

Gli spazi del femminile nelle saghe familiari

Claudia Cao

Abstract

This contribution illustrates the process of reconfiguration of female roles within domestic spaces and the consequent questioning of the traditional family institution that took place between the 1880s and the 1930s. To this end, it examines the gradual emancipation of female characters in three family sagas set in that period – John Galsworthy's *The Forsyte Saga* (1906-1921), Rebecca West's Aubrey trilogy (1956-1985), and the TV series *Downton Abbey* (2010-2015) – and it respectively identifies three chronotopes: the Robin Hill country house, the music room, the car. These spaces symbolize the overcoming of physical and metaphorical barriers and express the protagonists' liberation from the limited space of the house as they gain access to the public sphere.

Keywords

Family saga; Domestic spaces; The Forsyte Saga; Aubrey Trilogy; Downton Abbey

Gli spazi del femminile nelle saghe familiari¹

Claudia Cao

e pensavo [...] alle porte chiuse della biblioteca;
e pensavo com'è spiacevole rimanere chiusi
fuori; e poi a quanto deve essere peggio
rimanere chiusi dentro.

Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*

Introduzione

Sebbene il principio organizzativo su cui si impernia ogni saga familiare, in quanto multigenerazionale, sia anzitutto quello cronologico², la relazione tra spazi domestici e pubblici riveste un peso altrettanto preminente. Le tensioni binarie tra interno ed esterno giocano infatti un ruolo chiave e riflettono la dialettica tra norma familiare e autodeterminazione, forze centripete e forze centrifughe, maschile e femminile, dominio e libertà³.

Se gli spazi domestici hanno sempre svolto una funzione chiave nella rappresentazione dei ruoli femminili, a partire dall'Ottocento la nuova centralità della famiglia e della privacy ha esacerbato la dicotomia tra pub-

¹ Il presente contributo è concepito in continuità con i miei saggi “Da *The Forsyte Saga* a *Downton Abbey*: la saga familiare come specchio di un'epoca” e “Revising the family novel: a cross-reading of Rebecca West's Aubrey trilogy and Virginia Woolf's *The Years*”.

² Cfr. Calabrese 2003: 638; Polacco 2004: 96; 111; Tobin 1978: 1-15; Welge 2015: 2-5; Abignente 2021: 34.

³ Cfr. Ru 1992: 79-81; Polacco 2004: 114; Welge 2020: 50.

blico e privato per le sfere d'azione maschili e femminili⁴.

I decenni tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e gli anni Trenta hanno tuttavia conosciuto un'accelerata nel processo di ridefinizione dei ruoli femminili all'interno degli spazi domestici e hanno testimoniato il loro graduale affrancamento dagli stessi attraverso l'accesso alla sfera pubblica. Le saghe familiari qui prese in esame – *The Forsyte Saga* di John Galsworthy (1906-1921), la trilogia degli Aubrey di Rebecca West (1956-1985) e la serie tv *Downton Abbey* (2010-2015) – immortalano due generazioni di donne colte in questo processo di messa in discussione dell'istituto familiare tradizionale e dei limiti che esso comporta.

Non sorprenderà la scelta di raccontare storie di emancipazione femminile attraverso un genere considerato conservatore come la saga familiare, data la focalità dei motivi della tradizione e dell'eredità che lo caratterizzano⁵. Quelli che qui si intende indagare sono infatti i tratti contraddittori e paradossali di queste saghe⁶, che da una parte celebrano la famiglia tradizionale, le sue norme e i suoi valori e dall'altro la mettono in discussione, ne evidenziano gli anacronismi; per un verso ne rimarcano la rigidità dei confini con l'esterno, la fissità di gerarchie interne, e dall'altro ne registrano la graduale flessione verso forme di comunità più inclusive; da un lato portano in primo piano il valore deterministico dell'appartenenza familiare, capace di vincolare il destino di ciascuno alla volontà o alla sorte del clan⁷, e dall'altro sanciscono l'ineluttabilità di forze che trascendono ogni resistenza familiare.

L'etichetta di saga familiare adottata sin qui è intesa nell'accezione di «genere interartistico e intermediale» (Baldini 2020: 265) che include sia romanzi sia prodotti televisivi ambientati nei decenni in esame⁸. A essere considerata in questa sede è inoltre la sua funzione metaforica e metonimica in relazione alla storia nazionale e all'epoca in cui si svolgono gli avvenimenti⁹: i percorsi di Irene Forsyte in *The Forsyte Saga*, di Clare Aubrey e delle figlie, Rose e Mary, nella trilogia degli Aubrey, quella di Edith e Mary

⁴ Cfr. Cohen 1998: 1-2; Foster 2002: 1-6; 98-99; Mazei – Briganti 2002: 839.

⁵ Cfr. Thody 1969: 88; Ru 1992: 116; Polacco 2004: 124; Abignente 2021: 39.

⁶ Cfr. Mecozzi 2020: 121-122; Bertoni 2021: 105-120.

⁷ Scarfone 2020: 7-8.

⁸ Si farà riferimento in particolare a un adattamento – *The Forsyte Saga*, sceneggiato da Kate Brooke e Phil Woods, andato in onda tra il 2002 e il 2003 su ITV – e a una serie tv con sceneggiatura originale – *Downton Abbey* di Julian Fellowes – trasmessa sul medesimo canale tra il 2010 e il 2015.

⁹ Cfr. Ru 1992: 169 *et passim*; Polacco 2004: 121.

Crawley in *Downton Abbey* verranno pertanto letti all'interno di una rete di rimandi che si genera anzitutto a partire dal loro ruolo nella ridefinizione dell'istituto familiare tradizionale e della loro posizione tra sfera pubblica e privata. Le loro storie rappresentano, su scala ridotta, un fenomeno che in quei decenni ha investito due generazioni di donne e diverse classi sociali: la piccola borghesia degli Aubrey, l'alta borghesia dei Forsyte, il ceto aristocratico dei Crawley.

Una posizione preminente nell'indagine del processo di emancipazione femminile attraverso gli spazi è notoriamente ricoperta dai saggi di Virginia Woolf, che delle stanze e della dialettica tra pubblico e privato ha saputo valorizzare l'accezione materiale e metaforica insieme. Se *A Room of One's Own* (1929) celebra la centralità della stanza ai fini della produzione artistica in senso anzitutto materiale, è anche vero che "la stanza tutta per sé" metaforizza la sottrazione agli obblighi familiari¹⁰ e alla dipendenza economica da padri e mariti¹¹ in quanto principali ostacoli alla realizzazione artistica e professionale femminile e all'accesso delle donne alla sfera pubblica.

La dialettica tra interno ed esterno assume un ruolo di rilievo anche nel secondo dei suoi saggi, *Three Guineas* (1938), come evidenzia il vaglio dei titoli «'The Open Door' or 'Opening the Door'»¹² di cui ha lasciato traccia nei suoi *Diari*. Rispetto all'impasse tra il "rimanere chiuse fuori" e il "rimanere chiuse dentro" prospettato in *A Room of One's Own*¹³, con *Three Guineas* a essere prefigurata è invece la «society of outsiders» (Woolf 2019: 235 *et passim*) fondata su valori di orizzontalità e autodeterminazione.

A completare il quadro delle coordinate spaziali e concettuali traslate dagli scritti di Woolf è l'immagine matrice che costituirà il punto d'abbivio di questo studio: la «fossa di pietra» (Woolf 2020b: 185), la cripta, cui Creonte destina Antigone da viva, e in cui Woolf rinviene l'origine di quel pianto antico che ancora risuona nelle parole di possesso e dominio di padri e mariti. Non è difficile riconoscere i riverberi dell'immagine sofoclea nei romanzi in esame, in cui la ricorsività dell'oppressione e oscurità delle case vittoriane genera una fitta rete di rimandi tra immagini di prigione, esclusione, isolamento femminile suggeriti anche dai saggi woolfiani¹⁴.

¹⁰ Cfr. Woolf 2020a: 81.

¹¹ Cfr. Woolf 2020a: 54.

