

# «NON POTEVA STACCARSI SENZA LACERARSI»

Per una genealogia del romanzo familiare italiano

a cura di Filippo Gobbo, Ilaria Muoio, Gloria Scarfone

**PISA**  
UNIVERSITY  
PRESS





## SAGGI E STUDI

“Non poteva staccarsene senza lacerarsi” : per una genealogia del romanzo familiare italiano / a cura di Filippo Gobbo, Ilaria Muoio, Gloria Scarfone. - Pisa : Pisa university press, 2020. - (Saggi e studi)

853.909 (WD)

I. Gobbo, Filippo II. Muoio, Ilaria III Scarfone, Gloria 1. Romanzi italiani - Analisi strutturale

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

**UPI**  
UNIVERSITY  
PRESS ITALIANE

Membro Coordinamento  
University Press Italiane

*In copertina: Foto di famiglia scattata da Ernesto Turchet (1943)*

© Copyright 2020 by Pisa University Press srl  
Società con socio unico Università di Pisa  
Capitale Sociale € 20.000,00 i.v. - Partita IVA 02047370503  
Sede legale: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126 Pisa  
Tel. + 39 050 2212056 - Fax + 39 050 2212945  
press@unipi.it  
www.pisauniversitypress.it

ISBN 978-88-3339-454-1

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi - Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali - Corso di Porta Romana, 108 - 20122 Milano - Tel. (+39) 02 89280804 - E-mail: info@clearedi.org - Sito web: www.clearedi.org

# INDICE

Premessa	5
Introduzione	
Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria <i>Gloria Scarfone</i>	7
Coscienza genealogica e utopia del matrimonio nei <i>Cento anni</i> di Giuseppe Rovani <i>Francesca Puliafito</i>	25
Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto) <i>Jobst Welge</i> [traduzione di Ilaria Muoio]	41
Un romanzo in costruzione: <i>I Viceré</i> e il tema dell'improduttività <i>Rossana Chianura</i>	75
«Nell'ombra dove seggono le madri». Una lettura dei <i>Divoratori</i> di Annie Vivanti <i>Chiara Tognarelli</i>	97
Il genere cadetto. Il romanzo di famiglia come forma simbolica <i>Lorenzo Mecozzi</i>	121




---

I <i>Buddenbrook</i> nelle terre dei <i>Viceré</i> . Sul romanzo di famiglia a partire da <i>Paolo il caldo</i> <i>Luca Danti</i>	141
Uno scheletro nell'armadio dei Muñoz Muñoz. Traumi, segreti di famiglia e dinamiche generazionali in <i>Aracoeli</i> <i>Ivan Pupo</i>	161
Romanzo (non) familiare: la famiglia quale inconscio collettivo in <i>Piazza d'Italia</i> e <i>Il piccolo naviglio</i> <i>Veronica Frigeni</i>	179
«Questo è il libro per cui sono venuto al mondo». L'epopea storico-familiare in <i>Canale Mussolini</i> di Antonio Pennacchi <i>Simona Di Martino</i>	199
<i>La Gemella H</i> : ideologia e materialismo nel romanzo familiare <i>Giacomo Tinelli</i>	223
Una storia di ombre. Immaginazione delle origini e indagine genealogica nel romanzo contemporaneo <i>Elisabetta Abignente</i>	243
Finzioni che legano: la saga familiare come genere interartistico e intermediale <i>Alessio Baldini</i>	265
Genealogia di un romanzo genealogico <i>Giorgio van Straten</i>	293

# Premessa

«Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano nasce da un progetto comune dei tre curatori che il sostegno del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa ha permesso di concretizzare, prima finanziando il convegno internazionale svoltosi presso l'Ateneo il 14 e il 15 novembre del 2019 e, successivamente, questo volume. Al Dipartimento, al suo direttore Rolando Ferri e, soprattutto, a Francesca Fedi che ci ha fatto da mediatrice va dunque il nostro primo e più sincero ringraziamento. Ma molte altre sono le persone che hanno contribuito in maniera determinante e che qui non possiamo non ricordare; su tutte: Alberto Casadei, Riccardo Castellana, Valeria Cavalloro, Raffaele Donnarumma e Sergio Zatti. Infine, un grazie speciale va a Marina Polacco, principale interlocutrice e importante punto di riferimento di questo nostro progetto.

*Filippo Gobbo  
Ilaria Muoio  
Gloria Scarfone*



# Introduzione

## Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria

*Gloria Scarfone*

Je me demande [...] si, entre tant de sujets possibles de romans, tentés par de romanciers, le sujet-type ne serait pas précisément l'histoire d'une famille.  
Albert Thibaudet, *Le roman domestique*, 1924<sup>1</sup>

### 1.

Mia cara figlia, noi non siam nati per quella che con vista miope consideriamo la nostra piccola, personale felicità, perché non siamo esseri staccati, indipendenti e autonomi, ma anelli di una catena; e, così come siamo, non saremmo pensabili senza la serie di coloro che ci hanno preceduti e ci hanno indicato la strada, seguendo da parte loro rigidamente e senza guardare a destra o a sinistra, una tradizione provata e veneranda. La tua via, a mio parere, è già chiaramente e nettamente tracciata da parecchie settimane, e non saresti mia figlia, non saresti nipote di tuo nonno che riposa in Dio, non saresti addirittura un degno membro della nostra famiglia se pensassi sul serio, tu sola, di seguire con caparbietà e sventatezza una tua strada irregolare e arbitraria<sup>2</sup>.

In modo eloquente ed icastico, questo noto passo dei *Buddenbrook* (1901) riassume alcuni degli aspetti più importanti che contraddistinguono il romanzo familiare come genere letterario storicamente e socialmente connotato: l'idea di una logica superindividuale che trascende

---

1. In A. Thibaudet, *Le liseur de romans*, Paris, G. Cres, 1925, pp. 180-181.

2. T. Mann, *I Buddenbrook*, Torino, Einaudi, 2014, p. 134.



l'orizzonte del soggetto; la coazione a ripetere delle dinamiche familiari inscritte in un determinismo ereditario che frena la volontà del singolo; la difficoltà cui quest'ultimo va incontro nel suo tentativo di autoaffermarsi al di fuori del nucleo domestico. Ogni «strada» alternativa a quella di «coloro che ci hanno preceduti» è «irregolare e arbitraria»; intraprenderla significherebbe disconoscere «una tradizione provata e veneranda» in nome di una «piccola, personale felicità». L'indipendenza, rivendicata e cercata dal protagonista del *Bildungsroman*, pare negata a priori ai personaggi del romanzo familiare che, come «anelli di una catena», sembrano ineluttabilmente bloccati all'interno di un meccanismo da cui non possono uscire, perché senza di loro sarebbe mutilo. «Non siamo esseri staccati», scrive Johann Buddenbrook nella lettera alla figlia Tony.

Ritroviamo anche qui l'immagine del distacco che dà il titolo a questo volume: «*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*». L'espressione è tratta da un passo di *Menzogna e sortilegio* (1948) di Elsa Morante, forse il più rappresentativo esempio del genere nel Novecento italiano. Siamo nelle pagine dell'opera in cui viene ripercorsa, attraverso un'analisi che permette di recuperare le vicende di alcuni dei membri della prima generazione, la storia familiare di Francesco De Salvi (seconda generazione), il padre della narratrice Elisa (terza generazione).

[Francesco] odiava dunque la sua casa? Non amava più sua madre? ciò non si può affermare: allorquando, infatti, tornato l'autunno, e riaprendosi i corsi, egli doveva ripartire dal villaggio, ecco che, d'improvviso, si sentiva stringere il cuore dalla pena. Durante la breve vacanza, il suo desiderio sollecitava impaziente l'ora del ritorno in città; ma pure, col giungere di quest'ora, a un tratto la collina della noia e della tristezza si accendeva in una tardiva rivelazione. In guisa d'ami aguzzi, il terribile affetto, i rimorsi, le consolazioni mancate traevano lo studente verso quel monticello sassoso al quale era tornato con ripugnanza e di cui, per vergogna, usando diversi sotterfugi, mascherava ai suoi compagni di liceo perfino il nome vero. All'ultimo, invece, oh, gioco amaro e sorprendente!, egli non poteva staccarsene senza lacerarsi<sup>3</sup>.

