

Andrea Bellavita, professore associato di *Storytelling* e fiction tv e *Factual entertainment*, Presidente vicario del corso di laurea di Storia e storie del mondo contemporaneo presso l'Università dell'Insubria di Varese. Redattore di *Segnocinema*, cura la rubrica *Black Mirror* su *Film TV*, collabora con *Cineforum.it* e *8 e 1/2*. È autore di vari libri e saggi sul rapporto tra cinema e psicoanalisi e sul cinema contemporaneo. La sua attività di ricerca oggi è focalizzata sul rapporto tra Storia e fiction seriale e sulle strategie di adattamento transmediali.

“Il *period drama* deve necessariamente prevedere uno spostamento-spaziamento del punto di vista, del fuoco d'attenzione, dell'oggetto e delle forme di trattamento del racconto. È una visione laterale dell'evento o del periodo storico, dell'azione dei personaggi di pura finzione o del coinvolgimento di quelli realmente esistenti, perché proprio da questa operazione creativa deriva l'originalità, l'interesse e la capacità di coinvolgere l'attenzione del pubblico, ma anche il proprio potenziale indiziario.”

Andrea Bellavita

Mimesis Edizioni
Storia e Storie del Mondo Contemporaneo
www.mimesisedizioni.it

26,00 euro

ISBN 978-88-5758-867-4



ANDREA BELLAVITA (A CURA DI) LA GRANDE STORIA E IL PICCOLO SCHERMO

MIMESIS

LA GRANDE STORIA E IL PICCOLO SCHERMO

STRATEGIE DI RISCrittURA
NEL *PERIOD DRAMA* CONTEMPORANEO
A CURA DI ANDREA BELLAVITA



MIMESIS / STORIA E STORIE DEL MONDO CONTEMPORANEO

Il *period drama* può avere forme e declinazioni molto differenti, ibridarsi con altri generi, dall'horror al soprannaturale, dal drama al noir al comedy, ma è sempre caratterizzato dalla riproduzione di un periodo diverso da quello del tempo di messa in onda, nei confronti del quale lo spettatore possa percepire uno scarto, una differenza, un'alterità. È il confronto con la differenza, anche molto ravvicinata, a innescare i due elementi essenziali di interesse per lo spettatore: la sensatezza e la ragionevolezza della ricostruzione e del *worldbuilding* e il piacere di assistere a tale ricostruzione. La sua funzione essenziale non è soltanto di rappresentare il passato, ma di rileggerlo e riscriverlo, anche di *pervertirlo*, per consentire di ripensare in modo critico il presente. Questo volume traccia tante, diverse, traiettorie possibili: tante storie per raccontare la Storia. Sguardi sui mondi di ieri, per provare a capire meglio l'oggi.

MIMESIS / STORIA E STORIE DEL MONDO CONTEMPORANEO

n. 3

Collana diretta da

Andrea Bellavita, Antonio Maria Orecchia, Katia Visconti

Comitato Scientifico:

Pietro Bianchi (University of Florida), Edoardo Bressan (Università degli Studi di Macerata), Catia Brillì (Università degli Studi dell'Insubria), Andrea Candela (Università degli Studi dell'Insubria), Gianni Canova (Libera Università di Lingue e Comunicazione – Iulm), Giuseppe Crosa (Università degli Studi dell'Insubria); Antonino De Francesco (Università degli Studi di Milano), Sandro Landi (Université Bordeaux-Montaigne), Fabio Minazzi (Università degli Studi dell'Insubria), Giuseppe Muti (Università degli Studi dell'Insubria), Pierre Serna (Université Paris 1 – Pantheon Sorbonne), Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Ezio Vaccari (Università degli Studi dell'Insubria), Alberto Vianelli (Università degli Studi dell'Insubria)

Mission della Collana:

Il mondo di oggi è comprensibile solo con un dialogo aperto e paritetico tra discipline diverse e il continuo confronto con le molteplici forme di narrazione che contribuiscono a informare l'opinione pubblica.

Superando la rigida divisione dei saperi, la Collana *Storia e Storie del Mondo Contemporaneo* – che trae spunto dall'omonimo Corso di Laurea dell'Università degli Studi dell'Insubria – si propone di indagare, con un approccio multidisciplinare e interdisciplinare, gli eventi e le dinamiche che definiscono la nostra quotidianità e costruiscono il nostro presente.

I volumi, aperti anche alle ricerche di giovani studiosi, intendono offrire un contributo alla riflessione critica attraverso un dialogo virtuoso tra storia e storiografia, interpretazioni filosofiche e delle applicazioni scientifiche e studio comparato delle forme, dei linguaggi e delle strategie dell'industria culturale, dal cinema alla televisione, dalla musica all'editoria, dalle visual arts all'ambiente digitale.

Tutti i volumi della collana sono sottoposti alla valutazione preventiva di referees anonimi.