¹² Bell – McNeil 1982: 6. Cfr. anche Foster 2002: 98.

¹³ Cfr. Woolf 2020: 55: «e pensavo [...] alle porte chiuse della biblioteca; e pensavo com'è spiacevole rimanere chiusi fuori; e poi a quanto deve essere peggio rimanere chiusi dentro».

¹⁴ Cfr. Saunders 2015: 226: «nineteenth-century interiors were akin to cases

L'analisi dei testi seguirà il sentiero tracciato da Irene, protagonista femminile della *Saga galsworthiana* – qui considerata per il suo valore archetipico del genere in esame¹⁵ – per osservarne l'eredità e il superamento nella saga familiare contemporanea attraverso la trilogia di Rebecca West e la serie tv *Downton Abbey*¹⁶. Per ciascuna opera è stato individuato un cronotopo – rispettivamente la villa nei sobborghi di Robin Hill, la stanza della musica, l'automobile – quale spazio simbolo del processo di graduale superamento di barriere fisiche e metaforiche al termine del quale la sfera domestica e familiare uscirà ridefinita insieme al ruolo di tre figure femminili protagoniste: Irene Forsyte, Rose Aubrey e Edith Crawley. Il percorso è scandito in tre tappe: da spazio di apparente protezione e tutela per la donna, spazio perciò unicamente del privato a lei riservato in opposizione alla sfera pubblica maschile, la casa diviene gradualmente luogo di apertura, spazio di contatto, violato dall'irruzione del mondo esterno o della Storia. Al passaggio alla seconda tappa corrisponde un mutamento nel loro rapporto con gli spazi: dall'immobilità e limitazioni iniziali si assiste a un intensificarsi delle forze centrifughe che scuotono e minano dall'interno il sistema familiare. Se tra gli esiti di questi mutamenti vi è dapprima il rifiuto della norma familiare – a costo dell'isolamento, dell'esclusione dal sistema familiare e sociale, quel restare *chiuse fuori* di cui parlava Woolf –, il finale, la terza tappa rappresenta invece il momento di sintesi, l'approdo a una nuova realtà domestica attraverso un matrimonio basato sulla scelta e sulla reciproca compatibilità¹⁷ che dalle due esperienze precedenti genera un nuovo equilibrio tra conservazione e autodeterminazione, consentendo alle protagoniste di superare l'*impasse* iniziale tra esclusione e reclusione.

Cripte

L'associazione tra focolare domestico e cripta sepolcrale per Irene Forsyte è suggerita sin dalla prefazione di Galsworthy all'edizione francese del

and coffins; they fitted snugly and securely round the person, protecting them, in their similarity, from the outside world». Cfr. anche Fuss 2004: 4 e Benjamin 1999: 220-221.

¹⁵ Cfr. Ru 1992.

¹⁶ Opera cardine in questo percorso sui ruoli femminili nelle saghe familiari è *The Years* (1937) di Virginia Woolf sul quale rimando, tra gli altri, al contributo di Foster 2002 cui l'impostazione di questo lavoro è in parte debitrice.

¹⁷ Cfr. Stone 1983: 301-302.

primo volume della saga¹⁸. Inquadrare la condizione di oppressione domestica di Irene in *The Man of Property* significa pertanto coglierne il posizionamento all'interno di un insieme di cornici narratologiche e metaforiche.

In *The Forsyte Saga*, così come in *Downton Abbey*, la dialettica interno-esterno, noi-gli altri richiama *in primis* la difesa del clan da minacce esterne che minano l'unità e l'appartenenza familiare e di classe, siano esse di natura economica, politica o sociale¹⁹. Proprietà, competizione, tutela dell'eredità – nel duplice senso materiale e traslato di continuità – sono pertanto i principali valori su cui si impennano la vita e le scelte del protagonista Soames Forsyte.

La prima soglia in cui si inscrive la figura di Irene è significativamente tracciata sin dal primo capitolo della trilogia e corrisponde ai contorni della mappa londinese entro cui si situano le proprietà dei Foryste: il loro limitato raggio d'azione – tra case, tribunale, studio, chiesa e club – è pertanto riflesso, oltre che del prestigio familiare, della ristretta visione del mondo all'origine della frustrazione dei desideri di Soames e del suo matrimonio con Irene²⁰.

A corroborare il senso di claustrofobia della vita dei Forsyte sono inoltre le ambientazioni in cui si svolgono i loro incontri: a fare da sfondo sono prevalentemente le loro abitazioni, lo studio legale e il club, ed è indicativo che anche le sortite di Soames nelle campagne di Robin Hill siano unicamente finalizzate a definire i confini della sua nuova proprietà e a dirigerne i lavori di costruzione.

È generalmente ammesso che un Forsyte, come la chiocciola, abbia il proprio guscio: in altri termini, si riconosce un Forsyte dall'involturo che lo circonda: affari, proprietà, relazioni, famiglia; un complesso che sembra muoversi con lui attraverso un mondo composto di molte migliaia di altri Forsyte, ciascuno dei quali è munito di una simile conchiglia speciale. Come concepire un Forsyte senza guscio? (Galsworthy 2016: 90)

¹⁸ Cfr. Coudriou 1980: 84: «Dans la préface de l'édition française du *Propriétaire* (1925), Galsworthy rappelle que "ce n'est pas tant un reste de puritanisme qui consacrait sous Victoria les droits du mari et du père que la peur du ridicule et le désir d'assumer les apparences du succès. Pourvu qu'il fût blanchi, le foyer victorien pouvait bien être un sépulcre"».

¹⁹ Ru 1992.

²⁰ Cfr. Hapgood 2000: 167; Saunders 2014: 226.

Non è un caso che i soli a frequentare spazi aperti (giardini e parchi) siano i dissidenti della famiglia come Young Jolyon, i cui acquerelli hanno come soggetto paesaggi che comunicano metonimicamente l'ampiezza del suo sguardo rispetto a Soames. Sottraendosi alla legge familiare del profitto e della salvaguardia delle apparenze, Young Jolyon ha infatti scelto il divorzio e la rinuncia all'eredità per divenire «uno di quei sognatori del genere *artista*» (Galsworthy 2016: 24) e sposare una donna della *working class*.

È in questo contesto asfittico, attraversato da continue tensioni dovute al senso di minaccia e competizione, che si colloca la posizione di Irene. La centralità degli spazi nella sua vicenda è chiara sin dall'episodio in apertura al romanzo, un “at home”²¹ per il fidanzamento di June con l'architetto Philip Bosinney: i pettegolezzi familiari – quando non si rivolgono all'eccentricità della scelta di June – si concentrano infatti sulla voce che Irene da qualche tempo non condivide più la camera da letto con Soames. La scelta, oltre che per l'inusualità in una coppia borghese, assume risonanza familiare anzitutto in quanto violazione della concezione della camera da letto quale «santuario dell'amore e della maternità» (Perrot 2011: 79), in altre parole, in quanto impedimento alla possibilità di generare successori per la ricca eredità di Soames. La serratura della nuova camera di Irene costituisce pertanto un'interdizione: è riaffermazione del potere sulla propria persona e sul proprio corpo, sottratto al dominio del marito²², ed è al contempo istanza di riacquisizione di «spazio e libertà» (*ibid.*: 69) che ogni donna borghese ha perduto con la consuetudine della condivisione della camera da letto con il coniuge.

Il contesto sociale e familiare di provenienza enfatizza il senso di oppressione della figura di Irene. A gettare luce su questo aspetto è l'adattamento televisivo del 2002 che, con la trasposizione dei *flashback* del romanzo, amplifica gli antefatti del matrimonio: le ristrettezze economiche della matrigna di Irene dopo la morte del marito e la necessità di un secondo matrimonio comportano l'esclusione della ragazza dalla sua nuova vita familiare. L'adattamento, in questo modo, getta luce sul limbo in cui Irene risulta sospesa tra il rimanere *chiusa fuori* (da un nucleo familiare, dalla società, e pertanto ridursi ai margini) e il rimanere *chiusa dentro*, letteralmente nella casa di Soames, e metaforicamente nell'ambiente asfittico della sua

²¹ «'At Home' at Old Jolyon's» è il titolo del primo capitolo di *The Man of Property* (Galsworthy 2012: 3). Cfr. Galsworthy 2016: 7: «Ricevimento in casa del vecchio Jolyon».