---

3. E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, in C. Cecchi, C. Garboli (a cura di), *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1988, pp. 487-488.

C'è qui tutto il groviglio sentimentale che, in modo più o meno consapevole e manifesto, affligge i personaggi del romanzo di famiglia fino a minarne l'equilibrio psichico (basti pensare, sempre a proposito di *Menzogna e sortilegio*, al delirio finale della protagonista Anna Massia). «*The family is unquestionably the source of much that is good, if also of much we should like to forget or cancel*»<sup>4</sup>. Il nucleo domestico è oggetto di sentimenti ambivalenti, di una «duplicità senza soluzione: dove l'amore e l'odio, la ripulsa e la voglia, la colpa e l'innocenza, si intrecciano»<sup>5</sup>. L'orgoglio ostinato o la vergogna colpevole delle proprie origini si innestano su un legame originario irriducibile, caratterizzato tanto dall'affetto quanto dall'astio:

Verso la propria famiglia ella [Lucrezia Uzeda] aveva ancora quel misto d'astio, d'invidia e di premura, secondo che il vanto di farne parte, il dolore d'averla lasciata o il sospetto d'esserne ripudiata predominavano nel suo cervello<sup>6</sup>.

Il passo citato è tratto dai *Viceré* (1894) di Federico De Roberto, altro importantissimo esempio del genere<sup>7</sup>. Come nei *Buddenbrook*, nel romanzo l'immagine della catena viene impiegata per designare un legame con la propria famiglia (qui, nello specifico, quello matrimoniale) che imprigiona il singolo come, appunto, una «catena al collo»<sup>8</sup>. Ogni tentativo di minare l'equilibrio claustrofobico garantito da questa catena dà origine a un «dramma domestico»<sup>9</sup> potenzialmente pericolo-

4. R. Boyers, *The Family Novel*, in «Salmagundi», 26, 1974, p. 5.

5. E. Morante, *Una duplicità senza soluzione*, in «l'Europa letteraria», V, 27, 1964, p. 126.

6. F. De Roberto, *I Viceré*, Torino, Einaudi, 1990, p. 500.

7. Cfr. almeno M. Polacco, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, in F. Bertoni, D. Giglioli (a cura di), *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, Bologna, Pendragon, 1999, pp. 149-174. P. Pellini, *De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo*, in Idem, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004, pp. 212-235.

8. De Roberto, *op. cit.*, p. 98. La stessa espressione della «catena al collo» ritornerà verso la fine dell'opera (p. 543). Ancora, l'immagine compare almeno in altri due luoghi (pp. 315 e 481) in riferimento rispettivamente al primo e al secondo matrimonio di Raimondo Uzeda.

9. *Ibid.*, p. 315. Il riferimento qui è alla decisione presa da Raimondo di lasciare la moglie Matilde per donna Isabella Fersa; decisione in potenza dannosa, perché l'abbandono di Raimondo avrebbe potuto rappresentare uno scandalo per la nobile famiglia Uzeda, ma che viene salvaguardata tramite l'annullamento del matrimonio.



so. Ogni minaccia esterna è una forza centrifuga cui il nucleo familiare deve, per perdurare, dimostrarsi impenetrabile. «*The underlying assumption in the family novel is that families must somehow find a way to preserve themselves, that the entirely liberated individual is not often better off than he would have been had he been able to make his peace in the family*»<sup>10</sup>. Il romanzo di famiglia come genere letterario è al contempo il racconto di diversi drammi domestici e, soprattutto, del tentativo della famiglia di resistervi, con tutte le ripercussioni che questa resistenza comporta sui suoi singoli membri.

## 2.

La famiglia è uno dei più rilevanti temi del nostro immaginario sociale e letterario, perché ha un duplice volto: è una costante antropologica e, allo stesso tempo, uno spazio profondamente influenzato dalle dinamiche storiche che ne determinano la configurazione. Si tratta di un aspetto fondamentale da tenere presente perché il soggetto sociale che i romanzi di cui parleremo eleggono a protagonista collettivo è un preciso istituto storico: la famiglia nucleare moderna, sviluppatasi tra Settecento e Ottocento a causa di radicali ridefinizioni di ordine politico-istituzionale<sup>11</sup>. Il genere si afferma e si consolida molti anni dopo quando, durante la seconda metà dell'Ottocento, il romanzo familiare registrerà il cambiamento facendo della famiglia l'orizzonte in cui esistono (e spesso collassano) tutte le relazioni interpersonali. Vale anche qui la stessa logica che sorregge un altro sottogenere della tradizione del *novel*: «se l'Ottocento è il secolo del romanzo d'adulterio, è perché in esso si afferma l'istituzione della famiglia borghese e il privato individuale appare costantemente inserito e limitato in un ordine sociale e in un contesto familiare»<sup>12</sup>.

---

10. R. Boyers, *op. cit.*, p. 5.

11. Cfr. su questi aspetti almeno il volume di C. Saraceno, M. Naldini, *Sociologia della famiglia*, Bologna, il Mulino, 2013.

12. R. Luperini, *Un mutamento di paradigma: il romanzo d'adulterio e la trasformazione del personaggio femminile fra Ottocento e Novecento*, in Idem, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 196.

La nascita del romanzo familiare è dunque una risposta all'affermazione della società borghese, una risposta in un certo senso anacronistica e in controtendenza: là dove la società rivendica il diritto del singolo e la libera autoaffermazione dell'individuo, il romanzo di famiglia racconta le storie di soggetti che non esistono fuori dal nucleo domestico. «*In the face of accelerating social change, disjunctions in the familiar modalities within which ordinary men thought of time, succession, progress, the 19th century indulged a predictable thought almost pathological nostalgia for the coziness of a family life that was often far from cozy*»<sup>13</sup>.

Veniamo così al secondo importante elemento che ha guidato le nostre riflessioni e portato a questo lavoro: la volontà di delineare la genealogia di un preciso genere letterario. Se pensiamo ai vari generi letterari, soprattutto narrativi (*Bildungsroman*, romanzo storico, autobiografia, poliziesco, *noir*, ecc.), che in diverso modo sono stati oggetto di ricerche approfondite da parte della critica, la scarsa attenzione dedicata al romanzo familiare sorprende in modo particolare. Si tratta infatti di una categoria che applichiamo a certi testi in modo quasi intuitivo, a differenza di altre ben più analizzate e discusse; e tuttavia pochissimi sono stati sino a oggi gli studi sul tema, nonostante l'evidente presenza di una serie numerosa di testi riconducibili al genere. Il pionieristico lavoro della studiosa Yi-Ling Ru (*The Family Novel. Toward a Generic Definition*, 1992)<sup>14</sup> è stato per anni l'unico punto di riferimento di rilievo nel panorama internazionale. A Marina Polacco e al suo importante saggio (*Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, 2005)<sup>15</sup> va invece il merito di aver portato l'argomento all'attenzione del dibattito italiano, interrompendo un silenzio pressoché totale da parte della critica.

D'altro lato, però, oggi sembra profilarsi un cambiamento di rotta, anche grazie all'influenza degli studi culturali in ambito anglosassone.

