

Articoli/8

Downton Abbey o della Bellezza perduta

di Cesare Catà

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 19/11/2014. Accettato il 02/12/2014

Abstract: In “Downton Abbey” the crisis from which our contemporary paradigm was born is completely redefined. Moving from Jung analysis, the author points out how the success of this show can be explained for its function as an archetype for the audience. Through presenting the values and social dynamics of England’s society in the period covering the First World War, as a fairy tale or a myth would do, Downton Abbey tells us about the lost essence of our civilization.

*I live with bread like you, feel want,
Taste grief, need friends: subjected thus,
How can you say to me, I am a king?
(Shakespeare, Richard II)*

*I'm going upstairs to take off my hat.
(Lady Mary Josephine Crawley di Grantham)*

Le fiction televisive possono sottendere, come vari studi in ambito “pop-filosofico” hanno mostrato negli ultimi anni, una fenomenologia del pubblico dai vasti significati culturali, speculativi e psico-sociali. È come se le fiction, queste micro-mitologie del contemporaneo, fossero in grado di rivelare lo *Zeitgeist*, lo spirito di un’epoca, tramite la loro capacità di toccare corde archetipiche nell’anima degli spettatori della comunità globale. In questo senso, il successo di *Downton Abbey*, *period drama* di ambientazione edoardiana ideato e sceneggiato dallo scrittore Julian Fellowes, conduce a riflessioni di grande interesse, proprio in quanto rimanda ad aspetti essenziali della strana, complessa età che oggi siamo chiamati a vivere.

Una folla incantata di 120 milioni di persone in 220 nazioni - dicono i dati - compone il pubblico di *Downton Abbey*, facendo di questo sceneggiato il più seguito *period drama* di tutti i tempi. Serie in costume trasmessa sulla rete britannica ITV e di cui è attualmente in onda la quinta stagione, questo prodotto televisivo ha riscontrato una tale risposta di pubblico senza precedenti, alla quale fa da contraltare un altrettanto sostanziale consenso della critica, come testimoniano i vari Golden Globe e Emmy Award ricevuti dalla fiction.

Le ragioni di un tale apprezzamento possono senza dubbio ravvisarsi nella bellezza formale di questa serie, che recentemente uno studio della Bournemouth University ha descritto come il prodotto televisivo seriale più vicino alla perfezione degli anni Duemila. Tuttavia, oltre che a ragioni formali, il successo di *Downton Abbey* si connette anche a motivazioni concettuali più profonde, che mettono in gioco quelle corde archetipiche che le fiction, al pari di miti e fiabe, toccano con le loro narrazioni. In particolare, la questione che si pone al centro di *Downton Abbey* è anzitutto quella che concerne la rigida definizione di una società basata su imperiture e ferree modalità comportamentali e civiche, in cui la società è gerarchicamente divisa in ruoli tra *commoners* e *peerage*, tra cittadini e nobiltà, trovando la loro fonte ultima nella inviolabilità sacrale del sovrano. L'idea di *kingship*, di regalità, è infatti direttamente connessa, nella cultura britannica, al concetto di *kinship*, i legami di parentela, intesi come un rimando mistico e ieratico che connette le creature a un'essenza divina, a partire dallo *status* del re concepito come *imago Dei*.

Le vicende narrate da *Downton Abbey* mostrano questo volto perduto dell'Inghilterra e dell'Europa, concentrandosi proprio in quel momento di crisi storico-antropologica che corre dagli anni della Prima Guerra mondiale sino al secondo Dopoguerra, periodo nel quale ebbe a consumarsi la metamorfosi collettiva da un mondo fondato sulla impeccabilità di gesti e ruoli sociali sacrali, a una realtà liquida, relativa, in cui l'uomo non è definito né dall'appartenenza mistica a un regno, né da una struttura ontologica in cui i singoli individui si inseriscono, bensì dalla coscienza e dalla volontà proprie di ognuno.

È esattamente su questo versante che occorre cercare le ragioni filosofiche e culturali collegate a *Downton Abbey*. Se infatti le fiction svolgono nel nostro tempo il ruolo che, come ebbe a mostrare Jung, miti e racconti folklorici possedettero nelle società arcaiche, ciò significa che ogni successo di *audience* e critica da parte dei prodotti seriali televisivi tradisce il rimando a specifici elementi archetipici della mentalità collettiva contemporanea.

