

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019  
ISSN 2611-3309

ELISABETTA ABIGNENTE

*Dietro le quinte del quotidiano.  
Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón*

*Behind the Scenes of the Daily Life.  
The Servants' Gaze from Proust to Cuarón*

## SOMMARIO | ABSTRACT

Posti fisicamente ai margini della vita di famiglia, i domestici sono testimoni attenti delle sue dinamiche, scenografi minuziosi dei suoi ambienti, fieri custodi dei suoi segreti, solenni ministri dei suoi riti. Essi offrono, pertanto, uno sguardo privilegiato, dall'interno e dal basso, attraverso il quale osservare e narrare i ritmi e gli spazi della vita di tutti i giorni. Fermarsi a riflettere sul loro ruolo nell'ambito di un'indagine più ampia sulle rappresentazioni del quotidiano significa provare a calarsi entro gli interni domestici ed assumere il punto di vista, del tutto peculiare, di chi li abita, o meglio ancora di chi li predispone alla vita degli altri. A partire da queste premesse, l'articolo si propone di analizzare la figura dei domestici, in chiave intermediale, ripercorrendo alcune sue significative incarnazioni novecentesche e contemporanee: dalla Françoise di Proust alla Cleo di Cuarón, passando per la fedele Crosby di Virginia Woolf, le figure perturbanti di Anna Édes (Kosztolányi), Emerenc (Szabó) e Marta (Kupermann), fino allo sfaccettato e stratificato staff di Downton Abbey.

Placed at the margins of family life, servants are the accurate witnesses of its dynamics, meticulous set designers of its environments, proud guardians of its secrets, and solemn ministers of its rituals. Therefore, they offer a privileged gaze, from inside and from below, through which to observe and to narrate the rhythms and spaces of everyday life. Focusing on their role, in the context of a broader investigation of the representations of the everyday life, means trying to immerse oneself in domestic interiors and assume the point of view, quite peculiar, of those who live there, or better of those who set them for the life of others. Starting from these premises, the article aims



# SigMa

---

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

---

Vol. 3/2019  
ISSN 2611-3309

to analyse the figure of the servants, in an intermedial perspective, retracing some of its significant twentieth-century and contemporary incarnations: from Proust's Françoise to Cuarón's Cleo, passing through Virginia Woolf's faithful Crosby, the uncanny figures of Anna Édes (Kosztolányi), Emerenc (Szabó) and Marta (Kupermann), up to the multi-faceted and layered staff of Downton Abbey.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Domestici, Quotidiano, Punto di vista, Sguardo, Family Novel  
Servants/Maids, Everyday life, Point of view, Gaze, Family Novel



ELISABETTA ABIGNENTE

*Dietro le quinte del quotidiano.  
Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón*

1. *Non-persona*

Nel ricostruire le innumerevoli vite incarnate, tra tre continenti, dall'eccentrico Eduard Limonov, Emmanuel Carrère indugia sulla vita da domestico che il tormentato scrittore condusse per circa un anno nel *pied-à-terre* newyorkese di un miliardario del Connecticut di nome Steven Grey. Il lussuoso appartamento sul quale Limonov veglia è quasi sempre vuoto: mentre il legittimo proprietario gira il mondo, il suo sfrontato custode ne fa le veci prendendone fisicamente il posto nella camera da letto e spacciandosi per un suo pari. Non si tratta di una supposizione verosimile dello scrittore parigino, legittimata dai principi della *biofiction* (cfr. Castellana 2015), ma di una ricostruzione firmata dallo stesso Limonov in *His Butler's Story*, il romanzo autobiografico pubblicato nell'87.

Immaginando la reazione del padrone di casa alla lettura di quelle pagine prive di filtri, scandalosamente sincere e politicamente scorrette, Carrère suppone che questi non sia stato

particolarmente scosso dalla rivelazione di quelle trasgressioni e appropriazioni illecite compiute nella casa vuota, del tutto prevedibili in qualsiasi relazione servo-padrone. L'aspetto più sovversivo del racconto autobiografico di Limonov consisteva piuttosto nella possibilità di penetrare nei pensieri più intimi del domestico, che di solito rappresentano un muro invalicabile: "ciò che deve veramente aver turbato Steven non è quello che il domestico faceva in sua assenza, ma quello che pensava in sua presenza" (Carrère 2011, ed. 2012: 149). Grey non sospettava che dietro i modi gentili e il servizio ineccepibile di quel maggiordomo russo, biondo e asciutto si celassero pensieri violenti e istinti omicidi repressi *in extremis*. Appropriarsi dell'identità del padrone di casa, celare i propri sentimenti al suo cospetto, covare nel silenzio intenti vendicativi: è l'inquietante gioco di ruoli messo in scena, quarant'anni prima, ne *Les bonnes* di Jean Genet (1947). La pièce, ispirata a un feroce *fait divers* – *l'affaire Papin* sul quale era tornato, tra gli altri, anche Jacques Lacan nei suoi studi sulla paranoia – ricostruiva, in un alternarsi di registro tragico e parodico, la liturgia perversa e autodistruttiva messa in atto dalle due sorelle protagoniste, in apparenza fedeli domestiche, per sbarazzarsi dell'amata-odiata padrona (cfr. Fusillo 2006: 230).

Limonov, Genet: due esempi estremi che potrebbero essere letti come il fiero e livoroso tentativo di rivendicazione del proprio ruolo messo in atto da una categoria di personaggi relegata, il più delle volte, ai margini della scena. Si tratta dei domestici, indispensabili comparse nella vita di famiglia aristocratica e borghese e nelle sue rappresentazioni letterarie, eppure mai in grado di diventare i veri e propri eroi della storia. Il loro ruolo si pone in una zona di confine, direbbe Goffman, "tra ribalta e retroscena" (1959, ed. 1969: 93). Nel quarto capitolo de *La vita quotidiana come rappresentazione*, interrogandosi sul ruolo che i diversi attori assumono nelle interazioni sociali routinarie, il

sociologo fa riferimento alla figura dei domestici definendo le peculiarità del loro statuto ibrido. Al pari dell'informatore, del compare, dell'ispettore, del compratore e dell'intermediario, il domestico va annoverato nella categoria dei cosiddetti "ruoli incongruenti" (Goffman 1959, ed. 1969: 172), al cui interno esso incarna una funzione specifica: quella della "non-persona", definizione al negativo che il sociologo utilizza per descrivere la condizione di coloro che, pur essendo presenti durante l'interazione sociale, non vi assumono né il ruolo di attori né quello di pubblico.

