corpi, si tratta invece di un'unica donna, la prostituta irlandese Brona Croft, rianimata dal giovane scienziato. È il risultato più sofisticato dell'opera di Victor, che la 'produce' su commissione, come nel romanzo, costretto dalla sua creatura maschile, il mostro abbandonato alla nascita e reso furioso dalla propria solitudine. Ma, al contrario di ciò che accade nell'opera letteraria, qui Frankenstein cede alla richiesta e crea quella che dovrebbe essere la genitrice di una nuova specie superiore. Lily, per origine e per condizione, è già dal suo esordio il prototipo perfetto di una nuova individualità che scaturisce da una storia di violenza e sopraffazione, un soggetto marginale dotato di un'identità posticcia, opportunamente "portrayed as a new product of industrial manufacture"³⁴. Non semplice 'bene di consumo', tuttavia, ma un esempio di *industrial gothic*, simboleggiato nella fiction dallo scenario di gusto *steampunk* del laboratorio di Frankenstein, con le sue vasche galvaniche, i grovigli di apparati elettrici che attendono le scariche dei temporali per ridare vita ai cadaveri, le lampade tetre che lo illuminano a stento. Un ambiente che riflette il tema del caos antinaturale generato dalla tecnologia meccanica e che, secondo Martin Parker, nei testi gotici ottocenteschi compare come una discrasia tra la verosimiglianza che caratterizza la rappresentazione di prodotti immaginari della modernità, e le agghiaccianti conseguenze che potrebbero derivare da un progressivismo sfrenato: "the massive tension they produce between their 'realism', being credible stories about modern people, and the eruption of horrific fantasy into the everyday. Of particular relevance here is the scientist or professional as a modern type who produces (Frankenstein)"³⁵.

Lily è inizialmente una giovane timida, docile e insicura,

³⁴ Stephanie Green, "Lily Frankenstein: The Gothic New Woman in *Penny Dreadful*", cit., p. 3.

³⁵ Martin Parker, "Organisational Gothic", *Culture and Organization*, 11, 3 (2005), p. 156.

che in un primo momento pare conformarsi al ruolo della donna vittoriana ideale, raffinata, accondiscendente, subordinata. Rivelerà ben presto un carattere opposto: oscuro, manipolatore e ferocemente violento. Nata senza alcuna memoria del proprio passato, tra lei e Victor Frankenstein si instaura una dinamica Pigmalione-Galatea, in cui lo scienziato veste i panni del precettore che impartisce i dettami del 'giusto' modello femminile dell'epoca. *Bon ton*, linguaggio e abbigliamento appropriato, dapprima suggeriti allo scopo di creare una compagna adatta a compensare la brutalità della creatura maschile, e poi per il piacere di plasmare la donna da cui Victor, infine, viene conquistato.

Il sentimento amoroso non matura, invece, in Lily, come suggerirebbe lo schema gerarchicamente sbilanciato tra i due: è Victor – nella serie è ritratto come un'anima tormentata, perseguitato da traumi infantili – che cerca rifugio, dopo una dedizione morbosa alla ricerca scientifica, in un rapporto affettivo che riequilibri quello disastroso vissuto con la madre. Lily, da parte sua, sviluppa da subito un'insofferenza per i simboli più tipici della costrizione vittoriana del corpo femminile: corsetti e tacchi sono per lei intollerabili mentre, progressivamente, si riaffaccia alla sua memoria il ricordo delle violenze e brutalità subite nella sua vita precedente, in un crescendo di risentimento verso le modalità con cui la società – la componente maschile, in particolare – maltratta e disprezza le donne. Victor tende invece a giustificare le convenzioni sociali, simboleggiate dall'abbigliamento soffocante che Lily deve indossare:

Lily: Do all women wear corsets?

Victor: Most, of a certain class anyway.

Lily: It seems...I don't have the word...cruel. The bone's sticking into my skin.

Victor: I believe you can adjust it around a bit.

Lily: Are you going to fix that yourself?

Victor: Of course. I'm good with stitching.

Lily: So, women wear corsets so they don't exert themselves?

Victor: Partly.

Lily: What would be the danger if they did?

Victor: They'd take over the world. The only way we men

prevent that is by keeping women corseted... in theory...
and in practice³⁶.

In una progressiva acquisizione di consapevolezza, Lily comprende di essere un prodotto delle fantasie sessuali, sia della creatura mostruosa che l'ha richiesta, sia di Victor Frankenstein che la desidera per sé. Di essere, in breve, una triste replica del corpo mercificato della sua identità precedente, che si concede al desiderio maschile per sopravvivere. Invertendo lo schema di sfruttamento fisico subito, rifiuterà entrambi, servendosi dei mostruosi poteri fisici conquistati insieme all'immortalità della sua nuova condizione, dando sfogo a una furia incontenibile. C'è un gusto nella rappresentazione di queste abilità straordinarie – si potrebbe definire da supereroina dei fumetti – che si proietta sulla contemporaneità "as a manifestation of the hybrid transmedia environment that screen adaptations of the Fantastic mode entail. As characters are remade, recontextualised, relocated, so is their potential for narrative evolution"³⁷.

Come spesso accade negli *Screen Drama* neovittoriani e neogotici, i personaggi femminili sono alla ricerca di autoaffermazione e potere, cui non rinunciano per perseguire scopi romantici. Le protagoniste di *Penny Dreadful*, sia Lily che Vanessa, riconfigurano in tal modo l'immagine della *new woman*, sommando all'orizzonte di emancipazione individuale l'affermazione delle proprie personalità complesse e conflittuali, manifestate anche attraverso un esibito e incontenibile appetito sessuale che enfatizza l'eccentricità del loro ruolo rispetto alle aspettative sociali cui dovrebbero conformarsi. Lily è una donna ri-creata che *ri-crea* se stessa resistendo all'autorità maschile attraverso modalità tanto violente quanto quelle che ha subito prima della nuova esistenza, divenendo un'orrida personificazione di quell'*overpowering feminine* spesso associato al *Female Gothic* contemporaneo³⁸.

³⁶ *Penny Dreadful*, Stagione 2, Episodio 4, "Evil Spirits in Heavenly Places". D'ora in poi denominato PD e menzionato parenteticamente nel corpo del testo insieme all'indicazione della stagione e dell'episodio cui la citazione fa riferimento.

³⁷ Green, *op. cit.*, p. 7.

³⁸ Di questo fenomeno si cominciano ad occupare gli studi femministi sul

Questo nuovo prototipo femminile non cerca un riequilibrio tra i generi, né salvezza o redenzione, come invece accade nel caso di Vanessa. Manifesta, piuttosto, un intenso desiderio di vendetta e dominio. Lily incarna questa volontà, assumendo la guida di un gruppo di donne che vivono ai margini della società dopo essere state angariate da ogni tipo di abuso maschile. La potenza di Lily e del suo esercito di 'hopeless women' non è messa a servizio di una società migliore: lei e la sua schiera agiscono con la dinamica del branco predatorio, col solo intento di destabilizzare, sovvertire e contaminare la società con la stessa violenza di cui sono state vittime: "Strong women who fight for their human rights are monsters in Lily's mind, reinforcing the series' message that the 'good' monsters are those who resist hegemonic structures"³⁹.

La costruzione di un personaggio marginalizzato e patetico che assume i connotati dell'angelo sterminatore, testimonia come l'adattamento contemporaneo della *new woman* vittoriana trascenda il parametro non solo dell'accettabilità sociale ma anche quello della *likeability*. Pur essendo rappresentate come personaggi sensuali e ammalianti, Lily e Vanessa non si prefiggono di compiacere, appaiono spesso in immagini e sequenze volutamente sgradevoli anche dal punto di vista meramente estetico. L'ascesa del *female monster* contemporaneo è, per molti versi, una rivendicazione che scuote le basi dell'ordine consolidato, che simboleggia una struttura sociale vacillante sotto la spinta di forze che non comprende:

The women of *Penny Dreadful* are both literally and figuratively claiming power over their male counterparts, and the show is decidedly female-centric. Although the existence of the hag/siren dichotomy exists in Vanessa's [and Lily's] story arc, [they are] meant to stand in the gap,

Gotico già alla fine degli anni Novanta con l'ondata (letteraria, cinematografica e televisiva) dei *teen vampires*, in cui figurano spesso protagoniste femminili che mostrano un modello di donna, più che *empowered, overpowering*. Rilevante a tale riguardo: Anne Braude, "Women Who Run with the Werewolves: The Evolution of the Post Feminist Gothic Heroine", *Niekas*, #45, (1998), pp. 103-12.

³⁹ de Bruin-Molé, *op. cit.*, p. 77.

asking audiences to consider a third space for female characters, one that encompasses the binary and pushes against its boundaries⁴⁰.

Il tentativo Lily di introdurre una nuova era, guidata da donne immortali a sua somiglianza, è sorprendentemente simile a quello dell'invasione di vampiri che nell'ultimo tratto della serie si diffonde in una Londra apocalittica – metafora della città vittoriana sfigurata da una rivoluzione industriale che la trasformava in un mostruoso agglomerato urbano afflitto da smog, sovraffollamento, epidemie e crimini efferati. Una vera e propria *Horror London*⁴¹ buia, nebbiosa e piena di ripugnanti creature della notte, tormentata dal malessere che affliggeva gli ultimi vittoriani. Ritroviamo qui l'ennesimo legame tra il doloroso sorgere della modernità e la faticosa relazione del nostro tempo tra spazi urbani ed ecosistema globale: come sostengono Marie-Luise Kohlke e Christian Gutleben, il senso gotico della città “laid the foundations of modern urban living [shaping] individual mindsets and, consequently, our present-day engagements with and understanding of metropolises”⁴².

⁴⁰ Sundi Rose-Holt, “Antiheroines Are the New Antiheroes: The Killer Women of *Penny Dreadful*, *Orphan Black*, and More,” *Indiewire*, June 3, 2015.

⁴¹ La definizione è di Peter Hutchins il quale, ragionando sull'immagine gotico-vittoriana di Londra raffigurata nelle opere contemporanee, descrive la città e i suoi caratteri stereotipici come “extremely vague about the actual geography of London”, in “Horror London”, *Journal of British Cinema and Television*, 6, 2 (2009), p. 5. Il concetto è ripreso e ampliato da Chris Louttit che lo inserisce in una più estesa riflessione sulla resa dell'immagine di Londra negli adattamenti e nei *Period Drama* ambientati nel diciannovesimo secolo: “The success of adaptations of a city text like *Dracula* and *Penny Dreadful* is best measured not only in the context of what we think we know about Victorian London itself, but also in relation to the many textual responses to that city space. Screen versions of Victorian London, in other words, may attempt to recreate a seemingly authentic image of the historic city, but in so doing will inevitably and simultaneously respond to the number of existing adaptations of the city text”. In “Victorian London Redux: Adapting the Gothic Metropolis”, *Critical Survey*, 28, 1, Special Issue: British Gothic: “Penny Dreadful” (2016), p. 4.

⁴² Marie-Luise Kohlke and Christian Gutleben “Troping of the Neo-Victorian City: Strategies of Reconsidering the Metropolis” in *Neo-Victorian Cities: Reassessing Urban Politics and Poetics*, Marie-Luise Kohlke and Christian Gutleben (eds), Leiden and Boston, Brill Rodopi, 2015, p. 2.

Non è difficile ritrovarsi in continuità con l'atteggiamento *fin de siècle* di simultanea attrazione e avversione verso questa categoria di contesti urbani ipersemiotizzati, in quelle metropoli dove strati di storia si accumulano l'uno sull'altro, a definire i tratti di un mostro sublime che identifica sia la città ottocentesca che la megalopoli postmoderna:

Focusing on the same, often Gothicised features of the urban omnispaces – slums, lofty bridges, gas-lit night-time streets, silhouetted buildings in the fog, thieves' dens, subterranean city spaces – neo-Victorian 'architexture' reworks not just past cities, but also their prior stylised re-imaginings in a cumulative adaptive chain⁴³.

Nello spazio del *Female Gothic Drama* spesso l'identità del personaggio si fonde con l'ambiente circostante ed è un'estensione simbolica della sofferenza patita dall'eroina. Uno dei tropi visivi più familiari nel Gotico femminile è un campo lungo in cui la protagonista appare annichilita da uno spazio smisurato che la inghiotte e la imprigiona – sia che si tratti di lande desolate intorno ad antichi manieri o della città moderna con i suoi dedali di strade e vicoli:

The Gothic landscapes are desolate, alienating and full of menace. In the eighteenth century they were wild and mountainous locations. Later the modern city combined the natural and architectural components of Gothic grandeur and wildness, its dark, labyrinthine streets suggesting the violence and menace of Gothic castle and forest⁴⁴.

Il personaggio di Lily, così come molti altri in *Penny Dreadful*, si assimila di fatto alla stessa Londra, che a sua volta mostra di possedere i connotati del personaggio a sé stante:

⁴³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴ Fred Botting, *Gothic*, London and New York, Routledge, 1996, p. 2.

London as a character [...] creates the core for all the other characters' identities, almost all of the significant revelations that the characters have, and their key dialogues or monologues, are given in scenes that also foreground the images and the scenery of the city"⁴⁵.

A suggello di tale caratterizzazione rappresentativa, la prima sequenza dell'episodio finale della serie ("Perpetual Night") si apre con una panoramica che ricapitola l'intero inventario della Londra orrorifica: la nebbia che cala su un viale acciottolato lungo il Tamigi, i tetti e comignoli delle case, i pinnacoli gotici di una chiesa, fino all'iconico lampione a gas che illumina fiocamente una sagoma in ombra, mentre la voce fuori campo di Vanessa proclama la discesa dell'oscurità fatale.

In questo ambiente, pervaso della decadenza che prelude al cambiamento definitivo, Lily rappresenta la forza evolutiva, l'adattamento feroce che non risparmia chi rimane indietro, è una spinta radicale dove non si contempla mediazione, animata solo da una volontà sovversivamente distruttiva, come lei stessa dichiara alle sue seguaci, votate a farsi giustizia del genere maschile:

Lily: If you do it right, their blood will paint the walls. They'll die quickly. You'll have long enough to see it in their eyes... the shock, the horror. Push the blade in here. When they try to scream, blood will pour out of their mouths. And if they force you to your knees... There. You must be quick, and you must be vicious. We are not women who crawl. We are not women who kneel. And for this we will be branded radicals. Revolutionists. Women who are strong, and refuse to be degraded, and choose to protect themselves, are called monsters. That is the world's crime, not ours. (PD S3, E6, "No Beast So Fierce.")

Da questo punto di vista, anche il progressismo dei primi

⁴⁵ Sinan Akilli and Seda Oz, "No More Let Life Divide...: Victorian Metropolitan Confluence in *Penny Dreadful*", *Critical Survey*, 28, 1, Special Issue: British Gothic: "Penny Dreadful" (2016), p. 16.

movimenti femministi che si affacciano sulla scena proprio nel periodo vittoriano, non sono sufficienti e, anzi, diventano oggetto di scherno. Assistendo all'arresto di un gruppo di Suffragiste, Justine, una giovanissima prostituta entrata nella banda di Lily, rivolgendosi a quest'ultima commenta che quelle donne le ricordano lei e la sua voglia di indipendenza. Il sarcasmo verso i vani sforzi di donne le quali, al contrario di Lily, non perseguono il potere ma si accontentano dell'eguaglianza, non ammette repliche:

Lily. They are all so awfully clamorous. All this marching around in public and waving placards. That's not it. How do you accomplish anything in this life? By craft. By stealth. By poison. By the throat quietly slit in the dead of the night. By the careful and silent accumulation of power".

(PD, S3, E3, "Good and Evil Braided Be")

Com'è prevedibile, una società patriarcale che vede messi a repentaglio i pilastri della propria esistenza, reagisce. Neanche a Lily può essere concesso un esito positivo delle proprie aspirazioni – subirà quella che Jerrold Hogle definisce come l'azione più violenta e spietata che nel testo gotico viene esercitata sulle donne giudicate troppo risolte: "the pull of the masculine back toward an overpowering femininity"⁴⁶.

In questo senso, *Penny Dreadful* rispetta pienamente la natura del Gotico, che individua nel livello del *deep feminine* il fattore scatenante del caos primordiale e quindi della dissoluzione della struttura sociale:

The repressed, archaic, and thus deeply unconscious Feminine is a fundamental level of being to which most Gothic finally refers, often in displacements of it that seem to be old patriarchal structures, and all the blurred oppositions that are abjected onto monsters or specters by Gothic characters face their ultimate dissolution into

⁴⁶ Jerrold E. Hogle, "Introduction: The Gothic in Western Culture" in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrod E. Hogle, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 11.

primordial chaos as they approach this feminized nadir that is both the ultimate Other and the basically groundless ground of the self⁴⁷.

Lily viene catturata e internata nel famigerato manicomio di Bedlam – simbolo della violenza sociale inflitta sui deboli e gli emarginati – proprio da Victor Frankenstein che nel frattempo si è dedicato a creare un medicinale che ne ‘normalizzi’ la rabbia e gli istinti aggressivi. Non si fatterà a cogliere la portata simbolica di una Lily animalesca, legata alla catena, mentre Victor descrive il percorso con cui la vuole restituire alla conformità sociale:

Lily: You've chained me.

Victor: It's for your own protection.

Lily: It's for yours. What are you going to do to me?

Victor: We're going to make you better.

Lily: Better than what?

[...]

Victor: Lily, we're going to try to make you healthy. Take away all your anger and pain and replace them with something much better.

Lily: What?

Victor: Calm, poise, serenity. We're going to make you into a proper woman.

(PD, S3, E7, "Ebb Tide")

Riuscirà infine a darsi alla fuga, ma il suo progetto di vendetta ed *empowerment* femminile è abortito sul nascere: la sua compagine è allo sbando, lei si allontana dalla civiltà senza meta, replicando la sorte del suo archetipo frankensteiniano. Il destino di Lily sarà quello di una *misfit* immortale, imprigionata in un ciclo esistenziale che ancora una volta la riconduce alla condizione di esclusa, come nella sua vita precedente. A complicare la sua parabola diegetica, interviene poi (sarà così anche con Vanessa), la commistione dell'elemento mostruoso con quello psicologico, soprattutto per ciò che attiene il tema del

⁴⁷ *Ibid.*

materno. Lily cova rancore anche verso se stessa, perché la morte della figlia neonata, abbandonata a casa in una notte di gelo, anche se non è derivata da una sua negligenza, la colloca nella posizione della 'madre sbagliata', riconducibile all'archetipo junghiano della 'madre oscura' da cui vuole in qualche modo riscattarsi nella sua seconda esistenza. Justine, la sua discepolo più fidata, e tutte le altre ragazze salvate dallo sfruttamento sono, per vari aspetti, la sua nuova prole, che prende il posto della sua bambina, privata della vita e della possibilità di avere giustizia.