²² Cfr. Perrot 2011: 152.

famiglia. Il peso di queste limitazioni trova riscontro in una delle prime frasi attribuite da Galsworthy: il monito dantesco «Lasciate ogni speranza, voi che entrate» (Galsworthy 2016: 48), da lei rivolto a Bosinney poco dopo il fidanzamento con June, rimanda a quel “panopticon” «di vigilanza e di desiderio» (Galsworthy 2016: 14) rappresentato da una famiglia che condiziona ogni sua azione.

Le stesse scelte narrative di Galsworthy nel ritrarre il personaggio di Irene enfatizzano il senso di chiusura e inquadramento all'interno di un moltiplicarsi di soglie che dal piano formale si riflettono sul piano del contenuto: per tutto il corso di *The Man of Property* il lettore conosce il personaggio di Irene unicamente in modo *obliquo*, filtrato dalla prospettiva del marito o degli altri Forsyte. Forza sensuale e distruttiva, Irene emerge principalmente per i suoi effetti sugli altri. È necessario attendere l'interludio tra i primi due volumi, *Indian Summer of a Forsyte*, per apprenderne i pensieri e i discorsi e assistere al passaggio da personaggio *agito* ad *agente*. La possibilità di affermazione della sua identità passa anzitutto dalla liberazione dal retaggio ottocentesco di stereotipi e *cliché* della *femme fatale*, impressi dallo sguardo dei Forsyte²³, e i molteplici punti di vista su di lei non sono che riverbero di quell'«enorme sovrastruttura di convenzioni» (Galsworthy 2016: 66) cui soggiace la sua figura.

In termini di soglie materiali, l'ulteriore limite entro cui è confinata la figura di Irene è l'abitazione londinese di Soames, come efficacemente rimarcano i pensieri a lei attribuiti durante la prima scena a tavola insieme («era duro ritrovarla là muta, con quello sguardo: uno sguardo che sembrava vedesse i muri della stanza stringersi intorno a lei per imprigionarla», *ibid.*: 67). Dopo il lungo indugiare sui dettagli di un'abitazione in stile vittoriano – dove «dappertutto si trovavano cantucci, come piccoli nidi» (*ibid.*: 65), un proliferare di sale, muri, e spazi angusti che ne moltiplicano le divisioni interne in nome di quel valore della *privacy* che consente di incontrarsi «lontano da ogni sguardo indiscreto» (*ibid.*) - Galsworthy istituisce una serie di parallelismi tra gli arredi dell'abitazione e Irene, e insiste sulla frustrazione del «diritto di proprietà» (*ibid.*: 67) del marito:

provò un'esperazione che arrivava fino alla sofferenza, l'esperazione di non poter possedere sua moglie in tutta la forza del suo diritto [...] Tutti gli altri suoi possessi, tutti gli oggetti che aveva comprato, i suoi ninnoli d'argento, i suoi quadri, le sue case, i suoi

²³ Cfr. Hojoh 1980: 23-37.

titoli industriali, gli avevano dato una voluttà intima e segreta; ma Irene nulla gli dava! (*Ibid.*)

Come si vedrà, sono i medesimi desideri di vigilanza e di dominio su Irene a innescare l'intreccio del primo volume della saga, giacché spingono Soames alla realizzazione di un nuovo spazio domestico esterno all'ambiente londinese, con l'effetto di minare in via definitiva la valenza del tetto coniugale quale luogo di protezione per Irene.

Le immagini della cripta e della sepoltura creano un *fil rouge* che dal matrimonio di Irene ci conduce a quello di Clare Aubrey nella *Saga of the Century* di Rebecca West. Sono le parole della voce narrante, sua figlia Rose, a esplicitare il parallelismo tra matrimonio e sepoltura:

Questo ci rendeva ancora più determinate a non sposarci. Lei [Clare] si era impegnata in quel matrimonio senza sapere quanto le sarebbe costato. Se noi che l'avevamo vista pagare un prezzo così alto, ci fossimo condannate a nostra volta a quella miseria, anche a fronte della medesima ricompensa, il nostro comportamento avrebbe avuto qualcosa di suicida e sarebbe andato nella direzione opposta rispetto a quella volontà di vivere che era la principale caratteristica della mamma. In effetti per noi il matrimonio era come la discesa nella cripta dove, alla luce tremolante, di torce fumanti, veniva celebrato un magnifico rito di natura sacrificale. (West 2019a: 14)

Pianista di talento che giovanissima ha girato il mondo grazie alla sua musica, Clare ha sacrificato la propria carriera artistica per la famiglia dopo la morte del fratello, ha perso ogni forma di libertà dopo il matrimonio per via dei debiti contratti in borsa dal marito Piers, e viene ritratta dalle parole di Rose come sepolta viva in casa propria sotto il peso della maternità e del dovere coniugale («La mamma intanto aveva avuto tutti noi, e molte cose di cui preoccuparsi; ormai aveva superato i quarant'anni, le sue dita si stavano irrigidendo e aveva sempre i nervi scossi, perciò non avrebbe mai più ripreso a suonare», West 2018: 18).

L'inquadramento culturale e sociale della sua figura – suffragato da altri scritti di matrice autobiografica di West²⁴ – evidenziano le limitazioni che a partire dal piano ideologico destinavano Clare alla sola sfera privata e domestica sin dal nucleo familiare d'origine. Il confronto con gli altri uomini della famiglia getta luce sulle cause della sua esclusione dalla vita

²⁴ Cfr. West 2020 e West 2012.

pubblica e sul minor numero di occasioni a lei riservate: al maggiore investimento economico nella formazione artistica del fratello²⁵, si somma in età adulta il confronto con il cugino Jock che, dotato di minore talento, raggiunge la fama come flautista avvantaggiato dal ruolo marginale nella gestione domestica e familiare²⁶ – interamente a carico della moglie Constance – e dalle maggiori opportunità di carriera²⁷, giacché per Clare, in quanto donna, non era prevista la possibilità di esibirsi da solista, al di fuori di un'orchestra²⁸.

La molteplicità di porte chiuse per Clare si figurativizza in un episodio carico di valenza simbolica, quando il signor Morpurgo – fino a quel momento benefattore in incognito – per la prima volta fa accesso sulla scena per ricevere le chiavi dell'ufficio di Piers, recentemente scomparso:

Vuotò il contenuto della scatola sul tavolo, e ne uscì una gran quantità di chiavi [...] ho trovato questa scatola con dentro un po' di chiavi, dove io e la mia domestica nel tempo abbiamo riposto tutte quelle che abbiamo trovato in giro, e ora salta fuori che abbiamo più chiavi che serrature, in questa casa [...] Queste possiamo buttarle, sono tutte di vecchi bauli. (West 2018: 508)

È significativo che la scena della liberazione dalle chiavi avvenga all'arrivo di Morpurgo, figura simbolo del superamento dell'ideale di famiglia in senso patriarcale, nuovo padre putativo per le figlie di Clare, nonché suo corrispettivo simmetrico nella ridefinizione della comunità familiare a partire da questo momento. La scena metaforizza non solo la molteplicità di porte che l'hanno vista chiusa fuori fino a quel momento, ma anche quelle della sua reclusione durante il matrimonio, come rimarcato anche dall'emblematica sortita a Kew Gardens al momento della partenza di Piers.

La ridefinizione del ruolo delle figlie – soprattutto delle gemelle Rose e Mary – tra vita domestica e vita pubblica che si verificherà nei successivi due volumi dell'opera, passa pertanto attraverso il superamento delle barriere di carattere economico, ideologico e sociale esperite dalla madre Clare. L'intento da parte di Rebecca West di porre in scena uno scardinamento

²⁵ Cfr. West 2012: 74; Erickson – Blodgett 2009: 90. Su questo punto cfr. anche Woolf 2020b: 47.