Con *Downton Abbey*, siamo di fronte al ritorno di contenuti culturali latenti che hanno subito una rimozione collettiva. Infatti, il racconto di una crisi storico-civica epocale, come quella che si consuma nelle stagioni di *Downton Abbey*, porta con sé altresì a fare i conti con un passato che è stato rimosso nell'inconscio collettivo della società, società che ha sempre dichiarato a se stessa come l'esito di tale crisi fosse il compimento di una positiva emancipazione antropologica. Tuttavia - parafrasando Pasolini in tutt'altro contesto dal suo - i concetti di progresso e sviluppo non sono sempre sovrapponibili *sic et simpliciter*.

In un processo di formazione individuale, l'ego rimuove nell'inconscio quanto non può essere accettato dal super-io per la propria definizione identitaria, lasciando così che quei significati rimossi si esprimano sotto nuova forma: sublimata, nevrotica, simbolica o onirica; similmente la collettività, definendo in seguito a una crisi un suo rinnovato volto, confina

nell'inconscio collettivo numerosi significati perduti, prezzo e sacrificio della sua "evoluzione". Ma si tratta proprio di quei significati che la narrazione popolare richiama a galla - poiché è nel racconto mitico-fiabesco che maggiormente prende voce l'inconscio collettivo. Miti e fiabe in questo senso sono per una collettività, come insegna ancora Jung, esattamente ciò che i sogni sono per un singolo soggetto: la via regia per l'ingresso all'inconscio, per l'espressione di ineffabili contenuti latenti.

Downton Abbey è, in questo preciso senso, l'anamnesi di un tempo perduto, il mostrarsi di un volto rimosso che la società del Duemila ritrova nelle raffinate narrazioni della serie. La forza di *Downton Abbey*, come prodotto televisivo, non risiede infatti soltanto in una sceneggiatura magnifica, composta in un sublime inglese in cui ogni personaggio, come nel teatro shakespeariano, utilizza un preciso e caratterizzante codice linguistico-comunicativo; non soltanto in una regia impeccabile che con maestria narrativa rapisce lo spettatore con sofisticata semplicità; non esclusivamente in prestazioni attoriali di massimo livello, improntate a quella studiaticissima immediatezza comunicativa che nella tradizione inglese si è affermata, prima sul palco e poi sullo schermo, sin dall'età elisabettiana, tramite la capacità di rendere il reale con un procedimento recitativo anti-mimetico; non semplicemente in un'ambientazione storica attenta ai minimi dettagli, dagli abiti alle gestualità, dalle espressioni vernacolari, al cibo, ai gusti culturali dell'epoca; né soltanto nella bellezza della location prescelta - *Downton Abbey* presenta un elemento narrativo che potremmo definire senza precedenti, culturalmente nuovo, e che infatti ha generato, in Inghilterra e in USA, un vasto dibattito, ovvero: nel mostrare uno spaccato fondamentale della società britannica tra il 1912 e gli anni Quaranta, nell'analizzare la crisi che, con la Prima Guerra Mondiale, ha cambiato per sempre l'Occidente, la struttura di quella società antica, rigidamente divisa tra l'aristocratica "upper class" e la "working class" dei lavoratori, tra il mondo *upstairs* e quello *downstairs*, non è descritta come l'inferno; e gli aristocratici non sono né mefistofelici ubriaconi, né sadici idioti, né tiranni perversi (messaggio veicolato da innumerevoli altre serie in costume, come *Brideshed Revisted*, *Downtairs Upstairs*, *Easy Virtue*); bensì uomini e donne dotati di intelligenza e cultura, fallibili, ma fundamentalmente ammirevoli nei loro gesti, nella loro educazione e nel loro essere, i quali creano un rapporto virtuoso - pur tra le mille tribolazioni e falle di un tale sistema - con le classi subalterne.