LA GRANDE STORIA E IL PICCOLO SCHERMO

Strategie di riscrittura
nel *period drama* contemporaneo

a cura di Andrea Bellavita

 MIMESIS

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Storia e Storie del Mondo Contemporaneo*, n. 3
Isbn: 9788857587967

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

- LA STORIA MIGLIORE È QUELLA RACCONTATA DUE VOLTE.
RISCRITTURA, SPOSTAMENTO E PERVERSIONE DEL PASSATO
NEL *PERIOD DRAMA* CONTEMPORANEO
di Andrea Bellavita 7
- LA STORIA IN SERIE.
NUOVI MODI DI RACCONTARE LA CONTEMPORANEITÀ ATTRAVERSO
LA SERIALITÀ TELEVISIVA
di Andrea Bernardelli 35
- MAFIE E SERIALITÀ TELEVISIVA.
REALTÀ STORICHE, RISORSE NARRATIVE E RAPPRESENTAZIONI
GEOPOLITICHE DA *LA PIOVRA* A *GOMORRA*
di Giuseppe Muti 51
- ITALIAN TABLOID
LA TANGENTOPOLI IN NOIR DI 1992-1993-1994
di Rocco Moccagatta 73
- THE CROWN*. LA REGINA DELLE SERIE
di Mariapaola Pierini 87
- LA STORIA SULLO SFONDO, LA STORIA NEL SUO FARSI.
LA SITCOM AMERICANA TRA NOSTALGIA E STORIOGRAFIA BANALE
di Luca Barra 101
- “ADESSO SO PERCHÉ SONO QUI”.
BAND OF BROTHERS, LA SECONDA GUERRA MONDIALE
TRA FICTION E STORIOGRAFIA
di Antonio M. Orecchia 115

| | |
|--|-----|
| <p><i>RADICI 1977 vs RADICI 2016.</i> ANCHE LA FICTION SFATA I “MITI COMUNI”? <i>di Katia Visconti</i></p> | 133 |
| <p>NEL CORSO DEL TEMPO. PICCOLE NOTAZIONI SU UNA TEORIA DELLA STORIA COME INFINITA SERIE DI INIZI A PARTIRE DA <i>HEIMAT</i> DI EDGAR REITZ <i>di Luisella Farinotti</i></p> | 149 |
| <p><i>MAD MEN.</i> DIAPOSITIVE DAL ‘900 <i>di Roberto Manassero</i></p> | 163 |
| <p>C’ERA UNA VOLTA IL WESTERN. LO SPAZIO E IL TEMPO NELLA SERIALITÀ WESTERN CONTEMPORANEA <i>di Lorenzo Rossi</i></p> | 175 |
| <p>PERIODIZING DRAMA. APPUNTI SU <i>THE DEUCE</i> <i>di Mauro Resmini</i></p> | 189 |
| <p>IL FUTURO DEL PASSATO: <i>DEUTSCHLAND 83</i> <i>di Leonardo Gandini</i></p> | 203 |
| <p>MAKING 70s. <i>MINDHUNTER: LA STORIA, UNA STORIA, LE STORIE</i> <i>di Andrea Bellavita</i></p> | 209 |
| <p>LA STORIA TRA INTRIGO (ARISTOTELICO) E NARRATIVITÀ (AGOSTINIANA)? PROLEGOMENI PER UNA RIFLESSIONE SUL NESSO TRA STORIA-TEMPO-NARRATIVITÀ <i>di Fabio Minazzi</i></p> | 233 |
| <p>VIDEOGRAFIA</p> | 277 |
| <p>INDICE DEI NOMI</p> | 283 |



MARIAPAOLA PIERINI

THE CROWN. LA REGINA DELLE SERIE

“What is real? And what is imaged? What is truth, and what is fiction? What happened? And did not?”¹. Con queste parole Peter Morgan apre la sua breve introduzione al corposo e patinato volume dedicato alla prima stagione di *The Crown*. L’ideatore della serie originale Netflix² affronta immediatamente la questione che sin dagli albori della storia delle immagini in movimento riguarda il rapporto tra fatti e personaggi storici e loro rappresentazione sullo schermo, grande o piccolo che sia. Questione che in questo caso si fa particolarmente spinosa perché la serie tratta di fatti recenti, di una persona notissima e ancora in vita, e di una famiglia che rappresenta, come scrive Michael Billig, un “phenomenon of curious sociological and psychological proportions”; una famiglia che è “almost certainly the best known in the world [...] an object of mass public interest”³. Come i Reali britannici, *The Crown* è stata al centro di un interesse molto ampio che ha ripagato, almeno virtualmente, gli altissimi costi di produzione. In una relazione di reciprocità, se la fama planetaria della corona ha catalizzato una platea *globale*⁴,

1 P. Morgan, *Foreword*, in R. Lacey (a cura di), *The Crown. The Inside History*, Blink Publishing, London 2017.

2 La serie è strutturata in dieci episodi a stagione, ed è prevista l’uscita di sei stagioni. A oggi sono uscite quattro stagioni, nel 2016, 2018, 2019 e 2020. La prima stagione copre l’arco temporale 1947-1955, la seconda 1957-1964, la terza 1965-1977 e la quarta 1977-1990.