²⁶ Cfr. West 2012: 76.

²⁷ Cfr. West 2012: 74; Frigerio 2006: 126.

²⁸ Cfr. West 2020.

delle convenzioni familiari dell'epoca è chiaro sin dalle pagine d'apertura del romanzo, dove si assiste a un evidente rovesciamento dei *topoi* caratteristici del romanzo familiare: dopo vent'anni di «vita nomade» (West 2018: 141), Clare e i quattro figli vanno a vivere in una fattoria delle Pentland Hills, «un posto solitario» (*ibid.*: 8), dopo aver dato in affitto il loro appartamento carico di ipoteche. Unica eredità per la loro futura casa a Lovegrove sono i mobili stile impero lasciati dalla zia di Clare. L'attenzione nel dialogo di apertura a tutti i dettagli relativi ai pezzi d'arredamento enfatizza il peso della loro perdita poco dopo, per via dei nuovi debiti di Piers²⁹. In contrapposizione a uno dei *topoi* cardine del romanzo familiare convenzionale, in cui la casa e l'eredità sono simbolo di continuità genealogica, i capitoli d'apertura rendono manifesto l'intento di rottura di West, giacché alla trasmissione della proprietà si contrappone l'instabilità degli Aubrey, tornati in Inghilterra dal Sud Africa dopo aver perso tutto. Se, come ricorda Perrot, la vecchia mobilia per le famiglie borghesi ha valore memoriale, il loro «non possederne è segno di marginalità» (Perrot 2011: 65).

La posizione da cui vengono narrati i fatti, pertanto, è rovesciata rispetto al romanzo familiare tradizionale, la storia è narrata dai margini, e anche Rose e Mary per via delle loro origini risultano perciò sospese nel medesimo limbo in cui si trovava Irene Forsyte giunta in età da matrimonio. I richiami all'esclusione delle Aubrey sono molteplici, a scuola, così come alle feste o nelle poche occasioni pubbliche in cui vengono coinvolte: la povertà e l'eccentricità della famiglia d'origine fanno di loro figure constantemente emarginate per il difficile inquadramento sociale e per il loro essere donne, come evidenzia il confronto con il fratello Richard Quin, che con agio riesce a farsi strada nella società di Lovegrove.

Quando si passa a considerare la posizione delle sorelle Crawley in *Downton Abbey*, la concezione della casa come luogo simbolo della difesa della legge patriarcale e della continuità genealogica è posta in primo piano sin dalle scelte iconografiche della serie tv: come evidenziato dalla scelta delle locandine che si sono susseguite nel corso delle sei stagioni – con in primo piano Robert Crawley, conte di Grantham, e il palazzo di Downton che si staglia sullo sfondo sovrastando il cast – è chiara la pregnanza semantica dell'abitazione che intitola la serie, il suo ruolo di motore nell'intreccio e la correlazione con la figura del capofamiglia³⁰. A confermarlo è l'episodio di apertura della serie la cui valenza, oltre che familiare,

²⁹ Cfr. West 2018: 59.

³⁰ Cfr. Polidoro 2016; Natale 2021: 141-152.

assume metonimicamente portata storica e investe l'intera classe nobiliare: l'affondamento del Titanic in cui ha perso la vita Patrick, erede di Downton Abbey e promesso sposo della primogenita Mary, è segno – oltre che del peso della proprietà nella continuità della genealogia – della precarietà della condizione aristocratica in quei decenni di rapidi mutamenti economici e sociali³¹.

Il palazzo è riflesso della norma patriarcale che regola la vita della comunità familiare all'interno dei suoi confini³². Conferma di questa condizione di partenza si trova nella volontà del conte di non impugnare la clausola successoria stabilita da suo padre, a costo del sacrificio della primogenita Mary: l'eredità della tenuta e del titolo spettano alla medesima persona, e non può essere una donna ad acquisirli. I primi episodi chiariscono pertanto la molteplicità di norme e convenzioni – familiari e sociali *in primis* – che condizionano le opportunità e le sorti delle Crawley giunte in età da matrimonio. Giacché nessun nobile sposerebbe Mary in quanto esclusa dell'eredità della tenuta – come esplicita il rifiuto del duca di Crowborough (s1.e1) – la missione assegnatale per non perdere Downton è sposare colui che erediterà il titolo; per la figlia cadetta, Edith, e la terzogenita, Sybil, in quanto prive di ogni diritto di successione, il solo auspicio paterno è fare un matrimonio all'altezza del casato e salvaguardare il prestigio familiare. L'eredità materna anche in questo caso segna il sentiero che si prospetta di fronte a loro: Cora, nonostante la mancanza di titoli, la sua estrazione borghese e le sue origini americane, ha potuto sposare un aristocratico grazie alla sua ricca dote³³, necessaria alla salvaguardia della tenuta dai debiti ereditati da Robert.

Se lo stesso episodio d'apertura assume immediatamente la valenza di un'irruzione della Storia nel focolare domestico – minando alle fondamenta la visione della casa quale guscio protettivo contro l'avanzare di forze esogene che minacciano la stabilità familiare – è sufficiente proseguire fino alla terza puntata per constatare la fallacità di questa concezione dell'ambiente domestico e le costanti elusioni dell'autorità paterna da parte delle figlie: la violazione del letto di Mary da parte dell'ambasciatore turco, ospite di Downton, è amplificata dalla portata che l'episodio assume in seguito con la potenziale esclusione di Mary e delle sorelle dal mercato matrimoniale.

³¹ Cfr. Brogi 2019.

³² Cfr. Baena – Byker 2015: 6.

³³ Cfr. Stone 1983: 351.

Come per le precedenti due saghe, anche la prima stagione di *Downton Abbey* è leggibile in termini di inquadramento delle tre giovani all'interno dei vetri che ne definiscono il raggio d'azione e di scelta. Le opportunità prospettate per loro sono infatti ridotte alle sole possibilità di incontro tra le mura domestiche, in quanto le uniche garantite dall'approvazione familiare. Per questa ragione la dialettica tra le posizioni di Mary e Edith appare dapprincipio inquadrabile all'interno di un paradigma patriarcale che le vede in costante competizione per il desiderio di un uomo all'interno di una ristretta cerchia o per l'imitazione di un ideale stabilito dalla norma paterna, in un apparente ricalco dei *sister plot* ereditati dalla tradizione³⁴. La secondogenita Edith – a tutta prima la meno fortunata perché meno dotata per bellezza e carisma rispetto alla prima e per coraggio e determinazione rispetto alla terza – sembra sin dal posizionamento anagrafico sospesa in una *in-betweenness* che ne riduce le possibilità di definizione identitaria a un'ideale da imitare.

A partire dalla seconda stagione della serie l'irruzione ancora più violenta della Storia tra le mura di Downton – quella della Prima guerra mondiale che tramuta il palazzo in convalescenziaio³⁵ – viene a coincidere con un sisma assiologico e culturale dopo il quale non solo la conduzione della tenuta uscirà profondamente riconfigurata e modernizzata, ma in cui a ridefinirsi sarà anche l'identità di ciascuno, e della figura di Edith in particolar modo. La casa, durante la guerra, da guscio protettivo contro il mondo esterno si fa zona di contatto, luogo di socialità, in cui l'orizzontalità si sostituisce alle consuete gerarchie di classe e di potere.

«Spazio, aria, luce»³⁶

Le forze centrifughe che intervengono a partire dalla seconda tappa di queste saghe sono causa dell'allontanamento – nella duplice accezione fisica e metaforica – delle tre figure protagoniste dall'ambiente familiare di partenza. L'ironia della sorte caratteristica della trilogia galsworthiana³⁷ fa sì che sia lo stesso desiderio di dominio di Soames sulla moglie a porre le fondamenta di una nuova realtà domestica per Irene. La scelta del trasferi-

³⁴ Cfr. Bertoni 2021: 105-120.

³⁵ Cfr. Natale 2021: 141-152.

³⁶ Galsworthy 2016: 95.