La figura del domestico si pone così in un territorio intermedio, dove assume funzioni apparentemente inconciliabili. Ha accesso al retroscena e condivide gli spazi privati con il padrone di casa e gli altri membri della famiglia ma è contemporaneamente chiamato ad occupare il palcoscenico, soprattutto laddove siano in gioco i rituali di ospitalità dei quali è regista silenzioso e talvolta invisibile. In altre parole, "mentre sotto un certo aspetto la persona di servizio fa parte della équipe del padrone di casa [...], sotto altri aspetti tanto gli attori che il pubblico la considerano come inesistente" (Goffman 1959, ed. 1969: 173). Il domestico potrebbe essere definito come una sorta di testimone muto. Il solo fatto che egli sia dotato di occhi per osservare e orecchie per ascoltare è tuttavia gravido di conseguenze: per quanto possa apparire passiva, "la sua presenza nel territorio impone in genere delle restrizioni al comportamento di quelli che sono presenti, e apparentemente restrizioni tanto maggiori, quanto minore è la distanza sociale fra chi serve e chi è servito" (Goffman 1959, ed. 1969: 174). Si tratta di un meccanismo sociale di autocontrollo che si mette, più o meno inconsapevolmente, in atto non soltanto nei confronti del domestico ma anche di altri ruoli limitrofi quali il *lift* o il tassista, i giovani, i vecchi, i malati, o i tecnici (dagli stenografi ai fotografi), tutti accomunati da un simile destino.

Ulteriori spunti di riflessione su questa figura sociale intermedia provengono da un'altra indagine sullo spazio quotidiano e le sue simulazioni romanzesche condotta dal Roland Barthes di *Comment vivre ensemble*. Nel corso tenuto al Collège de France nel '76-'77, il critico francese si interrogava, a partire dal concetto di "idioritmia", sulla possibilità di conciliare tempo personale e tempo collettivo ricorrendo a un corpus di testi che offrisse una serie di sperimentazioni fittizie di vita comunitaria (dal monastero al sanatorio all'isola). Il fragile e utopico equilibrio tra individuo e gruppo veniva ricostruito isolando una serie di "tratti", presentati in ordine alfabetico. Tra questi, compare la parola "Domestiques", analizzata a partire dai due concetti chiave di *desiderio* e *bisogno*. Se nelle civiltà antiche queste due dimensioni risultavano perfettamente distinte, l'abolizione della schiavitù, seguita all'avvento del Cristianesimo, rende molto più sfumata e problematica la linea di confine tra il mondo di chi serve e di chi è servito (cfr. Barthes 2002: 114). Lo statuto dei domestici risulta così intrinsecamente legato al principio della divisione del lavoro e all'organizzazione della società in classi e si pone come un problema tipicamente moderno (cfr. Barthes 2002: 116). La tesi di Barthes si rivela in questo senso fortemente debitrice della ben nota dialettica servo-padrone tracciata da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* (1807), ripresa da Marx per descrivere la condizione alienante del lavoratore nella società capitalistica, secondo cui il servo dà forma alle cose e il padrone ne gode. *Desiderio* e *bisogno*, padrone e servo descrivono un campo di forze in continua tensione.

Non è questa la sede per tracciare un profilo storico e filosofico della figura del domestico, del quale mi limiterò invece a ricostruire alcune significative rappresentazioni di tipo finzionale. Eppure non si può fare a meno di notare, almeno, come, nel corso degli ultimi secoli, il suo statuto sia stato sottoposto a revisioni sempre più problematiche. Se la sua presenza era ten-

denzialmente avvertita, almeno fino agli albori del Novecento in Europa, come già data, il progressivo riconoscimento di diritti civili diffusi mette inevitabilmente in discussione gerarchie sociali predeterminate, incidendo sugli stili di vita. Non è dunque un caso se, nel corpus di testi qui selezionato, si noterà un progressivo senso di disagio nei confronti dei domestici avvertito da chi se ne serve nella propria vita quotidiana. Il problema riguarda, in particolar modo, il cosiddetto ceto intellettuale che è ben consapevole di dovere la propria stessa esistenza al principio della divisione del lavoro: “Problème épineux des ‘communautés’ modernes: qui fa la vaisselle?”, osservava Barthes negli appunti al suo corso (2002: 114). Sembra fargli eco Pierre Bourdieu che, pochi anni dopo, sceglie di porre in epigrafe a *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979) un simile interrogativo, tratto da *Être russe au XIXème siècle* di Alain Besançon: “ed oggi non sappiamo ancora se la vita culturale potrà sopravvivere alla scomparsa dei domestici” (Bourdieu 2001: 2). Il crescente disagio provato dal padrone di casa nei confronti di coloro ai quali delega la gestione della sfera pratica dell’esistenza trova in un sotterraneo senso di colpa una delle proprie ragioni, più o meno celate. Il domestico viene sempre più avvertito come un corpo estraneo e straniante, un elemento perturbante in grado di rompere l’equilibrio delle relazioni quotidiane e di fondarne di nuove<sup>1</sup>. In quanto presenza silenziosa eppure potenzialmente in grado di alterare lo *status quo* e “contaminare” il *milieu* nel quale fa il suo ingresso, il suo profilo potrebbe essere accostato alla figura dell’ospite “dionisiaco” e al complesso sistema di relazioni e contagio che quest’ultimo istaura con la comunità ospitante (cfr. Scaffai 2005, Previti 2005, Fusillo 2006). L’arrivo di un nuovo domestico nello spazio intimo della casa può determinare, infatti, una rimodulazione delle distanze, la necessità di riprendere le misure nel quadrilatero degli affetti e nella linea che congiunge le generazioni. La sua stessa presenza può

essere in grado di risvegliare impulsi repressi e ricordi rimossi, di riattivare mancanze.

Questa dialettica tra interno ed esterno, tra *Heimlich* e *Unheimlich*, ha radici lontane, come mostra Émile Benveniste nel suo *Vocabolario delle istituzioni europee* ragionando sulla coppia *hostis/hospes*, dove il secondo termine deriva dal primo assorbendone il significato originario di straniero “favorevole” e dunque potenzialmente ospitato (cfr. Benveniste 2001: 68 - ss.). D'altra parte, se nelle principali lingue indoeuropee lo schiavo è abitualmente assimilato allo straniero perché entrambi si collocano al di fuori della comunità, il greco *oikétes* e il latino *famulus* riconducono invece l'idea di servo alla sfera domestica. Quest'ultimo termine, in particolare, appare molto significativo se si pensa che proprio da *famulus* “è stato tratto il collettivo *familia*”, per cui “quello che costituisce la *familia*, è, etimologicamente, l'insieme dei *famuli*, dei servitori che vivono nello stesso focolare domestico” (Benveniste 2001: 274).

## 2. Upstairs, downstairs

Proprio in questa ambiguità tra familiarità ed estraneità, trasparenza e invadenza, alterità e rispecchiamento risiede probabilmente una delle ragioni dell'ampio spazio riservato, sulla pagina e lo schermo, alla figura dei domestici e alla loro relazione con i padroni. Romanzieri, sceneggiatori, registi hanno sentito il fascino di questi personaggi apparentemente minori eppure depositari di un certo grado di potere, legato all'amministrazione del quotidiano e alla gestione del tempo e dello spazio della casa. Si tratta, a ben guardare, di un gruppo sociale ben definito ma piuttosto vasto, gerarchicamente organizzato al proprio interno e tutt'altro che omogeneo, se si considera la profonda differenza che intercorre tra figure certamente limitrofe eppure mai sovrapponibili come il maggiordomo, *auctoritas* indiscussa di ogni “fiction from below” (Robbins 1993), e la



governante, che rimanda già nel nome a quell'idea di governo e amministrazione della casa che è questione centrale all'interno delle relazioni servo-padrone; e poi il valletto e la cameriera personale, la cuoca e la sguattera, la balia da latte e la bambinaia, il giardiniere e lo *chauffeur*. Il corrispondente universo finzionale, indagato in diversi studi anche recenti<sup>2</sup>, risulta altrettanto composito e affollato di caratteri che, a dispetto della loro condizione di inferiorità sociale, lasciano un segno indelebile nella memoria del lettore e dello spettatore, assumendo sulla scena il ruolo di comprimari molto più che di comparse<sup>3</sup>. La loro appartenenza alla categoria dei personaggi minori<sup>4</sup> risulta in questo senso fortemente problematica.