---

13. R. Boyers, *op. cit.*, p. 6.

14. Y.-L. Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992.

15. M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, in «Comparatistica», 13, 2005, pp. 95-125.



Ne è un notevole esempio *Genealogical Fictions* (2015) di Jobst Welge<sup>16</sup>, di cui Ilaria Muoio offre qui per la prima volta la traduzione italiana del terzo capitolo: *Progress and Pessimist: The Sicilian Novel of Verismo (Giovanni Verga and Federico De Roberto)*. Anche gli studi di Alessio Baldini, che da anni si occupa del tema, vanno oggi in questa direzione, come il saggio che pubblichiamo viene eloquentemente a sintetizzare. Dopo aver individuato nel ciclo zoliano dei *Rougon-Macquart* «il primo tentativo di costruire una narrazione seriale che si regga sulla storia di una famiglia» (*infra*, p. 269) e l'epicentro da cui il nuovo modello narrativo si diffonde, Baldini tenta di definire le caratteristiche distintive di quel *genere interartistico e intermediale* che sceglie di chiamare *saga familiare*. Si tratta di una proposta teorica innovativa, che ha il merito di allargare lo spettro di indagine oltre l'ambito letterario, guardando tanto ai romanzi quanto ai film e alle serie televisive. L'idea di fondo è che, una volta diffusasi nel mondo tramite il modello di Zola ed essersi resa autonoma rispetto a quest'ultimo, la *saga familiare* sia divenuta un (se non *il*) genere strutturalmente congeniale alla produzione e al consumo seriale. Il recente successo dell'*Amica geniale* e di *Gomorra – La serie* verrebbero così a confermare il ruolo focale di «uno dei generi narrativi più importanti e popolari non solo nella letteratura italiana, ma anche nella letteratura mondiale a partire dalla seconda metà dell'Ottocento» (*infra*, p. 268).

Infine, va detto che anche in Italia l'interesse per l'argomento appare sempre crescente; a dimostrarlo è stato in particolare un recente convegno tenutosi a Napoli nel 2016, i cui risultati sono poi confluiti nel numero speciale della rivista «Enthymema»: *Il romanzo di famiglia oggi*, 2017<sup>17</sup>. Il monografico, che raccoglie soprattutto saggi dedicati alla contemporaneità, è curato da Emanuele Canzaniello ed Elisabetta Abignente, che firma qui un nuovo contributo, preludio di un volume in preparazione per Donzelli.

16. J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2015.

17. E. Abignente, E. Canzaniello (a cura di), *Il romanzo di famiglia oggi/ Le roman de famille aujourd'hui*, in «Enthymema», 20, 2017.

### 3.

Ma perché ragionare per generi? Dietro questa scelta risiede la convinzione del significativo potenziale ermeneutico della categoria, il cui scopo «non è tanto quello di classificare, quanto quello di chiarire tradizioni e affinità, e quindi di portare in luce una grande quantità di rapporti letterari che non si sarebbero altrimenti notati, nell'assenza di un contesto riconosciuto in cui inserirli»<sup>18</sup>. Una volta sgombrato il campo da una concezione tassonomica, sostanzialistica o tanto meno normativa della categoria, essa si presenta come uno degli strumenti più intelligenti per studiare un testo letterario. Ogni teoria dei generi parte dal presupposto che la forma primitiva in cui il genere inizialmente si manifesta non può rimanere invariata, ma subisce un'evoluzione proprio perché strettamente legata e influenzata dai cambiamenti storici; d'altro lato, però, c'è anche qualcosa che permane di questa forma al di là delle trasformazioni. Non bisogna vedere, cioè, nel forte ancoraggio a un determinato periodo storico un limite della categoria, una dipendenza cronologica che la renderebbe troppo poco flessibile<sup>19</sup>. Al contrario, proprio perché non è né un *a priori* con funzione regolativa né la risposta meccanica a un evento della storia, il genere acquista un forte valore storiografico. Offre cioè la possibilità di istituire un confronto tra un prima e un dopo, guardando ai problemi in un'ottica di lunga durata che prova a comprenderli e spiegarli senza disconoscerne la complessità. Di qui deriva l'impostazione cronologica che abbiamo scelto nell'allestire il volume. Indagare il romanzo familiare attraverso una prospettiva genealogica significa individuare le costanti e le varianti del genere, comprendendo meglio non solo come si è evoluto il *novel* dall'Ottocento a oggi, ma anche come è cambiata la famiglia che questi romanzi rappresentano.

---

18. N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969, p. 329.

19. È la critica che viene mossa per esempio da Federico Bertoni nel suo recente volume *Letteratura. Teorie. Metodi. Strumenti*, Roma, Carocci, 2018. Bertoni insiste soprattutto sui limiti della categoria, cui preferisce quella di *modo*, più flessibile rispetto al *genere* proprio perché meno compromessa con il periodo storico in cui si sviluppa (pp. 211-230).



Che cos'è, dunque, ciò che in italiano viene chiamato romanzo familiare, in inglese *Family Novel*, in francese *roman de famille* e in tedesco *Generationenroman* (anche per evitare sovrapposizioni con il concetto freudiano di *Familienroman*)?<sup>20</sup> «*La narrazione di una storia familiare lungo più generazioni*»<sup>21</sup>, secondo la definizione di Polacco, che ci pone subito di fronte a uno dei nodi centrali della questione: la necessità di individuare dei criteri il più possibile rigorosi in base ai quali determinare i testi che possono essere ricondotti a questo genere. Se infatti è vero che l'ovvia *conditio sine qua non* di inclusione è la presenza della famiglia «come protagonista collettivo del racconto» e la conseguente «subordinazione dell'individuo all'identità familiare collettiva»<sup>22</sup>, d'altra parte questo non può essere considerato l'unico criterio discriminante.

Inoltre, a complicare ulteriormente il problema contribuisce la «natura sostanzialmente ibrida e indefinibile» del romanzo familiare, genere «costituzionalmente "ambiguo"»<sup>23</sup>, che si contraddistingue proprio per la sua continua compromissione con generi e modalità narrative diverse. Lo mostrano bene molti saggi di questo volume, a partire da quello di taglio teorico di Lorenzo Mecozzi, che rilegge la triade di romanzi definiti da Vittorio Spinazzola *antistorici*<sup>24</sup> (*I Viceré, I vecchi e i giovani* e *Il Gattopardo*) alla luce della nozione di romanzo familiare, a sua volta interpretata come forma simbolica speculare e complementare al romanzo di formazione. Ancora, la compromissione di lunga durata con il romanzo storico è il filo conduttore che lega molti contributi: da *Cento anni* (1859) di Giuseppe Rovani<sup>25</sup> preso in esame da Francesca Puliafito, si arriva al

20. S. Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1908), in C.L. Musatti (a cura di), *Opere. 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, vol. V, Torino, Boringhieri, 1972, pp. 487-474. Cfr. sull'argomento anche lo studio della psicologa J.K. Tabin, *The Family Romance. Attention to the Unconscious Basis for a Conscious Fantasy*, in «*Psychoanalytic Psychology*», 15, 2, 1998, pp. 287-293.

21. M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, cit., p. 96 (corsivi nel testo).

22. *Ibid.*, pp. 116 e 119.

23. *Ibid.*, p. 115.

24. V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

25. Già letto come romanzo familiare da M. Polacco, *Tra storia e romance: «Cent'anni» di Giuseppe Rovani*, in A. Matucci, S. Micali (a cura di), *I colori della narrativa. Studi offerti a Roberto Bigazzi*, Roma, Aracne, 2010, pp. 181-194.

caso della *Gemella H* (2014) di Giorgio Falco proposto da Giacomo Tinelì, passando per *Piazza d'Italia* (1975) e *Il piccolo naviglio* (1978) di Antonio Tabucchi messi a confronto da Veronica Frigeni e il Premio Strega *Canale Mussolini* (2010) di Antonio Pennacchi esaminato da Simona Di Martino.