Il risultato che ne scaturisce è, forse per la prima volta, la visione di un mondo premoderno fitto di difetti e brutture, ma parimenti di virtù e bellezza. E questo non perché la serie porti con sé una concezione grettamente elitaria della società (l'ideatore Julian Fellowes è, tra l'altro, un cattolico vicino all'ambiente dei Tory), bensì perché, al realismo storico, si accompagna un equilibrio ideologico mai visto prima sullo schermo, libero da uno dei dogmi fondamentali del nostro tempo, ovvero l'idea secondo cui l'epoca contemporanea che noi viviamo, avendo azzerato ogni regola comportamentale, ogni significato della nobiltà, ogni differenza sociale, sia

preferibile al “vecchio mondo” fatto di una ritualità ineludibile nei rapporti umani, nei codici linguistici e comportamentali, negli atteggiamenti e nei pensieri. Così, la crisi da cui nasce la nostra epoca - la “rimozione collettiva”, per così dire, implicita nel sorgere della post-Modernità - viene, in *Downton Abbey*, del tutto ripensata. Richiamata a galla, non diversamente da come il lavoro onirico potrebbe fare all’interno della psiche di un singolo soggetto.

Come fiction, *Downton Abbey* può dunque essere intesa, al pari di molti miti, come un racconto delle origini. Una cosmologia. Tuttavia, nel caso specifico, trattasi di una cosmologia che non descrive l’instaurarsi di un *cosmos*, di un ordine, bensì il suo disfacimento: la fine del *cosmos* in virtù del quale la società era aristocraticamente suddivisa in classe nobiliare e cittadina, e strutturata secondo eterne regole di etica civico-comportamentale. In questo preciso senso, *Downton Abbey* è la cronaca di una apocalisse. E ogni “apocalisse”, come l’etimologia del termine suggerisce, è non altro che il “disvelarsi” di qualcosa, il primigenio mostrarsi di un mondo nuovo. In questo caso, quello che si svela è il mondo dell’età contemporanea sorto sulle ceneri - fisiche, oltre che filosofico-culturali - del vecchio mondo bruciato nella Prima (e poi nella Seconda) Guerra Mondiale.

Le vite dei membri della famiglia Crawley si intrecciano a quelle dei loro numerosi domestici, mostrandone dolori e amori, tragedie e gioie. *Main character* è Sua Signoria Lord Robert di Grantham, interpretato da un superbo Hugh Bonneville, personaggio in cui si incarnano splendori e limiti dell’antica classe dirigente dei Lords; il Conte vede sfaldarsi, di fronte ai propri occhi e concretamente nelle dinamiche della sua vita personale e familiare, l’universo di riferimento in cui è nato. Fino alla Quarta serie, a partire dalla quale lo osserviamo smarrito, come un eroe dal sapore shakespeariano, in un mondo che più non comprende e che più non lo ricomprende.

Gioiello e fulcro della serie, da un punto di vista sia recitativo che di efficacia televisiva, è l’interpretazione che Maggie Smith offre nel ruolo di Violet, la Contessa Madre, icona splendida dell’antica aristocrazia inglese. Seguendo lo schema ermeneutico classico, sarebbe stato automatico (e tecnicamente semplice, nella sceneggiatura) rendere questo personaggio come una spregevole e mefistofelica “vecchia”, simbolo di un mondo in disfacimento che si oppone allo slancio di libertà delle nuove generazioni e di un sistema che trionfalmente sta per avere la meglio; invece, Violet è un personaggio che lo spettatore non può non ammirare e amare in modo simpatetico, persino per la sua grettezza, per il suo radicatissimo, quasi ontologico snobismo, che si comprende essere non una mera posa *posh* dettata da una supposta superiorità personale, bensì una vera e propria attitudine dettata dall’essere al mondo secondo i dettami della *peerage*, il principio della nobiltà.

La questione della nobiltà è, in effetti, al centro della serie: sia dal punto di vista di coloro che ne patiscono la crisi, sia dal punto di vista di coloro che riescono a trovare maggiori opportunità umane ed esistenziali in

seguito al ridimensionamento del potere e del significato dell'aristocrazia dopo la Prima Guerra Mondiale.

Quella che la serie propone non è una semplice e a-problematica suddivisione tra servitù e padroni; l'universo *upstairs* e l'universo *downstairs* sono intimamente connessi, e non meramente contrapposti, elementi di un organismo che può funzionare o meno, a seconda dei suoi interpreti, ma che non si rivela essere malvagio e malfunzionante in sé - il che conduce a vedere non soltanto quanto di buono la *krisis* che sfalda la nobiltà ha portato, ma anche quanto in tale crisi vi sia di terribile e di negativo.