³⁷ Cfr. Furst 2006.

mento in campagna, a Robin Hill, finalizzato ad allontanare la donna dalle tentazioni della vita londinese e incrementarne l'isolamento, ha infatti come primo effetto il suo avvicinamento a Philip Bosinney, architetto della villa³⁸. Da luogo di cattività, Robin Hill nel corso dei tre volumi si tramuta pertanto in luogo simbolo della ridefinizione della comunità familiare e del ruolo di Irene al suo interno. Ideata per lei – prima nei desideri di Soames poi dell'amante Bosinney – Robin Hill diviene metonimia dei valori di modernità, libertà e autodeterminazione che lei rappresenta nell'economia dell'opera.

Per il peso che assumerà nel corso della trilogia, la villa in campagna è infatti un cronotopo portatore di molteplici strati di senso, a partire anzitutto dalla sua posizione nei sobborghi londinesi³⁹. Da parte di Galsworthy – che scrive nel 1906 ma ambienta la vicenda vent'anni prima – la scelta di questo spazio a metà strada tra campagna e città significa concepire questa nuova dimora familiare come un «*intermediate territory*» (Hapgood 2000: 164), «'new kind' of community» (*ibid.*: 163), «*locus of the future*» (*ibid.*) che ben riflette i cambiamenti sociali e politici in corso. È significativo che al termine della realizzazione non sia Soames il destinatario della villa, il precursore del cambiamento in atto dai primi del Novecento con l'intensificarsi dello spostamento della classe media dalla città ai sobborghi. La sua ristretta visione del mondo non gli consente di cogliere il significato della villa al di là del puro valore economico. Se Robin Hill è un «*unwritten textual space*» (*ibid.*: 171), specchio di un'epoca in transizione, non sorprende che il primo proprietario sia Old Jolyon, il solo capace di comprendere il passaggio epocale in corso⁴⁰ e in grado di abbracciare il cambiamento destinando quell'abitazione a una *nuova* famiglia che ha saputo superare le barriere sociali delle convenzioni borghesi: il figlio Young Jolyon con la seconda moglie, e i tre figli nati dai due matrimoni.

Il fallimento del progetto di Soames è chiaro sin dalla realizzazione della pianta della casa: in luogo dell'asfissia della sua abitazione londinese,

³⁸ L'ironia si riconferma nel secondo volume, dove il tentativo di Soames di dimostrare che Irene ha un amante e ottenere il divorzio dopo la lunga separazione, genera le condizioni dell'avvicinamento a Young Jolyon e del loro innamoramento. Significativo che la fuga da Soames ancora una volta spinga la donna verso un terzo spazio, Parigi, su cui si proietta l'esilio e la potenziale esclusione di Irene al di fuori del matrimonio, ma anche una condizione di libertà non esperibile nell'ambiente londinese dominato e vigilato dai Forsyte.

³⁹ Su questo punto si veda Hapgood 2000 e Brown 2007: 75-76.

⁴⁰ Cfr. il titolo del capitolo "Fine di un'epoca" (Galsworthy 2017: 286) nel secondo volume.

a Robin Hill trovano espressione quegli ideali novecenteschi di «spazio, aria e luce» (Galsworthy 2016: 95) individuati da Benjamin quali elementi di rottura rispetto all'architettura ottocentesca⁴¹. Il gioco di trasparenze generato dal «tetto invetriato», le alte colonne che sostituiscono i muri nella corte interna da cui «a nord viene la luce» (Galsworthy 2016: 94), uniti al «muro di fondo, tutto a vetri» che «dà luce a sud-est», rimarca la volontà di creare una casa dove «c'è spazio per respirare» (*ibid.*) e l'intento di sintesi tra interno ed esterno, un ambiente domestico *aperto* e in armonia con la natura circostante.

Il primo volume, tuttavia, si chiude con un riaffermarsi delle forze centripete su quelle centrifughe che rinsalda almeno momentaneamente la passività del personaggio di Irene: due soglie domestiche sono il crono-topo al centro dei due episodi di *crisi* e di *svolta*⁴² in cui viene riaffermato il dominio di Soames sulla moglie. L'irruzione del marito, la notte in cui Irene dimentica di chiudere a chiave la serratura, e lo stupro quale reazione alla scoperta del suo rapporto extraconiugale hanno l'effetto di amplificare il senso della sua cattività e sanciscono la pura convenzionalità dell'ideale domestico vittoriano quale «place of Peace; the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt, and division» (Cohen 1998: 1)⁴³. Venuta meno ogni possibilità di fuga in seguito alla morte dell'amante, e stanti i medesimi condizionamenti economici che l'avevano spinta al matrimonio con Soames, Irene è costretta a fare ritorno al tetto coniugale. Il secondo episodio è il dialogo tra Soames e Young Jolyon sulla soglia di casa Forsyte, che, pur riconfermando la condizione di clausura della donna, anticipa la svolta del secondo volume:

“Mia moglie non può vedere nessuno” [...] Sulla soglia del salone, Irene stava ritta in piedi [...] lo strano chiarore delle sue pupille si spense, le sue mani ricaddero e restò *come una statua*. [...] “Qui sono in casa mia” disse [Soames] [...] Non vogliamo vedere nessuno”. E fece sbattere con forza la porta in faccia al giovane Jolyon. (Galsworthy 2016: 315)⁴⁴

⁴¹ Cfr. Benjamin 1999: 221: «The twentieth century with its porosity and transparency, its tendency toward well-lit and airy, has to put an end to dwelling in the old sense». Su questo aspetto si veda anche Brown 2007: 87-93.

⁴² Bachtin 1979: 395.

⁴³ La citazione è tratta da *Of Queen's Gardens* di Ruskin, uno dei principali artefici del *topos* vittoriano della casa intesa come guscio protettivo.

⁴⁴ Corsivo mio.

Se la similitudine della scena finale richiama ciclicamente la condizione di sepoltura da viva per Irene, pietrificata tra le mura domestiche, al contempo, la posizione simmetrica di lei e Jolyon – rispettivamente sulla soglia del salone e su quella dell'ingresso principale – evidenzia la consonanza delle loro posizioni rispetto alla famiglia e al mondo borghese, che sarà alla base del loro avvicinamento nel secondo volume.

L'assenza di condizionamenti materiali per Irene al momento del matrimonio con Young Jolyon segnano il superamento dell'oppressione dell'esperienza coniugale precedente. L'appartamento a Londra e la rendita lasciatele nel testamento da Old Jolyon rappresentano infatti l'autonomia, "la stanza tutta per sé" e la liberazione dai cliché incarnati fino a quel momento. Irene vive delle sue lezioni di musica e per la prima volta le sue doti assumono il valore di strumento di liberazione dalla dipendenza economica e dalle convenzioni che la imprigionavano. È ancora una volta l'adattamento del 2002 a portare l'attenzione su questo aspetto attraverso la trasposizione dei primi incontri tra Irene e Soames, mostrando come per la famiglia di Irene le sue abilità fossero «symbol of values reputed essential to the education of a *femme accomplie* and other "angels of the house"» (Frigerio 2006: 126), come osservato anche da Virginia Woolf: «Era in vista del matrimonio che veniva formata la sua mente. Era in vista del matrimonio che strimpellava il pianoforte ma non aveva il permesso di suonare in un'orchestra [...] che intratteneva, accattivava, affascinava. [...] E come avrebbe potuto essere altrimenti? Il matrimonio era l'unica professione che le fosse aperta» (Woolf 2020: 63).

Robin Hill, divenendo approdo per la nuova famiglia fondata da Irene e Young Jolyon, si conferma pertanto spazio metonimico della società del futuro, luogo di superamento dell'ideale di dominio e controllo vittoriani. I valori di libertà e di autodeterminazione che fanno di Irene e Jolyon forze centrifughe in seno alla tradizione familiare dei Forsyte, a Robin Hill si sostituiscono all'oppressione della famiglia patriarcale.