Su questo piano, *Penny Dreadful* acutizza l'accento horror, genere in cui il ruolo della madre è fondamentale per il nucleo semantico della diegesi. Lily, inconsciamente, accoglie la regola patriarcale della 'good mother' riproducendo suo malgrado un modello che si identifica attraverso le azioni dell'accudimento e del sacrificio di sé, vittima delle spinte contraddittorie che caratterizzano i personaggi femminili dell'horror. Con le parole di Sarah Arnold:

The horror film, on the one hand, attempts to deconstruct dominant ideological embodiments of self-sacrificing motherhood, but, on the other hand, often reproduces some of the fundamental aspects of 'good mothering'. Regardless of whether the Good Mother is reproduced or questioned within these texts, these maternal horrors persist in constructing a correlation between maternity and utter devotion to childcare⁴⁸.

Del resto, la stessa Lily è 'figlia' di quell'antecedente letterario che per primo ha impiegato la modalità del Gotico per parlare di madri e parto in termini affatto sacrali e gioiosi, ma esibendo una genitorialità caratterizzata da sentimenti non solo positivi, dai tratti precocemente moderni. Mary Shelley in *Frankenstein*, come nota Ellen Moers, nel raccontare l'abbandono di una creatura appena nata che è, e rimarrà, senza nome, esibisce una potenza del femminile che non conosce infingimenti:

⁴⁸ Sarah Arnold, *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*, London, Palgrave Macmillan, 2013, p. 37.

Here, I think, is where Mary Shelley's book is most interesting, most powerful, and most feminine: in the motif of revulsion against newborn life, and the drama of guilt, dread, and fight surrounding birth and its consequences. Most of the novel, roughly two of its three volumes, can be said to deal with the retribution visited upon monster and creator for deficient infant care. Frankenstein seems to be distinctly a woman's mythmaking on the subject of birth precisely because its emphasis is not upon what precedes birth, not upon birth itself, but upon what follows birth: the trauma of the afterbirth⁴⁹.

Lily, non a caso, non ha un cognome. Non ha una linea patronimica cui fare riferimento, è una figlia illegittima dell'ennesimo adattamento appropriativo frankensteiniano. Il nome le è stato imposto dal suo creatore, che nell'attribuirlo vuole evocare i simboli della purezza e della rinascita, trascurando volutamente l'associazione con il demoniaco Lilith, che in seguito prevarrà. Madre, figlia, amante, moglie, Lily incarna tutti questi ruoli e ne mostra il lato più cupo e inconfessabile.

3. *Vanessa Ives*

Vanessa ha straordinari poteri di *spellcraft* e può disporre di una lingua che li mette in pratica. Si tratta di un codice specifico, che non si limita alla declamazione di formule di magia nera: è il *Verbis Diablo*, definito nella serie come una versione corrotta della lingua parlata nel Giardino dell'Eden, prima che l'umanità fosse da lì bandita. La storia di questo *empowering language* arriva a Vanessa tramite Joan Clayton, la strega 'mentore' che la prende sotto tutela. Sarà lei a spiegarle come questo codice conferisca illimitato potere e, per questo, sia giusto trasmetterlo a quelle donne che la società ha emarginato, giudicandole irregolari, come è accaduto alla sua nuova allieva Vanessa, e a lei stessa in un distante passato. C'è, in questo atto di condivisione e sorellanza stregonesca, una

⁴⁹ Moers, *Literary Women*, cit. p. 95.

manifesta associazione con il modello archetipico della trasgressione, della punizione e dell'esclusione: l'espressione linguistica è il frutto proibito rubato all'albero della conoscenza, la colpa primigenia che ha causato la perdita dell'innocenza, determinata non a caso proprio da una donna.

Del resto, Vanessa è segnata del peccato, connaturato nel suo stesso essere, ed espresso verbalmente con una conoscenza innata del *Verbis Diablo*, prima ancora che le fosse insegnato dalla strega anziana. È interessante notare come la produzione della serie abbia affidato la creazione di questo codice a David J. Peterson, attualmente il più noto *conlanger* (creatore di linguaggi artificiali) mondiale, a indicare una cura particolare verso questo aspetto della serie. La lingua diabolica contribuisce a caratterizzare la protagonista come un'entità pervasa da una natura indomabile e fagocitante, identificata col demoniaco e dotata di un'espressività fuori dal comune⁵⁰. Nella serie, a più riprese, ci si sofferma a riflettere sulla portata semantica del linguaggio stregonesco e soprattutto sulla possibile origine dell'idioma.

Se ne parla diffusamente in una conversazione tra Vanessa, Sir Malcolm e Ethan Chandler che avviene a seguito di uno scontro violento con un'entità maligna, sulla quale la giovane è riuscita a prevalere, proprio in ragione di un istintivo impiego del *Verbis Diablo*, un atto che le farà comprendere, ancora una volta, come la propria natura sia tanto potente quanto condannata:

Victor Frankenstein: According to Biblical lore, the *Verbis Diablo* is a corruption of angelical speech. What Adam spoke in Paradise before the serpent made his memorable appearance.

Ethan Chandler: The story goes, Satan took God's language and turned it inside out. After the fall of man, God spoke to Adam, but Adam could no longer understand him. "Why is my language unclear to thee?" "Because you now belong to your father, the devil".

⁵⁰ La trascrizione degli estratti del *Verbis Diablo* per la seconda stagione di *Penny Dreadful* coniate da Peterson, corredata di traduzione e pronuncia fonetica, è disponibile sul suo portale, qui reperibile: https://dedalvs.com/work/penny-dreadful/vd_dialogue.pdf (ultima consultazione dicembre 2022).

Sir Malcolm Murray: Vanessa, did you know the words she said to you?

Vanessa: No. I don't remember much. The words came to me blindly, like an animal instinct. I don't even know what I said.

(PD, S2, E1, "Fresh Hell")

Vanessa sarà avvertita in seguito da Joan Clayton, in un atto di mutua solidarietà femminile, che l'uso del *Verbis Diablo* conduce a una disumanizzazione irreversibile, è un atto di ribellione che si paga con il ripudio sociale. Nella versione apocrifia del passaggio biblico, Adamo interroga il Creatore sull'improvvisa incomprensibilità del proprio linguaggio, dopo aver commesso il peccato capitale che lo separa per sempre dal divino. In *Penny Dreadful*, la responsabilità dell'atto di trasgressione è di Vanessa, sulle cui spalle grava il peso di essere l'anello di congiunzione tra il mondo degli inferi e il mondo di un'umanità incolpevole, della quale lei non ha mai potuto fare realmente parte:

Joan Clayton: Verbis Diablo...But you must remember such incantations are dangerous and you must never speak the Devil's language idly. And such things as this I teach you are only for your protection. Let this language not become easy in your mouth or soon it will no longer be your mouth, but his. And it will tell only lies. For he is the Father of Lies. If you believe in God, better you pray with all you got in you. Only if all else fails, you speak the Devil's tongue. But mark, girl: it's a seduction and before you blink twice it's all you can speak.

(PD, S2, E3, "The Nightcomers")

Perfetta interprete della propensione naturale del Gotico alla trasgressione, Vanessa incarna tutti i ruoli sovversivi che violano ogni codice sociale radicato nel tempo, è la personificazione dell'*abietto*, stando alla definizione di Julia Kristeva⁵¹. È

⁵¹ "Abjection [is] what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the compo-

una chiaroveggente, una strega, una 'mammana' che pratica aborti, un'assassina, un'adultera (incestuosa), ma soprattutto è il simbolo di un'età romantica e apparentemente gloriosa, affascinata fino a esserne schiacciata, dalla propria attrazione per la natura e per le sensibilità dello spirito, una stagione che ha ceduto alle proprie angosce e contraddizioni interiori. È, in questo senso, la portabandiera dell'epoca tardoromantica, che muore cedendo il passo all'età moderna e che, a dispetto della sua drammatica potenza ribelle, non sopravvive al peso di se stessa e al ripiegamento in un universo di 'incredulità sospesa'.

Vanessa viene infine abbandonata dal Dio che ha invocato per tutta la vita, e perde ogni speranza di riconquistare lo status di membro legittimo della società. Si risolve quindi ad abbracciare la sua mostruosità, arrendendosi alla sua controparte maschile mai del tutto chiarita, dall'identità multiforme e con nomi sempre diversi – Amun, Satana, Dracula. Il prezzo di questo ricongiungimento comporta la discesa sul mondo di un'oscurità eterna, accompagnata da una pestilenza apocalittica. Ma il dialogo in cui il patto viene sancito è, in realtà, un dolente scambio tra *misfit*, tra entità il cui potere sconfinato non porta benessere, non garantisce privilegi. Le parole tra Vanessa e Dracula hanno l'andatura della dichiarazione amorosa che è però concepita come un'unione solidale tra reietti, e vale la pena riportarla nei passi più salienti:

Vanessa: I will never serve you.

Dracula: No, I don't want you to serve me, Vanessa, I want to serve you. The Mother of Evil [...] We have been shunned in our time, Vanessa. The world turns away in horror. Why? Because we're different. Ugly. Exceptional. We're the lonely Night Creatures, are we not? The bat, the fox, the spider, the rat.

Vanessa: The scorpion.

Dracula: The broken things.

Vanessa: The unloved.

Dracula: There's one monster who loves you for who you

site". Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay of Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 4.

really are. And here he stands. I don't want to make you good, I don't want you to be normal. I don't want you to be anything but who you truly are. You have tried for so long to be what everyone wants you to be. What you thought you ought to be. What your church and your family and your doctors said you must be. Why not be who you are instead?

Vanessa: Myself?

[...]

Dracula: Do you accept me?

Vanessa: I accept myself. And then all light will end and the world will live in darkness. The very air will be pestilence to mankind. And our brethren, the Night Creatures, will emerge and feed. Such is our power, such is our kingdom, such is my kiss.

(PS, S3; E7 "Ebb Tide")

La patetica accettazione di se stessa non è una catarsi liberatoria, segna però un punto rilevante nella costruzione del piano ideologico della serie, in cui non è tanto la figura femminile a essere sconfitta, è, piuttosto, un *trans-genere* caratterizzato da un'eccezionalità che ne decreta lo stigma sociale. Trans-genere poiché prescinde dalla binarietà dei sessi e identifica, invece, una condizione di marginalità, come dimostra la sintonia tra Vanessa e John Clare e il loro reciproco riconoscimento di appartenenza alla medesima comunità di esclusi. Il tono enfatico evoca il *Marriage of Heaven and Hell* di blakeiana memoria ("He who desires, but acts not, breeds pestilence"⁵²), lì venato di satira e qui di tragicità. Uno sfondo concettuale confermato dalle parole dello stesso autore della serie, John Logan, che mette in evidenza il ricorso a materiale autobiografico nella costruzione dei protagonisti di *Penny Dreadful*:

Personally speaking, growing up as a gay man before it was as socially acceptable as it is now, I knew what it was to feel different, to feel alienated and to feel not like everyone else. But the very same thing that made me

⁵² William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* [1790], Oxford, Oxford University Press, p. xviii.

monstrous to some people also empowered me and made me who I was. So, I was really just thinking about that theme. And gradually I remembered the old Universal horror movies of the '40s where, all of a sudden, they would start mixing and matching the Wolfman with Dracula and with Frankenstein. I thought, "I wonder if there's a way to do that now and to take the characters seriously". And that was how it all began⁵³.

L'oscurità che avvolge Londra dopo l'unione tra Vanessa e il suo consorte è un esito metaforicamente saturo: un parto mostruoso, con cui la protagonista soddisfa tutte le 'faces' che Barbara Creed attribuisce al mostruoso femminile: "the archaic mother, the monstrous womb, the witch, the vampire and the possessed woman"⁵⁴. Per nulla pacificata, cede al proprio conflitto interiore, chiedendo di essere uccisa dall'unico uomo che abbia davvero amato, Ethan Chandler, il suo compagno di sventura, condannato alla licantropia. Più che un suicidio, si tratta di una presa di coscienza, un atto finale di redenzione e comunione: rinunciando alla lotta e chiedendo a Ethan di sacrificarla, Vanessa si rende conto che la sua fine significherà rigenerazione e rinascita:

Vanessa: They will hunt me 'til the end of days [...] This is what I am and this is what I've done, brought this terrible darkness into the world [...] My battle must end. You know that or there will never be peace on Earth. Let it end [...] Please Ethan, let it end.
(PD, S 3, E 9, "The Blessed Dark")

⁵³ Radish, cit.

⁵⁴ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York, Routledge, 1993, p. 7. È interessante, inoltre, notare che Creed sottolinei come le figure femminili anticonformiste (e considerate streghe) siano state storicamente associate ad atti mostruosi: "[the witch] was accused of the most hideous crimes: cannibalism, murder, castration of male victims and the *advent of natural disasters such as storms, fires and the plague*. Most societies also have myths about the female vampire, a creature who sucks the blood of helpless, often willing, victims and transforms them into her own kind" (p. 2, mio il corsivo).

Il completamento del processo dà alla luce una nuova era, mentre la vecchia muore con Vanessa. In qualche modo il suo è un ruolo che recupera, drammaticamente, quello della madre che perde la vita mentre la concede al proprio figlio. Una prole simbolicamente identificata col nuovo mondo, che supera attraverso un trauma profondo la rescissione del cordone ombelicale da una natura trasognata e fuori moda. L'età che sopravvive a Vanessa, è l'età della fede nella scienza e nel potere della modernità e non è forse un caso che le ultime parole della serie siano assegnate alla creatura mostruosa di Frankenstein, che emblematicamente sceglie il nome di John Clare (1793-1864)⁵⁵, il 'peasant poet' britannico romantico. In solitudine, è lui a rendere omaggio alla tomba di Vanessa, recitando due strofe da *Intimations of Immortality* di William Wordsworth, quelle in cui l'artista piange la fine delle sue fantasticherie infantili. Il messaggio finale è il lascito malinconico che l'età vittoriana consegna ai tempi moderni:

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem
Appareled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore; –
Turn whereso'er I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no more.

– But there's a tree, of many, one,

⁵⁵ Il romanzo *The Quickening Maze* di Adam Foulds, pubblicato nel 2009 da Jonathan Cape a Londra (poi, nel 2010, a Londra e New York da Penguin), è dedicato alla vita di John Clare. Clare, comunemente etichettato come 'pazzo' dalla società a causa del suo rifiuto di vivere sotto un tetto, è il soggetto centrale del romanzo. Francesco Marroni ragiona sulla complessa identità poetica di John Clare e sulla sua relazione conflittuale con la tradizione romantica. Tale problematicità è esplicitata nell'impiego del verso come elemento destabilizzante del canone letterario, ed è messa in atto attraverso un uso idiosincratico della lingua inglese (in "The Other Side of Romantic Ecology: John Clare's Poetry of Disharmony", *Anglistica Pisana*, XII, 1-2, (2015), pp. 11-24).

A single Field which I have looked upon,
Both of them speak of something that is gone:
The pansy at my feet
Doth the same tale repeat:
Whither is fled the visionary gleam?
Where is it now, the glory and the dream?⁵⁶

⁵⁶ William Wordsworth, *Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (vv. 1-9 e 52-57).

MOSTRI E MISFIT – CONTAGIO E
DEMASCOLINIZZAZIONE NEGLI ADATTAMENTI
NEOVITTORIANI DI *FRANKENSTEIN*

Il tema del contagio ricorre di frequente, sia nella letteratura vittoriana, che nelle sue reinterpretazioni neovittoriane e neogotiche. Non è, di certo, un tema che si rintraccia solo in queste tipologie narrative – la paura del contagio è ancestrale – ma, va sottolineato, affiora con particolare evidenza in momenti specifici della storia umana, che corrispondono ad epoche che hanno visto imporsi cambiamenti determinanti e che hanno alterato profondamente l'esperienza e l'esistenza umana.

Tali periodi di trasformazione, non di rado sono percepiti come brutali e dannosi, soprattutto dalle categorie più vulnerabili e da coloro che non rientrano nella norma sociale stabilita. La modernizzazione, vista come un'azione contaminante e inarrestabile, tende a compiersi a scapito di questi soggetti, rafforzando l'idea della malattia diffusiva come minaccia, onnipresente e ineluttabile. Ciò rende il tema del contagio una metafora potente delle paure collettive, legate ai cambiamenti sociali e alle instabilità economiche, particolarmente acute durante i periodi di transizione.

Gli autori vittoriani e neovittoriani vivono e interpretano tali scenari epistemici e, nelle loro opere, infezioni, contaminazioni e contagi diventano un vettore di significazione che intercetta molteplici istanze, ricomprese all'interno di vari impianti ideologici. Le immagini di malattia infettiva definiscono un immaginario in cui il concetto di *normalità* va di pari passo con quello di integrità fisica. L'anormalità è, specularmente, equiparata a una condizione patologica, che si traduce concettualmente come parametro identificativo di minaccia sociale e figurativamente in entità o situazioni spaventose.

Nelle fiction che prenderemo in esame in questo capitolo, troviamo due degli innumerevoli adattamenti del *Frankenstein* di Mary Shelley e, in coerenza col quadro analitico fin qui stabilito, esamineremo come in queste versioni si associ l'immagine dell'*outcast* e del non-conforme che boicotta il sistema cui appartiene. A questo *pattern* del contagio e del mostruoso si lega, inoltre, una tendenza alla demascolinizzazione dei personaggi che incarnano figure maschili eccentriche alla dimensione sociale e culturale. I protagonisti di queste linee narrative sono, per l'appunto, individui in aperta opposizione all'ordine costituito e al centro di campi metaforici in cui spiccano immagini di patologie infettive.

John Clare, la creatura maschile creata da Victor Frankenstein in *Penny Dreadful* e discussa nel capitolo precedente, configura l'archetipo dell'emarginato mostruoso. Il personaggio percepisce se stesso come un agente infettivo, una potenziale minaccia di estinzione della specie umana perché virtualmente replicabile all'infinito. Con la consapevolezza di poter essere il capostipite di una nuova generazione di 'non morti', decide di interrompere il ciclo che crea nuovi esseri, basato sulla rianimazione dei cadaveri. Clare, dopo un tormentato percorso esistenziale, decide di isolarsi per sempre, rinunciando anche all'unica opportunità che gli consentirebbe di riguadagnare una condizione 'umana', perlomeno sul versante sociale.