L'analisi di *Paolo il caldo* (1955) di Vitaliano Brancati proposta da Luca Danti, mentre dimostra l'importanza dei *Buddenbrook* e dei *Viceré* come fonti dell'opera, mette in luce la mistione tra romanzo familiare e *Bildungsroman*; o meglio, tra romanzo familiare e anti-*Bildungsroman*. Che questa sia la forma più tipica assunta dal genere nel Novecento è noto<sup>26</sup>. Ciò che però non è affatto scontato – e che costituisce la singolarità di *Paolo il caldo* – è il modo in cui viene decostruito il modello della *Bildung*: la logica del romanzo familiare prevarica su quella di formazione (la coazione a ripetere, cioè, frena ogni tentativo di crescita). Nessun esempio lo mostra meglio del caso di studio scelto da Ivan Pupo: Emanuele, il protagonista di *Aracoeli* (1982) di Morante, è un quarantatreenne solo, fallito e abbruttito, condannato a replicare il vissuto traumatico che ha contrassegnato il rapporto con i genitori durante l'infanzia e l'adolescenza. Nell'Eden familiare che la diade madre-figlio si fa carico di simbolizzare «non si cresce»<sup>27</sup>. Giustapponendo momenti diversi del vissuto del protagonista, il romanzo di Morante ricostruisce attraverso il montaggio il funzionamento di dinamiche generazionali che si rivelano decisive nell'economia dell'opera.

È un elemento che ci dice una cosa importante su quelli che prima ho chiamato criteri discriminanti per l'attribuzione di genere: come mostra Rossana Chianura nel suo saggio sui *Viceré*, in un romanzo familiare i significati genealogici si propagano e, soprattutto, *organizzano* la struttura stessa dell'opera. La tripartizione dei *Divoratori* (1911) di Annie Vivanti analizzato da Chiara Tognarelli è, nella sua voluta schematicità, un esempio emblematico di come l'alternarsi delle generazioni determini la scansione del testo. Nella vicenda familiare tutta al fem-

---

26. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 257-273. Nel momento storico in cui «la gioventù comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa», non può che emergere «una tradizione di veri e propri anti-*Bildungsromane*» (pp. 259-260).

27. E. Morante, *Aracoeli*, in C. Cecchi, C. Garboli (a cura di), *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori, 1990, p. 1193.



minile raccontata nei *Divoratori* ci sono tre madri e ci sono tre «Libri»; ogni libro narra la storia di un conflitto tra abnegazione materna e autodeterminazione femminile: una dialettica abortita all'origine a causa della legge «eterna» e «inesorabile» inscritta nel determinismo generazionale su cui si regge il libro.

#### 4.

La natura polimorfa di questo genere è un problema fondamentale e una delle principali ragioni cui va addebitata la sua difficile codificazione e canonizzazione:

*Since the term came into usage in the nineteenth century, there has been notable slippage between generic categories of the novel, with family novel sometimes overlapping with or being included within the novel of manners, society novel, domestic novel, genealogical novel, family saga, or family chronicle. The fluidity and overlap of these generic categorizations may have facilitated the loss of the term family novel, as it could be subsumed by other classifications*<sup>28</sup>.

Come si vede, quello che oggi è il più recente contributo sul tema insiste a ragione sulla fluidità del genere e sul suo conseguente e inevitabile sconfinamento in altre categorie. Proprio per rispondere a questo rischio di «*overlap*» diviene allora necessario tracciare una prima possibile classificazione che, lungi dal voler essere una griglia tipologica, aiuti a delimitare e delineare il territorio dei testi con cui ci confrontiamo. Prendo dunque le mosse dalla tripartizione proposta da Raffaele Donnarumma durante il suo intervento al convegno pisano<sup>29</sup>:

1. *Romanzo a temi familiari*. È l'accezione più lasca e debole, con la quale possono essere designati testi molto diversi: le opere che trattano del conflitto padri e figli (*Padri e figli*); il romanzo matrimonia-

28. A.A. Berman, *The Family Novel (and Its Curious Disappearance)*, in «Comparative Literature», 71, 1, 2020, p. 5.

29. Cfr. la *Premessa*. L'intervento era intitolato *Coazione a ripetere e declino*. Menzogna e sortilegio come romanzo familiare.

le o d'adulterio (*Felicità familiare, Madame Bovary*<sup>30</sup> e *Anna Karenina*)<sup>31</sup>; il romanzo polistorico, che mette contemporaneamente in gioco le vicende di diverse famiglie (*Guerra e pace* e *Middlemarch*); il romanzo generazionale<sup>32</sup>, in cui viene scelto un protagonista in quanto portavoce di una determinata generazione, la quale si definisce in contrasto a quella che la precede (*L'amica geniale*).

2. *Romanzo familiare (in senso ampio)*. Si tratta di un modello orizzontale ed intensivo in cui i diversi piani generazionali sono messi sullo stesso livello e il fulcro narrativo è la compresenza stretta e intima delle relazioni familiari. Non c'è uno sviluppo diacronico esteso, ma la famiglia riesce comunque a divenire il protagonista collettivo del racconto grazie alla forza centripeta attraverso la quale invischia i singoli individui. Alle diverse generazioni invocate sulla scena non è riservato lo stesso spazio sul piano narrativo; eppure, nonostante questo dislivello, all'interno del nucleo domestico viene a instaurarsi una dialettica tra generazioni che rende evidente uno scarto temporale e assiologico. Tra i grandi esempi del genere rientrano testi come *I fratelli Karamazov*<sup>33</sup>, *I Malavoglia*<sup>34</sup>, *Gli indifferenti* e *Il Gattopardo*<sup>35</sup>.

---

30. «That Flaubert's book is in no literal sense a family novel does not diminish for us its importance in pointing the way to developments in the view of the family which may be followed in countless novels written since 1850» (R. Boyers, *op. cit.*, p. 7).

31. «Slavists frequently quote the Russian formalist Boris Eikhenbaum's claim that Anna Karenina is "a combination of the English family novel and the French 'adultery' novel"» (A.A. Berman, *op. cit.*, p. 1).

32. Cfr. su questo R. Donnarumma, *Hors de la posthistoire. Du roman historique au roman générationnel*, in P. Ouellet (a cura di), *L'acte littéraire à l'ère de la posthistoire*, Ville de Québec, Presses de l'Université de Laval, 2017, pp. 89-104.

33. Nel 1985, «the Handbook of Russian Literature entry for family novel unequivocally listed The Brothers Karamazov as an exemplar of the genre. Russian literature scholars regularly discuss it as a family novel today» (A.A. Berman, *op. cit.*, p. 4).

34. «L'idea di raccontare una storia di una famiglia attraverso il succedersi delle generazioni è il tratto distintivo del romanzo familiare. Che *I Malavoglia* siano un romanzo familiare ambientato in una piccola comunità paesana, lo indica soprattutto il fatto che a questa differenza generazionale si intende dare un significato narrativo» (A. Baldini, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 83).

35. A. Baldini, *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale*, in «Allegoria», 70/71, 2016, pp. 24-66.



3. *Romanzo genealogico*<sup>36</sup> (ovvero, il romanzo familiare in senso stretto). È un modello verticale ed estensivo, in cui le diverse generazioni sono rappresentate di volta in volta lungo un arco temporale molto vasto. Più che la compresenza conta la successione delle generazioni, che, secondo Polacco, dovrebbero essere «almeno tre»<sup>37</sup>. L'estensione temporale controbilancia la chiusura spaziale sull'orizzonte domestico e il tema dello scorrere del tempo diventa in sé un elemento significativo: è ciò che permette di misurare lo scarto e il cambiamento – tendenzialmente in negativo – tra le generazioni. *I Buddenbrook*, il cui sottotitolo è non a caso *Decadenza di una famiglia*, è forse l'esempio più rappresentativo della categoria. Nell'ambito italiano, vi rientrano almeno *Cento anni, I Viceré* e *Menzogna e sortilegio*.

Una suddivisione simile è stata proposta da Kerstin Dell, che ne rende conto parlando rispettivamente di *family fiction* (1), *family novel* (2) e *family saga/family chronicle* (3)<sup>38</sup>. Ma il problema della denominazione è in fondo secondario. L'importante è comprendere che ci sono almeno tre modi diversi in cui possiamo parlare di romanzo familiare. Il primo è il meno proprio, perché troppo inclusivo. Gli altri due sono i più pertinenti e spesso finiscono per convergere, sebbene siano in potenza differenti, poiché impostano i rapporti familiari in una relazione diversa rispetto al tempo e alla trasmissione dell'eredità. Il modo in cui convergono è chiaro: il romanzo genealogico (3) è anche un romanzo familiare (2) – il quale è a sua volta, ovviamente, un romanzo a temi familiari (1). Insomma, proprio perché in grado di abbracciare tanto la seconda quanto la prima accezione del genere, il modello verticale è il più rappresentativo.