Nel caso della trilogia di Rebecca West, è la stanza della musica a farsi spazio di incubazione di un nuovo modello di comunità familiare. La centralità della musica e il suo nesso con il ruolo dei singoli componenti della famiglia sono chiariti sin dal primo capitolo della trilogia («"Oh mio piccolo tesoro [Richard Quin], mi chiedo quale sarà il tuo strumento. Non saperlo è irritante". Perché ovviamente tutte noi suonavamo uno strumento», West 2018: 17). Una conferma *ex negativo* di questa corrispondenza è offerta dalla figura di Cordelia, la sola figlia priva di talento artistico, e la sola a incarnare i valori e il conformismo borghesi.

Per Rose e Mary la stanza della musica è anzitutto spazio propulsore

di possibili narrativi alternativi al destino che gli si prospetta per far fronte ai debiti paterni:

Oh, potremmo lavorare, andare nelle fabbriche o nei negozi o negli uffici, o potremmo andare a servizio, e tra me e te mettere insieme abbastanza soldi per mantenere la mamma e anche Richard Quin [...] Ad ogni modo [...] andrà sicuramente tutto bene. Sai, andremo avanti a esercitarci al piano la sera e un giorno riusciremo a diventare delle vere pianiste e allora andrà tutto bene. (West 2018: 31)

Luogo simbolo dell'eredità e del riscatto materno⁴⁵, la stanza della musica è pertanto il luogo della conquista dell'indipendenza attraverso la professione musicale, è "la stanza tutta per sé", luogo alternativo al dovere domestico, spazio antitetico alla cripta patriarcale, dove le loro opportunità di accesso a un'istruzione formale e al mondo delle professioni sono limitate dagli interessi paterni. La stanza della musica è emblema del regime matriarcale, dei valori morali di giustizia, empatia, compassione, altruismo di cui Clare è naturalmente portatrice anche in virtù della sua formazione artistica⁴⁶. Clare è forza vitale che non si piega di fronte alle limitazioni delle circostanze, capacità di sfuggire a un destino ineluttabile⁴⁷, e già durante il matrimonio con Piers diviene figura di riferimento per svariate donne che accoglie sotto il proprio tetto nonostante le ristrettezze economiche, sottraendole al rischio di esclusione sociale dopo la perdita della protezione che la dimora familiare doveva rappresentare.

La messa in discussione dell'ideale familiare e della casa quale guscio protettivo anche in questo caso passa attraverso l'irruzione del mondo esterno nell'habitat domestico: l'arrivo di Constance e della figlia Rosamund, di Lily e della nipote Nancy – la prima perseguitata dal *poltergeist* causato dal marito, le seconde rimaste sole dopo l'omicidio di Mr. Philips da parte della madre di Nancy – è testimonianza del fallimento della famiglia tradizionale, fondata sui legami di sangue e sul matrimonio, dopo il quale la sola alternativa per chi sceglie di sottrarvisi è l'esclusione sociale. Casa Aubrey, così come il pub di zio Len, divengono spazi di ridefinizione della comunità familiare sulla base di principi di condivisione, orizzontali-

⁴⁵ West 2018: 28: «c'era mancato poco perché diventasse una pianista famosa e riteneva probabile che con il nostro talento avremmo potuto avere successo laddove solo la sfortuna aveva determinato il suo fallimento».

⁴⁶ Cfr. Erickson - Blodgett 2009: 95.

⁴⁷ Cfr. West 2012: 74.

tà e libertà da quelle norme di continuità e appartenenza alla base del dominio e dell'oppressione familiare borghesi. È soprattutto dopo la morte di Piers che questa nuova comunità familiare legittima il ruolo di Clare quale proprio centro morale⁴⁸, facendo di casa Aubrey metonimia di un nuovo ideale sociale. Lo spazio domestico diviene pertanto luogo di superamento delle barriere generate dai vincoli di sangue, alla base di ogni chiusura endogamica, e accoglie una comunità familiare intesa come forma di socialità più inclusiva.

L'ultima tappa, il momento di sintesi, è quella che succede alla morte di Clare e che vede Rose e Mary affermate professionalmente. Oggetto di questa terza fase è lo sforzo, che si concretizzerà nelle scelte di Rose in particolar modo, di evitare il ritorno al confinamento, a una nuova forma di sepoltura, all'interno di una nuova realtà domestica e familiare. A evocare l'immagine della sepoltura in vita è la stessa Rose al principio del terzo volume della trilogia, dopo l'abbandono della casa di Lovegrove:

Decidemmo però di lasciare Lovegrove. Quella casa avrebbe potuto indurci alla pratica della magia; avremmo potuto ricreare il passato e *seppellirci vive* in esso. Affittammo dunque Alexandra Lodge a un compositore e alla moglie violinista, che erano contenti di poter sfruttare le stanze della musica [...] La casa che il Signor Morpurgo ci aveva trovato era [...] della stessa epoca del nostro cottage di Lovegrove, con le due rimesse per farne delle stanze per la musica. (West 2019b: 7-8)⁴⁹

La stanza della musica assume ancora una volta la funzione di microcosmo metafora della ridefinizione dei valori di vita familiare e di vita domestica: attraverso la relazione con la musica e con la stanza si riproduce infatti la medesima dicotomia tra esclusione e reclusione che consente di comprendere i diversi destini cui vanno incontro Rose e Mary al termine della trilogia. Mary, infatti, concepisce la musica come forma di astrazione dalla realtà quotidiana e dalle relazioni umane⁵⁰:

Non traeva alcun tipo di incoraggiamento dai contatti con la gente imposti dalla professione, e il fatto che qualcuno del pubblico traesse piacere dalla sua bellezza la infastidiva. Sentiva di essere obbligata

⁴⁸ Cfr. Erickson – Blodgett 2009: 94.

⁴⁹ Corsivo mio.

⁵⁰ Cfr. Erickson 2009: 97.

ad apparire fisicamente davanti al pubblico per suonare, ma credeva anche che il pubblico non avesse diritto di trarre vantaggio da quell’obbligo per formulare qualche giudizio non richiesto sulla sua persona. Se anche il giudizio era favorevole lo avvertiva come una violazione della sua intimità. (West 2019b: 17)

Non solo non trae gratificazione dalle esibizioni in pubblico, ma neppure dall’apprezzamento altrui e dall’effetto che può procurare sugli altri. Il suo graduale isolamento, la fine delle performance pubbliche a favore di un godimento della musica tutto privato, quale forma di evasione dalla realtà, sfociano infine nell’abbandono della casa condivisa con Rose. Il suo ritorno alle esibizioni unicamente private è un ritorno al passato, è una nuova forma di sepoltura in quello spazio uterino, il guscio protettivo materno, che la stanza della musica ha rappresentato prima dell’accesso alla sfera pubblica e professionale.

La scelta dell’isolamento diviene pienamente comprensibile alla luce della crisi attraversata in parallelo da Rose. Sebbene quest’ultima abbia sempre rappresentato l’«ability [...] to connect with others outside herself» (Erickson – Blodgett 2009: 96), anche lei sembra volersi conformare al modello di Mary, con la temporanea chiusura al mondo esterno: l’incapacità per lei di riuscire a entrare in relazione con qualcuno al di fuori della cerchia familiare creata da sua madre si riflette come per Mary nell’incapacità di entrare in connessione con gli altri durante le esibizioni musicali:

[...] davvero, io odio il mio lavoro. Voglio smettere. [...] Queste persone orribili che vengono ad ascoltarmi [...] Voglio che mi diano qualcosa, mi sento vuota senza. Non lo ottengo mai se non dalle persone qui, e da Kate e dalla Signorina Beevor. [...] Ma ciò che odierai più di tutto, sarebbe se le persone per le quali suono, le persone con cui lavoro cominciassero a cercare di darmi quello che ottengo qui. [...] Non potrei sopportare il pensiero di quelle persone che si impadroniscono di me [...]. (West 2019b: 315- 316)

L’uscita dalla crisi è il momento della sintesi tra le due alternative fin qui prefigurate: il fidanzamento e conseguente matrimonio con Oliver rappresentano lo scarto rispetto alla sorte di Mary, nonché una nuova forma di apertura a un ideale familiare più inclusivo, giacché il matrimonio per Rose ha sempre significato «abbandonare il proprio vero nome, tradendo la propria famiglia» (West 2019: 189). La dichiarazione di Oliver è una dichiarazione muta, che richiama la medesima orizzontalità della fa-

miglia generata da Clare: si esprime infatti tramite le note del piano che lui sta suonando per adottare il linguaggio di Rose e, di conseguenza, di sua madre. Non è un caso che l'ambientazione scelta sia proprio la medesima stanza della musica in cui Rose, come prima di lei Mary, intendeva rifugiarsi dal mondo esterno («sentii qualcuno che suonava nella mia stanza della musica» West 2019b: 346).