3 M. Billig, *Talking of the Royal Family*, Routledge, London 1992, p. VII.

4 Il termine va usato con cautela poiché, come dimostra Ramon Lobato, la geografia della distribuzione digitale è molto meno omogenea e globale di quanto si pensi. Cfr. R. Lobato, *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*, New York University Press, New York 2019; tr. it. di C. Veltri, *Netflix Nations. Geografia della distribuzione digitale*, minimum fax, Roma 2020.



la serie a sua volta ha contribuito a ridefinirne l'immagine⁵ e a renderla "relevant again"⁶.

In questo saggio tenterò di mettere in luce gli elementi peculiari di una produzione che, a un primo sguardo, non pare così innovativa né spregiudicata dal punto di vista formale e narrativo – una ricostruzione tradizionale, piana, a tratti flemmatica, della vita e del regno di Elizabeth II; e che tuttavia è un caso particolarmente interessante per indagare come la serialità possa incontrare e raccontare la Storia.

1. Storia, biografia, invenzione

Jason Mittell, autore di uno studio importante dedicato alla serialità contemporanea, sottolinea che lo storytelling seriale non può essere inteso e analizzato ricorrendo ai modelli narrativi proposti dal grande schermo⁷. Nel caso di *The Crown*, però, il riferimento al cinema, e soprattutto ai suoi generi e sottogeneri, è in certa misura inevitabile e può offrire utili spunti per comprendere come questa produzione abbia esplorato in modo fecondo il rapporto tra fatti storici e narrazione seriale.

Il primo ineludibile riferimento per comprendere *The Crown* è il film storico. La serie ricostruisce, dalla prospettiva della famiglia reale britannica, vicende personali, di politica interna ed estera a partire dal matrimonio di Elizabeth II nel 1947 fino agli inizi del XXI secolo – ponendosi a tutti gli effetti come una produzione che è "consciously historical in its subject matter", poiché "attempts to represent the past"⁸. Come scrive Robert Rosenstone, il processo di ricostruzione operato attraverso il linguaggio audiovisivo persona-

5 S. Hughes, *How The Crown has changed the world's view of the Royals*, 17 nov 2019, in "bbc.com": <https://www.bbc.com/culture/article/20191117-how-the-crown-has-changed-the-worlds-view-of-the-royals>

6 G. Harvey, *How the Man Behind 'The Crown' Made the Monarchy Relevant Again*, in "The New York Times Magazine", January 31, 2020.

7 J. Mittell, *Complex Tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York 2015; tr. it. di M. Maraschi, *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, minimux fax, Roma 2015, pp. 46-47.

8 R. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Harvard 1998, p. 1.

lizza e emozionalizza il passato⁹, e “changes the rule of the historical game, insisting on its on own thruths”¹⁰.

La trasposizione sullo schermo – che per Rosenstone non è in contraddizione con la ricerca tradizionale bensì è un altro modo di “scrivere” la storia – implica necessariamente una cospicua dose di invenzione, ingrediente fondamentale affinché questa risulti veritiera e possa offrire una nuova e fertile prospettiva sul passato. E infatti Robert Lacey, storico e consulente della serie, ammette senza esitazione che *The Crown*, fondata su una “meticulous factual research”¹¹, è pur sempre un “tv-show”, ovvero un “artfully arranged assemblage of pixels whose purpose is to entertain, to explore great characters and themes in the life of a nation, and to winkle out the meaning of extraordinary events”¹². Se dunque la serie basa su fondamenta solide a livello bibliografico e documentale, sia Morgan che Lacey rivendicano la legittimità dell’immaginazione e dell’invenzione, ampiamente utilizzate nella costruzione degli episodi. Entrambi richiamano spesso le considerazioni di Hilary Mantel riguardo al fatto che la Storia “is not the past – it is the method we have evolved of organizing our ignorance of the past”¹³. Morgan, infatti, ben consapevole del delicato compito di organizzare ciò che è solo in parte noto e di raccontare la famosissima ma misteriosa figura di Elizabeth II, si muove tra le tracce che il passato ha lasciato ma soprattutto colma i vuoti, crea raccordi, fa ipotesi.

The Crown è, come i film storici, un abilissimo gioco di equilibri, perché se da un lato la filologia e la correttezza della ricostruzione sono indispensabili e ineludibili – anche in considerazione della prossimità temporale e della rilevanza di ciò che si racconta –, dall’altro sono proprio la manipolazione, l’arbitrio e l’invenzione a stimolare l’interesse dello spettatore e a rendere avvincente una

9 Ivi, p. 11.

10 Ivi, p. 14.

11 R. Lacey, *The Crown. The Inside History*, cit., p. 7.

12 *Ibidem*.