36. L'espressione «romanzo genealogico» è usata anche da S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale del XIX secolo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. IV, Torino, Einaudi, 2003, p. 638. Tuttavia, l'impiego che ne fa il critico è meno circoscritto di quello proposto qui, perché molto più compromesso con i concetti di *ciclo* e *saga*.

37. M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, cit., p. 111.

38. K. Dell, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium. A Study in Genre*, Saarbrücken, Verlag Dr. Müller, 2007.

*The family novel is developed along a line through the evolution of several generations. The chronology constructs a long, forward-moving vertical structure. At the same time, all kinds of conflicts among family members, including those between fathers and sons, mothers and children, husbands and wives, and between brothers, form what might be described as the horizontal structure. The plot of the family novel, therefore, is weaved by these two intersected narrative structures*<sup>39</sup>.

## 5.

Per i motivi già discussi, va da sé che il modello verticale indicato da Ru come prototipico contraddistingue soprattutto i primi e più canonici esempi del genere. *Castle Rackrent* di Maria Edgeworth del 1800 (primo pionieristico romanzo familiare secondo Polacco e Welge)<sup>40</sup> e *I Buddenbrook* del 1901 segnano in quest'ottica due soglie simboliche: l'emergere del genere e la sua canonizzazione. Una volta avvenuta, «*Buddenbrooks serves as an orthodoxy that generates heterodoxy within the logic of the novel's form*»<sup>41</sup>.

Quest'eterodossia rispetto alla forma originaria determina anche la progressiva perdita di identificabilità del genere che, per di più, soprattutto tra gli anni Cinquanta e Ottanta del Novecento viene sempre meno praticato: il periodo delle neoavanguardie, del postmoderno e dell'anti-romanzo non può che guardare con sospetto a un genere così profondamente compromesso con la tradizione del grande realismo. «Non esiste romanzo familiare che non sia una narrazione che si possa ascrivere pienamente alla tradizione del "realismo" per come questa è nota alla cultura letteraria occidentale dal XVIII secolo»<sup>42</sup>. Di qui la sua temporanea eclissi dalla letteratura alta nel Novecento inoltrato, ovve-

39. Y.-L. Ru, *op. cit.*, pp. 36-37.

40. M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, cit., p. 96; J. Welge, *op. cit.*, p. 16 ss.

41. P.D. Tobin, *Time and the Novel. The genealogical imperative*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 55.

42. E. Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in E. Abignente, E. Canzaniello (a cura di), *Il romanzo di famiglia oggi*, cit., p. 93.



ro nel momento storico in cui quella tradizione è rifiutata con forza. Si pensi soltanto ai casi di *Menzogna e sortilegio* e del *Gattopardo*: due romanzi familiari tacciati di anacronismo proprio a causa della loro presunta aderenza ai paradigmi ottocenteschi<sup>43</sup>.

Ma «nella storia delle forme letterarie nessuna fine è davvero definitiva. Tanto è vero che, dopo quasi mezzo secolo di sopravvivenza carsica e poco significativa, il genere della saga familiare torna a imporsi sulla scena (questa volta “globale”), soprattutto a partire dallo straordinario successo di *Cien años de soledad* (1967) di Gabriel García Márquez»<sup>44</sup>. Con quella che ormai oggi possiamo a giusto titolo chiamare ipermodernità si assiste a un crescente interesse per il romanzo familiare<sup>45</sup>. Tra le principali ipotesi di questa riemersione c'è probabilmente una ragione sociologica, per certi aspetti speculare a quella che determinò nell'Ottocento la nascita del genere: la crisi della famiglia nucleare – di cui oggi tendenzialmente sentiamo parlare nei termini di una “crisi della famiglia tradizionale”. La letteratura simbolizza così un nuovo modo di concepire la vita domestica e le relazioni familiari, e lo fa cercando «una forma simbolica adatta a potenziare e sfruttare il nuovo dispositivo del realismo»<sup>46</sup>. Ecco dunque una seconda ragione, più strettamente formale, cui la rinata centralità del genere può essere ricondotta. È un aspetto che emerge benissimo dal contributo di Abignente, che prende in esame soprattutto testi usciti durante gli anni Zero. Il genere ibrido che la studiosa chiama *memorie di famiglia* trova la sua ragione in un'indagine genealogica compiuta in prima persona da chi scrive la storia e portata avanti tramite un recupero

43. Sulle critiche mosse al «romanzo inspiegabile» di Morante cfr. la *Fortuna critica* di C. Cecchi e C. Garboli posta in appendice ai Meridiani (*Opere*, vol. II, cit., pp. 1658-1678). Sul caso editoriale del romanzo di Lampedusa e sul rifiuto da parte di Elio Vittorini cfr. E. Esposito, *Il caso «Gattopardo»*, in Idem, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 169-178.

44. M. Polacco, *La costruzione della memoria: il racconto delle generazioni e la «fine dell'esperienza»*, in «Compar(a)ison», 1-2, 2005, p. 46.

45. Cfr. S.J. Burn, “Family”, in D. O’Gorman, R. Eaglestone (a cura di), *The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction*, London and New York, Routledge, 2019, pp. 147-158.

46. E. Canzaniello, *op. cit.*, p. 109.

di fonti materiali determinante: diari, lettere, fotografie e documenti ufficiali diventano il filtro attraverso cui recuperare la continuità della memoria familiare individuale e collettiva. La storia che questo filtro permette di narrare aspira a una pretesa di verità proprio perché soggettiva e parziale, e cioè fondata sullo scrupolo documentario dell'io. Come si vede, ci troviamo di fronte ad alcuni contrassegni tipici del nuovo realismo<sup>47</sup>.

Così, il romanzo familiare ipercontemporaneo sembra recuperare una delle più importanti dimensioni da cui sono emerse le prime scritture genealogiche: l'attitudine archivistica e documentaria dei trecenteschi *libri di famiglia*<sup>48</sup>. Solo che ciò che lì aveva una finalità eminentemente pratica viene ora piegato a uno scopo conoscitivo: la testimonianza autoriale di Giorgio van Straten che chiude questo volume ne è la riprova. Attraverso un singolare e involontario gioco di specchi, lo scrittore conferma l'ipotesi di Abignente, che non a caso si sofferma a sua volta sul romanzo familiare di van Straten, *Il mio nome a memoria* (2000). Qui è l'interesse per l'indagine genealogica a innescare il tentativo di recupero memoriale: il «romanzo familiare/genealogico» è per lo scrittore lo «strumento della ricerca e della ricostruzione di un'identità» attraverso «la ricostruzione di un'appartenenza» (*infra*, pp. 295-296) che implica una fortissima «responsabilità morale nei confronti dei propri personaggi» (*infra*, p. 298).

«Io sono le storie che ho raccontato, il lento cammino di un nome»<sup>49</sup>, scrive l'autore-narratore del *Mio nome a memoria*. In un modo diverso rispetto agli esempi canonici del genere<sup>50</sup>, ma nondimeno in continuità con esso, l'identità viene concepita come profondamente relazionale<sup>51</sup>;

47. Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014.

48. Sui quali cfr. M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, cit., pp. 98-102.

49. G. van Straten, *Il mio nome a memoria*, Milano, Mondadori, 2000, p. 294.

50. «In Buddenbrooks, characterization is never individual, but familial; recurrence, rather than occurrence, governs the selection and arrangement of the character's physical, social, and mental qualities» (P.D. Tobin, *op. cit.*, p. 65).