Il dilatarsi del tempo narrativo, l'indugiare sulla discesa di ogni singolo gradino della scala che porta alla stanza, amplifica il momento del superamento della sua soglia, rimarcando la funzione di svolta e rinnovamento che la scala e la soglia come cronotopi contigui rappresentano⁵¹. In questo caso, il rinnovamento è duplice, giacché da una parte richiama il superamento con Oliver e Rose del matrimonio come sepoltura – e come sacrificio della vita pubblica e musicale come per sua madre prima di lei – e al contempo suggerisce l'acquisizione dell'eredità materna, sancendo il nuovo ruolo di Rose quale perno morale della nuova comunità familiare.

Anche in *Downton Abbey* è possibile riconoscere nel cronotopo dell'automobile, emblema della modernità e della rapidità dei mutamenti in corso nel primo Novecento, lo spazio simbolo dell'iniziale *in-betweenness* di Edith. Se, come ricorda Zinato (2012), l'auto rinvia «a una promessa illimitata di mobilità individuale e autonoma» (*ibid.*: 16), è anche vero che la sua forza si fa ancora più dirompente proprio nel contrasto con quell'«oasi, [...], rifugio, [...] eremo atemporale», quasi «immune dall'attualità meccanica» (*ibid.*: 36) che è la contea di Grantham⁵².

Rispetto alle due sorelle, il cui destino è in qualche misura legato all'automobile e al suo valore simbolico, Edith è la sola a farne un uso privato, seppur per diletto e solo limitatamente per necessità. La pratica della guida metaforizza pertanto la condizione di simultanea adesione e autonomia esperita dal personaggio di Edith rispetto sia alla norma familiare sia alle convenzioni di classe e di genere. L'episodio in cui la ragazza si sostituisce al dipendente di un fittavolo della contea partito in guerra, ponendosi alla guida del trattore della tenuta (s2.ep2), oltre a confermare i rivolgimenti e l'abbattimento di barriere sociali portati dalla guerra, anticipa il temporaneo livellamento che si verificherà durante la loro breve infatuazione, prospettando nella forma più estrema la potenziale mobilità che la sospensione di Edith comporta. L'automobile e la pratica della guida, infatti, sin dall'iniziazione della giovane a opera di Strallan, che la chiederà in sposa, sono sim-

⁵¹ Bachtin 1979: 396.

⁵² Sulla funzione dell'auto in *Downton Abbey* cfr. Polidoro 2016: 21-22.

bolicamente legati a un potere fallico e preludono al suo graduale prendere possesso di spazi prettamente maschili, sancito nell'ultima stagione.

A partire dalla seconda stagione le forze centrifughe che allontanano Edith dalla norma familiare subiscono un'accelerata. Il momento di rottura corrisponde alla fine della competizione con Mary e alla rinuncia all'imitazione del modello da lei incarnato. Il fidanzamento e tentato matrimonio con Strallan, scartato dalla sorella, rappresentano infatti il punto più estremo di questa competizione e sembrano decretare per Edith il medesimo destino di reclusione toccato in sorte a numerose giovani rimaste nubili dopo la decimazione della popolazione maschile dovuta alla guerra: le sole possibilità rimaste per Edith, giunti a metà della serie, sembrano il rimanere *chiusa fuori* dal mercato matrimoniale cui hanno avuto accesso le altre due e il conseguente rimanere *chiusa dentro* le mura di Downton («Sono un'inutile zitella, brava solo ad aiutare gli altri. È questo il mio ruolo», s3.ep3.).

Il vettore della sua più radicale trasgressione della legge paterna, e motore dell'insieme di forze centrifughe che da questo momento la allontaneranno sempre più da Downton, è significativamente un *medium* di comunicazione cui è associato nella serie il potere maschile, ovverosia la scrittura, essendo lei non solo l'unica donna ad affacciarsi a questa professione, ma anche a raggiungere i vertici della medesima rivista con cui collabora: l'incarico di una rubrica settimanale nello *Sketch* è un ulteriore passo verso l'appropriazione di spazi fino a quel momento preclusi alla sfera femminile soprattutto nel suo rango e si riflette nella nuova autonomia acquisita all'interno dell'ambiente metropolitano londinese. Con il nuovo lavoro e la relazione amorosa con Gregson, Londra viene sottratta al raggio di intervento familiare, incarnato fino a quel momento dalla zia. Traduzione in termini spaziali di quelle forze centrifughe che l'hanno condotta al distacco dalla sfera familiare d'origine sono inoltre la fuga in Svizzera e il successivo trasferimento a Londra con la figlia, nella casa lasciata da Gregson. Tuttavia, a differenza di quanto verificatosi per Irene e per Rose, il raggiungimento dell'indipendenza finanziaria come imprenditrice editoriale e della "stanza tutta per sé" londinese non possono rappresentare un lieto fine nell'economia narrativa della serie di Fellowes, giacché implicano un declassamento e un'esclusione di Edith dal sistema familiare d'appartenenza: a esserne intaccata non è infatti la sola sfera morale e valoriale, ma soprattutto quella sociale che implica una sconfitta di portata più ampia per il sistema nobiliare che i Crawley rappresentano.

Il momento di sintesi tra le due fasi della formazione di Edith non poteva che avere luogo, pertanto, in uno spazio simbolo del conservatori-

smo su cui si impenna *Downton Abbey*⁵³. Il matrimonio con Bertie Pelham, divenuto marchese, procurando una promozione sociale per Edith rispetto alla famiglia d'origine, premia con l'*happy ending* non solo la famiglia stessa – che raggiunge quel consolidamento e avanzamento economico, sociale e politico⁵⁴ profilato per la figlia cadetta sin da principio – ma anche la funzione assiologica svolta dalla giovane nella ridefinizione della comunità familiare in quanto spazio sociale più inclusivo. L'ammissione di Edith, ragazza madre e imprenditrice, al castello dei Pelham e il matrimonio con il marchese non assumono i tratti di un rito di natura sacrificale: la conquista del posto al suo interno è infatti possibile per lei non in seguito a un percorso di redenzione per le trasgressioni passate, ma a un mutamento di giudizio da parte di coloro che incarnano la norma nella nuova realtà domestica, lo stesso Berthie e sua madre. Significativo che lo spazio di sintesi delle due precedenti esperienze familiari sia pertanto un castello, «luogo saturo del tempo del passato storico» (Bachtin 1979: 393), cronotopo simbolo dell'immobilità e immutabilità, la cui caratteristica principale è la pregnanza temporale, quasi a sancire come la revisione della comunità familiare e dei ruoli femminili al suo interno sia giunta al cuore di un baluardo dell'aristocrazia e della tradizione.

⁵³ Cfr. Byrne 2014; Baena – Byker 2015; Esposito – Ruggiero 2021.

⁵⁴ Cfr. Stone 1983: 302.