13 Hilary Mantel, scrittrice e studiosa britannica, ha tenuto nel 2017 una serie di *lectures* per la BBC a cui Lacey e soprattutto Morgan si rifanno per sintetizzare l’approccio seguito nella ricostruzione dei fatti storici in *The Crown*. Cfr. G. Harvey, *How the Man Behind ‘The Crown’ Made the Monarchy Relevant Again*, cit., e S. Schirinzi, *Come si trasforma una monarchia in una serie tv*, in “Rivistastudio”, 21 novembre 2019, <https://www.rivistastudio.com/peter-morgan-the-crown/>

vicenda che di per sé non può né riservare sorprese né subire svolte inaspettate. Conosciamo i fatti storici che hanno accompagnato il regno di Elizabeth II, così come conosciamo la regina o, meglio, riconosciamo la sua immagine pubblica per averla vista riprodotta un'infinità di volte. Morgan e gli sceneggiatori della serie apparentemente non hanno potuto inventare nulla, perché la trama era già scritta. Si sono trovati di fronte a un'immensa mole di dati, fotografie, filmati di repertorio, testimonianze, biografie e studi a cui attenersi scrupolosamente affinché la serie risultasse storicamente attendibile. Poi, però, c'è il piano del plausibile: il gioco combinatorio di questi fatti, le piccole sfasature cronologiche, e la possibilità di insinuarsi là dove nessuno è mai stato – tra le mura delle stanze private delle dimore reali, di Downing Street e di tutti i luoghi del potere e della Corona. Ed è a partire da qui, da ciò che non si vede e che non si conosce, che la Storia può diventare una sceneggiatura.

Il secondo raffronto utile è con il *biopic*, perché *The Crown* è soprattutto (ma non soltanto) il racconto della vita di Elizabeth II. Il film biografico è un genere (o sottogenere) bistrattato ma molto fortunato che, a partire dallo studio di George Custen degli anni '90¹⁴, ha iniziato a ricevere le giuste attenzioni anche a livello accademico, in particolare per ciò che riguarda le sue convenzioni narrative e le sue implicazioni ideologiche. Per decenni le pellicole dedicate a figure storiche o a personaggi noti sono state considerate produzioni minori e scarsamente inventive, e il genere ha attraversato diverse fasi e oscillazioni¹⁵; dalla fine del secolo scorso il *biopic* ha però acquistato una nuova linfa, e “has increasingly become a staple of both Hollywood and commercial world cinema”¹⁶.

Secondo Dennis Bingham, fermo sostenitore del *biopic* come genere *tout court*, il film biografico “narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate or question his or her importance in the world; to illuminate the fine points of a personality”¹⁷. *The Crown* certamente fa tutto questo rispetto alla

14 G. F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 1992.

15 Cfr. D. Bingham, *Whose Lives Are These Anyway?. The Biopics as Contemporary Film Genre*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 2010, p. 19.

16 E. Chesire, *Bio-Pics. A Life in Pictures*, Wallflower, London-New York 2015, p. 3.

17 D. Bingham, *Whose Lives Are These Anyway?*, cit., p. 10.

figura di Elizabeth II, ereditando molte delle convenzioni di questa tipologia di film. La regina viene trasformata in personaggio, e con lei i famigliari e tutti i personaggi storici che le ruotano intorno, e “private behaviors and actions and publics events [...] are formed together and interpreted dramatically”¹⁸. Ma l'accostamento al *biopic* è particolarmente fertile nel caso di una produzione che, proprio in virtù della sua dimensione seriale, può permettersi una ricostruzione di un'ampiezza, un respiro e una complessità decisamente inediti. Nonostante la corona inglese, più di ogni altra, sia stata al centro di un grande numero di pellicole e abbia avuto un rapporto strettissimo con l'immagine in movimento¹⁹, *The Crown* è concepita in modo tale da intrecciare magistralmente pubblico e privato, politica e scandali; la struttura narrativa dà profondità e rilievo a un numero esorbitante di personaggi (non solo ai membri della famiglia reale ma anche, per esempio, ai segretari personali della regina), organizzando trama e sottotrama in maniera decisamente più articolata di quanto non sia potuto accadere in precedenza. Leggendo *The Crown* come un *biopic* possiamo cogliere la dimensione complessa di questa narrazione di una vita. Se il film biografico deve necessariamente condensare i fatti, qui la inevitabile compressione (Morgan a proposito della prima stagione parla di una “sheer agony to condense ten dramatic event-filled years of history into just ten hours of television”²⁰) si giova della scansione in episodi, che permette di isolare e dare risalto a alcuni eventi; inoltre, la struttura seriale è uno spazio ampio ed elastico, in cui se molti sono i fatti, molte sono anche le invenzioni, i vuoti da riempire, i raccordi da costruire.

Se *The Crown* è un *biopic* bisogna anche tenere conto delle osservazioni di Bingham, che identifica nel film biografico dedicato a figure femminili una declinazione specifica del genere. *The Crown*

18 *Ibidem*.