Se è vero, ad esempio, che la Françoise proustiana si inserisce in una sorta di genealogia della domestica che risale a Scott e Manzoni, Hugo e Balzac, è altrettanto significativo constatare come il suo personaggio non incarni più in modo pacifico il ruolo ancillare che il romanzo dell'Ottocento assegnava alla serva ma si presenti al contrario come un personaggio a tutto tondo, dotato non soltanto di "una fisionomia linguistica peculiare" (Bertini 2017: 160; cfr. anche Pierron 1999), ma di una vera e propria visione del mondo complessa e idiosincratca, di straordinaria efficacia narrativa. Come spiega Mariolina Bertini riflettendo su questa figura proustiana di lungo corso, "le sue innumerevoli contraddizioni mandano in pezzi quell'archetipo della domestica burbera e fedele, dal linguaggio sgrammaticato e dal cuore d'oro, che la pittoresca Nanon incarnava compiutamente per la gioia di Sainte-Beuve e dei lettori del 1833" (Bertini 2017: 166). Pur non rinunciando del tutto agli aspetti pittoreschi da personaggio minore, il suo ruolo nel romanzo si rivela centrale se è vero che, "abile nell'interpretare i sottintesi, Françoise è in grado di prevenire i pensieri dei padroni, di cogliere i loro non-detti" tanto da trasmettere al Narratore quel "paradigma indiziario" che si rivelerà indispensabile per il compimento della sua vocazione di scrittore (cfr. Bertini 2017: 167).

L'esempio di Françoise apre la pista a innumerevoli incarnazioni novecentesche di un personaggio che non può più essere contenuto nei confini rassicuranti dello stereotipo. Si pensi alla fedele Crosby negli *Anni* (1937) di Virginia Woolf, all'enigmatica e magnetica Anna Édes nel romanzo eponimo di Dezsó Kosztolányi del 1926 (e al relativo film di Zoltán Fabri del 1958) o alla statura fragile e insieme mitologica di Emerenc in un altro straordinario romanzo ungherese: *La porta* (1987) di Magda Szabò. La rassegna potrebbe proseguire con le presenze, estranee e stranianti, di Maria nell'omonimo romanzo di Lalla Romano del 1953 e di Marta, il cui nome biblico rimanda inevitabilmente alla sfera del *fare*, nelle pagine brillanti de *La domestica* (2005) di Nathalie Kuperman, fino ai corpi misteriosi e attraenti de *Le domestiche* (1963) di Tanizaki Junichiro. La ricognizione si fa più ricca e articolata se si sposta lo sguardo su altri media: nel cinema è possibile cogliere una vera e propria tradizione legata alla rappresentazione dei domestici, che può essere letta tutta all'insegna della riscrittura e dell'adattamento, non soltanto per il frequente rapporto con un testo letterario di partenza ma anche per il complesso sistema di citazioni, influenze, sopravvivenze e riemersioni che di fatto unisce in un'unica rete un'ampia costellazione di titoli. Si pensi a *Il servo* (1963) di Joseph Losey, tratto dal romanzo di Robin Maugham e sceneggiato da Harold Pinter (cfr. Fusillo 2006; Previti 2005); al *Diario di una cameriera* (1964) di Luis Buñuel e all'omonimo film di Jean Renoir del 1946, adattamenti del romanzo del 1900 di Octave Mirbeau; a *Quel che resta del giorno* (1989) di Kazuo Ishiguro dal quale è tratto il celebre film di James Ivory del 1993. Proprio a quest'ultimo sembra ispirarsi, almeno in parte, *Gosford Park* (2001) di Robert Altman ed è Julian Fellowes, che vinse l'Oscar per la miglior sceneggiatura, ad aver dato vita quasi un decennio dopo al ciclo di *Downton Abbey* (2010-2015)<sup>5</sup>. La serie televisiva, ora in corso di adattamento per il grande schermo, è a sua

volta debitrice al tv drama *Upstairs, Downstairs*, andato in onda nel Regno Unito negli anni Settanta, che richiama già nel titolo quella sovrapposizione architettonica, sociale e narrativa che si configura come una delle più significative isotopie del corpus finora delineato<sup>6</sup>. Il percorso potrebbe giungere fino all'intensa e fedele Cleo, protagonista dell'ultima pellicola di Alfonso Cuarón (2018). La giovane domestica mixteca è la vera anima della casa natia del regista, posta nel quartiere borghese di Città del Messico, *Roma*, che dà il titolo al film. È a questa figura silenziosa, determinata e dolce a un tempo, che Cuarón affida il difficile compito di rievocare una porzione dolorosa della sua storia di famiglia, raccontata, sin dalle sequenze iniziali, esclusivamente dal punto di vista, necessariamente parziale quanto straordinariamente efficace, della domestica.

La scelta di Cuarón richiama l'attenzione sulla figura della domestica intesa non soltanto come tema e come personaggio ma come dispositivo narrativo, strumento privilegiato di rappresentazione del reale, "sguardo" ravvicinato sul quotidiano e sulle "cose" che gli danno forma. Sebbene il regista abbia più volte dichiarato di aver voluto realizzare un film non tanto di denuncia quanto di memoria autobiografica, la scelta di porre come filtro tra lo spettatore e la storia di famiglia una figura umile ed emarginata come quella di una giovane domestica di origine indigena non può che essere letta anche in chiave sociale e politica, come scelta di uno "sguardo che restituisce dignità e gratitudine a un'umanità subalterna e invisibile che continuamente ha nutrito e curato l'Occidente" (Brogi 2018)<sup>7</sup>. È però prima di tutto sulle implicazioni narrative dell'angolatura prescelta che vale qui la pena soffermarsi. Il personaggio di Cleo ricorda come i domestici, posti fisicamente ai margini della vita di famiglia, siano di fatto testimoni attenti delle sue dinamiche, scenografi minuziosi dei suoi ambienti, fieri custodi dei suoi segreti, solenni ministri dei suoi immancabili riti. Con-

sapevole di quanto la sfera dell'oralità rappresenti una dimensione imprescindibile nell'ambito di ogni indagine relativa alle rappresentazioni della quotidianità e si confermi un aspetto di assoluto interesse anche nello studio della figura dei domestici, mi interessa qui soffermarmi, prima ancora che sulle peculiarità della loro *voce*, sulle potenzialità narrative del loro *sguardo*.