Bibliografia

- Abignente, Elisabetta, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli, 2021.
- Bachtin, Michail M., *Vosprosy literatury i estetiki* (1975), trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Baena, Rosalía – Byker, Christa, "Dialectics of Nostalgia. *Downton Abbey* and English Identity", *National Identities*, XVII.3 (2015): 259-269.
- Baldini, Alessio, "Finzioni che legano: la saga familiare come genere interartistico e intermediale", Gobbo – Muoio – Scarfone 2020: 265-292.
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, Cambridge – London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Bertoni, Clotilde, "Piccolo mondo fragile: una serie di contraddizioni", Esposito – Ruggiero 2021: 105-120.
- Brogi, Daniela, *Perché continueremo a sognare Downton Abbey*, <https://www.doppiozero.com/materiali/perche-continueremo-sognare-downton-abbey> (ultimo accesso: 30/05/2021).
- Brown, Rebecca, *The Uncanny English House in The English Novel: 1880s to 1930s*. Dissertation presented to the graduate school of the University of Florida, 2007, <https://ufdc.ufl.edu/UFE0018162/00001> (ultimo accesso: 30/05/2021).
- Byrne, Katherine, "Adapting Heritage: Class and Conservativism in *Downton Abbey*", *Rethinking History*, XVIII.3 (2014): 311-327.
- Calabrese, Stefano, "Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo", *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003: 611-640, IV.
- Cao, Claudia, "Revising the family novel: A cross-reading of Rebecca West's Aubrey trilogy and Virginia Woolf's *The Years*", *Intertextuality. Intermixing Genres, Languages and Texts*, Eds. Maria Grazia Dongu – Luisanna Fodde – Fiorenzo Iuliano – Claudia Cao, Milano, FrancoAngeli, 2021: 101-116.
- Ead., "Da *The Forsyte Saga* a *Downton Abbey*: la saga familiare come specchio di un'epoca", Esposito – Ruggiero 2021: 87-103.
- Cohen, Monica F., *Professional Domesticity in The Victorian Novel. Women, Work and Home*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Coudriou, Jacques. "La femme dans l'oeuvre de John Galsworthy", *Caliban*, 17 (1980): 81-90.
- Erickson, Susan – Blodgett, Harriet, "Rebecca West's Resonant Music in the Aubrey Trilogy", *Interdisciplinary Humanities*, 26.2 (2009): 89-100.

- Esposito, Lucia – Ruggiero, Alessandra (eds.), *Downton Abbey. Il fascino sfacciato dell'aristocrazia*, Milano - Udine, Mimesis, 2021.
- Foster, Thomas, *Transformations of Domesticity in Modern Women's Writing. Homelessness at Home*, Basingstoke, Macmillan, 2002.
- Frigerio, Francesca, "Music and the Feminine Aesthetics of Detail in Rebecca West's *Harriet Hume*", *Rebecca West Today: Contemporary Critical Approaches*, Ed. Bernard Schweizer, Newark, University of Delaware Press, 2006.
- Furst, L. R., "'The Ironic Little Dark Chasms of Life': Narrative Strategies in John Galsworthy's *Forsyte Saga* and Thomas Mann's *Buddenbrooks*", *Literature Interpretation Theory*, XVII.2 (2006): 157-177.
- Fuss, Diana, *The Sense of an Interior. Four Writers and the Rooms that Shaped Them*, New York - London, Routledge, 2004.
- Galsworthy, John, *The Forsyte Saga* (1922), Ware, Hertfordshire Wordsworth Classics, 2012.
- Id., *The Man of Property* (1906), trad. it. *Il possidente*, Roma, Elliot, 2016.
- Id., *Interlude: Indian Summer of a Forsyte; In Chancery* (1920), trad. it. *In tribunale*, Roma, Elliot, 2017.
- Id., *Interlude: Awakening; To Let* (1921), trad. it. *In affitto*, Roma, Elliot, 2017.
- Gobbo, Filippo – Muoio, Ilaria – Scarfone, Gloria (eds.), «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, Pisa, Pisa University Press, 2020.
- Hapgood, Lynne, "The Unwritten Suburb: Defining Spaces in John Galsworthy's *The Man of Property*", *Outside Modernism: In Pursuit of the English Novel, 1900–30*, Eds. Lynne Hapgood – Nancy L. Paxton, New York, St. Martin's Press, 2000: 162–179.
- Hojo, Fumio, "The Femme Fatale in Irene Forsyte: A Reading of Galsworthy's *The Forsyte Saga*", *Studies in English literature*, LV (1980): 23-37.
- Mazei, Kathy – Briganti, Chiara, *Reading the House: A Literary Perspective, Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 27.3 (2002): 837-846.
- Mecozzi, Lorenzo, "Il genere cadetto. Il romanzo di famiglia come forma simbolica", Gobbo – Scarfone – Muoio 2020: 121-140.
- Natale, Aureliana, "Sotto lo stesso tetto: lo spazio di Downton Abbey tra fiction e realtà", *Downton Abbey. Su e giù per la storia*, Eds. Lucia Esposito – Alessandra Ruggiero, Milano - Udine, Mimesis, 2021: 141-152.
- Perrot, Michelle, *Histoire de chambres* (2009), trad. it. *Storia delle camere*, Palermo, Sellerio, 2011.
- Polacco, Marina, "Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere", *Comparatistica*, 13, 2004 (2005): 95-125.

- Polidoro, Piero, "Serial Sacrifices: A Semiotic Analysis of *Downton Abbey Ideology*", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, Eds. Andrea Bernardelli – Eleonora Federici – Gianluigi Rossini, *Between*, VI.11 (2016): 1-27, www.betweenjournal.it (ultimo accesso: 30/05/2020).
- Ru, Yi-ling, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992.
- Saunders, Angharad, "Violating the Domestic. *Unmaking the Home in Edwardian Fiction*", *Home Cultures*, 11.2 (2014): 219-236.
- Scarfone, Gloria, "Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria", Gobbo – Scarfone – Muoio 2020: 7-34.
- Stone, Lawrence, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (1977), trad. it. *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, Einaudi, Torino, 1983.
- Thody, Philip, "The Politics of Family Novel: Is Conservatism Inevitable?", *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal*, III.1 (1969): 87-101.
- Welge, Jobst, *Genealogical Fictions. Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015.
- Id., "Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto)", Eds. Gobbo – Scarfone – Muoio 2020: 41-74.
- West, Rebecca, *The Fountain Overflows* (1956), trad. it. *La famiglia Aubrey*, Roma, Fazi, 2018.
- Ead., *This Real Night* (1984), trad. it. *Nel cuore della notte*, Roma, Fazi, 2019a.
- Ead., *Cousin Rosamund* (1985), trad. it. *Rosamund*, Roma, Fazi, 2019b.
- Ead., *Harriet Hume. A London Fantasy* (1929), trad. it. *Quel prodigo di Harriet Hume*, Roma, Fazi, 2020.
- Ead., *Non è che non mi piacciono gli uomini*, Ed. Francesca Frigerio, Fidenza, Mattioli 1885, 2012.
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* (1929), trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2020a.
- Ead., *The Diary of Virginia Woolf. 1931-1935*, Eds. Anne Olivier Bell – Andrew McNeil, San Diego, New York, London, A Harvest/ HBJ Book Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1982, IV.
- Ead., *The Years* (1937), trad. it. *Gli anni*, Milano, Feltrinelli, 2019.
- Ead., *Three Guineas* (1938), trad. it. *Le tre ghinee*, Feltrinelli, 2020b.
- Ead., *A Room of One's Own and Three Guineas*, Oxford, Oxford Classics, 2015.
- Zinato, Emanuele, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012.

Claudia Cao, *Gli spazi del femminile nelle saghe familiari*

Filmografia

Downton Abbey, sceneggiatura di Julian Fellowes, 2010-2015, UK (52 episodi).

The Forsyte Saga, sceneggiatura di Kate Brooke – Phil Woods, 2002-2003, UK (10 episodi).

L'autrice

Claudia Cao

È docente a contratto di Letteratura inglese all'Università di Cagliari, dove è anche borsista di ricerca per il progetto diretto da Fabio Vasarri "Scrivere l'impotenza. Crisi di genere nella letteratura moderna e contemporanea". Ha recentemente curato il volume *Intertextuality. Intermixing Genres, Languages and Texts* con M.G. Dongu, L. Fodde e F. Iuliano (FrancoAngeli, 2021). Le sue pubblicazioni vertono su riscritture, adattamenti, romanzi di famiglia e il rapporto di sorellanza.

Email: claudia.cao96@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/05/2021

Data accettazione: 20/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Cao, Claudia, "Gli spazi del femminile nelle saghe familiari", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomì, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 1-26, www.betweenjournal.it