In *The Frankenstein Chronicles*, John Marlott è un agente di polizia, malato di sifilide, che diverrà un'*undead creature* per mano di uno scienziato paranoide. In quest'ultimo personaggio, inoltre, il tema si riconnette allo sfondo storico e politico sotteso al racconto, alla corruzione morale delle classi dominanti, che schiaccia le classi più fragili della società, e alla quale Marlott tenta di ribellarsi, nonostante l'appartenenza alle forze dell'ordine lo renda organico al sistema di potere che avversa.

L'ibridismo che caratterizza i personaggi, in perpetuo bilico tra umano e mostruoso, demarca e interroga il territorio ideologico del Gotico intersecandosi con istanze che riguardano la sovversione come atto di resistenza alla condizione di *outsider* che con le proprie azioni, o la sola esistenza, metterebbe in discussione la stabilità collettiva. Sebbene ostracizzati, Clare e Marlott si dimostrano capaci di decodificare e di intervenire nelle lacerazioni del corpo sociale, esponendo le sue disuguaglianze e iniquità.

1. Lo spettro del contagio

Come rilevano Veronique Eicher and Adrian Bangerter, la paura atavica del contagio è stata elaborata culturalmente per via metaforica e narrativa:

Human groups have adapted to disease by evolving patterns of behaviour like avoidance of out-groups. But they have also elaborated symbolic representations of the origins of diseases, their transmission, and means of prevention and cure. These behaviours and representations serve two protective functions. First, they may protect the physical integrity of the members of the groups that sustain them by potentially reducing the risk of infection. Second, they protect the symbolic or ideological integrity of the group by enabling it to explain or cope with the breach of meaning that a suddenly social change like an infectious disease outbreak can provoke¹.

La ricostruzione narrativa dell'infettività è, insomma, una costante nella storia dell'uomo, soprattutto nei momenti in cui si attraversano crocevia scientifici, economici, culturali e politici. Il racconto del contagio diviene allora un luogo metaforico cui ricorrere quando si descrive l'identità collettiva in termini di stato di benessere e integrità, un approccio che trova nello *storytelling* dell'epoca vittoriana una rappresentazione particolarmente emblematica. Come nota Chung-jen Chen:

Most contagions are invisible, and most people experience contagion through someone else's narratives [...] And like all narratives, narratives of contagion are a historical, cultural, social, and therefore linguistic construct. There have been narratives of contagions for as long as there have been contagions, but it was not until the Victorian era these narratives came to incorporate a mode of epistemology, a form of moral economy, a technology of the self, and a model of social control. The narrative

¹ Eicher, Bangerter, "Social Representations of Infectious Diseases", cit., p. 385.

language of contagion was articulated through oppositions between health and illness, sanitation and corruption, normality and abnormality are articulated at the core of the lingua franca of contagion².

Essendo connaturato alle relazioni e agli stati umani, il contagio mostra una natura dicotomica, giacché può essere inteso sia in senso concreto che figurativo: è un evento reale di crisi, in senso medico, e, allo stesso tempo, una metafora potente che simbolizza la condizione patologica. Come sottolinea Priscilla Wald nel suo studio *Contagious. Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, la questione è associata a una vasta area discorsiva sociale e ideologica: "Contagion is more than an epidemiological fact. It is also a foundational concept in the study of religion and of society, with a long history of explaining how beliefs circulate in social interactions"³. Wald esamina poi la stretta correlazione tra interazione umana, trasmissione delle malattie e la loro rappresentazione simbolica:

The circulation of microbes materializes the transmission of ideas. The interactions that make us sick also constitute us as a community. Disease emergence dramatises the dilemma that inspires the most basic of human narratives: the necessity and danger of human contact"⁴.

Un uso simile del campo metaforico del contagio si può ritrovare nell'ambito della finzionalità: un tratto comune lega immagini e luoghi della narrazione associati a quest'area tematica, in ampie varietà testuali. Come è stato detto, si tratta di una tendenza particolarmente evidente nell'Inghilterra del diciannovesimo secolo: è allora che la salute e le condizioni sanitarie si collocano al centro dell'interesse pubblico e la malattia, soprattutto quella infettiva, diviene un *tópos* onnipresente nell'immaginario artistico. Al riguardo Allan C. Christensen scrive:

² Chung-jen Chen, *Victorian Contagion. Risk and Social Control in Victorian Literary Imagination*, London and New York, Routledge, 2020, pp. 2-3.

³ Priscilla Wald, *Contagious. Culture, Carriers and the Outbreak Narrative*, Durham NC and London, Duke University Press, 2008, p. 2.

⁴ *Ibid.*

Especially through the mechanism of contagion [...] diseases were seen as participating with almost military aggressiveness in the 'strife'. By the same token, the non-medical versions of cultural conflict were seen as participating with contagious aggressiveness in their battles. The contagious phenomenon fascinated the imagination of the century to the point that one can discern, according to Athena Vrettos, 'the ubiquity of contagion as a master narrative in Victorian culture'⁵.

Tra gli esempi più significativi, si può citare *The Last Man* di Mary Shelley (1826), dove la rappresentazione di una terribile epidemia di peste scherma il rigetto dell'umanesimo romantico da parte della scrittrice, e degli ideali politici ad esso legati⁶. Oppure le opere di Elizabeth Gaskell sull'industrialismo, come *Mary Barton*, dove le 'fallen women' sono vettori di infezioni mortali – un elemento che rivela l'interesse di Gaskell verso lo sfruttamento e la mercificazione del corpo femminile.

Ma forse quelle più significative in questo senso sono le pagine di Dickens dedicate alle vittime delle epidemie negli squallidi *slum* londinesi e ai tanti personaggi che patiscono e muoiono dopo aver contratto malattie infettive, per ragioni spesso collegate alla povertà estrema. Il più famoso autore vittoriano descrive con minuziosa accuratezza le manifestazioni delle malattie e la loro diffusione, dimostrando, anche in questo aspetto, non solo l'attenzione al dettaglio realistico ma, soprattutto, alle cause politiche e finanziarie che stavano alla radice delle patologie da contagio. Dickens elaborò un modello

⁵ Allan C. Christensen, *Nineteenth-Century Narratives of Contagion: 'Our Feverish Contact'*, London and New York, Routledge, 2005, p. 4. Nel suo saggio, Christensen esamina i modi in cui il contagio e le patologie informano una grande varietà di testi e contesti del diciannovesimo secolo. Lo studioso analizza gli assunti culturali che riguardano i concetti di malattia, salute e impurità che preludono all'esplorazione di temi come la peste, l'assistenza infermieristica e l'ambiente ospedaliero, concentrando l'attenzione su alcuni testi fondamentali, tra cui *Bleak House* di Dickens, *Ruth* della Gaskell, *Le Docteur Pascal* di Zola e *I Promessi Sposi* di Manzoni. La citazione di Athena Vrettos è tratta da *Somatic Fictions: Imagining Illness in Victorian Culture*, Stanford CA, Stanford University Press, 1995, p. 178.

⁶ Cfr. Jennifer Deren, "Revolutionary Sympathies in Mary Shelley's *The Last Man*", *Nineteenth-Century Literature*, 72, 2 (2017), pp. 135-160.

di narrazione che, attraverso questo tema, ricomprendeva molteplici livelli discorsivi e che avrebbe fatto scuola:

Dickens's grasp of the power of the representation of contagion has continued to be a presiding model in Victorian studies for thinking about the intersection of narrative, medicine, and effective social reform. [His model] becomes the narrative vehicle for a panoramic diagnosis of relationships between city and country, adults and children, the rich and the poor, and reform and charity in an industrial society that has metastasized beyond the control of its inhabitants⁷.

È, tuttavia, un paradigma rappresentativo non limitato al periodo ottocentesco, ma arrivato fino alla nostra epoca tramite opere letterarie, cinematografiche e televisive che con l'immagine dei contagi diffusivi esprimono alcune delle più gravi preoccupazioni dell'umanità contemporanea. Le ansie derivanti dalla consapevolezza che le possibilità dell'uomo si arrestano di fronte ai confini materiali del corpo, la percezione di profondi disequilibri sociali che annientano i più deboli e la paura dell'invasione dei propri spazi da parte di entità sconosciute e mostruose. Sono inquietudini che convergono in posizioni politiche ideologicamente definite e che hanno, in questa configurazione, un diretto antecedente nella svolta scientifico tecnologica vittoriana.

I contemporanei di Dickens assistevano al moltiplicarsi delle risorse e delle innovazioni, mentre l'economia si sviluppava con straordinaria rapidità e virava verso l'aggressività finanziaria. Proprio quest'ultimo concetto merita un approfondimento, soprattutto in ragione dell'influenza che ebbe sugli intellettuali e gli artisti dell'epoca. I mercati finanziari vittoriani erano caratterizzati da smodate attività di investimento e speculazione, alimentate da una serie di circostanze che agevo-

⁷ Mary Burgan, "Contagion and Culture: A View from Victorian Studies", *American Literary History*, 14, 4 (2002), p. 837. Sul tema del contagio in Dickens cfr. anche Michael S. Gurney, "Disease as Device: The Role of Smallpox in *Bleak House*", *Literature and Medicine*, 9,1 (1990), pp. 79-92 e Afton Lorraine Woodward, "'His blood is infected': Transmission of Disease and Wealth in Dickens's *Bleak House*", *CONCEPT*, XXXV (2012), pp. 1-9.

lavano questa tendenza. Innanzitutto, il rapido sviluppo industriale, accompagnato da una forte competizione per le risorse e i mercati. Le potenze europee, in particolare il Regno Unito, erano impegnate in una corsa coloniale, che spesso si traduceva in operazioni finanziarie, azzardate e senza scrupoli, per finanziare esplorazioni, conquiste e l'amministrazione delle numerose colonie. Inoltre, l'introduzione di nuovi strumenti finanziari, come le azioni e le obbligazioni, creò nuove opportunità per gli investitori, insieme a nuovi rischi derivanti dall'ansia di massimizzare rapidamente i guadagni, spesso a spese della stabilità finanziaria a lungo termine. Un esempio è la cosiddetta '*Railway mania*' che, intorno alla metà del secolo, portò alla creazione di numerose nuove compagnie ferroviarie, molte delle quali economicamente insostenibili, ma che attiravano comunque investimenti considerevoli, spesso con esiti fallimentari perché basati su speculazioni sfrenate.

Tale contesto, favorì una significativa deregolamentazione e liberalizzazione dei mercati, il che permise l'accesso generalizzato ad operazioni imprudenti, spesso senza una *due diligence* che mettesse al riparo dai rischi. La mentalità dell'epoca era, del resto, condizionata da una ferrea etica del lavoro, in cui il successo finanziario e sociale diventava lo scopo unico dell'esistenza, spesso a totale discapito della forza lavoro impiegata per il raggiungimento degli obiettivi imprenditoriali.

Lo scenario sociale, di contro, faticava a trovare un punto di equilibrio, stretto tra problematiche interne ed esterne ai confini nazionali: da un lato, la povertà che affliggeva un proletariato pressoché privo di diritti, che viveva di stenti e spesso moriva a causa delle malattie infettive proliferanti in condizione di estremo disagio. Dall'altro, l'espansione coloniale che dava accesso a un continuo flusso migratorio diretto in Europa e che innescava atteggiamenti e pratiche discriminatorie. Questo reticolo di conflitti, affiora nel testo letterario ottocentesco, sulla scorta dell'esempio dickensiano, innanzi tutto come sentimento di empatia verso le vittime delle carenze sanitarie che affliggevano metropoli in rapido sviluppo come Londra, ma anche come sentimento di diffidenza verso nuovi soggetti sociali, la borghesia in ascesa, ad esempio, o gli stranieri provenienti da paesi lontani, portatori di caos e malattie sconosciute.

È superfluo qui ripetere come l'epoca vittoriana fosse un

alveo in cui germinarono i semi di molte delle angosce patite nel nostro presente e come l'arte narrativa abbia contribuito in maniera rilevante ad affrontarle. Anche in questo risvolto troviamo analogie col presente: dal Novecento a oggi, letteratura, cinema, televisione hanno attinto a piene mani dal repertorio simbolico del contagio per metabolizzare altre preoccupazioni, ad esempio quella verso un capitalismo fagocitante, quella del comunismo, dell'emarginazione sociale, della discriminazione razziale, di genere e così via. Celebri film prodotti negli anni della Guerra Fredda, come *The War of the Worlds* (1953) di Byron Haskin e *Invasion of the Body Snatchers* (1956) di Don Siegel, sono casi significativi di questo *frame* metaforico. Entrambi simboleggiano la paura occidentale verso il comunismo e le minacce nucleari del periodo postbellico, impiegando il contagio come espediente narrativo per rappresentare temi politici e sociali. In *The War of the Worlds*, una banale malattia batterica, contratta dai marziani che vorrebbero conquistare la Terra, risolve inaspettatamente quella che sembrava essere la fine dell'umanità, mentre *Body Snatchers* allegorizza la minaccia della massificazione sociale delle ideologie totalitarie, raccontando un'invasione aliena che si manifesta con l'arrivo di enormi bacilli dallo spazio in una cittadina degli Stati Uniti. Una trovata narrativa che ha fatto la storia del cinema di derivazione distopica. La diegesi è semplice e lineare: uno dopo l'altro, gli abitanti di Santa Mira vengono sostituiti da replicanti, contenuti nei bacilli, privi di emozioni e spersonalizzati, che diventano attori su un palcoscenico dominato dalla freddezza razionale e dal grado zero delle emozioni. La loro diffusione è reputata, inizialmente, una misteriosa infezione virale, fin quando un medico riuscirà, faticosamente, a convincere l'FBI della minaccia planetaria e a porvi rimedio. Si tratta di opere dalla simbologia fin troppo palese, che inscenano l'apprensione di metà Novecento per apocalissi nucleari e dittature alienanti⁸, una svolta narrativa che fa leva sul concetto di *othering* di

⁸ Cfr. Kirsten Ostherr, *Cinematic Prophylaxis. Globalization and Contagion in the Discourse of World Health*, Durham NC and London, Duke University Press, 2005 e della stessa autrice: *Medical Visions: Producing the Patient Through Film, Television, and Imagining Technologies*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

cui già abbiamo parlato a proposito dei processi di esclusione delle figure di *outcast*, così ricorrenti negli adattamenti neovittoriani e neogotici.

In questi esempi, il processo di *othering* adombrato nella scelta di narrativizzare la paura dell'altro da sé, dissimula i segni dei traumi collettivi che l'umanità ha sedimentato attraverso le esperienze di epidemie e pandemie, eventi che hanno un'influenza determinante nello sviluppo delle strutture sociali, delle relazioni interpersonali, e che informano interi modelli di civiltà. La Peste Nera e il vaiolo, ad esempio, sono due crocevia simbolici della storia. Nel primo caso, i crolli demografici, i disordini sociali e politici che fecero seguito ad epidemie devastanti, provocarono una crisi delle certezze, suggerendo punizioni divine e caducità dell'esistenza; nel secondo caso, al sentimento di sconcerto e di morte imminente si accompagnò, a iniziare dal diciottesimo secolo e poi in modo ancora più evidente nel diciannovesimo, un sentimento di fiducia per il progresso nella scienza della medicina e, più in generale, verso le potenzialità dell'uomo e le sue capacità di resilienza.

L'impatto di questi eventi traumatici sulla collettività produce reazioni di *protezione* che si possono tradurre variamente: dalle rappresentazioni simboliche della malattia nelle espressioni artistiche, all'esclusione degli *outgroup*. Si tratta di modalità di gestione sociale del trauma che contribuiscono a spiegare o affrontare "the breach of meaning that a suddenly occurring social change like an infectious disease outbreak can provoke"⁹. Da qui discende una serie di atti mirati a creare una barriera isolante per ogni entità, concreta o presunta, che sia percepita come vettore di crisi e di contaminazione. Torniamo a sinergie che assimilano i processi di adattamento biologico a quelli delle dimensioni narrative, in cui risuonano gli echi di strategie sociali dell'epoca adiacente alla contemporaneità e che ne riproducono le dinamiche di potere.

A livello ideologico, bersaglio delle azioni di difesa collettiva, sono, anche in questo caso, tutti i soggetti che deviano dalla norma e, pertanto, entrano in scena come figure dell'eterodossia. Visto che non fanno argine alla salute del corpo sociale, tali

⁹ Eicher, Bangerter, *op. cit.*, p. 385.

soggetti non in linea con il pensiero dominante vengono sottoposti a forme di controllo e punizione. Si tratta, in altre parole, della costruzione di modalità di difesa condizionate da stati psicologici di stress che generano forme di pregiudizio e, più di tutto, di marginalizzazione. Abbiamo assistito in tempi molto recenti a questo tipo di preclusioni, che mirano a stigmatizzare l'elemento più eccentrico alla regolarità sociale, basti pensare a come la diffusione negli anni ottanta del virus HIV si sia tramutata in una serie generalizzata di comportamenti omofobici volti a colpire la comunità ritenuta meno 'regolare'¹⁰. Oppure, a come le varie epidemie di virus SARS – e più di tutto la pandemia recente – abbiano scatenato una campagna denigratoria dai toni razzistici nei confronti degli asiatici. Profeticamente, Priscilla Wald analizzava questo schema di narrazione popolare già nel 2008, in occasione dell'influenza aviaria, il cui epicentro si trovava nella provincia cinese di Guangdong, ben prima che le sue riflessioni diventassero di stringente attualità al verificarsi della pandemia Covid-19. Commentando un articolo di *Newsweek*, in cui si ipotizzava che il virus avesse avuto origine in una fattoria, dove si presumeva che animali e persone coabitassero nel medesimo spazio domestico:

The images and storyline of the *Newsweek* articles exemplify how social interactions, spaces and practices as well as the public understanding of a communicable disease are all conceptually reconfigured by their association with one another. The “primitive farms” of Ghuangzhou, like the “primordial” spaces of African rainforests [as for the AIDS epidemics], temporalize the threat of emerging infections, proclaiming the danger of putting the past in (geographical) proximity to the present¹¹.

¹⁰ Susan Sontag ha descritto come alla base dei meccanismi escludenti, nel caso della diffusione del virus HIV, vi sia una narrazione che identifica l'omosessualità con l'idea di degrado sociale e di decadenza dell'identità collettiva: “The unsafe behavior that produces AIDS is judged to be more than just weakness. It is indulgence, delinquency – addictions to chemicals that are illegal and to sex regarded as deviant” (Susan Sontag, *AIDS and its Metaphors*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1989, p. 25).

¹¹ Wald, *op. cit.*, p. 7.