19 A proposito della fortuna cinematografica della famiglia reale, Ellen Chesire scrive: “From Henry VIII to Princess Diana, there has always been a fascination with film representations of the British Royal Family. The first British actor to win an Academy Award won it for a bio-pic: Charles Laughton for *The Private Life of Henry VIII*”, in *Bio-Pics. A Life in Pictures*, cit., pp. 9-10. E più in generale, come scrive Mandy Merck, “moving images of the British monarchy, in fact and fiction, are almost as old as the moving image itself”, M. Merck (a cura di), *The British Monarchy on Screen*, Manchester University Press, Manchester 2016, p. 3.

20 P. Morgan, *Foreword*, in R. Lacey, *The Crown. The Inside History*, cit.

è a tutti gli effetti la storia della vita di una donna e, in quanto tale, le tensioni del personaggio principale si consumano “between a woman’s public achievements and women’s traditional orientation to home, marriage, and motherhood”²¹. Se *The Crown* presenta queste caratteristiche (Elizabeth II è moglie e madre), i conflitti di cui sopra assumono però proporzioni e caratteristiche particolari, legate all’eccezionalità del suo ruolo. Il successo professionale, ovvero l’essere a capo di un regno, nel caso di Elizabeth non è fondato su meriti specifici e personali, ma è un destino, un’eredità che non si può rifiutare. E quindi il conflitto vissuto da questa donna in termini di dinamiche di genere si sviluppa su due piani: da un lato, nel rapporto con il maschile, rappresentato *in primis* dal marito Philip, che fatica ad accettare il proprio ruolo vicario; dall’altro, è il fardello stesso della corona – a cui la sovrana giura di dedicare tutta la propria esistenza – che confligge con la sua identità femminile. Essere regina significa assurgere a simbolo e modello, anche in quanto donna, e imparare a rinunciare ai propri sentimenti, al proprio desiderio e alla propria opinione personale. A sancire la rinuncia, e a presagire il conflitto insanabile tra identità personale e *duty*, dopo la morte di re Giorgio, giunge la lettera della regina madre a Elizabeth: “While you mourn your father you must also mourn someone else. Elizabeth Mountbatten. For she has now be replaced by another person, Queen Elizabeth. The two Elizabeth will frequently be in conflict with one another. The fact is, the Crown must win. Must always win” (S01E02). E questo ci conduce a un ultimo inevitabile rimando alle molte pellicole dedicate alle regine d’Inghilterra. Pensiamo ai ritratti di Elizabeth I di Bette Davis²², di Flora Robson²³ o di Cate Blanchett²⁴ – per citare i più noti. Le apparizioni delle regine sullo schermo sono numerose, tutte sostanzialmente incentrate su un conflitto ricorrente. La donna non solo si dibatte tra “her heart and her ‘professional’ commitment to the state”, ma la sua identità desiderante è parzialmente cancellata o elusa dal fatto che “the mere owning up to sexual desire is often taken, by men, as a sign of

21 Ivi, p. 213.

22 *The Private Lives of Elizabeth and Essex* di Michael Curtiz (1939) e *The Virgin Queen* di Henry Koster (1955).

23 *Fire Over England* di William K. Howard (1936).

24 *Elizabeth* di Shekhar Kapur (1998).

weakness”²⁵. *The Crown* non si discosta da questi modelli, sfruttandone le potenzialità per la definizione del personaggio principale, ma presenta anche alcune significative deviazioni: lo sguardo e i gesti di Elizabeth palesano in alcuni passaggi l’attrazione sessuale verso il marito e, proprio nella sequenza richiamata poco sopra, lo sguardo della macchina da presa si sofferma sul reggicalze e sulle gambe della sovrana intenta a indossare l’abito del lutto. Un dettaglio, un passaggio fugace ma molto indicativo del modo in cui *The Crown* affronta il tema del rapporto tra il ruolo pubblico, identità femminile e sessualità. E nel conflitto tra ciò che si desidera e ciò che è consentito dal protocollo si dibattono tutti i personaggi femminili principali, a partire dalla principessa Margaret, la più sfrontata e libera tra le donne della serie, ma pur sempre imprigionata dalle regole di casa Windsor.

2. *A partire dal palcoscenico*

Per comprendere più a fondo *The Crown* è anche importante ricordarne i “prodromi” sulla scena e sul grande schermo. *The Audience*, pièce del 2013 scritta di Peter Morgan, è il primo passo verso l’elaborazione della serie²⁶, in cui inizia l’esplorazione dello spazio privato della famiglia reale. Il testo è un gioco di invenzioni e supposizioni su ciò che è precluso allo sguardo e non registrato negli atti, ovvero i colloqui della regina con i primi ministri britannici – da Winston Churchill a David Cameron. Le udienze e i dialoghi si susseguono in ordine non cronologico sulla scena, squarciando il mistero di ciò che avviene nel salotto della regina.

25 G.F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, cit., p. 105. A prendere le distanze da questo modello ricordiamo l’eccentrica e potente interpretazione della regina Anna Stuart di Olivia Colman (seconda interprete del personaggio di Elizabeth nella serie, dopo le due stagioni in cui Claire Foy è stata protagonista) in *The Favourite* di Yorgos Lanthimos (2018).