Lo sfaldarsi dell'antico ordine, così come è raccontato dalla serie, non significa una rivincita dei servitori sui padroni, ma un abisso storico in cui tutti cadono. Riprova di ciò è il fatto che il personaggio più politicamente intransigente della serie, il più *conservative* nei suoi pensieri e nelle sue attitudini, non sia un nobile, bensì Mr. Carson, maggiordomo della tenuta, interpretato da un bravissimo Jim Carter. Egli ripete a più riprese come il mondo moderno, con le sue innovazioni, sia venuto a portare la fine della tradizione, di quel *cosmos* in cui, tanto teologicamente che politicamente, a un essere umano spetta un ruolo definito nell'universo che egli è chiamato, secondo le sue capacità, a dover interpretare. È infatti un'idea squisitamente moderna, quella secondo cui la felicità di un individuo sia commisurata alla quantità della sua libertà, e che un uomo sia tanto più degno, quanto più decide del proprio destino. *Downton Abbey* racconta un modo umano in cui tale idea ancora non è venuta ad affermarsi come principio universale indiscutibile. Alcuni personaggi lo faranno proprio; altri (come il maggiordomo Carson) vi si opporranno strenuamente.

Siamo così posti, come spettatori, di fronte alla necessità problematica di prendere posizione di fronte a questioni fondamentali dei nostri tempi: cosa significa e che valore possiede l'ostracismo sociale? Qual è la condizione migliore per una donna all'interno della società, per valorizzarne le attitudini e la femminilità? Deve esistere un concetto inviolabile di carità nel sistema sociale, affinché questo non esploda? Come vanno gestiti il sesso e il matrimonio all'interno della vita di una società? Tali domande hanno trovato una loro declinazione e una loro risposta all'interno dello sviluppo della civiltà postmoderna. Osservare tuttavia la scaturigine storica e antropologica di tali questioni, prima che queste venissero evase cristallizzandosi nelle attitudini sociali oggi proprie dell'Inghilterra e dell'Occidente, significa riflettere sulla bontà e sull'essenza degli stessi fondamenti esistenziali alla base della società in cui viviamo: si mostra proprio in ciò la radice filosoficamente pregnante del successo di *Downton Abbey*.

Dall'altro versante, riconosciamo in *Downton Abbey* altresì uno splendido affresco fatto di cavalleria, buone maniere, cortesia ed eleganza, il quale si pone un patrimonio culturale, antropologico e di costume per molti versi irrimediabilmente perduto per la culture europea. In questo senso, *Downton Abbey* ha presa sul pubblico, in quanto riesce ad offrire uno sguardo su una ricchezza e attenzione smarrite - ma da molti ancora ardentemente desiderate - nelle relazioni umane.

Ciò che agisce in *Downton Abbey* è dunque anche la nostalgia inconfessabile per un mondo fatto di riverenze e ossequi, norme e principi inviolabili. Come se il nostro *modus vivendi*, abbandonando quella realtà fatta di regole inviolabili e imprescindibili etichette comportamentali, avesse perduto in bellezza quanto ha guadagnato in libertà.

Nella prima stagione di *Downton Abbey* possiamo ancora riconoscere l'universo incantevole di Jane Austen, fatto di balli e matrimoni, passeggiate a cavallo e dichiarazioni d'amore, in una rete di rapporti sociali determinati da regole imperiture ed inviolabili. Quel mondo si sfalda con violenza a partire dagli anni della Prima Guerra mondiale, e ciò che si dispiega davanti agli occhi degli uomini e delle donne è un mondo completamente rinnovato, più complesso, meno rigido e molto più insicuro. È il mondo le cui contraddizioni sono gridate dal magnifico verbo della prosa di Virginia Woolf (che non a caso compare, come personaggio, in un cameo della quarta stagione).

Un simile rivolgimento storicamente "apocalittico", come quello che si aprì dopo la Prima Guerra Mondiale possiede forse un solo antecedente paragonabile nella storia inglese, come William Shakespeare riuscì a mostrare nel suo *Richard II* (non a caso amato da Virginia Woolf). Opera tra le più affascinanti e complesse del Bardo, il *Richard II* racconta la caduta e la deposizione di Richard di Bordeaux (1367 – 1400), ultimo sovrano regnante per diritto di sangue sul trono d'Inghilterra. Tuttavia, come sempre nel teatro shakespeariano, ciò che questo testo scenico chiama in causa, toccando un nodo cruciale della storia inglese ed europea, è molto di più di una singola vicenda. In *Richard II* riconosciamo una sontuosa rappresentazione del passaggio epocale da una visione del mondo "medievale", in cui il potere è incarnato da un Re che è tale per diritto celeste, immagine della Divinità, a una concezione "moderna", in cui la posizione del sovrano viene determinata dalle contingenze, ed egli è uomo tra gli uomini, legittimato non dal significato trascendente del suo lignaggio, bensì anzitutto dal *consensus gentium*, dall'appoggio del popolo.