Non si può fare a meno di notare come, ancora una volta, il *cluster* di associazioni riunisca il senso di rifiuto dell'alterità aliena (l'Asia e l'inveterato stigma occidentale del 'pericolo giallo') e la tecnica narrativa di *displacement* di un passato remoto all'interno di una cronologia e una collocazione geografica attuale, al solo scopo di determinare una narrazione ideologicamente orientata. Wald ricostruisce questo schema narrativo-comportamentale in riferimento al contagio, denominandolo "outbreak narrative"¹²: cioè un modello di *storytelling* impiegato, sia nel testo di finzione, sia in quello informativo, e che riflette, ma soprattutto influenza, preoccupazioni e paure sociali, dando luogo a un "set of conventions – a vocabulary, images and storylines – that collectively comprise what I have called 'the outbreak narrative': an account of an outbreak – in its most archetypal and apocalyptic incarnation"¹³. In altre parole, una rappresentazione simbolico-finzionale della realtà, che rafforza l'assunto secondo cui il processo di storicizzazione è, in larga misura, un *racconto* che risponde a contingenti necessità politiche e psicosociali. Un racconto che affiora e si irrobustisce in congiunture particolari, in special modo nei periodi di crisi associati a momenti di rapida trasformazione "emphasising the ways in which the politics of fictions and the fictions of politics have always been intertwined"¹⁴. La metafora del contagio è, quindi, l'espressione più evidente di un'articolata rete di rappresentazioni che fa da supporto a esperienze destabilizzanti individuali e collettive e che, come *outbreak narrative* "has contributed to a larger contemporary obsession with metaphors and modalities of contagion"¹⁵.

È un *pattern*, quello della narrativizzazione e della metaforizzazione degli eventi traumatici, che più volte abbiamo rilevato in questa analisi, qui associato all'immagine del contagio, una simbologia particolarmente rilevante sia nel testo finizio-

¹² Priscilla Wald, "Preface", in *Embodying Contagion. The Viropolitics of Horror and Desire in Contemporary Discourse*, ed. Sandra Becker, Megan de Bruin-Molé, Sara Polak, Cardiff, University of Wales Press, 2021, p. xiv.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Megan de Bruin-Molé, Sara Polak, "Embodying the Fantasies and the Realities of Contagion" in Becker, de Bruin-Molé, Polak, *op. cit.*, p. 1.

¹⁵ *Ibid.*, p. 2.

nale vittoriano che neovittoriano, proprio in quanto espressione di dimensioni epistemiche consimili.

Di particolare rilievo, in questo senso, è la contaminazione tra linguaggio medico e linguaggio politico che si sviluppa proprio nell'Ottocento, quando il progresso delle due aree conduce a spazi discorsivi comuni, fino a quel momento reputati eterogenei e, comunque, ontologicamente distanti. Sullo sfondo di un'etica che ruota intorno ai poli di moralità/immoralità, ordine/disordine, si costruisce un inedito vocabolario comune, fondato sulla terminologia medico-scientifica e politica. Locuzioni come sano/malato, salutare/malsano, naturale/innaturale divengono attributi di uso comune, sia in politica, sia in medicina, contribuendo a stabilire i limiti di un criterio di ammissibilità o esclusione sociale sulla base di una (presunta) integrità fisica. L'immoralità è equiparata alla contaminazione e all'infettività: chi è malato e/o contagioso è immorale e chi è immorale è malato e/o contagioso, una sequenza entimematica che ha effetti pratici e imponenti sul piano politico e sociale.

È una tendenza promossa dallo sviluppo delle scienze mediche che, tra la fine del diciottesimo e l'inizio del diciannovesimo secolo, si concentra proprio sui temi dell'igiene in connessione con l'infettività, la nutrizione e su nuove teorie riguardo alla sessualità e alla riproduzione, influenzando la lingua comune, oltre che i linguaggi più direttamente connessi con la gestione pubblica di questi ambiti:

These new theories circulated not only in popular medical manuals [...] but also in all forms of political expression, including broadsides, philosophical treatises, pornography, anti-Jacobin novels, plays, poetry and graphic art¹⁶.

Questa commistione linguistica e simbologica, che ha effettivamente il suo *momentum* in età vittoriana, ha comunque antecedenti illustri in campo letterario. Innanzi tutto, in *Frankenstein* (1818) e *The Last Man* (1826) di Mary Shelley, esempi straordinari di contaminazione testuale tra fiction, scienza e

¹⁶ Corinna Wagner, *Pathological Bodies. Medicine and Political Culture*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2013, p. 7.

filosofia. Vero è che la scrittrice, la quale poteva vantare vastissima cultura, aveva prontamente recepito le istanze del dibattito che, già dal tardo diciottesimo secolo, verteva sulla connessione tra salute, ambiente e patologie infettive.

Nell'ultimo scorcio del Settecento, secondo la teoria prevalente del periodo, le infezioni erano causate da fattori ambientali – opinione che portò a numerose riforme mediche e sociali, convenzionalmente riferite al cosiddetto *Sanitationism*, un approccio socio-scientifico alle problematiche sanitarie derivato dal modello galenico della medicina. Questo orientamento presuppone che qualsiasi malattia possa essere scongiurata, a condizione che l'*ambiente* venga mantenuto pulito e non sia contaminato da sostanze o soggetti nocivi, sia cioè *sano*. Fu perciò la base teorica di un'importante serie di iniziative, poi culminate nel *Public Health Act* del 1848, che istituì un *General Board of Health*, per regolare e gestire le condizioni sanitarie, soprattutto nei quartieri particolarmente degradati, che non facevano certo difetto in un'Inghilterra in fase di frenetico sviluppo¹⁷.

Michel Foucault ha definito i contorni della transizione epistemica avvenuta tra il XVIII e il XIX secolo, concentrandosi soprattutto sul versante della comprensione delle malattie e della loro gestione. In *Nascita della clinica*, il filosofo si sofferma sulle trasformazioni nella medicina occidentale e, soprattutto, su come la percezione della malattia sia cambiata, da una visione più generica e sistemica (influenzata da teorie come quella miasmatica), a una più specifica e anatomica. Foucault descrive il passaggio dalla medicina classica, dove la patologia era concepita come un'alterazione generale dell'atmosfera o del clima, alla clinica moderna, dove la malattia diventa una realtà anatomica e localizzata. Questa trasformazione implica non solo una nuova comprensione della malattia, ma anche nuovi modi di osservare, classificare e intervenire sul corpo umano. In *Archeologia del Sapere*, Foucault sviluppa ulteriormente il concetto di transizione epistemica, mostrando come i cambiamenti nei discorsi e nelle pratiche scientifiche siano manifesta-

¹⁷ Sul tema del *Sanitationism* e, più in generale, sulle politiche sanitarie europee tra inizio Ottocento e inizio Novecento, cfr. Peter Baldwin, *Contagion and the State in Europe: 1830-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

zioni di nuove strutture del sapere. Alla luce delle riflessioni foucaultiane, l'approccio del *Sanitationism* segna, da un lato, un *continuum* con la tradizione galenica, dall'altro, è un preludio ai cambiamenti più radicali nella medicina, che avrebbero preso piede nel XIX secolo. Secondo il suo punto di vista, si assiste in questo passaggio epocale a un mutamento significativo nelle relazioni di potere e nel modo in cui la società organizza la sua comprensione della salute e della malattia¹⁸.

Quelle derivanti dal *Sanitationism* non furono, oltretutto operazioni esenti da aspetti discriminatori e squalificanti: la massiccia disinfezione degli *slum* e la ristrutturazione urbana implicavano sgomberi coatti di interi edifici, da cui scaturiva il doppio effetto della gentrificazione delle aree riqualificate e la contemporanea creazione di folle di senzatetto, che ingrossavano le schiere dei diseredati. Spacciati per atti di modernizzazione benevola, in realtà i protocolli previsti dalle riforme non erano che forme dissimulate di stigmatizzazione delle classi più deboli e disagiate, bollate con il marchio dell'untore. Chi apparteneva a queste categorie, era classificato come patologia sociale, come soggetto non rispondente alle esigenze di una collettività che lo considerava una minaccia di cui liberarsi. Da un altro versante, lo stato di estrema indigenza era considerato il segno visibile della punizione divina, la conseguenza di una corruzione esteriore e interiore che, in una società puritana come quella vittoriana, suggeriva di limitare le forme di solidarietà a semplici oboli.

Una visione così capillare e penetrante nella dimensione della quotidianità, da produrre un impatto considerevole sulla visione del mondo del diciannovesimo secolo, innescando una vasta produzione letteraria e culturale sul contenimento, sulla gestione e sulla sofferenza causata dalle diffuse malattie infettive – di per sé parte integrante di quella che si può definire un'economia morale della sorveglianza, mirata a quello che era considerato lo spazio disfunzionale del contagio all'interno degli agglomerati urbani: "a larger project to control contaminating elements that endangered the social order"¹⁹.

¹⁸ Cfr. Michel Foucault, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F., 1963 e *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Una dimensione ideologica che si riversa nella mentalità vittoriana, estendendosi al dominio letterario e mediatico, mentre il *Sanitationism* cedeva il passo alla teoria dei germi e all'idea che i contagi non fossero causati da ambienti malsani, saturi di 'miasmi', ma da agenti patogeni invisibili e insidiosi, attraverso il contatto fisico tra organismi.

Favorita da innovazioni tecnologiche come i microscopi, e dall'opera di scienziati come Louis Pasteur e Robert Koch, la rapida diffusione di nuovi protocolli sanitari va di pari passo con la crescita di *storyline* che attribuiscono apertamente il contagio a specifiche categorie sociali e a condotte (im)morali individuali. Le epidemie, ad esempio, sarebbero originate dalla deviazione e dal degrado morale delle aree sociali più emarginate – ovvero il proletariato urbanizzato o rurale, considerato alla stregua di un arto infetto del corpo sociale, perché privo di autocontrollo e di *decency*. Anche qui, siamo in presenza di un processo di *othering*, realizzato ancora una volta per via di una narrazione il cui orientamento ideologico procede attraverso la creazione di *outgroup* caratterizzati da marche negative specifiche. Promiscuità, eccessi sessuali, sporcizia, malvagità, divengono un unico insieme che mina la salute pubblica – e ciò, in buona sostanza, erge un muro di disconoscimento e polarizzazione tra parti socialmente accolte o escluse. A tale proposito, come sottolinea Hélène Joffe: "People respond 'not me', 'not my group', 'others are to blame' when initially faced with risks [...] People tend to attain a sense of personal invulnerability to risk by externalising the threat"²⁰.

Il risultato di questo approccio discorsivo fa emergere una cultura della medicalizzazione che incorporava rigide politiche sanitarie e, in pari tempo, generava pratiche di sorveglianza e controllo, oltre a un corollario di moralismo, *pruderie* e classismo. Il sostrato ideologico della scienza medica, produce e si serve di un apparato di sostegno culturale e artistico, che si rende organico a questo *frame* interpretativo della realtà, creando una rete di implicazioni politiche che richiama da vicino il concetto di potere disciplinare elaborato da Michel

¹⁹ Chen, *op. cit.*, p. 5.

²⁰ Hélène Joffe, *Risk and 'The Other'*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 1.

Foucault, in cui il filosofo fa riferimento alla gestione politica delle epidemie di peste nel corso della storia, affrontate dalle istituzioni governative attraverso processi di finzionalizzazione che giustificano severi protocolli di restrizioni e disciplina:

A whole literary fiction of the festival grew up around the plague: suspended laws, lifted prohibitions, the frenzy of passing time, bodies mingling together without respect [...] But there was also a political dream of the plague, which was exactly its reverse: not the collective festival, but strict divisions; not laws transgressed, but the penetration of regulation into even the smallest details of everyday life through the mediation of the complete hierarchy that assured the capillary functioning of power²¹.

Foucault qui si riferisce all'Europa del diciassettesimo secolo, ma il passaggio evidenzia come l'epoca moderna implementi la 'normalità' come principio organizzativo, imponendo così l'idea della malattia come devianza. Da qui si può stabilire un *continuum* con quella ricorrenza di immagini e linee narrative che ritroviamo nella fiction vittoriana e neovittoriana, che collega esplicitamente la classificazione sociale al rispetto o violazione dell'ordine stabilito. Accanto all'entusiasmo per il progresso e per le nuove risorse a disposizione, cresce la dolorosa consapevolezza che la modernità è un processo discriminante e cinico, che procede spazzando via i più deboli e che considera aberrante chi non si conforma agli standard.

In questo scenario, si inserisce la spinta vittoriana e neovittoriana a rappresentare una varietà di personaggi e comportamenti anti-istituzionali e non convenzionali, collegandoli con immagini e condizioni di infettività contagiosa e di inadeguatezza soggettiva e collettiva. Sottotraccia, tuttavia, emerge una simbologia che configura le azioni e la stessa presenza di personaggi dotati di questi tratti come atti di resistenza e antagonismo.

Nel prossimo paragrafo esamineremo figure tratte da serie televisive neovittoriane e neogotiche, che illustrano questo

²¹ Michel Foucault, *Discipline and Punish* [1975], New York, Vintage Books, 1977, pp.197-198. Mio il corsivo.

pattern di 'devianza dalla norma' in diversi modi. In primo luogo, i protagonisti rappresentano adattamenti del modello frankensteiniano: sono immersi in contesti segnati da immagini epidemiche, manifestano patologie contagiose e adottano comportamenti anomali e sovversivi. Inoltre, al quadro della loro irregolarità, che anche nei rifacimenti delle 'creature' di Frankenstein si traduce in disumanità e mostruosità, si aggiunge non di rado la non conformità ai criteri canonici del genere sessuale. Quest'ultima caratteristica, suggerisce che la mostruosità attribuita a tali figure, almeno in parte, derivi da una sfida alle ruolizzazioni sociali tradizionali. In questi termini, la trasgressione dei confini identitari non solo ne rafforza la posizione di 'altro' rispetto alla propria comunità di riferimento, ma sottolinea anche come le convenzioni di genere possano essere strumenti di esclusione e marginalizzazione.

I personaggi esaminati sono, di fatto, uomini le cui azioni trasgressive vengono percepite come dirompenti, estreme e mirate a sfidare e a smantellare le strutture di potere dominante sottese alla base del sistema sociale e discorsivo. Alla loro radicalità, e capacità di insinuarsi e compromettere i meccanismi che governano la realtà da loro abitata, corrisponde una perdita di mascolinità, che si aggiunge a un ritratto alienato, ostile e incapace di venire a patti con l'orrore che l'incombere di una nuova epoca si trascina con sé, incurante delle vittime lasciate sul terreno.

2. *Unmanly infective monsters*

Sia Clare che Marlott, protagonisti maschili delle serie televisive *Penny Dreadful* e *The Frankenstein Chronicles*, incarnano la gravità delle conseguenze derivanti da atti di arroganza scientifica. Gli esperimenti che li hanno generati li hanno condannati a un'esistenza da *undead*, ad essere figli mostruosi di una smisurata presunzione umana. Rappresentano, in altre parole, i terrificanti effetti collaterali di un'obnubilazione della coscienza morale, sacrificata sull'altare di una fede irrefrenabile nel progresso. Sotto questo aspetto, entrambi si avvicinano notevolmente ai personaggi creati da Mary Shelley, e mostrano come le visioni distopiche della

scrittrice continuano a trovare eco nelle narrazioni moderne, che non di rado si interrogano sui confini etici della scienza e sulle sue implicazioni per l'umanità.

La scelta di questi personaggi fa, per di più, esplicito riferimento al tema centrale dell'economia e della politica sanitaria che l'età vittoriana ha consegnato intatto alla nostra epoca, in cui il corpo individuale è soggetto a interventi esterni e interni per adempiere alla richiesta di moralità:

The Victorian era saw the formation of a normativism economy of health, in which the individual body was subjected to external manipulation and internal discipline to create a healthy and productive social body. The fervent dedication to the improvement of the social body as a whole was a guideline for both individual health and the formation of collective standards of morality²².

Nell'Ottocento, questo impianto ideologico viene messo in atto attraverso l'insieme di riforme sanitarie di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente e che agiva per il tramite di pratiche autoritarie, spesso premiate dal consenso generale. Meccanismi analoghi operano oggi: presenti in tutte le dimensioni sociali, insiti nelle relazioni interpersonali, collegati a una rete complessa di procedure, istituzioni e tecnologie, condizionano di fatto ogni livello della vita quotidiana. Si tratta, in buona sostanza, di strategie di controllo esercitate sul corpo umano che ci giungono come retaggio di quel diciannovesimo secolo – alienato e medicalizzato – in cui le masse popolari si trovavano per lo più costrette in spazi gremiti e insalubri²³. Il nostro tempo, come abbiamo visto, ha preoccupazioni sorprendentemente simili a quelle dei vittoriani, con le sue aree urbane sovraffollate, con un ecosistema al collasso, con la convinzione di essere spettatori di un mondo in preda a forze trasformatrici, brutali e non controllabili.

²² Chen, *op.cit.*, p. 156

²³ Di contro, i ceti più agiati (ri)scoprivano le *country houses* e i luoghi ameni fuori città (su questo tema cfr. Richard Gill, *Happy Rural Seat. The English Country House and the Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1972).

Le opere cui ci riferiamo presentano, inoltre, una delle caratteristiche tipiche della modalità neovittoriana per quanto concerne i riferimenti cronologici del tempo descritto, esteso lungo un arco temporale che eccede i limiti storici dell'epoca vittoriana vera e propria. Come nel caso di *The Frankenstein Chronicles*, ambientato dieci anni dopo la pubblicazione del romanzo di Mary Shelley ma che rientra nella categoria delle opere neovittoriane per convenzione di genere²⁴. Anche questa dilatazione del tempo fa parte, del resto, di un meccanismo di *adattamento appropriativo* delle delimitazioni storiche, che si rendono elastiche per le esigenze della costruzione narrativa, non proponendo semplici rievocazioni nostalgiche ma divenendo mezzo per interagire criticamente con l'epoca:

Twenty-first-century screen neo-Victorianism, much like its literary equivalent, responds to the period in multivalent ways, recovering the experience of marginalised communities and challenging received ideas about gender and sexuality²⁵.