### 3. *Angolature sul quotidiano*

Ripercorrendo in questa prospettiva alcune significative incarnazioni novecentesche e contemporanee di questa figura è possibile rintracciare almeno tre diverse angolature sul microcosmo quotidiano.

Il primo caso è quello in cui i domestici fungono da filtro e le vicende della famiglia dei padroni di casa risultano narrate dal loro punto di vista di narratori-testimoni. Nell'ultimo film di Cuarón, questa scelta viene messa in atto con costanza e precisione tali da non lasciare spazio a sbavature evidenti. Lo si può verificare sin dalla scena di apertura che ritrae l'acqua che scorre, lenta, su un pavimento di marmo, quello del cortile della casa dove il regista trascorse la propria infanzia, e il gesto reiterato, rassicurante, paziente ed effimero di Cleo di lavare la superficie costellata di escrementi di cane. La scelta di un bianco e nero luminoso, attraversato da fasci di luce, non impedisce di percepire la scena come autenticamente familiare e già vissuta, come se non aspettasse altro che essere riportata alla memoria dello spettatore. Come osserva Daniela Brogi, l'acqua si presenta come motivo ricorrente e rimanda a quell'idea di trasparenza, strettamente connessa alla questione dello sguardo, che attraversa l'intera narrazione (Brogi 2018). La funzione mediatrice di Cleo passa, però, anche attraverso l'orecchio, se è vero che tanto la microstoria quotidiana quanto la Storia collettiva vengono percepite, talvolta prima ancora che visivamente, attraverso le tracce uditive che producono: i rumori e le risate

dei bambini, le voci alterate dei genitori durante i litigi che le porte chiuse attutiscono ma non impediscono di percepire, le grida degli studenti durante le manifestazioni del '71 (cfr. Cerofolini 2018).

Altrettanto significativo e molto più frequente appare il secondo caso, che consiste nella sistematica sovrapposizione di due piani – architettonici, sociali e narrativi – e nel correlativo incrocio di due diversi punti di vista: lo sguardo dei domestici e quello dei padroni di casa. Questo secondo tipo di rappresentazione si fonda sui due elementi chiave della *verticalità* e del *rispecchiamento* che corrispondono alle due immagini allegoriche della scala e dello specchio (cfr. Alfano 2014). Sulla sovrapposizione di “retroscena” e di “ribalta”, o anche di “governo in carica” e “governo ombra”, si fondono le lunghe narrazioni televisive di *Upstairs, Downstairs* e di *Downton Abbey*, che nel prefisso *down* del toponimo sembra richiamare tanto il *format* anni Settanta quanto lo spazio occupato dalla servitù all'interno della dimora della famiglia Crowley. Nella serie prodotta da Julien Fellowes e ambientata in una tenuta dello Yorkshire tra il 1912 e il 1926, la relazione tra i due gruppi sociali dei padroni e dei domestici e i loro rispettivi ruoli funge da nucleo narrativo e da filo conduttore, fornendo allo spettatore la possibilità di sperimentare, continuamente, l'alternanza di punti di vista.

Il risultato è una sorta di romanzo corale in cui lo sguardo e la voce di uno dei personaggi non prevale mai del tutto su quelli degli altri. Se la struttura patriarcale prevede la centralità rassicurante delle due figure maschili di Robert, conte di Grantham, e del suo corrispondente *on below*, Mr. Carson, la focalizzazione non si limita mai a queste due figure ma si sposta continuamente, concedendo a un alto numero di personaggi uno spazio e uno sguardo propri. Lo stesso microcosmo dei domestici è tutt'altro che omogeneo, comprendendo al proprio interno l'inscalfibile conservatorismo del maggiordomo e l'iro-

nica consapevolezza del tramonto di un mondo della governante, Mrs. Hughes; la fedeltà incondizionata dei coniugi Bates e il rancore mai sopito di Thomas Barrow; la solennità d'*antan* di Mr. Molesley e i sogni acerbi di scalata sociale della sguattera Daisy. Un dato li accomuna: il loro sguardo, che incrocia raramente quello dei padroni, è una lente di ingrandimento sulle  *cose*  che compongono e danno senso al mondo della superficie.

La sigla della serie, che non cambia al variare delle stagioni, risulta emblematica in tal senso. Niente primi piani né inquadrature ampie (a parte il primo fotogramma che ritrae il padrone di casa di spalle, accompagnato dalla fedele Isis) ma soltanto una sequenza di dettagli, tutti dotati di un preciso valore simbolico: la finestra chiusa, che demarca la dimensione privata del  *family saga novel* ; la scala, che collega i due speculari microcosmi domestici; il bollitore del tè, stereotipo dell'Inghilterra che rimanda metonimicamente al valore condiviso dell'identità nazionale; la preparazione della tavola, altare sul quale si celebra quotidianamente uno dei rituali più significativi della famiglia, codificato da un rigidissimo galateo; il righello utilizzato per misurare lo spazio a disposizione dei commensali, che mette subito in chiaro come le relazioni non soltanto tra servi e padroni ma anche all'interno di ognuno dei due gruppi siano stabilite da una precisa prossemica. Chiude la sequenza una coppia di oggetti legati all'illuminazione – una lampada ad olio, accesa da una mano esperta, e le lampadine di un imponente lampadario, spolverato con cura – simbolo di quell'avvicendamento tra il vecchio e il nuovo che trova nell'avvento dell'elettricità, così come nell'arrivo del telefono e dell'automobile, un punto di non ritorno. Sin dalle scene iniziali della serie, è evidente che lo sguardo che i domestici poggiano sulle  *cose*  che maneggiano e sugli  *ambienti*  che allestiscono, con la cura maniacale di esigenti scenografi, ha la funzione di rafforzare quel "sistema degli oggetti" come veicoli di legittimazione del potere e di distin-

zione dei ruoli su cui si fonda, secondo Baudrillard, la famiglia patriarcale borghese (ma, prima ancora, aristocratica). Se è vero che “tutta la casa diventa segno dell’integrazione dei rapporti personali nel gruppo semichiuso della famiglia” (Baudrillard 1968, ed. 1972: 20) e che “una delle maggiori differenze tra le civiltà è il modo in cui il corpo si adatta ai diversi oggetti che lo circondano” (Butor 1964: 65, trad. mia), i domestici si fanno i più convinti sostenitori di una vera e propria “philosophie de l’ameublement” e i depositari di un prezioso *savoir vivre*, spendibile esclusivamente all’interno delle pareti domestiche, o al massimo entro i confini protetti della tenuta<sup>8</sup>.