Cosa a che fare questo passaggio storico-culturale, alla fine del Medioevo, con *Downton Abbey*? *Downton Abbey* racconta, dai tanti punti di vista dei suoi protagonisti, come il mondo muti allo sfaldarsi del concetto, dello status sociale e del valore mistico della *peerage*, della nobiltà: quel medesimo principio che Shakespeare affrescò nel *Richard II* sul concetto di *kingship*, riconoscendo non a caso nella detronizzazione di Riccardo la genesi della guerra civile delle Due Rose.

Nella caduta di questo Re è il significato stesso della civiltà, come erano stato concepito fino a un preciso momento della storia, a disintegrarsi; muta il "punto di fuga" della rappresentazione del reale, la prospettiva ermeneutica che conferisce senso alle cose.

Possiamo dire, che in questo senso, *Downton Abbey* posseda il medesimo respiro critico del *Richard II*, in quanto entrambe le opere descrivono una "apocalisse" civica. Il nostro mondo post-moderno - nel quale un nuovo epocale scarto rispetto al passato si concretizza nella inaudita

realtà di una società globale, telematizzata, connessa mondialmente e multietnica su scala planetaria - guarda perciò alla apocalisse della nobiltà in *Downton Abbey*, come in una sorta di irresistibile elaborazione del lutto cui ci chiama la bellezza di ricordi perduti e rimossi dalla storia.

Quella idea di bellezza intesa come armonia e ordine - non a caso il termine greco *kosmos* traduce entrambi i concetti - che viene narrata in *Downton Abbey* durante il suo crepuscolo non cessa “scandalosamente” di affascinare l’inconscio dell’Occidente, nel quale è stata rimossa tale idea di *kosmos* per sostituirla con il principio della libera coscienza individuale. Per dirla con le parole del filosofo Roger Scruton, “la Modernità, nel rifiuto dell’ordine in quanto tale, ha smarrito quella bellezza che non cessiamo di ricercare come senso di tutte le cose”.

C’è a questo proposito una battuta-chiave nel secondo episodio della prima serie di *Downton Abbey*. Quando un umile cabarettista approfittatore insulta Sua Signoria Lord Grantham per averlo espulso da *Downton Abbey* (non prima di averlo aiutato economicamente e umanamente, come vuole la norma di cortesia nobiliare), costui gli grida contro: “*You think you’re such a big man, don’t you? Just ‘cause you’re a lord, you think you can do what you like with me*” (Vi credete un grand’uomo, vero? Solo perché siete un Lord, credete di fare ciò che vi pare con me?). E il Conte, compostamente, risponde: “*I think it, because it is true*” (Lo penso, perché è vero).

La “verità” cui fa cenno il Conte nella sua folgorante battuta è la verità che vede un ordine immutabile, onto-teologico e socio-politico, al fondo di tutte le cose. È quella verità che il celebre adagio di John Keats (*Truth is Beauty, Beauty is Truth*) poneva come l’altra faccia della bellezza, e su cui infatti si fonda il concetto di armonia del mondo antico.

Sarà proprio questa “verità-bellezza”, cardine del vecchio mondo – la verità secondo cui esiste una nobiltà di sangue in virtù della quale la tradizione ha definito regole nel cui rispetto si gioca la dignità e il senso dell’esistenza umana (per cui servire malamente il thè equivale a un crimine) – a incrinarsi nelle vicende di *Downton Abbey* a partire dalla seconda stagione.

In *Downton Abbey* assistiamo perciò al tramonto epocale della bellezza. L’Occidente, il pubblico televisivo dei nostri anni, rimane dunque invincibilmente affascinato da questi racconti in quanto in essi si ritrova, fatta simbolo narrativo, un’essenza perduta della nostra civiltà.

Tale è, d’altronde, il ruolo di miti e fiabe. E, talvolta, anche delle fiction.