La scelta delle creature di Frankenstein, come protagoniste di un ambiente ottocentesco afflitto da mostruosità strutturali, è, per di più, coerente con il fascino morboso che i corpi e i comportamenti patologici e/o difformi esercitavano sui vittoriani e neovittoriani, perennemente attratti da *Freak* e *Geek show*. Una versione alternativa dell'attrazione per la devianza e il *dreadful* che si cela sotto la superficie di una società iperregolata e repressiva, specchio deformante di quella con-

²⁴ Sul tema degli adattamenti dell'archetipo frankensteiniano, Enrichetta Soccio interpreta il dialogismo fra testo di partenza e i suoi *sequel* come vero e proprio atto di diegesi, realizzato attraverso un rapporto di riverbero fra testi che implementa l'intera tradizione letteraria occidentale. *Frankenstein*, secondo Soccio, è un testo dischiuso all'azione appropriativa delle letture di reinterpretazione di un *ur-text* che offre infinite possibilità di interazione tra testo di partenza e adattamenti ("Revivifying Frankenstein's Myth: Dialogism and Cross-cultural Interaction in *Back from the Dead. The True Sequel to Frankenstein*", in *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*, ed. Francesca Saggini and Anna Enrichetta Soccio, Lewisburg, XX, Bucknell University Press, 2018, pp. 233-246).

²⁵ Chris, Louttit, Erin Louttit, "Introduction: Screening the Victorians in the Twenty-First Century", *Neo-Victorian Studies*, 11, 1 (2018), p. 7.

temporanea. Riferendosi principalmente al personaggio frankensteiniano della serie di John Logan, ma esponendo un concetto applicabile a buona parte della narrativa neovittoriana *onscreen*, Saverio Tomaiuolo afferma che “behind its late nineteenth-century façade, *Penny Dreadful* is a series that speaks about cogent contemporary issues related to the discrimination (and the acceptance) of the so-called ‘deviants’”²⁶.

In *Penny Dreadful*, John Clare, il primogenito di Victor Frankenstein, massacra brutalmente il proprio ‘fratello minore’, la seconda creatura creata dallo scienziato, il mansueto Proteus, in un impeto di rabbia e gelosia per essere stato rifiutato dal suo creatore. Benché nato con un aspetto mostruoso e un corredo istintivo da bestia feroce, la creatura rivendica l’umanità di cui si sente privato, cullando un profondo desiderio di riconciliarsi con quel mondo naturale che la sua stessa esistenza contraddice. Abbiamo già avuto modo di sottolineare²⁷ che la ‘creatura’, si ribattezza John Clare, in onore del poeta romantico *outsider*, che cantava le glorie della dimensione rurale distrutta dal progresso dell’industria²⁸. In esplicita consonanza col ‘peasant poet’ – anche lui figura eccentrica e fisicamente anomala, era alto circa un metro e mezzo – il John Clare immaginario è dolorosamente consapevole di essere un disadattato della propria epoca. La serie è focalizzata, fino ad esserne ossessionata, dal desiderio di definire identità umane colte in un momento di transizione storica, sociale, culturale e tecnologica che riproduce il clima di incertezza e destabilizza-

²⁶ Saverio Tomaiuolo, *Deviance in Neo-Victorian Culture: Canon, Transgression, Innovation*, Cham (Switzerland), Palgrave Macmillan, 2019, p. 164.

²⁷ Si rimanda alle pagine conclusive del secondo capitolo di questo volume.

²⁸ Sui temi della poesia di John Clare si veda Mark Storey, *The Poetry of John Clare*, London and Basingstoke, Macmillan, 1974; in particolare il IV capitolo (“The Visionary Theme: The Rural Muse”), pp. 114-151. Riguardo alla marginalizzazione sociale subita dal poeta, si rinvia a Jonathan Bate, *John Clare: A Biography*, London, Picador, 2003. Lo stesso Jonathan Bate, riguardo alla concezione ecologista *ante litteram* di Clare, dedica pagine di indubbio impatto nel volume *The Song of the Earth*, London, Picador, 2000, ove, tra l’altro, leggiamo: “Clare’s world-horizon was the horizon of things – the stones, animals, plants, people – that he knew first and best. [...] Clare’s poetry is the record of his search for a home in the world” (p. 153).

zione di un presente in continua trasformazione, adattando archetipi letterari e storici:

[*Penny Dreadful's*] exploration of new technologies, its references to mapping and conquests of the physical world, its fascination with monstrous possibilities of science, with genocidal abuses of power, its pervasive mode of doom, and anticipation of apocalypse, are only too familiar for its contemporary audience. This dark and crisis-ridden world is beautifully crafted from elements of the past but speaks to us of ongoing concerns²⁹.

Sul piano simbolico, John Clare è un elemento contaminante, che deve essere escisso per salvaguardare il corpo sociale. La sua inadeguatezza al contesto è, peraltro, sancita sin dalla propria nascita, quando Victor Frankenstein lo abbandona dopo aver visto il suo aspetto agghiacciante, udito il suo urlo primordiale di orrore e averlo visto prendere vita in una vasca grondante sangue – una versione sinistramente parodica di un utero femminile e delle fasi più truculente del parto. In questa sequenza, rievocata in un dialogo recriminatorio tra Victor e Clare, assistiamo alla versione in chiave *gothic horror* di una natività abominevole e destabilizzante: le creature coinvolte sono maschi che sovvertono l'immagine tradizionale del materno in cui il momento della nascita è vissuto come istante di gioia assoluta.

Contravvenendo alla propria mascolinità, attraverso un atto innaturale di procreazione, Victor mette al mondo una creatura 'abietta', per citare ancora il concetto di Kristeva applicato al femminile mostruoso, che viene immediatamente allontanata e simbolicamente 'abortita'. La virilità irrisolta dello scienziato viene narrativizzata nella serie come il prodotto di un rapporto disfunzionale e anaffettivo tra madre e figlio, che culmina nella scena truce in cui Caroline Frankenstein, affetta da tubercolosi, muore soffocata da un rigurgito di sangue di fronte al proprio bambino. Victor è, dunque, psicolo-

²⁹ Amanda Howell, Stephanie Green, Rikke Shubart, Anita Nell Bech Albertsen, "Introduction: Identity and the Fantastic in *Penny Dreadful*", *Refractory*, 28 (2017), p. 2.

gicamente compromesso sin dall'infanzia e sviluppa una lesione identitaria da cui deriva una mascolinità incerta, che lo porta ad impersonare un ruolo non adeguato alla visione dei generi della sua epoca. Veste i panni, estremizzando il discorso, di una *bad mother* che non ha capacità di accudimento e che, per di più, instaura un rapporto incestuoso con Lily, la sua creatura femminile, perché incapace di affrontare le donne in un contesto esterno al suo dominio scientifico. È, a ben vedere, un *misfit* tanto quanto la sua creatura.

In una grottesca replica della mappa genetica 'paterna', John Clare si rivela inadeguato a instaurare legami sociali regolari e ogni tentativo di rapporto col femminile si tradurrà in un fallimento. Viene rifiutato da Lily, che avrebbe dovuto esserne la compagna, in un atto di ripulsa che esacerba le sue reazioni con il sesso opposto e con la società nel suo insieme, equivoca piccoli atti di gentilezza che gli vengono rivolti, per compassione, da una giovane attrice del teatro *Grand Guignol*, dove era stato reclutato come *stage rat*. Né ha miglior esito il tentativo di inserirsi in una famiglia apparentemente accogliente, che in realtà vuole sfruttarlo come fenomeno da baraccone. La triste teoria di frustrazioni alle quali è sottoposto, segue anche in questo risvolto, per sommi capi, la traccia del romanzo di Mary Shelley, da cui invece diverge nell'esplicitazione di temi e accenti, che erano *in nuce* nel testo di provenienza. John Clare esibisce una consapevolezza dolente e una sensibilità fuori dal comune, impiegando un linguaggio del tutto peculiare, in cui si fonde la citazione letteraria romantica e la complessità esistenziale dell'uomo contemporaneo, che prova la pena di sentirsi estraneo in un mondo di cui lui è tuttavia espressione. Non può trovare soluzione la sua identità, scissa tra desiderio di appartenere a un mondo naturale in progressivo disfacimento e la sua inquietante attualità come esemplare di una nuova specie appena comparsa.

From your penciled notations I learned that you favoured Wordsworth and the old Romantics. No wonder you fled from me. I am not a creation of the antique pastoral world. I am modernity personified. Did you not know that's what you were creating? The modern age. Did you really imagine that your modern creation would hold to the

values of Keats and Wordsworth? We are men of iron and mechanization now. We are steam engines and turbines. Were you really so naive to imagine that we'd see eternity in a daffodil?

(PD, S01, E03, "Resurrection").

Gotico e Neovittoriano si concentrano sui fallimenti identitari dei loro personaggi, spesso preda di pulsioni contraddittorie e, nel caso di John Clare, con un passato da uomo ordinario, socialmente integrato, che riaffiorerà complicando ulteriormente il suo ritratto frammentario e non ricomponibile. L'unico ambiente dove trova asilo e istanti di serenità, è quello dei reietti, oltre gli spazi 'legittimi' della città, in compagnia degli elementi rigettati dal corpo sociale. È interessante notare come il luogo in cui si rifugia sia una *soup kitchen*, divenuta un'area per indigenti in quarantena durante un'epidemia di colera. È, dunque, in un contesto caratterizzato dal campo metaforico del contagio che John Clare può stabilire il suo unico rapporto sociale positivo, per di più con una donna. Non si tratta però di una persona comune, si tratta di Vanessa Ives, la protagonista femminile della serie, la virtuale responsabile del contagio fatale dell'intera umanità, dilaniata tra il mondo degli inferi che la chiama a sé e un'affettività franta e dolente, mai compiuta, scissa tra il desiderio di una vita 'regolare' e una femminilità mostruosa e aggressiva. Un tratto, quest'ultimo, che la accomuna alla creatura partorita dalla pulsione scienziata di un ragazzo instabile ed esistenzialmente inappagato.

Lo spazio della *soup kitchen* è collocato nel sottosuolo londinese, nei tunnel abbandonati della metropolitana ed è il luogo dove i due personaggi intrattengono lunghe conversazioni. È una dimensione che sfugge al regime sanitario della città, dove vige la riprovazione e la messa al bando degli elementi disfunzionali della società che bolla la condizione di miseria con lo stigma della colpa. Circondati dagli esclusi, Clare e Vanessa possono trovare un momento di condivisione e di libertà espressiva, in cui il primo può confessare il perché della sua affinità con il poeta romantico di cui si è voluto attribuire il nome, in un passaggio tra i più rilevanti della serie:

I've always been moved by John Clare's story. By all

accounts he was only five feet tall, so considered freakish. Perhaps due to this, he felt a singular affinity with... the outcasts and the unloved... the ugly animals... the broken things.

(PD, S02, E05, "Above the Vaulted Sky").

Oltre all'identificazione con una figura esemplare, come quella del poeta 'freakish', che sussume infine i caratteri di tutta l'opera, ideologicamente schierata dalla parte di queste identità irrisolte e mal tollerate, l'attenzione cade sull'ultima locuzione, "the broken things" che ricorre in una delle sequenze finali della serie, quella in cui Vanessa è infine persuasa da Dracula ad accettare la propria natura. Sarà lui, durante l'ultimo scambio tra i due, a menzionare l'immagine delle "broken things"³⁰, per definire la loro identità. È, in qualche modo, un atto interpretativo compiuto da *outcast*, cui è affidato il compito di esporre le falle di una società che abbandona un mondo conosciuto per abbracciarne uno più oscuro, dove l'identità industrialmente standardizzata non ammette eccezioni e li considera 'damaged goods', inservibili.

Il percorso esistenziale di John Clare trova un'occasione finale per inasprire il proprio giudizio sulla sua epoca. Un'età feroce che si fa strada attraverso atti di pura violenza, come quello da cui è stato generato egli stesso. Dopo aver recuperato la memoria della sua vita precedente, si ricongiunge alla famiglia che ritrova a vivere in un tugurio, ormai ridotta in miseria, poiché privata del sostegno economico del capofamiglia. Nel mentre, Londra viene avvolta dalla nebbia infetta che Vanessa ha provocato accettando l'unione con Dracula. Eppure, nonostante lo stato di indigenza estrema, e lo sconcerto iniziale da parte della moglie Marjorie e del figlio Jack ad accettare il suo nuovo aspetto mostruoso, Clare vive momenti di recuperata intimità domestica. Allo spettatore è concessa la parvenza di una risoluzione positiva del suo percorso narrativo – un'illusione che però si dissipa presto quando l'unico figlio di Clare soccombe alla tubercolosi. Marjorie, non riuscendo ad accettare la sua morte, insiste perché il marito porti il corpo a

³⁰ Il dialogo è riportato nel capitolo precedente. Cfr. *supra*, 118.

Victor Frankenstein, in modo che il bambino possa essere rianimato a sua volta: "Take him to Doctor Frankenstein. Let him perform his miracles. He will bring our son back." (PD, S03, E09, "The Blessed Dark"). Il tono ultimativo non ammette repliche, mentre Clare sente che la fragile speranza di recuperare un'umanità perduta si approssima a svanire. A nulla vale la sua spiegazione di come quell'atto condurrebbe il figlio non a una nuova vita, ma a una condanna senza appello, a una non-esistenza come la sua, ovvero dannata, spersonalizzata, ripugnante:

And have all the humanity burned out of him? To become an unholy freak as he who stands before you? [...] You see a monster. A grisly undead thing. That is what I am. That is what Dr. Frankenstein has made of me [...] To make him suffer as I did? Those little bones? That face? To become something so unnatural, so hated. No.
(PD, S03, E09, "The Blessed Dark")

A John Clare è ormai chiaro come il cedere a tale richiesta sia la premessa a una 'zombificazione' virale dell'umanità, che ben simboleggia il tratto di una modernità brutale ed estraniata. Non chiedendo a Frankenstein di resuscitare il figlio, e perdendo così del tutto la sua famiglia, poiché la moglie rifiuta la decisione presa³¹, Clare compie una scelta sovversiva a più livelli. Accetta la sua inadeguatezza come *pater familias*, contravvenendo allo schema sociale tradizionale, comprendendo che l'unico atto di insubordinazione a un sistema disumano è un atto di maternità simbolica: sceglie di affidare il cadavere del bambino alle acque del Tamigi e quindi di ricongiungerlo all'elemento di natura, un grembo acquoreo che lo proteggerà dalle aberrazioni di uno sconfinato controllo del corpo. Nell'abdicare definitivamente alla sua specie e alla sua mascolinità, Clare si strugge di nostalgia verso quel mondo 'naturale' di cui,

³¹ Marjorie intima al marito di non ripresentarsi a casa se non avrà fatto tornare in vita Jack: "Hear me now. Take him from this place. Return with him alive, or don't return at all. I could not bear to look at your face if you let him remain like that when you could save him" (PD, S03, E09, "The Blessed Dark").

paradossalmente, non ha mai avuto esperienza. È un adattamento dell'*ur-text* di Mary Shelley che sviluppa il personaggio in una direzione conflittuale e controcorrente, se possibile ancora più straziante di quella del testo di origine, dove alla creatura non è dato di recuperare memoria di un passato felice, irrimediabilmente svanito insieme al territorio degli affetti – l'unica dimensione dove riconoscere il tratto dell'umano.

Il trauma della perdita della famiglia, interconnesso con il tema del contagio, presidia anche *The Frankenstein Chronicles*³², dove il veterano di guerra e *detective* John Marlott indaga su una serie di bambini assassinati, i cui cadaveri sono stati usati per creare un mostruoso assemblaggio di membra corporee. Sono i risultati, scoprirà, degli esperimenti compiuti da Lord Hervey, che progetta di sconfiggere la caducità dell'uomo resuscitando i cadaveri. Ambientato nella Londra di inizio Ottocento è, come *Penny Dreadful*, un *mashup* di personaggi reali e fittizi, tra i quali figurano Robert Peel, Charles Dickens e William Blake, Mary Shelley e Ada Byron-Lovelace. È un caso di adattamento che sconfinava nell'*appropriazione*, come rileva Barbara Braid, che lo definisce "an appropriation of *Frankenstein* in an interesting combination of re-enactments of some fragments of the novel, and metareferences to the author and the text itself"³³. Anche in questo caso, infatti, assistiamo a una disambiguazione dei livelli implicitati nel testo di partenza, in cui l'autrice impiegava la metafora del mostro per adombrare il conflitto ideologico tra classi sociali, mentre i metariferimenti nella serie prendono corpo nel personaggio di Mary Shelley che, insieme al suo romanzo, rappresenta un elemento di primo piano della narrazione.

³² *The Frankenstein Chronicles* (2015-2017) è una serie televisiva britannica, di genere *horror crime*, ambientata a Londra nella prima parte del diciannovesimo secolo, con protagonista Sean Bean, nei panni di John Marlott. Trasmessa per la prima volta nel 2015 su ITV Encore, è stata creata da Benjamin Ross e Barry Langford ed è andata in onda per due stagioni, ognuna composta da sei episodi. D'ora in poi sarà qui denominata FC e menzionata parenteticamente nel corpo del testo insieme all'indicazione della stagione e dell'episodio cui la citazione fa riferimento.

³³ Barbara Braid, "The Frankenstein Meme. *Penny Dreadful* and *The Frankenstein Chronicles* as Adaptations", *Open Cultural Studies*, 1 (2017), p. 234.

La pratica di riadattamento storico in *The Frankenstein Chronicles* è decisamente più esplicita rispetto a *Penny Dreadful*, sebbene volutamente inaccurata. La finzionalizzazione storica è qui, ancora una volta, mirata a creare un collegamento tra le questioni politiche, ideologiche e sociali del diciannovesimo secolo con quelle del presente. Tra le citazioni storiche viene dato particolare rilievo all'*Anatomy Act* del 1832, che autorizzava e regolava l'uso dei cadaveri per scopi scientifici³⁴. Tale provvedimento fu adottato per porre un argine alla diffusa pratica del furto di cadaveri e venne, comprensibilmente, accolto con grande favore da medici e scienziati, che da tempo attendevano la sua promulgazione. Parallelamente, tuttavia, l'*Act* rappresentava un motivo di forte dissenso soprattutto tra le classi meno abbienti. La nuova legislazione, a dire il vero, non solo consentiva ma, addirittura, raccomandava che il governo confiscasse i corpi di coloro che non potevano permettersi il costo di un funerale. I corpi potevano essere reclamati da istituti scientifici senza alcuna richiesta verso i congiunti e, quindi, essere indirizzati direttamente alla dissezione. Ciò significava compromettere, in modo irreversibile, l'integrità fisica del corpo che, secondo la dottrina cristiana della 'resurrezione della carne', si doveva conservare intatto, in attesa della rinascita, dopo la sua sepoltura.