26 Lo spettacolo ha debuttato al Gielgud Theatre il 15 febbraio del 2013, con Ellen Mirren nel ruolo di Elizabeth II e con la regia di Stephen Daldry, che sarà tra i produttori e registi di *The Crown*. La pièce è stata poi modificata e riallestita a Broadway, sempre con Mirren e, con ulteriori variazioni, nel 2015, a Londra, con Kristin Scott Thomas nel ruolo della protagonista.

La sequenza delle udienze settimanali funge poi da ossatura per la scrittura di *The Queen*, film di Stephen Frears del 2016. Nella pellicola, in cui Elizabeth II è interpretata da Helen Mirren che già aveva interpretato il personaggio in *The Audience*, Morgan, nei panni di sceneggiatore, esplora e amplia la formula della pièce: isola un singolo episodio – la morte di Lady Diana – ricostruendo i giorni che precedono il funerale della principessa dal punto di vista della regina e alla luce del suo rapporto con Tony Blair. Il film ricorre a immagini di repertorio di Diana, ma la reazione della regina all'evento, i dialoghi intercorsi tra le mura di Balmoral e di Buckingham Palace sono pura invenzione. Morgan, grazie al successo di *The Queen*, si impone come il detentore di un “franchise on a certain kind of scrupulously researched and astutely observed investigation into the emotional ructions behind contemporary events – neither documentary nor fiction but an imaginative amalgam of the two”²⁷. Il franchise Morgan trova la sua piena realizzazione in *The Crown*. Il nucleo originario di *The Audience*, unito alla capacità di rivisitare cinematograficamente un evento epocale come la morte di Diana attraverso il ritratto denso e non stereotipato della sovrana – una donna austera, dotata di pungente ironia, di una sensibilità sottile celata dietro una durezza apparentemente inscalfibile – possono ora dispiegarsi appieno sia sul piano diegetico sia su quello visivo. *The Crown*, infatti, a partire dalla scansione cronologica che assegna a ogni stagione all'incirca un decennio del lungo regno di Elizabeth, ha una struttura a episodi, cadenzata dalla perentoria e cupa sigla di apertura e da titoli evocativi e non didascalici per ciascuno di essi. In piena sintonia con la narrazione della complex tv, *The Crown* presenta “un'interazione tra le necessità dello storytelling a episodi e quello seriale, spesso oscillante tra episodi autoconclusivi e una macrostoria a lungo termine”²⁸. La struttura, in cui la macrostoria è costituita dalla progressione cronologica dei fatti storici salienti, è puntellata da sottotrame ed episodi dal carattere più marcatamente concluso (per esempio *Act of God*, S01E04, in cui la narrazione è incentrata sui giorni del grande smog londinese e su Venetia Scott,

27 J. Lahr, *The Impersonator. Peter Morgan Fills The Gaps of History*, in “The New Yorker” April 23, 2007,

<https://www.newyorker.com/magazine/2007/04/30/the-impersonator>

28 J. Mittel, *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, cit., p. 48.

segretaria di Churchill). Guardando per esempio al blocco narrativo dedicato della morte di re Giorgio nell'episodio *Hide Park Corner* (S01E02), possiamo vedere la strategia compositiva adottata dalla serie. Sul piano della ricostruzione, la scena dell'arrivo all'aeroporto è la copia perfetta di un cinegiornale dell'epoca. La lettera della regina Mary a Elizabeth II è un'invenzione. Il discorso radiofonico di Churchill è una riproduzione anche vocalmente molto simile a quella originale, e viene utilizzata in senso fortemente drammatico: è in *voice over* sulle immagini della visita di Elizabeth al feretro del padre. Nella finzione, le parole di Churchill condensano due discorsi, trasmessi in realtà in due giorni differenti. Il montaggio alternato mette in relazione luoghi, personaggi e momenti diversi, orchestrando melodrammaticamente il versante pubblico e quello privato del tragico momento.

Nell'arco delle singole stagioni la progressione lineare dei fatti, e la centralità del personaggio di Elizabeth, sono inserite all'interno di un'articolata gestione di nuclei principali e di satelliti. Come in una giostra che ruota, i personaggi si illuminano variamente e ciclicamente. Ciascun episodio contribuisce a definire e caratterizzare i membri della famiglia reale e le figure di primo piano, e i flashback danno consistenza e profondità ai vari personaggi, offrendo indizi per comprendere le complesse relazioni che intercorrono tra loro. Da re Giorgio VI a Philip Mountbatten, da Margaret a Wally Simpson, dalla Queen Mary a Winston Churchill, dal duca di Windsor al principe Charles: ciascuno ha uno spazio diegetico, spesso articolato per scene a due, in cui emergono le ombre e le tensioni, le meschinità e i lati meno nobili dei nobili. Elizabeth II ovviamente è il perno attorno al quale la giostra ruota, e a lei, nella prima stagione in particolare, sono dedicati i momenti retrospettivi, che permettono di comprenderne la personalità schiva, il rapporto con il marito, la sorella e la madre, il legame con il padre e la riluttanza con cui entrambi accettano il loro destino di sovrani a seguito dell'abdicazione di Edward VIII.