Quanto allo sguardo inverso, quello rivolto dai padroni verso i domestici, a fungere da spartiacque è l’esperienza della guerra che mescola l’alto e il basso, il pubblico e il privato e abbatte almeno per la durata del conflitto – e di una stagione della serie – le barriere tra domestici e padroni, aprendo a nuovi stili di vita anche in fatto di mode, di abitudini sociali, di emancipazione femminile. Si tratta di un mutamento graduale, e parzialmente reversibile, che non va letto nei termini di un meccanico avvicendamento tra vecchio e nuovo ma piuttosto come una convivenza, non sempre pacifica, tra tradizione e progresso. Se sul piano delle singole relazioni a due il superamento delle barriere si fa in alcuni casi tangibile appare evidente che i sentimenti più diffusi siano quelli di un assoluto rispetto da parte della famiglia aristocratica nei confronti del lavoro della servitù, elemento che non fa che rafforzare l’idea di una ben precisa distinzione di ruoli. Se già nel secondo episodio della prima stagione Robert Crowley ricordava al nipote Matthew l’assoluta necessità di recitare il proprio ruolo e di lasciare ai domestici il diritto di esercitare il loro, è indubbio che, nell’universo protetto dei privilegiati, continui a serpeggiare, anche un decennio più tardi, la tentazione di appiattire il personale di servizio sulla sua funzione, sia referenziale che narrativa. Paladina di un

simile atteggiamento è Lady Violet, la contessa madre, che in un dialogo con la progressista Mrs. Crowley così liquida l'interesse per la vita privata dei domestici (ed in particolare del suo maggiordomo): "Mrs. Crowley: - Sembra inverosimile che anche Spratt abbia una vita privata. Lady Violet: - Inverosimile ed estremamente scomodo. MC: - Ma sono certa che voi comprenderete che anche i domestici sono esseri umani. LV: - Sì, ma dovrebbero esserlo solo nei giorni di riposo" (st. 5, ep. 3).

Se si volessero scegliere due sole parole chiave per descrivere il microcosmo dei domestici di *Downton Abbey*, le parole più adatte sarebbero *rinuncia* e *arroccamento*. La *rinuncia* ad un destino individuale che segnerebbe, in cambio della libertà, l'allontanamento dall'amata dimora, è la scelta che si trovano a compiere, a più riprese, alcuni personaggi, soprattutto femminili, come Mrs. Hughes e Mrs. Pathmore. Tale rinuncia potrebbe essere letta, sul piano narrativo, come l'impossibilità di ampliare lo spazio concesso al loro personaggio, pena l'esclusione dal mondo di Downton, così come dalla serie: se ad altri personaggi effettivamente minori è permesso abbandonare la scena per seguire una strada propria, i domestici co-protagonisti sembrano essere inchiodati al loro ruolo di insostituibili spalle e condannati all'impossibilità di qualunque *spin-off*. La seconda parola, *arroccamento*, indica quella strenua e convinta difesa delle tradizioni che è tale da rendere talvolta i domestici più conservatori degli stessi padroni. Un personaggio emblematico è quello del solenne maggiordomo che resiste con fiera fierezza al lento sgretolarsi del *suo* mondo, ma un simile atteggiamento è incarnato, sebbene spesso in chiave caricaturale, anche dalla cuoca, turbata da ogni "diabolica" novità tecnologica, dal frullatore al frigorifero, che tenti di penetrare nel suo regno facendosi spazio tra pentole di rame e pestelli in legno.

L'arroccamento è d'altronde una delle caratteristiche più significative del personaggio proustiano qui eletto capostipite di una fortunata discendenza. La difesa a oltranza dello



*status quo*, delle abitudini routinarie e delle convenzioni della *casa*, produce in Françoise due precisi atteggiamenti che potrebbero essere considerati veri e propri *topoi*: si tratta da un lato dello snobismo, esercitato nei confronti di coloro che sono collocati più in basso nella gerarchia sociale o di coloro che occupano inopinatamente la ribalta senza essere all'altezza dei padroni (è il caso di Eulalie, fedele visitatrice della *tante Léonie*); dall'altro di quella sorta di geloso patriottismo, di compiaciuto spirito identitario che Beretta Anguissola definisce come lo "scherzoso sciovinismo" di Françoise (cfr. Berretta Anguissola in Proust 1913, ed. 1983: 1382). Quest'ultimo trova nell'abitudine del pranzo "asimmetrico" del sabato il momento della sua più piena e allegra realizzazione. L'anticipo dell'ora del pasto dalle dodici alle undici si offre come strumento atto a rafforzare il "legame nazionale" (Proust 1913, ed. 1983: 135) all'interno della società chiusa della famiglia del Narratore, è l'occasione di possibili rielaborazioni epiche e fornisce a Françoise l'opportunità di ridere della sorpresa dei "barbari", membri esterni alla famiglia e dunque ignari dei suoi codici, e di sentirsi piacevolmente parte di coloro che non soltanto hanno accesso alle regole non scritte dei padroni ma ne sono addirittura i segreti registi.

Tornando alla questione dello sguardo, potrebbero essere ascritti alla seconda categoria anche quei casi in cui si assiste ad un repentino avvicinarsi di due punti di vista spesso contrapposti, se non inconciliabili. È quanto avviene in una pagina esemplare del romanzo di Kosztolányi del 1926 dove la focalizzazione, fino ad allora affidata esclusivamente alla signora Vizey, la padrona di casa, si sposta improvvisamente sul personaggio di Anna Édes, la domestica a lungo attesa e appena giunta nell'appartamento dei suoi nuovi datori di lavoro. Ad agire da interfaccia tra i due antitetici punti di vista e da binario di scambio tra i due ritratti speculari sono non a caso proprio gli occhi (Kosztolányi 1926, ed. 2018: 65-66).

Uno dei casi in cui l'alternanza tra i due punti di vista corrisponde a una opposta e inconciliabile gestione dei ricordi è rappresentato da *Gli anni* di Virginia Woolf. In questo romanzo che è stato giustamente definito come un *antifamily novel*, corale e frammentario, in cui la sequenza annualistica di quadri separati l'uno dall'altro sostituisce l'ormai impossibile fluidità della saga (cfr. Bibbò in Woolf 1937, ed. 2015: 470), Crosby rappresenta il nostalgico e inscalfibile ancoraggio ad un mondo ormai privo di centro. Nella lunga e tormentata genesi del romanzo, lo spazio concesso alla domestica ha subito una notevole riduzione, se si pensa che nei "two enormous chunks" eliminati nella versione definitiva la focalizzazione le era affidata in due significativi passi incipitari, e momenti di svolta come la fine della prima guerra mondiale venivano narrati proprio attraverso i suoi occhi (cfr. Bibbò in Woolf 1937, ed. 2015: 489). Nell'assetto definitivo del testo le sue comparse, ormai limitate, lasciano comunque il segno, come fragili e nostalgici camei, ai margini di una storia di famiglia continuamente elusa, in fondo mai veramente raccontata. Il tentativo di ridurre la figura di Crosby a personaggio minore – "Crosby è sempre la stessa" (Woolf 1937, ed. 2015: 143), sentenziano i fratelli Pargiter quasi a voler sancire la sua impossibile evoluzione – sfugge di fatto continuamente, se è vero che alcuni dei passaggi più significativi del romanzo ci vengono presentati proprio attraverso i suoi occhi.