Esploderono feroci polemiche e proteste da parte di chi, per bassa condizione economica, sentiva minacciata la propria dimensione fisica e spirituale, da molto prima che la legge fosse

³⁴ Tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo, i numerosi progressi della medicina, specialmente in ambito chirurgico, avevano aumentato la richiesta di studi anatomici dettagliati. Allo stesso tempo, il rapido aumento del numero di studenti dei corsi universitari in medicina, fece sì che i corpi per le dissezioni, sino a quel momento provenienti per lo più da condanne capitali o da esumazioni illecite nei cimiteri, non potessero più soddisfare la crescente domanda. La pratica del furto dei cadaveri, inoltre, era diventata sempre più intollerabile. L'*Anatomy Act* del 1832 cercò di risolvere il problema, consentendo agli anatomisti di ottenere i corpi dei defunti dalle famigerate *workhouse*, dove venivano destinati gli indigenti. Su questo argomento si rimanda almeno a, John Knott, "Popular Attitudes to Death and Dissection in Early Nineteenth Century Britain: The Anatomy Act and the Poor", *Labour History*, 49 (1985), pp. 1–18 e, Adrian Desmond, *The Politics of Evolution: Morphology, Medicine and Reform in Radical London*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

approvata. Ruth Richardson riporta come nelle *workhouse* si fosse diffuso un sentimento di terrore, causato dalle notizie che trapelavano circa la nuova disciplina sull'impiego scientifico dei cadaveri:

Early 1829 seems to have been a key period: the petition to Parliament from inhabitants of the workhouse of St Ann's parish, Blackfriars, was sent in March, and a letter signed 'One of the "Unclaimed"' from a Worcestershire workhouse, appeared in a May issue of the *Lancet*. Taken together with reports of a commotion in Shadwell Workhouse in the same month, these cases suggest that this period may prove a more fruitful source of evidence on the subject than 1832 [...] In May 1829, terror was unleashed among the workhouse poor of St Paul's, Shadwell, when a man newly admitted into the House read out to fellow inmates details of discussion of the first Anatomy Bill in Parliament, from a newspaper he had smuggled in. The news caused a great disturbance, as the inmates viewed dissection with such abhorrence they were horror-struck at the thought that they might be forced to undergo it by law³⁵.

Si faceva strada l'idea che il peso dei grandi cambiamenti scientifici ricadesse sulle spalle dei più poveri, una convinzione che andava di pari passo col sospetto che, nella nuova era moderna, anche l'aldilà fosse una questione di status e di reddito: "dissection became recognised in law as a punishment, an aggravation to execution, a fate worse than death"³⁶.

Il tema nell'opera televisiva è declinato attraverso il ruolo di John Marlott che, apertamente schierato in difesa dei diritti dei diseredati, si adopera per contrastare il commercio di

³⁵ Ruth Richardson, *Death, Dissection and the Destitute*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 221.

³⁶ *Ibid.*, p. 32. Sull'argomento si veda anche Elizabeth T. Hurren, *Dying for Victorian Medicine: English Anatomy and Its Trade in the Dead Poor, C.1834-1929*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2012 e Sambudha Sen, "From Dispossession to Dissection: The Bare Life of the English Pauper in the Age of the Anatomy Act and the New Poor Law", *Victorian Studies*, 59, 2 (2017), pp. 235-259.

cadaveri e denuncia, ai propri superiori e ai numerosi alti rappresentanti della politica, come Robert Peel, le intollerabili condizioni di vita dei bassifondi di Londra. La direttrice ideologica della serie punta il dito verso i conflitti sociali ingenerati dalle nuove classi, figlie del capitalismo in ascesa a inizio Ottocento, contrasti esacerbati dall'oggettivazione amorale del corpo altrui. Proprio la mercificazione dell'individuo, e della sua persona, viene percepita come il motore che fornisce la spinta verso la modernità: "the bodies of the poor are commodities in life (through physical work) as in death (as cadaver)"³⁷.

Il discorso politico che anima *The Frankenstein Chronicles*, non si limita allo scontro manicheo tra classi ricche e povere. Anche all'interno delle *élite*, le differenze di approccio verso una realtà che vede avanzare il progresso scientifico a passo di marcia, sono significative. L'opera di contrasto da parte dell'aristocrazia all'ascesa borghese è rappresentata come un atto di resistenza, a difesa di poteri tramandati attraverso innumerevoli generazioni. Poteri che si estendevano anche all'ambito scientifico e religioso, ed erano appannaggio esclusivo di una casta che favoriva un atteggiamento fideistico verso la medicina, una disciplina che le nuove classi interpretano invece con laico disincanto. Esemplicava bene questo atteggiamento il personaggio della giovane Lady Hervey, che si produce con Marlott in un'appassionata difesa del fratello Lord Hervey – medico in apparenza filantropo (che si scoprirà essere l'assassino e il dissezionatore dei fanciulli) e strenuo oppositore della pratica di impiego dei cadaveri degli indigenti nelle scuole di anatomia:

A punishment formerly reserved for murder. Denying them their last hope of redemption on Judgement Day. No holy burial, no body intact. No resurrection. See, if we deny Christ to the poor, Mister Marlott, don't we also deny him to ourselves? And that's what is at stake here. Not merely the future of medicine. But the prospect of a world without God.
(FC, S01, E02, "Seeing Things")

³⁷ Braid, *op. cit.*, p. 239.

In questo scenario, l'infettività del protagonista, ammalato di sifilide, e le sottotrame dedicate alle epidemie nelle zone degradate di Londra, hanno molteplici funzioni: il contagio porta con sé lo stigma dell'esclusione sociale e, almeno nel caso di John Marlott, l'innescò di un fallimento esistenziale che abbina la dimensione individuale a quella collettiva. La deprivazione nei quartieri più derelitti, devastati dalle epidemie, sfruttati dalle classi dominanti e svenduti da politici senza scrupoli, riflette la topografia materiale e metaforica del potere esercitato sui deboli, un dominio che Marlott disprezza e che decide di sfidare. Lo schierarsi con gli emarginati, del resto, non è un semplice riflesso ideologico, corrisponde, piuttosto, alla percezione di sé come l'ennesimo esempio di *outsider* messo ai margini e la cui identità si definisce per negazione.

Il protagonista di *The Frankenstein Chronicles* ha perso la propria famiglia, e si strugge nel desiderio di poterla riavere, è tollerato a malapena dall'istituzione presso cui presta servizio, a causa del suo approccio non convenzionale alle indagini, dei suoi modi spicci e del suo abbigliamento, poco consono al ruolo che ricopre. Ma anche questo personaggio è un groviglio di contraddizioni e trasgressioni, simbolizzate dalla sifilide da cui è colpito, con il corredo di inestinguibile senso di colpa che si porta appresso e che si riconnette all'idea del contagio come violazione dello standard morale. Il nodo della vicenda personale che lo riguarda, risiede proprio nel fatto che la malattia di cui soffre è trasmessa sessualmente, è il simbolo delle patologie più inconfessabili ed è, soprattutto, la causa della distruzione della sua famiglia: la figlia appena nata l'aveva contratta attraverso di lui, tramite sua madre, e ne è morta, mentre la donna, cedendo alla disperazione, si è tolta la vita.

Marlott è un essere traumatizzato e senza speranza, che si aggira per i più malfamati quartieri di Londra, spesso in preda agli effetti allucinatori del mercurio che assume per la sua patologia. In uno dei suoi momenti di semicoscienza (una visione soprannaturale o un semplice sogno, lo spettatore non può dirlo con certezza) vede un mostro riflesso nel proprio specchio. Comprende di essere un'entità che, per l'appunto, si connota per mezzo delle proprie mancanze e devianze. La psiche minata lo induce a identificarsi con la bestia demoniaca la cui "verità" gli darà modo di sciogliere il mistero degli

infanticidi e dei rapimenti, come gli suggerisce il personaggio di William Blake: "You have to know the truth of the beast. The beast... with a face... of a man." (FC, S01, E02, "Seeing Things").

Anche nel suo caso, come per John Clare, la svolta tragica dell'esperienza domestica intacca l'integrità sociale e la mascolinità, messa in discussione anche dal rapporto disequilibrato che instaura con i personaggi femminili, a partire da quello con Mary Shelley, che lo sovrastano per capacità intellettuali e per modalità di gestione di traumi e conflitti. La compromissione dell'identità maschile tradizionale si palesa anche negli esiti fallimentari della protezione di donne in pericolo: la giovane Flora, incinta e fuggitiva, trova conforto nella sua figura paterna, ma Marlott la consegna a Lord Hervey, non sospettando che si tratta dell'autore dei crimini brutali su cui sta investigando. Quest'ultimo, dopo averle praticato un aborto, la uccide facendo poi ricadere la colpa sul *detective*, che si sveglia, dopo una delle sue nottate deliranti ed erratiche, nel proprio appartamento e, con grande sconcerto, trova il corpo della ragazza in un lago di sangue. Gli eventi che seguono rappresentano il *plot twist* della serie: accusato dell'omicidio, nonostante protesti la propria innocenza, Marlott è condannato al patibolo e giustiziato, per essere poi riportato in vita da Hervey attraverso le sue pratiche frankensteiniane.

Non si tratta, dunque, solo di mascolinità incompiuta sul piano delle aspettative dettate dalle ruolizzazioni di genere, lo squilibrio identitario del protagonista ritrae le paure di degenerazione individuale e sociale ottocentesche, che rifluiscono nei testi gotici *fin-de-siècle* e che sono oggi riecheggiate nella narrativa neogotica contemporanea, attraverso le simbologie di identità mostruosa e di spazio domestico orrorifico. La nuova, inedita, versione della creatura di Frankenstein, qui impersonata da Marlott, diviene un simbolo cruciale per la negoziazione di questi concetti. Un'elaborazione che poggia sul dualismo contrastivo tra l'identità socialmente legittimata del maschio bianco borghese *cisgender* (di fatto un modello vittoriano di 'identità stabile') e il suo lato inumano, come secondo livello identitario. Marlott rappresenta un processo di degenerazione psichica e sociale, che trova conferma nella degenerazione corporea con cui si smantellano i concetti binari di sé/altro, sano/malato, normale/anormale, morale/amorale. Queste diadi assumono contorni indistinti e mettono in contraddizione il

manicheismo valoriale dei sistemi di potere dominanti, oggi come allora. L'intento di queste narrazioni contemporanee, attraverso questa tipologia di figure ibride tra umano e inumano, è cogliere l'epitome di una società conflittuale e contaminata, fino a rintracciarla nei suoi individui meno compromessi.

Lo stesso Marlott è, appunto, una contraddizione in termini: si schiera con i reietti dei bassifondi londinesi, ma, in virtù della sua occupazione e del suo ruolo, è anche un soggetto organicamente legato alla borghesia capitalista ed è al servizio di quell'aristocrazia arrogante che promuove l'associazione tra immoralità, povertà e contagio. La mostruosità di Marlott risiede più in questo aspetto, che nella sua condizione di cadavere resuscitato e, per molti versi, simbolizza l'ambiguità paradossale della propria epoca. Da un lato, l'era vittoriana mostra un profilo solidale e benevolo, è 'the age of charitable societies', vede fiorire organizzazioni filantropiche, sorte per alleviare le pene dei tanti esclusi dal benessere economico. Dall'altro lato, invece, si configura come una società rigida, sprezzante verso gli individui più deboli e dominata da un liberalismo sfrenato.

La peculiare, e ossimorica, combinazione di evangelismo filantropico e di capitalismo vorace caratterizza l'epoca e ne sancisce il tratto di indeterminatezza e conflittualità identitaria. Marlott, come si diceva, è un personaggio antinomico, stretto tra il ruolo di tutore dell'ordine e l'istinto di sabotaggio dei poteri costituiti. Sarà quest'ultimo impulso, infine, a prevalere, inducendolo a perseguire la distruzione del sistema dall'interno, individuando la rete di collusioni tra politica, clero e alta borghesia che, scoprirà ben presto, è alla base dei problemi sanitari della città di Londra.

La scelta del fronte per il quale combattere implica un ulteriore passaggio di ri-definizione identitaria: Marlott rinuncia al proprio nome – John Clare fa una scelta analoga in *Penny Dreadful* abbandonando il nome che gli aveva assegnato Victor Frankenstein – e assume il nome di Jack Martins. Le sue indagini, che mischiano il piano storico con quello della diegesi del testo finzionale, daranno modo di svelare un piano incentrato sulla famigerata area londinese denominata *Devil's Acre* (era compresa tra Pye Street, Duck Lane, Anne Street e Stretton Grounds), lurida e sovraffollata, raffigurata come un dedalo di

vicoli oscuri costeggiati da edifici fatiscenti e flagellata dalle più varie epidemie. La speculazione edilizia in corso nella zona è frutto di una losca intesa tra ricchi imprenditori e un clero corrotto che attribuisce alla volontà di Dio la condizione derelitta degli abitanti della zona, ormai rassegnati al loro destino:

Marlott: Do you know how your children came by the sickness?

Woman: They say it's the air that's killing us. They gave us a choice. Freeze to death without a roof over our heads or hold our breath. Whatever the cause, no one is coming to save us. It is God's will.

(FC, S02, E03, "Seeing the Dead").

Ironicamente, spetterà proprio a Marlott, la meno umana delle creature, il compito di svelare la trama celata dietro le strategie di una modernizzazione che non ha scrupoli verso i più deboli. La capacità del protagonista di mettere a nudo i meccanismi perversi e di assicurare alla giustizia i colpevoli degli omicidi seriali, non allevia, tuttavia, la sua condizione esistenziale, definitivamente pregiudicata e senza consolazione, se non in occasionali momenti onirici in cui immagina un futuro di redenzione, riunito ai propri affetti familiari in luoghi pacifici e verdeggianti.

In conclusione, entrambi i personaggi frankensteiniani di *Penny Dreadful: The Frankenstein Chronicles* presidiano sottotesti che si appellano a pratiche anti-istituzionali e non convenzionali. Rappresentano entrambi forme di sovversione alla spinta disumanizzante della modernità, all'oggettivazione e all'omologazione dell'esistenza individuale, nonché allo sfruttamento degli individui marginalizzati attraverso il controllo della scienza e della tecnologia. Marlott e Clare irrompono nelle strutture del potere istituzionalizzato, che li hanno fino a quel momento condannati a un'esistenza di perenne sofferenza ed esclusione, ribellandosi infine anche alla struttura di autorità costituita dal loro antecedente letterario, giacché: "perhaps there are pleasures to be found in first encountering a 'version' which appears to iconoclastically demolish the 'literary' shaping of its original"³⁸.

³⁸ Imelda Whelehan, "Adaptations: The Contemporary Dilemmas", in

D'altro canto, come sostengono Alison Lee e Frederick King a proposito di *Penny Dreadful*:

The interpenetration of these texts with one another, as well as with original characters in the series, realigns the viewer's relationship with the past. *Penny Dreadful's* practice of adaptation disrupts linearity and undermines notions of the authority and priority of an originating text. The original is contaminated by a history of adaptations that have transformed Mary Shelley's *Frankenstein* (1818, 1831), Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1890, 1891), and Bram Stoker's *Dracula* (1897) into vehicles of cultural transmission: memes that have come to redefine history as a myth of modernity³⁹.

Una propensione simile è riconoscibile, più in generale, nella tendenza degli adattamenti neovittoriani e neogotici ad assumere una posizione dialettica coi propri legami intertestuali e contestuali, in una sfida continua ai paradigmi storici e rappresentativi.

È una direttrice esplicita nella rappresentazione dei protagonisti di queste due serie, inseriti in un *template* contemporaneo, generato dal modello di *Frankenstein*. Le nuove 'creature' interpretano nuove narrazioni che citano e alterano di proposito l'originale letterario, con un'inflessione postmoderna volta a rimodellare una significativa porzione del passato, per tentare di affrontare il nostro presente.

Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text, ed. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, New York and London, Routledge, 1999, p. 13.

³⁹ Alison Lee, Frederick D. King, "From Text, to Myth, to Meme: *Penny Dreadful* and Adaptation", *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 82 (Automne 2015), p. 2.

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, Josh and Jennifer Parker-Starbuck, "A 'United' Kingdom: The London 2012 Cultural Olympiad", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 35 (2013), pp. 19-31.
- Akilli, Sinan, Seda Oz, "'No More Let Life Divide...': Victorian Metropolitan Confluence in *Penny Dreadful*", *Critical Survey*, 28, 1, Special Issue: British Gothic: "Penny Dreadful" (2016), pp. 15-29.
- Albrecht-Crane, Christa and Dennis R. Cutchins, (eds), *Adaptation Studies: New Approaches*, Cranberry, NJ, Associated University Presses, 2010.
- Andrew, Dudley, "The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory", in Syndy M. Conger and Janice R. Welsch (eds) *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, Macomb, IL, Western Illinois University Press, 1980, pp. 9-17.
- Arnold, Sarah, *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*, London, Palgrave Macmillan, 2013.
- Ascari, Maurizio, Serena Baiesi, David Levente Palatinus (eds), *Gothic Metamorphoses across the Centuries: Contexts, Legacies, Media*, Bern, Peter Lang, 2020.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (eds), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London and New York, Routledge, 2000.
- Austin, Michael, *Useful Fictions. Evolution, Anxiety, and the Origins of Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, NE, 2010.
- Baldwin, Peter, *Contagion and the State in Europe: 1830-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Barthes, Roland, "Theory of the Text", in Robert Young (ed.), *Untying the Text*, London, Routledge, 1981, pp. 31-47.
- Bassnett, Susan, *Translation Studies* [1980], London and New York, Routledge, 2002.
- Bate Jonathan, *The Song of the Earth*, London, Picador, 2000.
- , *John Clare: A Biography*, London, Picador, 2003.
- Becker, Sandra, Megen de Bruin-Molé, Sara Polak (eds), *Embodying Contagion. The Viropolitics of Horror and Desire in Contemporary*