La densità di eventi e la coralità si dispiegano in un ritmo lento e sostanzialmente disteso. A differenza di *The Queen*, film dai ritmi spezzati e dallo stile ruvido, la serie si affida a una costruzione visiva elegante e patinata, con movimenti macchina fluidi, lunghe carrellate, panoramiche e angolazioni drammatiche, che restituiscono l'ampiezza degli edifici, la solennità degli eventi, l'opulenza fredda

e la struttura labirintica delle dimore reali. I personaggi sono abilmente inseriti negli spazi, quasi incorniciati da porte e finestre, e la profondità di campo mette in risalto le gerarchie e il protocollo. La luce morbida e spesso cupa degli interni li mostra confusi da una nebbia sottile, come offuscata dal tempo. Lo stile visivo e l'accuratissima ricostruzione filologica di spazi, costumi, oggetti, contribuiscono a una visione appagante, immersiva, a tratti quasi ipnotica, in cui la parola, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, perde spesso di centralità.

Lo stile rarefatto e patinato, ideale per rendere visivamente il mondo dei reali, ha un controcanto interessante nel rilievo quasi violento che invece hanno i corpi, e in particolare i corpi sofferenti. La malattia diventa il tratto umanizzante, e per certi versi disturbante per la dovizia di particolari con cui la decadenza dei corpi viene mostrata. La prima stagione si apre con un'inquadratura del sangue di re Giorgio, a cui seguono più avanti la cruda visione del polmone che gli viene asportato e delle procedure per l'imbalsamazione. Churchill vacilla e si strascina curvo, fuma e beve in spregio della sua malferma salute. La regina madre respira a fatica e ha bisogno dell'ossigeno, mentre Eden, madido di sudore, si accascia sfinito dal suo male. L'impero britannico è in lento declino, come coloro che lo rappresentano. E la concretezza del corpo è il veicolo visivamente più efficace per restituire lo scorrere del tempo, i mutamenti in corso, le vicissitudini del regno. Senza bisogno di parole.

Infatti, a differenza della recente voga di film incentrati sui discorsi e sull'oratoria politica che tanto peso ha avuto nella storia britannica (penso a *Darkest Hour*, *Dunkirk*, *The King Speech*, *Peterloo*), *The Crown* dosa abilmente parole e silenzi, eloquenza ed elusività. Spesso è sufficiente uno scambio di sguardi, un gesto o una reazione per decifrare ciò che sta accadendo. La sovrana, più di tutti gli altri, è un personaggio laconico: si esprime con frasi secche, osserva, reagisce con sguardi taglienti o accondiscendenti. Claire Foy – sulla falsariga della performance di Helen Mirren nel film di Frears – guarda alla sovrana e ne desume alcuni tratti essenziali: la camminata, la posizione delle mani, l'espressione severa, la velatura dello sguardo, il mezzo sorriso e le reazioni un po' stizzite. Non manca lo spazio riservato ai suoi discorsi pubblici, che sono fedelmente riprodotti anche nella coloritura della voce e nell'inconfondibile accento; ma sono i primi piani, e gli

sguardi muti, a dominare e a “dire” ciò che non può essere detto, a limitare la fervida immaginazione di Morgan entro i confini del plausibile e a sganciare la serie dalla matrice teatrale in cui la parola era il centro stesso del dramma.

3. *Nostalgia, vicinanza e curiosità: the doll house*

Nel panorama attuale, come scrive Ellen Chesire, la stragrande maggioranza dei *biopic* si presenta come “familiar and safe”²⁹, e la visione di *The Crown* è certamente rassicurante più che disturbante. Scelte stilistiche, ritmi del racconto, solennità delle ambientazioni, danno concretezza a quel senso di familiarità che in varia misura si prova nei confronti dei Reali inglesi. Il lavoro di ricostruzione, come già sottolineato, è accuratissimo, e l’alto budget ha permesso di gestire efficacemente il problema del raffronto tra l’originale e la copia. Se molto di ciò che vediamo e udiamo è una riproduzione fedele (le immagini di repertorio, largamente impiegate, sono a loro volta copie degli “originali”), e se tutto il cast è stato scelto con cura affinché ciascuno richiamasse alla memoria fisionomie note, è proprio la dimensione seriale, e la sua estensione, a ridefinire i termini della consueta pulsione al raffronto. Con il procedere degli episodi, lo spettatore prova un crescente senso di prossimità e intimità, riconosce spazi, oggetti, consuetudini, rituali. Ma soprattutto appaga il suo desiderio – spesso inconfessabile – di sapere e di vedere da vicino: “royalty is an object of desire. The portrait upon coinage of the small change is not the formal figure with coronet, but a body, which is all too nakedly human, after all. And the desire for the intimacy of this portrait is seen as illicit”³⁰.