51. «Family relations come more and more to be treated as a function of individual psychology» (R. Boyers, *op. cit.*, p. 8).



è quella in parte già scritta da «coloro che ci hanno preceduti e ci hanno indicato la strada»<sup>52</sup>:

Ma è possibile appartenere solo a sé stessi? È possibile un'identità che non nasca anche dalle relazioni con gli altri, con una comunità di persone? Quel nome che mi portavo dietro [van Straaten] come ultimo discendente di Emanuel, figlio di Hartog, poteva essere un tramite per aiutarmi anche a definire me stesso? (*infra*, pp. 295-296)

---

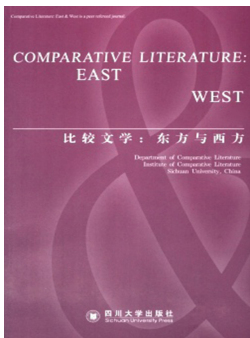
52. T. Mann, *op. cit.*, p. 134 (cfr. il brano citato all'inizio).

## Bibliografia

- Abignente E., Canzaniello E. (a cura di), (2017), *Il romanzo di famiglia oggi/ Le roman de famille aujourd'hui*, in «Enthymema», 20.
- Baldini A., (2012), *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet.
- Baldini A., (2016), *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale*, in «Allegoria», 70/71.
- Berman A.A., (2020), *The Family Novel (and Its Curious Disappearance)*, in «Comparative Literature», 71, 1.
- Bertoni F., (2018), *Letteratura. Teorie. Metodi. Strumenti*, Roma, Carocci.
- Boyers R., (1974), *The Family Novel*, in «Salmagundi», 26.
- Burn S.J., (2019), "Family", in D. O'Gorman, R. Eaglestone (a cura di), *The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction*, London-New York, Routledge.
- Calabrese S., (2003), *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale del XIX secolo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. IV., Torino, Einaudi.
- Canzaniello E., (2017), *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in E. Abignente, E. Canzaniello (a cura di), *Il romanzo di famiglia oggi*, cit.
- De Roberto F., (1990), *I Viceré*, Torino, Einaudi.
- Dell K., (2007), *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium. A Study in Genre*, Saarbrücken, Verlag Dr. Müller.
- Donnarumma R., (2017), *Hors de la posthistoire. Du roman historique au roman générationnel*, in P. Ouellet (a cura di), *L'acte littéraire à l'ère de la posthistoire*, Ville de Québec, Presses de l'Université de Laval.
- Donnarumma R., (2014), *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino.
- Esposito E., (2011), *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli.
- Freud S., (1972), *Il romanzo familiare dei nevrotici (1908)*, in C.L. Musatti (a cura di), *Opere. 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, vol. V, Torino, Boringhieri.
- Frye N., (1969), *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi.
- Luperini R., (2013), *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet.



- Mann T., (2014), *I Buddenbrook*, Torino, Einaudi.
- Morante E., (1964), *Una duplicità senza soluzione*, in «l'Europa letteraria», V, 27.
- Morante E., (1988), *Menzogna e sortilegio*, in C. Cecchi, C. Garboli (a cura di), *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori.
- Morante E., (1990), *Aracoeli*, in C. Cecchi, C. Garboli (a cura di), *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori.
- Moretti F., (1999), *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.
- Pellini P., (2004), *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier.
- Polacco M., (1999), *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, in F. Bertoni, D. Giglioli (a cura di), *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, Bologna, Pendragon.
- Polacco M., (2005), *La costruzione della memoria: il racconto delle generazioni e la «fine dell'esperienza»*, in «Compar(a)ison», 1/2.
- Polacco M., (2005), *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, in «Comparatistica», 13.
- Polacco M., (2010), *Tra storia e romance: «Cent'anni» di Giuseppe Rovani*, in A. Matucci, S. Micali (a cura di), *I colori della narrativa. Studi offerti a Roberto Bigazzi*, Roma, Aracne.
- Ru Y.-L., (1992), *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang.
- Saraceno C., Naldini M., (2013), *Sociologia della famiglia*, Bologna, il Mulino.
- Spinazzola V., (1990), *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti.
- van Straten G., (2000), *Il mio nome a memoria*, Milano, Mondadori.
- Tabin J.K., (1998), *The Family Romance. Attention to the Unconscious Basis for a Conscious Fantasy*, in «Psychoanalytic Psychology», 15, 2.
- Thibaudet A., (1925), *Le liseur de romans*, Paris, G. Cres.
- Tobin P.D., (1978), *Time and the Novel. The genealogical imperative*, Princeton, Princeton University Press.
- Welge J., (2015), *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Baltimore, John Hopkins University Press.



# Comparative Literature: East & West

## Series 1

ISSN: (Print) 2572-3618 (Online) Journal homepage: <https://www.tandfonline.com/loi/rcle19>

## The Family Novel: Toward a Generic Definition

Ru Yi-ling

To cite this article: Ru Yi-ling (2001) The Family Novel: Toward a Generic Definition, *Comparative Literature: East & West*, 3:1, 99-133, DOI: [10.1080/25723618.2001.12015297](https://doi.org/10.1080/25723618.2001.12015297)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/25723618.2001.12015297>



© 2001 Sichuan University. Published by China Academic Journal Electronic Publishing House.



Published online: 06 Aug 2018.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 234



View related articles [↗](#)

## The Family Novel: Toward a Generic Definition

Yi—ling Ru

Beijing Univ. of Aerospace Technology

The family is one of the most common motifs of the novel. However, as this essay will suggest, there has been a confusion of the family novel proper with novels in which the family merely appears but is not the primary structural and thematic focus. My argument is that there are important distinctions between the two forms, that is, between the novel and the family novel. The latter is a subdivision of the former. I intend to show that the family had long been in the literary tradition, but the family novel did not develop into a separate generic category until at the beginning of the twentieth century. I will discuss family novels from three countries—the Chinese work, *The Turbulent Trilogy: Family, Spring, Autumn* by Ba Jin (《激流三部曲: 家, 春, 秋》巴金)<sup>①</sup>, the British book *The Forsyte Saga: The Man of Property, In Chancery, To Let* by Nobel Prize winner, John Galsworthy<sup>②</sup>, and the French novel *Les Thibault (Thibaults)* by Nobel Prize winner, Roger Martin du Gard<sup>③</sup>. Ever since novels appeared in the world literary history, there have been different types. The earliest Chinese novels are episodic while those in the west are picaresque and satirical. The gene of the novel consists of quite a few subdivisions such as the historical, science fiction, mystery and detective. Virginia Woolf started a new kind as the lyrical novel in the twentieth century. By contrasting the family novel with other novels, I believe these books reflect the basic

characteristics of a different genre. The subject matter is a family history. The stories develop mainly within the group around the conflicts of father and son, husband and wife, rise and fall of a clan. The parallel narrative structures outline the form that reveals the modern theme and techniques. Based on similar traits in these works, I define the family novel as a sub-genre which thereby opens up a fresh area for study of the novel.

In China we can trace this tradition earlier than in the West. One of the most important works in Chinese literature, Cao Xueqin's *The Dream of the Red Chamber* (《红楼梦》曹雪芹) should be considered a typical family novel. The early twentieth century saw a coincident appearance of abundant family novels. I regard Thomas Mann's *Buddenbrooks* as the first prototype of western family novels that mark the ripe development of this sub-genre, one that differentiates it from other kinds of novels. Along with those three books, there came many family novels such as Maxim Gorky's *The Artamonov Business*, Lao She's *Four Generations Living In One Compound* (《四世同堂》), William Faulkner's *Absalom, Absalom!* and trilogy of *The Hamlet*, *The Town*, *The Mansion*, Marcel Proust's *A la Recherche du Temps perdu*, to mention only a few.

### I. National Significance

The first mark of a family novel is its depiction of a family history. This also gives a sense of reality to the reader; the family novel presents the life of this group through several generations. To define the family novel as a genre, I argue that it is essentially realistic in describing the basic technique as fidelity to actuality, yet it does not belong to the literary movement of Realism.