- Discourse*, Cardiff, University of Wales Press, 2021.
- Bednarek, Monika, *The Language of Fictional Television*, London and New York, Continuum, 2010.
- Bell, Alice and Marie-Laure Ryan (eds), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, NE, 2019.
- Blake, William, *The Marriage of Heaven and Hell* [1790], Oxford, Oxford University Press, 1975.
- Bluestone, George, *Novel into Films*, Berkeley CA, University of California Press, 1957.
- Boehm-Schnitker, Nadine, Susanne Gruss, (eds), *Neo-Victorian Literature and Culture. Immersions and Revisitations*, New York and London, Routledge, 2014.
- Botting, Fred, *Gothic*, London and New York, Routledge, 1996.
- Bowman, Edith, *The Crown: The official podcast* [podcast], 2019-2022. Disponibile su: <https://open.spotify.com/show/3a2j3rZCG7cT7yVdHFrMr4?si=1f6eac08da0941da> (ultima consultazione dicembre 2022).
- Braid, Barbara, "The Frankenstein Meme. *Penny Dreadful* and *The Frankenstein Chronicles* as Adaptations", *Open Cultural Studies*, 1 (2017), pp. 232-243.
- Braude, Anne, "Women Who Run with the Werewolves: The Evolution of the Post Feminist Gothic Heroine", *Niekas*, #45 (1998), pp. 103-12.
- Brower, Reuben Arthur (ed.), *On translation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2014.
- Bubel, Claudia M., "Film Audiences as Overhearers", *Journal of Pragmatics*, 40 (2008), pp. 55-71.
- Burgan, Mary, "Contagion and Culture: A View from Victorian Studies", *American Literary History*, 14, 4 (2002), pp. 837-844.
- Burnett Thornton, Mark, Adrian Streete, *Filming and Performing Renaissance History*, New York, Palgrave- Macmillan, 2011.
- Cardwell, Sarah, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- , "Pause, Rewind, Replay" in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (eds), *The Routledge Companion to Adaptation*, London and New York, Routledge, 2018, pp. 7-17.
- Cartmell Deborah, Imelda Whelehan (eds), *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, New York and London, Routledge, 1999.
- Cartmell, Deborah (ed.), *The Blackwell Companion to Literature, Film and Adaptation*, Oxford, Blackwell, 2012.
- Cattrysse, Patrick, "Translation and Adaptation Studies: More Interdisciplinary Reflections on Theories of Definition and

- Categorization", *TTR- Traduction, terminologie, rédaction*, 33, 1 (2020), pp. 21-53.
- , "An evolutionary view of cultural adaptation" in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (eds), *The Routledge Companion to Adaptation*, London and New York, Routledge, 2018, pp. 40-54.
- Chen, Chung-jen, *Victorian Contagion. Risk and Social Control in Victorian Literary Imagination*, London and New York, Routledge, 2020.
- Christensen, Allan C., *Nineteenth-Century Narratives of Contagion: 'Our Feverish Contact'*, London and New York, Routledge, 2005.
- Cohen, Jonathan, "Mediated Relationships and Media Effects: Social Interaction and Identification" in *The Sage Handbook of Media Processes and Effects*, ed. Robin L. Nabi, Mary Beth Oliver, Thousand Oaks, CA, Sage, 2009, pp. 223-236.
- Collins, Wilkie, "The Unknown Public", *Household Words*, XVIII, 439 (21 August 1858), pp. 217-222.
- Conger, Syndy M., Janice R. Welsch. (eds) *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, Macomb, IL, Western Illinois University Press, 1980.
- Coupland, Douglas, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, New York, St Martin's Press, 1991.
- Conrick, Maeve, *Womanspeak*, Dublin, Marino, 1999.
- Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York, Routledge, 1993.
- Cutchins, Dennis, Katja Krebs, Eckart Voigts (eds), *The Routledge Companion to Adaptation*, London and New York, Routledge, 2018.
- Cutchins, Denis, "Introduction to the Companion" in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (eds), *The Routledge Companion to Adaptation*, London and New York, Routledge, 2018, pp. 1-4.
- Nevena, "Editorial: Digital turn – Memory studies", *The IPSI Transactions on Internet Research*, 17, 2, (2021), pp. 2-7.
- de Bruin-Molé, Megen, *Gothic Remixed. Monster Mashups and Frankenfictions in 21st-Century Culture*, London and New York, Bloomsbury Academic, 2020.
- de Bruin-Molé, Megen, Sara Polak, "Embodying the Fantasies and the Realities of Contagion" in *Embodying Contagion. The Viropolitics of Horror and Desire in Contemporary Discourse*, in Sandra Becker, Megen de Bruin-Molé, Sara Polak (eds), Cardiff, University of Wales Press, 2021, pp. 1-12.
- de Groot, Jerome, *The Historical Novel*, London and New York, Routledge, 2010, p. 140.
- Deren, Jennifer, "Revolted Sympathies in Mary Shelley's *The Last*

- Man*", *Nineteenth-Century Literature*, 72, 2 (2017), pp. 135-160.
- Desmond, Adrian, *The Politics of Evolution: Morphology, Medicine and Reform in Radical London*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Dusi, Nicola Maria, "Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis", *Semiotica*, 206, (2015), pp.181-205.
- Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- , *Experiences in Translation*, trad. di Alastair McEwen, Toronto, University of Toronto Press, 2001.
- Edgerton, Gary R., Peter C. Collins (eds), *Television Histories: Shaping the Collective Memory in the Media Age*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2001.
- Eicher, Véronique, Adrian Bangerter, "Social Representations of Infectious diseases", in *Handbook of Social Representations*, ed. Gordon Sammut, Eleni Andreouli, George Gaskell, Jaan Valsiner, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 385-396.
- Elliot, Kamilla, "The Theory of *Badaptation*" in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (eds), *The Routledge Companion to Adaptation*, London and New York, Routledge, 2018, pp. 18-27.
- , *Theorizing Adaptation*, Oxford, Oxford University Press, 2020.
- Emig, Reiner, "Adaptation and the Concept of the Original" in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (eds), *The Routledge Companion to Adaptation*, London and New York, Routledge, 2018, pp. 28-39.
- Erll, Astrid, Ann Rigney, "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics" in, *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, ed. Astrid Erll, Ann Rigney, Berlin, De Gruyter, 2009, pp. 1-15.
- Erll, Astrid, Ann Rigney (eds), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin, De Gruyter, 2009.
- Esher, Viscount (ed.), *The Girlhood of Queen Victoria. A Selection of Her Majesty's Diaries between the years 1832 and 1840*, 2 vols., London, John Murray, 1912.
- Even-Zohar, Itamar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", in Benjamin Hrushovski and Itamar Even-Zohar (eds), *Papers on Poetics and Semiotics 8*, Tel Aviv, University Publishing Projects, 1978, pp. 21-27.
- , "Polysystem Studies", Special issue, *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11, 1 (1990), pp. 1-268.
- Fitzgerald, Lauren, "Female Gothic and the Institutionalization of Gothic studies" in Wallace, D., Smith, A. (eds), *The Female Gothic: New Directions*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 1-26.

- Foucault, Michel, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F., 1963.
- , *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969,
- , *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
English trans. *Discipline and Punish*, New York, Vintage Books, 1977.
- Foulds, Adam, *The Quickening Maze*, London, Jonathan Cape, 2009.
- Genette, Gerard, *Palimpsests. Literature in the Second Degree* [1982], trad. by C. Newman and C. Doubinsky, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997.
- Gill, Richard, *Happy Rural Seat. The English Country House and the Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1972.
- Goffman, Erving, "Footing", *Semiotica*, 25 (1979), pp. 1-29.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique Structural*, Paris, Larousse, 1966.
- Green, Stephanie, "Lily Frankenstein: The Gothic New Woman in *Penny Dreadful*", *Refractory: Journal of Entertainment Media*, 28 (2017), pp. 1-17.
- Grishakova, Marina, "Interface Ontologies: On the Possible, Virtual and Hypothetical in Fiction" in *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, ed. Alice Bell and Marie-Laure Ryan, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019, pp. 88-112.
- Gurney, Michael S., "Disease as Device: The Role of Smallpox in *Bleak House*", *Literature and Medicine*, 9,1 (1990), pp. 79-92.
- Hall, Stuart, "The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities", *October*, 53 (1990), pp. 11-23.
- Henderson, Diana E., Stephen O'Neill (eds), *The Arden Research Handbook of Shakespeare and Adaptation*, London, Bloomsbury, 2022.
- Hermans, Theo, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* [1985], London and New York, Routledge, 2014.
- Hjelmslev, Louis, *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, Copenhagen, Munksgaard, 1943, trad. it. di Lepschy, Giulio C., *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Hodgkins, Jack, *The Drift. Affect, Adaptation and New Perspectives on Fidelity*, New York, Bloomsbury, 2013.
- Hogle, Jerrold E. (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Hogle, Jerrold E., "Introduction: The Gothic in Western Culture" in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrod E. Hogle, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-20.

- Hogle, Jerrold E. (ed.), *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Hogle, Jerrold E., "Preface" in *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. ix-xi.
- Horner, Avril, Sue Zlosnik, "Introduction" in Avril Horner, Sue Zlosnik (eds), *Women and the Gothic. An Edinburgh Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, pp. 1-15.
- Horton, Donald, Richard Wohl, "Mass Communication and Para-Social Interaction", *Psychiatry*, 19, 3 (1956), pp. 215-229.
- Howell Amanda, Stephanie Green, Rikke Shubart, Anita Nell Bech Albertsen, "Introduction: Identity and the Fantastic in *Penny Dreadful*", *Refractory*, 28 (2017).
- Hrushovski, Benjamin, Itamar Even-Zohar (eds), *Papers on Poetics and Semiotics 8*, Tel Aviv, University Publishing Projects, 1978.
- Hughes-Warrington, Marnie, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, London and New York, Routledge, 2007.
- Hurren, Elizabeth T., *Dying for Victorian Medicine: English Anatomy and Its Trade in the Dead Poor, C.1834-1929*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1988.
- , *A Theory of Adaptation* [2006], London and New York, Routledge, 2013.
- Hutchins Peter, "Horror London", *Journal of British Cinema and Television*, 6, 2 (2009), pp. 190-206.
- Huysen, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- Indrusiak, Elaine, Ana Iris Rambgrab, "Literary Biopics: Adaptation as historiographic metafiction" in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (eds), *The Routledge Companion to Adaptation*, London and New York, Routledge, 2018, pp. 97-106
- Jakobson, Roman, "On linguistic aspects of translation" [1959] in Reuben Arthur Brower (ed.), *On translation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2014, pp. 232-239.
- , "Linguistica e Poetica" in *Saggi di linguistica generale* [1966], Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 181-218.
- Jenkins, Henry, *Storytelling 101*, March 21(2007). Accessibile su: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Ultima consultazione dicembre 2022.
- Jenkins, Simon, "The Crown's fake history is as corrosive as fake news", *The Guardian*, (Monday 16 November 2020).

Joffe, Hélène, *Risk and 'The Other'*, Cambridge, Cambridge University Press 1999.

Kamm, Frances and Tamar Jeffers McDonald, "Introduction" in *Gothic Heroines on Screen: Representation, Interpretation and Feminist Enquiry*, Frances Kamm and Tamar Jeffers McDonald (eds), London and New York, Routledge, 2019, pp. 1-10.

Kleinecke-Bates, Iris, *Victorians on Screen: The Nineteenth Century on British Television 1994-2005*, Basingstoke-New York, Palgrave and Macmillan, 2014.

Knott, John, "Popular Attitudes to Death and Dissection in Early Nineteenth Century Britain: The Anatomy Act and the Poor", *Labour History*, 49 (1985), pp. 1-18.

Kohlke, Marie-Luise, Christian Gutleben (eds), *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century*, Amsterdam, Brill Rodopi, 2012.

Kohlke, Marie-Luise, Christian Gutleben, "The (Mis)Shapes of Neo-Victorian Gothic: Continuations, Adaptations, Transformations" in *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century*, ed. Marie-Luise Kohlke and Christian Gutleben, Amsterdam, Brill Rodopi, 2012, pp. 1-48.

Kohlke, Marie-Luise, "Mining the neo-Victorian Vein: Prospecting for Gold, Buried Treasure and Uncertain Metal" in *Neo-Victorian Literature and Culture. Immersions and Revisitations*, ed. Nadine Boehm-Schnitker, Susanne Gruss, New York and London, Routledge, 2014, pp. 21-37.

Kohlke, Marie-Luise, Christian Gutleben (eds), *Neo-Victorian Cities: Reassessing Urban Politics and Poetics*, Leiden and Boston, Brill Rodopi, 2015.

—, "Troping of the Neo-Victorian City: Strategies of Reconsidering the Metropolis" in *Neo-Victorian Cities: Reassessing Urban Politics and Poetics*, Marie-Luise Kohlke and Christian Gutleben (eds), Leiden and Boston, Brill Rodopi, 2015, pp. 1-40.

Kohlke, Marie-Luise, "Adaptive/Appropriative Reuse in Neo-Victorian Fiction: Having One's Cake and Eating It Too" in *Interventions: Rethinking the Nineteenth Century*, ed. Andrew Smith, Anna Barton, Manchester, Manchester University Press, 2017, pp. 169-187.

—, "The Lures of neo-Victorianism Presentism (with a Feminist Case Study of *Penny Dreadful*)", *Literature Compass*, 15, 7 (2018), pp. 1-14.

Krebs, Katja, "Introduction" in *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, ed. Katja Krebs, New York and London, Routledge, 2014, pp. 1-10.

- , *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, New York and London, Routledge, 2014.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay of Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982.
- Lacey, Robert, *The Crown: The Official Companion, Volume 1: Elizabeth II, Winston Churchill, and the Making of a Young Queen (1947-1955)*, New York, Crown, 2017.
- , *The Crown: The Official Companion, Volume 2: Political Scandal, Personal Struggle, and the Years That Defined Elizabeth II (1956-1977)*, New York, Crown, 2019.
- Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.
- Ledoux, Ellen, "Was there ever a 'Female Gothic'?", *Palgrave Communications*, 3, 17042 (2017), pp. 1-7.
- , "Defiant Damsels: Gothic Space and Female Agency in *Emmeline*, *The Mysteries of Udolpho*, and *Secresy*", *Women's Writings*, 18, 3 (2011), pp. 331-347.
- Lee, Alison, Frederick D. King, "From Text, to Myth, to Meme: *Penny Dreadful* and Adaptation", *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 82 (Automne 2015), pp. 2-9.
- Lepschy, Giulio C., *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- , Thomas, "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory", *Criticism*, 45, 2 (2003), pp. 149-71.
- Leitch, Thomas, "Adaptation studies at a crossroad", *Adaptation*, 1, 1, (2008), pp. 63-77.
- Long Hoeveler, Diane, *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998.
- Lopez-Szwydky, Lissette, "Adaptations, culture texts and the literary canon: on the making of nineteenth-century 'classics'" in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (eds), *The Routledge Companion to Adaptation*, London and New York, Routledge, 2018, pp.128-142.
- Louttit, Chris, "Victorian London Redux: Adapting the Gothic Metropolis", *Critical Survey*, 28, 1, Special Issue: British Gothic: "Penny Dreadful" (2016), pp. 2-14.
- Louttit, Chris, Erin Louttit, "Introduction: Screening the Victorians in the Twenty-First Century", *Neo-Victorian Studies*, 11, 1 (2018), pp. 1-14.
- Maillos, Marie, "From *Downtown Abbey* to *Mad Men*: TV Series as the Privileged Format for Transition Eras", *Series –International*

- Journal of TV Series*, 2,1 (2016) pp. 21-34.
- Marroni, Francesco, *Disarmonie vittoriane. Rivisitazioni del canone della narrativa inglese dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2002.
- , "The Other Side of Romantic Ecology: John Clare's Poetry of Disharmony", *Anglistica Pisana*, XII, 1-2, (2015), pp. 11-24.
- McFarlane, Brian, *Novel into Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Meldrum, Claire, "Yesterday's Women: The Female Presence in Neo-Victorian Television Detective Programs", *Journal of Popular Film and Television*, 43, 4 (2015), pp. 201-211.
- Mittell, Jason, *Complex Tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York and London, New York University Press, 2015.
- Moers, Ellen, *Literary Women: The Great Writers*, London, The Women's Press, 1976.
- Mullin, Romano, "'You Think You Know a Story...': Reframing the Tudors on Television in the Twenty-First Century", *Adaptation*, 12, 2 (August 2019), pp. 89-104.
- Munich, Adrienne, *Queen Victoria's Secrets*, New York, Columbia University Press, 1996.
- Murphy, Patricia, *The New Woman Gothic: Reconfigurations of Distress*, Columbia, MO, University of Missouri Press, 2016.
- Naremore, James (ed.), *Film Adaptation*, London, Athlone Press, 2000.
- Nergaard, Siri, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1993.
- Newcomb, Horace, *TV: The Most Popular Art*, New York, Anchor, 1974.
- Orr, Christopher, "The Discourse on Adaptation", *Wide Angle*, 6, 2 (1984), pp. 72–76.
- Osther, Kirsten, *Cinematic Prophylaxis. Globalization and Contagion in the Discourse of World Health*, Durham NC and London, Duke University Press, 2005.
- , *Medical Visions: Producing the Patient Through Film, Television, and Imagining Technologies*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Pagnini, Marcello, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980.
- Parker, Martin, "Organisational Gothic", *Culture and Organization*, 11, 3 (2005), pp. 153-166.
- Plunkett, John, "Of Hype and Type: The Media Making of Queen

- Victoria 1837-1845", *Critical Survey*, 13, 2 (2001), pp. 7-25.
- , *Queen Victoria: First Media Monarch*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Ponzanese, Sandra, *The Postcolonial Cultural Industry. Icons, Markets, Mythologies*, London, Palgrave Macmillan, 2014.
- Punter, David, *The Gothic Condition. Terror, History and the Psyche*, Cardiff, The University of Wales Press, 2016.
- Radish, Christina, "John Logan Talks PENNY DREADFUL, Exploring Sexuality, and Planning the Series Well into the Future", *Collider*, 19 January 2014.
- Rampazzo Gambarato, Renira, Johannes Heuman, "Beyond fact and fiction: Cultural memory and transmedia ethics in Netflix's *The Crown*", *European Journal of Cultural Studies* (2022) <https://doi.org/10.1177/13675494221128332>.
- Richardson, Ruth, *Death, Dissection and the Destitute*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- Rolt, Lionel Thomas Caswall, *Isambard Kingdom Brunel*, London and New York, Penguin, 1989.
- Rose-Holt, Sundi, "Antiheroines Are the New Antiheroes: The Killer Women of *Penny Dreadful*, *Orphan Black*, and More", *Indiewire*, 3 June 2015.
- Sage, Victor, Lloyd Smith, Allan, "Introduction" in *Modern Gothic: A Reader*, ed. Victor Sage and Allan Lloyd Smith, Manchester and New York, Manchester University Press, 1996, pp. 1-6.
- , *Modern Gothic: A Reader*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1996.
- Saggini, Francesca, Anna Enrichetta Soccio, *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*, Lewisburg, XX, Bucknell University Press, 2018.
- Sammut, Gordon, Eleni Andreouli, George Gaskell, Jaan Valsiner, *Handbook of Social Representations*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Semenza, Gregory, "Towards a historical turn? Adaptation studies and the challenges of history", in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (eds), *The Routledge Companion to Adaptation*, London and New York, Routledge, 2018, pp. 58-66.
- Sen, Sambudha, "From Dispossession to Dissection: The Bare Life of the English Pauper in the Age of the Anatomy Act and the New Poor Law", *Victorian Studies*, 59, 2 (2017), pp. 235-259.
- Smith, Andrew, Diana Wallace, "The Female Gothic: Then and Now", *Gothic Studies*, 6, 1 (2004), pp. 1-6.
- Smith, Andrew, Anna Barton (eds), *Interventions: Rethinking the*

- Nineteenth Century*, Manchester, Manchester University Press, 2017.
- Smith, Emma, "Shakespeare as an Adaptor" in Diana E. Henderson, Stephen O'Neill (eds), *The Arden Research Handbook of Shakespeare and Adaptation*, London, Bloomsbury, 2022, pp. 25-37.
- Soccio, Anna Enrichetta, "Revivifying Frankenstein's Myth: Dialogism and Cross-cultural Interaction in *Back from the Dead. The True Sequel to Frankenstein*", in *Transmedia Creatures. Frankenstein's Afterlives*, ed. Francesca Saggini and Anna Enrichetta Soccio, Lewisburg, XX, Bucknell University Press, 2018, pp. 233-246.
- Sontag, Susan, *AIDS and its Metaphors*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1989.
- Stam, Robert, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, London, Athlone, 2000, pp. 54-76.
- Stevenson, Randall, "Remembering the Pleasant Bits: Nostalgia and the Legacies of Modernism", *Novel: A Forum on Fiction*, 43,1 (2010), pp. 132-139.
- Storey, Mark, *The Poetry of John Clare*, London and Basingstoke, Macmillan, 1974.
- Toffler, Alvin, *The Third Wave*, New York, William Morrow Inc., 1980.
- Tomaiuolo, Saverio, *Deviance in Neo-Victorian Culture: Canon, Transgression, Innovation*, Cham (Switzerland), Palgrave Macmillan, 2019.
- Toury, Gideon, "Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico" in *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995. pp. 103-119.
- Vrettos, Athena, *Somatic Fictions: Imagining Illness in Victorian Culture*, Stanford CA, Stanford University Press, 1995.
- Wagner, Corinna, *Pathological Bodies. Medicine and Political Culture*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2013.
- Wald, Priscilla, *Contagious: Culture, Carriers and the Outbreak Narrative*, Durham and London, Duke University Press, 2008.
- , "Preface", in *Embodying Contagion. The Viropolitics of Horror and Desire in Contemporary Discourse*, ed. Sandra Becker, Megen de Bruin-Molé, Sara Polak, Cardiff, University of Wales Press, 2021, pp. xiii-xviii.
- Wallace, Diana, "'The Haunting Idea': Female Gothic Metaphors and Feminist Theory", in *The Female Gothic: New Directions*, ed. Diana Wallace, Andrew Smith, London, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 26-41.