Il punto di vista di Crosby non coincide mai con quello dei padroni ma si fa portatore di una visione del tutto peculiare del microcosmo domestico e delle cose che lo abitano. Unico personaggio a resistere alle forze centrifughe che minacciano dall'interno il romanzo, l'anziana domestica è la sola erede dei ricordi materiali e immateriali<sup>9</sup> di Abercorn Terrace, la dimora dei Pargiter ormai venduta e poi da lei simbolicamente ricreata in una modesta soffitta a Richmond (cfr. Meola 2017). Le ragio-

ni di questo legame privilegiato con gli oggetti domestici vanno rintracciate, ancora una volta, in una questione di prospettiva e di distanza. Crosby, infatti,

conosceva ogni credenza, ogni massello, ogni sedia e tavolo di quella grande casa labirintica, non da cinque o sei piedi di distanza come li avevano conosciuti loro; ma in ginocchio, mentre strofinava e lucidava; conosceva ogni scanalatura, macchia, forchetta, coltello, tovagliolo e credenza. Loro e i loro affari erano stati tutto il suo mondo (Woolf 1937, ed. 2015: 200).

La figura dell'elenco, puntuale e inesorabile, che rimanda al senso della vista (l'imperfetto "conosceva" è segno di una visione ripetuta, assimilata nel tempo) ma anche a quello del tatto ("strofinava e lucidava") e a una precisa postura ("in ginocchio"), si rivela la più adatta a dire il quotidiano e condensarne il senso. Una lista meticolosa di stoviglie e dei gesti precisi che le dispongono su un vassoio accompagnava, peraltro, anche una delle prime comparse di Crosby, nella camera della padrona di casa morente. La figura dell'elenco aveva in quel caso il compito di restituire sulla pagina il ritmo esasperante della scena, quasi si trattasse della didascalia di una pièce teatrale (Woolf 1937, ed. 2015: 24). Era l'allestimento di una scenografia, la preparazione di una di quelle liturgie del quotidiano di cui i domestici sono ministri, un rito intimo da consumare rigorosamente a tende chiuse (cfr. Perrot 2003).

Su questa intensa figura woolfiana potrebbe terminare la breve rassegna. Eppure, alle due situazioni fin qui ricostruite – sguardo dal basso verso l'alto dei domestici verso i padroni di casa e sovrapposizione o continua alternanza tra i due sguardi speculari – potrebbe aggiungersene una terza, costituita dai casi in cui, sebbene la focalizzazione sia centrata esclusivamente sui padroni di casa, lo sguardo dei domestici è percepito come una

minaccia costante, in grado di alterare i pensieri e mettere in crisi le certezze del datore di lavoro. È quanto avviene in due romanzi accomunati da un senso di profonda inadeguatezza: quella provata dalla padrona di casa al cospetto della “nuova arrivata”, alla quale si dà la possibilità di accedere allo spazio, intimo e spesso trascurato, di un appartamento moderno, non più dotato di barriere tra alto e basso, *heimlich* e *unheimlich*. Mi riferisco a *La porta* di Magda Szabó, dove la misteriosa Emerenc viene percepita dall’io narrante come una figura mitologica (Szabó 1987, ed. 2014: 89) contro la quale è impossibile pensare di porsi se non uscendone irrimediabilmente sconfitti. A costituire una minaccia all’ordine costituito non è soltanto lo zelo irrefrenabile della domestica ma anche il suo anti-intellettualismo che determina nella protagonista, chiara *alter ego* della scrittrice ungherese, la sensazione costante di avere il suo sguardo fisso addosso durante le ore spese, con imbarazzo crescente, alla scrivania. Il punto di vista di Emerenc non è mai dichiarato esplicitamente nel romanzo eppure è continuamente evocato dalla padrona di casa che si chiede come possa apparire il proprio mondo allo sguardo dell’altra (Szabó 1987, ed. 2014: 103). La distanza di sicurezza posta da Emerenc – il cui simbolo è la porta evocata nel titolo – è destinata ad essere ferocemente violata dal suo processo di invecchiamento e dal degrado sempre più evidente nel quale, paradossalmente, la *caregiver* vive. Il risultato che si produce è un rovesciamento delle parti all’interno della relazione di cura, per cui da energica “madre” accudente (cfr. Szabó 1987, ed. 2014: 91) la vecchia domestica si trasforma, suo malgrado, in fragile oggetto delle attenzioni, piuttosto maldestre, della “figlia” scrittrice.

Anche nell’ultimo esempio che chiude il percorso, nella relazione tra padrona di casa e domestica si scoprirà riflettersi un irrisolto rapporto madre-figlia, che affiora nelle modalità di un vero e proprio ritorno del represso. Le pagine de *La dome-*

stica di Nathalie Kuperman rivelano sin dall'incipit *in medias res* la natura problematica di questa relazione: "Ho licenziato Marta. / Nella mia vita il problema era la domestica" (Kuperman 2005, ed. 2014: 9). Sarebbero molteplici gli spunti da indagare: la congiunzione onomastica tra la persona di servizio, la nonna e la figlia della protagonista come potenziale strumento di assimilazione dell'ignoto al noto; il tentativo di preservare il lessico familiare non ricorrendovi in presenza della "nuova arrivata"; l'"affaire spugnette" che rivela, oltre all'attitudine al perfezionismo della protagonista, il disagio avvertito dal ceto medio contemporaneo nel farsi servire; le frasi spezzate, frammentate, spesso ellittiche, collegate per asindeto, specchio delle profonde insicurezze della protagonista-io narrante. Mi limiterò a soffermarmi, un'ultima volta, sulla questione dello sguardo e su alcune sue implicazioni che il romanzo più recente del corpus qui riunito di fatto amplifica e conferma. Il momento in cui la domestica Marta varca la porta dell'appartamento parigino, penetrando con irritante professionalità nel convulso *ménage* quotidiano di una tipica famiglia allargata degli anni zero, determina nella padrona di casa, Sandra, l'improvvisa sensazione di osservare la sua vita dall'esterno e di coglierne così tutte le imperfezioni, le incongruenze, gli strappi mai ricuciti e le macchie indelebili. Il riaffiorare di fantasmi familiari riporta alla mente della protagonista le paranoie materne, dalla mania per la pulizia alla fobia dell'entrata di estranei in casa: se la madre Isabelle pretendeva che nessuno, neanche la nonna Marta, entrasse nel loro appartamento perché pensava che se qualcuno l'avesse visto lei avrebbe sentito di non avere più una *casa*, anche Sandra percepisce la graduale perdita del suo spazio domestico, violato dallo sguardo e dal giudizio altrui.

Anche quando non è scelto come punto di vista principale attraverso il quale narrare una storia di famiglia, lo sguardo dei domestici rivela la capacità di condizionare la percezione

del proprio *habitat* da parte dei padroni di casa. La rinuncia al completo dominio del privato è tale, peraltro, da agire anche *in absentia*, come se al di là della porta chiusa vi fosse sempre la potenziale presenza di un domestico *voyeur* che, attraverso il buco della serratura, spia la ribalta dal retroscena. E magari, come nella tela di Rémy Cogghe intitolata *Madame réçoit* (1908), ne ride furbescamente<sup>10</sup>.



FIG. 1 – Rémy Cogghe, *Madame réçoit* (1908), olio su tela, Musée d'art et d'industrie de Roubaix.