The great length of the family novel stands out as a special feature. Each novel covers more than a thousand pages. The Chinese

trilogy encompasses four generations of a large family living under one roof. Though the story took place in early twentieth century, the family history reflected in flashbacks spans about one hundred years. Similarly, the British *Saga* and the French novel also describe the growth of the big family through generations. Both the *Saga* and *Trilogy* start with the last period of prosperity of traditional families, and then demonstrates the process of decay not only by its economic and biological fall, but also by its moral and spiritual deterioration. More importantly, it signals the end of both upper class family structure and the larger society of which it is a part.

The family novel is meticulous in its elaborate recreation of traditional life. Rituals, in general, have enormous significance in human civilization. They are a way of uniting people. As Sullivan points out, rituals facilitate “re-mem-bering” by the whole community, a process of recalling what its origins were<sup>①</sup>. Each ritual gathers people together in “the corporate life” by reminding them of their roots. Religious beliefs and practices influence social behaviour. Similarly, the dynamics of the family ritual lie in its ability to shape a pattern of life based on family members’ conduct and attitudes. The depiction of family rites, such as dinners, gatherings, weddings, funerals, and holiday celebrations play a significant role in the family novel.

Galsworthy demonstrates the flourishing atmosphere and optimistic mood among the Forsytes. He highlights, with a brilliant touch, the common traits of the Forsytes in the opening chapter as describing aunt Ann’s calm manner, Swithin’s expensive clothing and Soames’ habitual sniff. The narrator says that no matter how different each appears to be, the Forsytes were always alike: “a certain steadfastness of chin” has underlined their distinction, as if it were “the very hallmark and guarantee of the family fortunes”

(*Saga*5). Their pride and dignity are supported by their solid economic foundation. Galsworthy has succeeded in emphasizing the unity of the family through their style and manners, for they share the same awareness of their property and superiority. A Forsyte can be identified by that sense of the family alone! They reject others, who are not their own sort. Interestingly, the two elderly aunts have never married. Nobody can make an equal match to them and change their names. They prefer staying single their whole lives to condescending to belonging to somebody socially lower than them.

In the first volume of the *Trilogy, Family*, Ba Jin wrote pages depicting celebrations of the traditional Chinese New Year which runs from the Eve till the night of the Lantern Festival. In Chinese culture, family rites always emphasize memorial ceremonies for ancestors. Since there has never had a religion like Christianity, faith in one's ancestors has primary importance. Moreover, Ba Jin has created a model of the Chinese upper class man, the patriarchal grandfather, who leads the family to worship the prominent personages in earlier generations praying them to give blessings. Following their path, he builds a luxurious compound and brings his sons and grandchildren to live in it.

Family ritual is necessary in reviving values and morality in the communal life. That is exactly the reason why Roger Martin du Gard has not presented much about family rites in his novel. His book does not look like a family novel at the first glance since the clan disappeared before the novel starts. A neglect of the family tradition has caused a loosening of family ties. As a result, the family is shown to have fallen apart from the very beginning of the novel by Jacques' escape from home. However, parallel to the *Forsyte Saga* and *Trilogy*, his book demonstrates the most important aspects of the family novel.

Martin du Gard does create a similar sense of the family among the Thibaults. It is best demonstrated in a conversation between Antoine, the elder son, and Jacques, the younger one. In order to win his brother over, Antoine tries to rouse his kinship feelings towards the family and restore his sense of pride in being a Thibault. He emphasizes the special power of the Thibaults. When he goes on to define what it means to be a Thibault, he says that in them both there is "the same vital impulse", "the special Thibault temperament" that make them "men apart ... to forge ahead of others, to make one's value recognized" (*Thibaults* 201-2).

*The Forsyte Saga* also has a conversation in which the characters explicitly discuss the characteristics of the Forsytes as a community. When Bosinney, newly engaged to old Jolyon's granddaughter, June, falls in love with Soames' wife, Irene, the young Jolyon goes to warn Bosinney that a Forsyte's identity is determined by his sense of property. "He knows a good thing, he knows a safe thing, and his grip on property" (*Saga* 189). The Forsytes believe themselves to be so strong as a community that they can disregard the challenges of others, thinking them not worthy of attention. Galsworthy stresses wealth more than anything else as the basis for the family's sense of superiority because money is equated with the power.

It is more remarkable that the Gaos in Ba Jing's work are depicted as cherishing the same kind of the sense of the family. "Jiafeng" (family values) is repeatedly mentioned as one of the major concerns of the family. The term stands for the special virtues of a family, the qualities that make one family, as a community, appears differently. Each member would cherish and follow it in his or her conduct.

The decay in the Gao family begins with the corruption of family values by such members as Keding and Kean. They care nothing for

the family's honor and pursue their own interests. They steal precious antiques of the family to sell and spend money on opium and prostitutes. The struggle to preserve family values or undermine them has become one of the central issues in modern Chinese family novel, the epitome of which is Ba Jin's masterpiece. Since ritual symbolizes the group's life, its corruption indicates the fall of the family.

Ba Jin surpasses Galsworthy in his depiction of family rites as mirroring that process. Economic difficulties force the father to reduce the expenses incurred in the ceremonies which implies the family's economic decline while uncle Keding flirts with a male opera actor at a family festival, an action that suggests a moral degradation.

*Wuthering Heights* involves three generations in two families similar to the family novel. The story develops only in the context of the domestic circle and the activities are confined within the family. In comparing *Wuthering Heights* with the family novel proper, I should argue that it is not really about the family. It is primarily the story of Heathcliff's life, his intense love and vengeance, rather than a family history. The love story of the second generation is another step in his development. It does not involve the family but Heathcliff's growing thirst for revenge. I regard Bronte's book as a novel of the individual or a novel of the hero.

The decline of the family determines its form. This linear structure is similar to that of most novels. However, the difference lies in scope. The novel of the individual tends to reflect on a man's experience whereas the family novel deals with the plight in the group. The novel's symbolic meanings are dissimilar. The novel of the individual observes human life while the family novel broadens its perspectives to that of an entire clan so as to better incarnate an epoch

of a nation or even of the world from its history to the present.

The family novel and the novel of the individual have a similar form suited for revealing the multiple conflicts imminent in human relationships. Henchard's personality in *The Mayor of Casterbridge* is depicted through his troubles with many people; his guilt-ridden relation with his wife, his affair with Lucetta, his conflict with Farfrae and his passions towards his foster daughter. Henchard's life is presented through his trade, politics and family, though Soames' business activities are absent from the novel. Therefore, Henchard's fate is determined by his struggle with the society, but Soames by his family background and mores.

The family novel's narrative form has a horizontal structure which interweaves multiple conflicts between members of a group as well as of different units and generations. The history builds a long, forward moving vertical structure. The plot of the family novel is woven by these two narrative structures that indicate the family novelists' achievements to develop the traditional narrative.

To define the form of the family novel, I depend on the unique traits of the narrative structures. It is developed around both the external evolutions of the group and internal relationships within the family on a moment to moment basis. The family novel organizes basic constituents of the fiction into a special genre by its broad scope and multiple symbolic meanings.

The family novelists have made great success by blending their own source materials, feelings, taste and sense of the family with those of the nation. Ba Jin was from an upper class landlord family with many people living on a huge compound. His childhood, adolescence and youth left him painful impressions, some of which are depicted in his fictional work as he says:

---

*It is true, that I felt as if I was suffering and struggling side by side with them under the devil's talons when I was writing Family. I shared the laughing and crying of those lovely young people. I wrote down one word after another as if I were digging out the tomb of my memories. I saw in front of me once again what used to make me excited<sup>⑤</sup>.*

Martin du Gard's genius lies in his exploration of one's inner self. The depiction of psychological activities demonstrate this generic development. In addition, the melodramatic fate of individuals in the family novel derives not only from their clashes within the family, but also from the fact that their troubles coincide with the decay of the family. In a more important symbolic function, the problems of the individual, family and society reflect one another and merge into a great complication. His Nobel Prize speech emphasizes that "his constant care is to develop their individual consciences in order to maintain a spirit of inquiry as objective, liberal, and fair-minded as is humanly possible"<sup>⑥</sup>.