- , Wallace, Diana, *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*, Cardiff, University of Wales Press, 2013.
- Wallace Diana, Smith Andrew (eds), *The Female Gothic: New Directions*, London, Palgrave Macmillan, 2009.
- Welsh, James, Peter Lev, "Introduction: Issues of Screen Adaptation: What is Truth?" in Welsh, James M., Peter Lev, *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, Lanham, MD, Scarecrow, 2007, pp. xiii-xxviii.
- , *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, Lanham, MD, Scarecrow, 2007.
- Westbrook, Brett, "Being Adaptation: The Resistance to Theory." in Christa Albrecht-Crane, Dennis R. Cutchins (eds), *Adaptation Studies: New Approaches*, Cranberry, NJ, Associated University Presses, 2010, pp. 25-45.
- Whelehan, Imelda, "Adaptations: The Contemporary Dilemmas", in *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, ed. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, New York and London, Routledge, 1999, pp. 3-19.
- , "Neo-Victorian Adaptations" in Cartmell, Deborah (ed.), *The Blackwell Companion to Literature, Film and Adaptation*, Oxford, Blackwell, 2012, pp. 272-292.
- Wilson, Andrew Norman, *Victoria. A Life*, London, Atlantic Books, 2014.
- Woodward, Afton Lorraine, "'His blood is infected': Transmission of Disease and Wealth in Dickens's *Bleak House*", *CONCEPT*, XXXV (2012), pp. 1-9.
- Woolf, Virginia, *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*, San Diego, Harcourt Brace, 1990.
- Wray, Ramona, "The Network King: Re-creating Henry VIII for a Global Television Audience" in *Filming and Performing Renaissance History*, ed. Mark Burnett Thornton, Adrian Streete, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 16-32.
- Young, Robert (ed.), *Untying the Text*, London, Routledge, 1981.

INDICE DEI NOMI

- Abrams, Josh, 59 e n.
Akilli Sinan, 111 e n.
Albert, principe consorte d'Inghilterra, 63n, 64, 66n, 78-80.
Andrew, Dudley, 7 e 8n.
Andrew, principe d'Inghilterra, 53.
Anne, principessa d'Inghilterra, 53.
Anne, regina d'Inghilterra, 64.
Arnold, Sarah, 114 e n.
Ascari, Maurizio, 94 e n.
Austen, Jane, 35.
Austin, Michael, 47 e n.
- Baiesi, Serena, 94 e n.
Baldwin, Peter, 135n.
Bangerter, Adrian, 89 e n, 125 e n, 131 e n.
Barthes, Roland, 13 e n.
Bassnett, Susan, 17, 18n, 22n.
Bate, Jonathan, 142n.
Bech Albertsen, Anita Nell, 143n.
Bednarek, Monika, 44n.
Blair, Anthony C. L., 54, 56-57.
- Blake, William, 24, 119n, 148, 152.
Blanchett, Cate, 63.
Bluestone, George, 15 e n.
Blunt, Emily, 71.
Boleyn, Anne, regina consorte d'Inghilterra, 51, 63.
Bonham-Carter, Helena, 46, 95.
Botting, Fred, 110 e n.
- Bowman, Edith, 62n.
Bradbeer, Harry, 95-96.
Braid, Barbara, 148 e n, 151 e n.
Branagh, Kenneth, 61.
Braude, Anne, 108n.
Brontë, Charlotte, 91.
Brontë, Emily, 91.
Brown, John, 63 e n.
Brown, Millie Bobby, 71.
Brunel, Isambard Kingdom, 61 e n.
Bubel, Claudia M., 44n.
Burgan, Mary, 128 e n.
Byron-Lovelace, Ada, 148.
- Cameron, David William Donald, 58.
Cardwell, Sarah, 8n, 22 e n.
Carlo III, re d'Inghilterra, 46, 53, 58.
Carlyle, Thomas, 37.
Carney, Reeve, 85n.
Cattrysse, Patrick, 30 e n., 31 e n.
Cavill, Henry, 95.
Chen, Chung-jen, 125, 126n, 137 e n, 140 e n.
Christensen, Allan C., 126, 127n.
Churchill, Winston, 46.
Clare, John, 121 e n, 142n, 146.
Cohen, Jonathan, 38n.
Coleman, Jenna, 66n, 71.
Collins, Wilkie, 86 e n.
Colman, Olivia, 46.
Compton, Sir Henry, 51.
Conan Doyle, Arthur, 95-96.

- Conrick, Maeve, 74n.
 Conroy, Sir John, 77.
 Coupland, Douglas, 83 e n.
 Creed, Barbara, 120 e n.
 Cutchins, Denis, 7 e n, 19 e n.

 Daković, Nevena, 40 e n, 41 e n.
 Dalton, Timothy, 85n.
 Davies, Andrew, 70 e n.
 de Aragón, Catalina, regina consorte d'Inghilterra, 51.
 de Bruin-Molé, Megen, 28 e n, 100, 101 e n, 108 e n, 133 e n.
 de Groot, Jerome, 51 e n.
 Dench, Judi, 63.
 Deren, Jennifer, 127n.
 Desmond, Adrian, 149n.
 Dickens, Charles, 35, 127 e n, 128 e n, 148.
 Dowden, Oliver, 47.
 Drummond, Edward, 78.
 Duggan, Mark, 51.
 Dusì, Nicola Maria, 26, 27 e n.

 Eco, Umberto, 20 e n, 24n, 25 e n.
 Edgerton, Gary R., 35 e n, 39 e n, 43n.
 Eicher, Véronique, 89 e n, 125 e n, 131 e n.
 Elisabetta I, Regina d'Inghilterra, 49, 72 e n.
 Elisabetta I, Regina d'Inghilterra, 45 e n, 46, 53-55, 58, 60, 63.
 Elliot, Kamilla, 19, 20 e n, 28 e n, 29 e n.
 Emig, Reiner, 22n.
 Erll, Astrid, 64, 65 e n.
 Esher, Viscount Reginald, 75n.
 Even-Zohar, Itamar, 17 e n.

 Ferguson, Sarah, 53.

 Fitzgerald, Lauren, 104n.
 Fleming, Ian, 60.
 Forster, William Morgan, 37n.
 Foucault, Michel, 135, 136n, 138 e n.
 Foulds, Adam, 121n.
 Foy, Claire, 46n.
 Frears, Stephen, 57, 63.

 Gaskell, Elizabeth, 127 e n.
 Genette, Gerard, 23n.
 George VI, re d'Inghilterra, 63.
 Gill, Richard, 140n.
 Goffman, Erving, 44 e n.
 Goodwin, Daisy, 66n.
 Green, Eva, 85n.
 Green, Stephanie, 100 e n, 105 e n, 107 e n, 143 e n.
 Greimas, Algirdas Julien, 23n.
 Grishakova, Marina, 20, 21 e n.
 Gurney, Michael S., 128n.
 Gutleben, Christian, 28, 29 e n, 109 e n.

 Hall, Stuart, 27 e n.
 Harry (Henry), principed'Inghilterra, 59.
 Hartley, Leslie Poles, 37n.
 Hartnett, John, 85n.
 Haskin, Byron, 130.
 Hastings, Lady Flora, 77-78.
 Henry VIII, re d'Inghilterra, 40, 48n, 49-51, 63.
 Hermans, Theo, 18n.
 Heuman, Johannes, 42 e n., 46 e n.
 Hirst, Michael, 48n.
 Hjelmslev, Louis, 23n.
 Hodgkins, Jack, 22n.
 Hogle, Jerrold E., 93 e n, 112 e n.
 Hooper, Tom, 63.
 Horner, Avril, 104 e n.
 Horton, Donald, 38n.
 Howell Amanda, 143 e n.

Hughes-Warrington, Marnie, 39n.
 Hurren, Elizabeth T., 150n.
 Hutcheon, Linda, 8 e n, 12, 13 e n,
 19n, 34 e n, 66 e n.
 Hutchins, Peter, 109n.
 Huysen, Andreas, 37 e n.
 Hytner, Nicholas, 63.

 Indrusiak, Elaine, 66 e n.

 Jakobson, Roman, 10, 21, 23 e n,
 24.
 Jarrold, Julian, 63.
 Jeffers McDonald, Tamar, 103 e
 n.
 Jenkins, Henry, 41n.
 Jenkins, Simon, 46n.
 Joffe, Hélène, 137 e n.

 Kamm, Frances, 103 e n.
 Kapur, Shekhar, 63.
 Karim, Abdul, 63.
 Keats, John, 12.
 Kent, Victorie, Duchess of, 77.
 King, Frederick D., 155, 156 e n.
 Kinnear, Rory, 85n.
 Kleinecke-Bates, 70n.
 Knott, John, 149n.
 Kohlke, Marie-Luise, 29n, 84 e n,
 85 e n, 101 e n, 109 e n.
 Krebs, Katja, 25 e n.
 Kristeva, Julia, 117 e n., 143.

 Lacey, Robert, 62 e n.
 Landsberg, Alison, 70 e n.
 Lanthimos, Yorgos, 64.
 Ledoux, Ellen, 94, 95n, 104n.
 Lee, Alison, 155, 156n.
 Lefevere, André, 17.
 Leitch, Thomas, 8n.
 Lev, Peter, 21n.
 Levente Palatinus, David, 94 e n.
 Lloyd Smith, Allan, 92 e n.
 Logan, John, 85n, 98 e n, 119, 142.

 Long Hoeveler, Diane, 94 e n.
 Lopez-Szwydky, Lissette, 65 e n.
 Louttit, Chris, 109n, 141 e n.
 Louttit, Erin, 141 e n.

 Madden, John, 63.
 Maillos, Marie, 38 e n.
 Manzoni, Alessandro, 127n.
 Margaret Rose, principessa d'In-
 ghilterra, 46n, 63.
 Markle, Meghan, 59.
 Marroni Francesco, 88 e n, 121n.
 McFarlane, Brian, 8n.
 Melbourne, Lord (William Lamb),
 64n.
 Meldrum, Claire, 101, 102n.
 Menzies, Tobias, 46n.
 Middleton, Katherine, principes-
 sa del Galles, 59.
 Mittell, Jason, 11 e n, 35, 62 e n.
 Moers, Ellen, 90 e n, 91, 94, 114,
 115 e n.
 Morgan, Peter, 45, 56, 62-63.
 Morris, William, 37.
 Mullin, Romano, 48 e n, 49 e n, 51
 e n, 61 e n.
 Munich, Adrienne, 63 e n.
 Murphy, Patricia, 104n.

 Nergaard, Siri, 16 e n, 23 e n.
 Newcomb, Horace, 36 e n.

 Orr, Christopher, 8n.
 Orwell, George, 37n.
 Ostherr, Kirsten, 130n.
 Oz, Seda, 111 e n.

 Paget, Lord Alfred, 79.
 Pagnini, Marcello, 21n.
 Palmerston, Lord Henry, 80.
 Parker, Martin, 105 e n.
 Parker-Bowles, Camilla, regina
 consorte d'Inghilterra, 58.
 Parker-Starbuck Jennifer, 59 e n.

- Patel, Himesh, 95.
 Peel, Robert, 148, 150.
 Peterson, David J., 116 e n.
 Phipps, Martin, 72n.
 Piper, Billie, 85n.
 Plunkett, John, 53 e n. 81 e n.
 Polak, Sara, 133 e n.
 Ponzanesi, Sandra, 28 e n.
 Pryce, Jonathan, 46.
 Punter, David, 90 e n, 93 e n.
- Radcliffe, Anne, 91.
 Radish, Christina, 98n, 120n.
 Ramgrab, Ana Iris, 66 e n.
 Rampazzo Gambarato, Renira, 42 e n, 46 e n, 59 e n, 61, 62 e n.
 Rhys Meyers, Jonathan, 48n.
 Richardson, Ruth, 149, 150 e n.
 Rigney, Ann, 64, 65 e n.
 Rolt, Lionel Thomas Caswall, 61n.
 Rose-Holt, Sundi, 108, 109 e n.
 Ruskin, John, 37.
- Sage, Victor, 68, 69n.
 Semenza, Gregory, 33, 34 e n.
 Sen, Sambudha, 150n.
 Seymour, Jane, regina consorte d'Inghilterra, 51.
 Shakespeare, William, 11-12, 61 e n.
 Shelley, Mary, 86, 91, 99, 114, 124, 127, 134, 140-141, 144, 148, 153.
 Shubart, Rikke, 143 e n.
 Siegel, Don, 130.
 Smith, Andrew, 104n.
 Smith, Emma, 12 e n.
 Smith, Matt, 46.
 Soccio, Anna Enrichetta, 141n.
 Sontag, Susan, 132n.
 Spencer, Diana, 46, 53-58, 81.
 Spivak, Gayatri, 100n.
 Springer, Nancy, 95-96.
 Stam, Robert, 8n.
- Stevenson, Randall, 37n.
 Stevenson, Robert, Louis, 87.
 Stoker, Bram, 87, 156.
 Storey, Mark, 142n.
- Tallis, Thomas, 51.
 Thatcher, Margaret, 46.
 Toffler, Alvin, 42n.
 Tomaiuolo, Saverio, 142 e n.
 Toury, Gideon, 17 e n.
- Vallée, Jean-Marc, 63.
 Vittoria, regina d'Inghilterra, 49, 52-53, 63 e n, 64, 66 e n, 67-69, 71, 75, 77-78, 80, 84.
 Vrettos, Athena, 127 e n.
- Waggner, George, 87.
 Wagner, Corinna, 134 e n, 100 e n.
 Wald, Priscilla, 90 e n, 126 e n, 132 e n, 133 e n.
 Wallace, Diana, 91, 92 e n, 104n.
 Welsh, James M., 21n.
 Westbrook, Brett, 29n.
 Whedon, Josh, 96.
 Whelehan, Imelda, 85 e n, 155 e n.
 Wilde, Oscar, 86, 156.
 William, principe del Galles, 58.
 Wilson, Andrew Norman, 66, 68 72n.
 Wohl, Richard R., 38n.
 Woodward, Afton Lorraine, 128n.
 Woolf, Virginia, 14 e n, 15 e n, 37n.
 Wordsworth, William, 121, 122 e n, 144-145.
 Wray, Ramona, 48n.
- Zlosnik, Sue, 104 e n.
 Zola, Émile, 127n.

L'AUTRICE

Alessandra Serra insegna Lingua e traduzione inglese presso l'Università degli Studi della Tuscia, Viterbo. Si occupa di cultura *fin de siècle*, di fiction vittoriana e neovittoriana, di linguaggio persuasivo e media digitali. È autrice di una monografia sugli anglicismi nell'*advertising* (*L'uso dell'inglese nella pubblicità italiana*, Roma, 2006) e di vari articoli sui processi di transcodificazione del testo letterario del diciannovesimo secolo e contemporaneo (con un'attenzione speciale per la serialità televisiva), sull'evoluzione linguistica della comunicazione online e del discorso politico della contemporaneità (in particolare sul linguaggio delle figure politiche femminili).

È componente del comitato editoriale di *Traduttologia*, Rivista di interpretazione e traduzione dell'Università di Chieti e del comitato di redazione di *Riverrun* - collana di Letteratura e Cultura Inglese edita da Aracne.

INDICE

<i>Premessa</i>	5
<i>Introduzione</i>	7
<i>Capitolo I</i> ROYAL AND REAL – L'ADATTAMENTO COME METAFICTION STORIOGRAFICA	33
<i>Capitolo II</i> (ALMOST) WONDER WOMEN: DONNE VITTORIANE NEGLI ADATTAMENTI GOTICI CONTEMPORANEI	83
<i>Capitolo III</i> MOSTRI E MISFIT – CONTAGIO E DEMASCOLINIZZAZIONE NEGLI ADATTAMENTI NEOVITTORIANI DI FRANKENSTEIN	123
<i>Bibliografia</i>	157
<i>Indice dei Nomi</i>	169
<i>L'Autrice</i>	173

Finito di stampare nel mese di Gennaio 2024
dalla Universal Book di Rende (CS)
per conto delle Edizioni Solfanelli
del Gruppo Editoriale Tabula Fati
Chieti