## NOTE

<sup>1</sup> La teoria freudiana del perturbante (1906) è uno strumento di lettura indispensabile dei rapporti tra padrone e domestico e delle sue rappresentazioni finzionali. Si pensi agli studi sulle relazioni di cura in chiave *gender* nei quali l'approccio psicanalitico si coniuga con l'indagine sociologica: cfr. Marzi-Paperman (2016) e Marzi (2017).

<sup>2</sup> La questione è stata indagata negli ultimi anni da molteplici prospettive: tematica, psicoanalitica, sociologica, *gender*, *subaltern*: cfr. Apter (1991), Robbins (1993), Campanella Casas (2016), Wilson (2016).

<sup>3</sup> Si pensi alle funzioni narrative del *servus* (*callidus*, *currens* e *fluens* rispetto all'intreccio) che da Plauto a Molière si configura come architetto, regista e *plotter* dell'intera vicenda finendo per porsi come una sorta di doppio del poeta (cfr. Domenichelli; Torreggiani 2007: 2245).

<sup>4</sup> Mi riferisco agli studi di Alex Woloch dedicati allo statuto del personaggio minore (cfr. Woloch 2003, 2003a, 2017) e al volume malatestiano curato da Stefania Sbarra (2017). Sul concetto di "spazio del personaggio" definito da Woloch, torna anche Franco Moretti in uno dei *pamphlets* del Literary Lab di Stanford (cfr. Moretti 2019: 43-61).

<sup>5</sup> Per un approfondimento sulla genesi e i possibili modelli di *Downton Abbey* cfr. Naugrette (2013) e West (2015).

<sup>6</sup> Il discorso potrebbe ampliarsi se, accanto alla figura del maggiordomo, si considerassero figure come il giardiniere e l'autista (*Oltre il giardino*, 1979, *A spasso con Daisy*, 1989). O si concedesse spazio a figure come la cuoca *dea ex machina* del *Pranzo di Babette* di Karen Blixen e del film di Gabriel Axel dell'87; o a Vivian Maier, la bambinaia accumulatrice compulsiva e *street photographer ante litteram* raccontata da John Maloof nel documentario del 2013, che ha ispirato Cinzia Ghigliano (*Lei. Vivian Maier*, 2016) e Francesca Diotallevi (*Dai tuoi occhi solamente*, 2018).

<sup>7</sup> La critica è discorde: alcune recensioni accusano il regista di aver dato vita a un personaggio non in grado di smarcarsi dallo stereotipo, "riproposto con una patina *politically correct*" (Morbiato-Acuña 2018).

<sup>8</sup> Nella sua accurata analisi semiologica, Piero Polidoro nota come la servitù occupi il seminterrato durante il giorno ma la soffitta, dove si trovano gli alloggi dei domestici, durante la notte, così da incorniciare e proteggere lo spazio, in tutti i sensi centrale, consacrato alla famiglia (cfr. Polidoro 2016: 11). Sulle domestiche di *Downton Abbey* si sofferma anche Miller (2018).

<sup>9</sup> Tra i ricordi di casa Pargiter va annoverato il cane Rover, il cui destino è stato accostato da Giuseppe Lo Castro a quello di Bendicò (cfr. Lo Castro 2018). Sui legami tra il romanzo di Lampedusa e gli *Anni* cfr. Baldini 2016. Per la sua assoluta devozione, Crosby potrebbe essere accostata alla Félicité in *Un cuore semplice* di Flaubert. L'“oggetto”-feticcio era in quel caso rappresentato da un pappagallo: Luolou (cfr. Domenichelli, Torreggiani 2007: 2249).

<sup>10</sup> Devo la segnalazione del quadro di Rémy Cogghe a Francesco de Cristofaro che lo aveva utilizzato per la locandina del convegno *Borghesia disambientata* (Università Federico II di Napoli, 10-11/11/2016). Ringrazio Ornella Tajani per gli indispensabili consigli di lettura e Ludovico Brancaccio per avermi aiutato a reperire i film utili alla mia indagine.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Apter, Emily (1991), “Master Narratives/Servant Texts: Representing the Maid from Flaubert to Freud”, *Feminizing the Fetish Book Subtitle: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the Century France*, Ithaca, Cornell University Press: 176-209.
- Barthes, Roland (2002), *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, ed. Claude Coste, Paris, Seuil / IMEC.
- Bertini, Mariolina (2017), “Dalla ‘Grande Nanon’ a Françoise: la caratterizzazione dei personaggi minori nella *Recherche*”, *I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia nel romanzo moderno*, ed. Stefania Sbarra, Pisa, Pacini: 159-69.
- Baldini, Alessio (2016), “Il *Gattopardo* di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell’orizzonte della famiglia patriarcale”, *Allegoria*, XXVII, 71-72: 24-66.
- Baudrillard, Jean (1968), *Le Système des objets*, trad. it. a cura di Saverio Esposito, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972.
- Benveniste, Émile (1969), “Lo schiavo, lo straniero”, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, I, ed. Mariantonia Liborio, Torino, Einaudi, 2001: 272-77.



- Bibbò, Antonio (2017), "Il coro disarmonico degli eccentrici", *Il borghese fa il mondo*, eds. Francesco de Cristofaro; Marco Viscardi, Roma, Donzelli: 281-90.
- Blixen, Karen (1958), *Il pranzo di Babette*, in *I capricci del destino*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, trad. it. a cura di Guido Viale e Marco Santoro, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 2001.
- Brogi, Daniela (2018), "Roma, autobiografia di un ricordo", [www.doppiozero.com](http://www.doppiozero.com), 14/12/2018.
- Butor, Michel (1964), "Philosophie de l'ameublement", *Essais sur le roman*. Paris, Éditions de Minuit.
- Campanella Casas, Lucia (2016), *Poétique de la domestique en France et au Río de la Plata, de 1850 à nos jours*, Université de Perpignan. Tesi di dottorato.
- Carrère, Emmanuel (2011), *Limonov*, trad. it. a cura di Francesco Bergamasco, Milano, Adelphi, 2012.
- Castellana, Riccardo (2015), "La biofiction. Teoria, storia, problemi", *Allegoria*, XXVII, 71-72: 67-97.
- Cerofolini, Carlo (2018), "Roma, di Alfonso Cuarón". [30/08/2019] <http://www.ondacinema.it/film/recensione/roma-cuaron.html>
- Diotallevi, Francesca (2018), *Dai tuoi occhi solamente*, Milano, Neri Pozza.
- Domenichelli, Mario; Torreggiani, Bruno (2007), "Servo, domestico, servitù", *Dizionario dei temi letterari*, eds. Remo Ceserani; Mario Domenichelli; Pino Fasano, Torino, UTET: 2244-52.
- Fusillo, Massimo (2006), *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Genet, Jean, *Les bonnes* (1946), trad. it a cura di Giorgio Caproni, *Le serve*, Torino, Einaudi, 1997.
- Ghigliano, Cinzia (2016), *Lei. Vivian Maier*, Roma, Orecchio acerbo.
- Goffman, Erving (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, trad. it. a cura di Margherita Ciacci, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.