Per il pubblico britannico *The Crown* è l’ultimo esempio in ordine di tempo di quel tipo di produzioni che alimenta e coltiva una nostalgia per la grandezza del Regno³¹ (nostalgia che assume una pregnanza particolare se si pensa che la prima stagione della serie esce pochi mesi dopo il referendum per la Brexit). Questo elemento

29 E. Chesire, *Bio-Pics. A Life in Pictures*, cit., p. 8.

30 M. Billing, *Talking of the Royal Family*, cit., p. 165.

31 H. B. Pettey, R. B. Palmer, *Rule Britannia! The Biopic and British National Identity*, State University of New York Press, New York 2018, p. XII.

però non spiega da solo né l'enorme investimento di Netflix, né il successo transnazionale. Qual è dunque la fascinazione globale esercitata da una produzione di spiccato carattere nazionale? Perché ci interessano ancora i Reali britannici?

Innanzitutto Elizabeth II è l'icona di un'istituzione secolare ma anche una delle figure con il più alto e longevo tasso di visibilità mediatica. Il suo rapporto con i media è strettissimo e in costante evoluzione: dalla diretta televisiva dell'incoronazione (scelta epocale a cui viene dato ampio risalto anche in *The Crown*), la famiglia reale è ora sui social network, su Instagram e Twitter, con l'immagine del profilo della regina sorridente. Le cerimonie (in particolare i matrimoni) sono eventi seguiti da milioni di spettatori, ogni mossa dei reali continua a far scorrere fiumi di inchiostro, e oggi tutto viene catapultato in rete. La fama della corona resta alta ed estesa globalmente, anche perché i reali sono sì *celebrities*, ma di una tipologia particolare e unica: non solo incarnano "a national heritage and the future continuity of a nation" ma hanno anche, come privilegio esclusivo, "a lifetime of celebrity from the moment of birth"³². Il successo della serie è certamente debitore dell'alto tasso di celebrità dei reali, che sono tutt'altro che "an embarrassing relic" ma aggiornano costantemente la propria fama "by being noticed, over and over again"³³. Questa iperesposizione mediatica va però di pari passo con la sostanziale invisibilità della regina. La sovrana è a tutt'oggi l'unico vero baluardo ai continui assalti mediatici, ma è anche, a sua volta, la grande orchestratrice della propria inscalfibile immagine. Elizabeth è stata *the most invisible visible person* in oltre sessant'anni di regno, perché nel corso di tutta la sua vita ha seguito il consiglio che, nella finzione, le offre Winston Churchill: "Never let them see the real Elizabeth. The camera, the television". La serie stessa, in un costante ammiccamento metadiscorsivo, tematizza il rapporto della regina con i mezzi di comunicazione. I media sono una minaccia, si insinuano e divorano, ma sono anche uno strumento di potere di cui la sovrana si è sempre avvalsa. Se tutti l'hanno vista e continuano a vederla, tutti però continuano a chiedersi chi sia e se esista una *real* Elizabeth. Nella finzione di *The Crown* la sovrana diventa finalmente *real* e, grazie alla parziale erosione della

32 M. Billing, *Talking of the Royal Family*, cit., p. 220.

33 Ivi, p. 1.

pulsione al raffronto resa possibile dalla serialità, questa personificazione risulta particolarmente credibile. Man mano che la serie procede la Elizabeth di Claire Foy tende a sostituire la vera regina (e il “trauma” semmai è quello rappresentato dal passaggio di testimone a Olivia Colman!), liberandosi dal fardello del confronto con l’originale.

Ma forse tutto ciò ancora non basta: la minuziosa ricostruzione di questi ambienti e di *questi* personaggi, a cui tante attenzioni sono state dedicate, stimola negli spettatori un interesse che pertiene a un lato più infantile e ossessivo, quello che subisce il fascino di un mondo che da grande si fa piccolo. *The Crown* è la *miniaturizzazione* del passato, è un modellino, una casa delle bambole. La macchina da presa ci fa entrare all’interno di quelle sontuose regge, ci mostra ogni dettaglio di quelle immense dimore fedelmente riprodotto nella piccola dimensione dei nostri schermi.

Sul piccolo schermo la grande storia della regina d’Inghilterra si trasforma in una specie di *doll house*, una meravigliosa casa delle bambole, che assomiglia a quella con cui giocava la Queen Mary e che ora è parte del Royal Collection Trust³⁴. Come scrive Baudelaire in *Morale du joujou*, per i bambini “i giocattoli diventano attori nel grande dramma della vita, miniaturizzato dalla camera oscura dell’immaginazione”³⁵. Il fascino di *The Crown*, serie adulta e perfetto esempio di complex tv, è dunque, anche, regressivo: ridiventiamo bambini, immaginiamo i grandi drammi della storia giocando con piccole bambole di regine e principi.

34 <https://www.rct.uk/collection/themes/trails/queen-marys-dolls-house>.

35 C. Baudelaire, *Morale du joujou*, in “Le monde littéraire”, 17 aprile 1853.