- Kosztolányi, Desző (1926), *Anna Édes*, trad. it. a cura di Andrea Rényi e Monika Szilágyi, Milano, Anfora, 2018
- Kuperman, Nathalie (2005), *J'ai renvoyé Marta*, trad. it. a cura di Ornella Tajani, *La domestica*, Torino, Codice, 2014.
- Ishiguro, Kazuo (1989), *The Remains of the Day*, trad. it. a cura di Maria Antonietta Saracino, *Quel che resta del giorno*, Torino, Einaudi, 2016.
- Limonov, Edward (1987), *His Butler's Story*, trad. ing. a cura di Judson Rosengrant, New York, Grove Press.
- Lo Castro, Giuseppe (2018), "Gli 'anni' del *Gattopardo*", *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, ETS: 153-72.
- Marzi, Laura (2017), "La domesticazione nella relazione di cura: un concetto critico per analizzare 'la perturbante' ", *Altre modernità. Rivista di studi letterari e culturali*, 18, 11: 203-17.
- Marzi, Laura; Paperman, Patricia (2016), "Le travail du récit dans les relations de care: littérature et sociologie", *Papeles del Ceic. International Journal on Collective Identity Research*, 149, 1: 1-18.
- Maugham, Robin (1948), *The Servant*, trad. it. a cura di Lorenzo Pavolini, *Il servo*, Roma, e/o, 2000.
- Meola, Amalia (2017), "Tra solidità ed evanescenza: borghesia e oggetti in *The Years*", *Status Quaestionis*, 12: 321-44.
- Miller, Courtney Pina (2018), "The Downstairs Domestic: Servant Femininity", *Exploring Downton Abbey. Critical Essays*, ed. Scott F. Stoddart, Jefferson, McFarland&Company: 177-91.
- Mirbeau, Octave (1900), *Le Journal d'une femme de chambre*, trad. it. a cura di Luisa Moscardini, *Diario di una cameriera*, Roma, Elliot, 2015.
- Morbiato, Caterina; Acuña, Carlos (2019), "Sai cos'è Netflix, Cleo? Una riflessione sul film Roma di Alfonso Cuarón". [24/01/2019] <https://napolimonitor.it/sai-cose-netflix-cleo-riflessione-roma-alfonso-cuaron/>
- Moretti, Franco (2013), "'Operazionalizzare'. O la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria", *La letteratura in laboratorio*, ed. Giuseppe Episcopo, Napoli, Federico II University Press: 43-61.

- Naugrette, Jean-Pierre (2013), "Un état d'équilibre miné par l'inquiétude: de Mansfield Park à Downton Abbey", *La revue des deux mondes*, Mai 2013: 121-28.
- Perrot, Michelle (2003), "Gli spazi del privato", *Il romanzo*, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, Vol. 4: 495-519.
- Pierron, Sylvie (1999), "La 'langue Française' dans *A la recherche du temps perdu*", *Littérature*, 16: 47-58.
- Polidoro, Piero (2016), "Serial Sacrifices: a Semiotic Analysis of Downton Abbey Ideology", *Between*, VII, 11: 1-26.
- Previti, Simona (2005), "Dioniso vestito da servo. La contaminazione della casa da Maugham a Losey", *Contaminazioni*, ed. Paolo Zanotti, Firenze, Le Monnier: 93-104.
- Proust, Marcel (1913), *Du côté de chez Swann*, trad. it. a cura di Giovanni Raboni, "Dalla parte di Swann", *Alla ricerca del tempo perduto*, I, eds. Alberto Beretta Anguissola; Daria Galateria, Milano, Mondadori, 1983.
- Robbins, Bruce (1993), "The Servant's Hand: English Fiction from Below", Durham, Duke University Press.
- Romano, Lalla, *Maria* (1953), pref. di Giorgio Zampa, Torino, Einaudi, 1995.
- Sbarra, Stefania, ed. (2017), *I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia nel romanzo moderno*, Pisa, Pacini.
- Scaffai, Niccolò (2005), "'Indovina chi viene a cena'. L'ospite dionisiaco e il problema del personaggio", *Contaminazioni*, ed. Paolo Zanotti, Firenze, Le Monnier: 73-82.
- Szabò, Magda (1987), *Az ajtó*, trad. it a cura di Bruno Ventavoli, *La porta*, Torino, Einaudi, 2014.
- West, Nancy M. (2015), "The Worlds of Downton Abbey", *South Atlantic Review*, 80, 3-4: 215-33.
- Wilson, Mary Elizabeth (2016), *The Labors of Modernism: domesticity, servants, and authorship in modernist fiction*, London-New York, Routledge.
- Woolf, Virginia (1937), *The Years*, trad. it a cura di Antonio Bibbò, *Gli anni*, Milano, Feltrinelli, 2015.

- Woloch, Alex (2017), "Rappresentazione parziale: riflessioni sullo spazio del personaggio", *I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia nel romanzo moderno*, ed. Stefania Sbarra, Pisa, Pacini: 27-43.
- (2003), "Per una teoria del personaggio minore", *Il romanzo*, IV, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi: 659-81.
- (2003a), *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.

#### FILMOGRAFIA E SERIE TV

- Babette gæstebud (Il pranzo di Babette)*, Dir. Gabriel Axel, Danimarca, 1987.
- Being There (Oltre il giardino)*, Dir. Hal Ashby, USA-Giappone-Regno Unito, 1979.
- Driving Miss Daisy (A spasso con Daisy)*, Dir. Bruce Beresford, USA, 1989.
- Downton Abbey*, Dir. Julien Fellowes, ITV-BPS, Regno Unito, 2010-2015.
- Édes Anna (*Anna Édes*), Dir. Zoltán Fabri, Ungheria, 1958.
- Finding Vivian Maier (Alla ricerca di Vivian Maier)*, Dir. John Maloof, USA, 2013.
- Gosford Park*, Dir. Robert Altman, USA-Regno Unito, 2001.
- Journal d'une femme de chambre (Il diario di una cameriera)*, Dir. Luis Buñuel, Francia-Italia, 1964.
- Roma*, Dir. Alfonso Cuarón, Messico, 2018.
- The Diary of a Chambermaid (Il diario di una cameriera)*, Dir. Jean Renoir, USA, 1946.
- The Remains of the Day (Quel che resta del giorno)*, Dir. James Ivory, Regno Unito, 1993.
- The Servant (Il servo)*, Dir. Joseph Losey, Regno Unito, 1963.

## CONTENUTI MULTIMEDIALI

Alfano, Giancarlo (2014), *La parte soddisfatta: borghesie al cinema* – Giancarlo Alfano presenta “*The Servant*” di Joseph Losey, ciclo “*La parte soddisfatta*”, a cura dell’Opificio di Letteratura reale coordinato da Francesco de Cristofaro e Giovanni Maffei, Ex Asilo Filangieri, 20 novembre 2014, video di Ludovico Brancaccio. [20/06/2019] <https://www.youtube.com/watch?v=DJ67UHBCU14>