The importance of the characterization thus lies in its intended effect upon the reader. John Galsworthy's family background has a remarkable parallel with those of Martin du Gard and Ba Jin. The autobiographical elements would have no significance in their narrative, however, if they were not used to connect with people. He has mingled his style and values in his masterpiece which was read and endorsed by the audience of his time. His sense of honor and fondness of wealth recreate the sentiment of a respected English class at that time. His type of mimesis found an amazingly sympathetic response in the bourgeoisie readers. Arnold Bennett applauded his *Saga* saying that "We are all Forsytes"<sup>⑦</sup>. Galsworthy enjoyed immense popularity. "Forsytism" became a common term used not

only among literary critics but also in the popular journals at the time. The Nobel Prize was given to him in 1932 “for his distinguished art of narration which takes its highest form in the *Forsyte Saga*”<sup>®</sup>. The Family novel can be read as an encyclopedia that allows us to look into the people, life and atmosphere of a particular nation. Therefore, almost every country all over the world has at least one great lengthy family novel which aims to bring back the life style, social behaviour, values and ideologies in the past.

### **Father and Son**

The second distinguishing characteristic of the family novel is its most basic theme which is quite simply—the family. The stories are developed within the group and concentrate on human relationships that are revealed in family circles. Many kinds of contradictions among family members reflect problems and changing values. The thematic significance then goes beyond the family to all humanity. Wendell Stacy Johnson observes that “the relationship between fathers and sons as a subject of stories is as old as literature”<sup>®</sup>. Since the plot of the family novel develops within the family, the father—son conflict is one of its most important features.

The father is depicted as the center of the clan in family novels. Sons are created as belonging to two types—the successors and rebellious outcast sons. They play different roles in conflicts, though uniting in their fight for freedom. More importantly, those father—son conflicts in the three discussed family novels expose an underlying parallel structure based on binary opposition. This structure unites family novels in the world in a generic category.

A contrast to the family novel is found in Turgenev’s novel *Fathers and Sons*. It also describes the conflicts of two generations. However, that is not the major theme of the novel. Turgenev depicts a very different kind of father from that found in the family novel. He

creates a strong son and a weak father. Bazaroff's father Vasily admires and fears his son. It is impossible for the parents to understand their son who is an intellectual extremist. Bazaroff, ungrateful and overwhelmed by boredom in his home village, goes away leaving his parents hurt and helpless.

Many critics argue about which of the three main Thibault characters—the father, M. Thibault, the elder son, Antoine, or the younger son, Jacques—is the most important in the novel. Germaine Bree emphasizes M. Thibault's role saying that he “disposed of the problems of man's fate”<sup>⑩</sup>. Some critics regard Jacques as the main character because he wins sympathy in the reader. Such prestigious writer of French literature as Albert Camus has an opposite view. He states that it is Antoine who most strikingly embodies the theme<sup>⑪</sup>. I should argue that Martin du Gard has put almost an even effort in depicting each of the three characters. Though most family novels are rooted a protagonist, it is one of the unique techniques to create several types of characters.

The family novel depicts a larger-than-life father figure. He is a successful founder, otherwise a big and wealthy family with a high reputation could not have been formed. Such a father stands for power and assures life to the family.

*Les Thibault* opens with the family crisis when Jacques ran away. The father's anger leads him to punish him severely when he is brought back home. He decides to send him for education at the detention school at Crouy, a Catholic institution founded by himself. Everything he does is oriented toward what he thinks are his social responsibilities. Jacques suffers a gradual disintegration contrary to his father's intention that he would change him into a good boy. He has become submissive and does not want to leave the prison-like school because it offers him a sort of security from his father's

control, even though the detention school is also under his father's power. His oppression, however, cannot resolve the problem. His cruelty rouses rebellious feelings even in Antoine, his first son, who is a rather different type. Practical and mild, Antoine is proud of "the Thibault stock" that the family endows him with. Following his father's path, he strives to achieve his professional goals. The father is happy about his success that he has won honor for him and his family. However, a severe quarrel takes place between the father and son when Antoine asks his father to release Jacques. The father's refusal makes Antoine recognize his hypocrisy. The father gains peace at the price of ruining his own son. So, the honor is shown to be nothing but the facade of his selfish ambition for his own reputation.

However, when Jacques finds that his brother, Antoine, is really the same kind of person as his father, his last hope is utterly crushed. The father told them that he has taken steps to change his children's last name into his full name "Oscar-Thibault", Antoine's submissiveness shocked Jacques and makes him aware of his isolation and alienation from the family. If his first revolt is caused by his father, the second by his family as a whole. He left Antoine and became an extremist. M. Thibault longs to see him before his death. It is Jacques who hurts him most by reminding him of his failure and realizing that he needs kinship feelings. No matter how much he has achieved in his life, the father has not won the trust of his own sons.

The grand funeral for M. Thibault emphasizes his achievements as well as his limitations. The speeches praise him as an outstanding figure of our generation. Ironically, Antoine wishes that he had been a less great man and an ordinary father. His father has not been able to think or act as an independent person. Even though M. Thibault has reached the peak of greatness, he has never obtained anybody's

love, not even his own sons'. However tremendous his success is, he has not fulfilled himself as an individual. Regardless of how much benefit he has wrought to society, he has not been a good father. The primary theme and significance have thus been epitomized in the image of the father. M. Thibault stands out as the prototypal great father of the family novel. His death marks the end of one epoch.

Ba Jin's novel demonstrates parallels with *Les Thibault* in the depiction of the father—son relationship. Grandfather Gao controls the economic income of the family, plans festivals, hires servants, assigns jobs for his sons and decides marriages of the younger generations and servants. Nobody dares to object to whatever decisions he makes. His rule causes them to suffer and die. In Juemin's words, "In this family Grandfather is everything" (*Family* 311).

Juemin's revolt against the arranged marriage is important. Disregard his love Grandfather plans a marriage of Juemin with his friend Feng's granddaughter. Similar to Jacques, Juemin runs away from the wedding. Grandfather Gao is also troubled about his exiled son before his death. The sense of guilt that occupies the dying man brings about a sudden change in his attitudes. The emotional and benevolent side manifests itself at last. He has promised to dismiss the arranged marriage at the sight of Juemin.

Sons and grandsons are depicted as belonging to two groups in Ba Jin's novel. Juehui and Juemin are brave men in the family but Juexin, the elder brother, is the same submissive son as Antoine. Ba Jin creates Juexin with great sympathy perhaps because he has his own elder brother in his mind. His tragedy demonstrates Ba Jin's awareness of the victim's fate in a feudal family. More important, the characterization and their struggles in the three family novels reveal not only the same theme but also the identical inner structure

underlying the nature and meaning of the father—son relationship. The following diagram intends to demonstrate how such structure works in the family novel.

*Fathers love Sons*

*God—like Christ—like or Satan—like Family (whole)*

*Members (parts)*

*Dominance For Freedom*

*Controlling and Destroying Victimized or Rebellious*

*Authority*

*Individual*

*Power vs Will*

In the image of God—like father there is a psychological struggle of his desire for power and his need for love. Thematically, the father of a traditional family is depicted as a powerful law-giver and authority in the family. The father's sense of the responsibility for the family leads him to generate tyrannical dominance to his children, striving to mold his sons into mild lambs. If they dare rebel, the father destroys them. The sons are the counterparts of the father and oppressed by him. Though both fathers and sons have common needs for loving each other, their different desire and quest decrease their emotional ties. Therefore, the father—son conflict is developed on the basis of the opposition between power and will. This pattern also reflects the archetypal structure in the ancient biblical and Greek myths. The Chinese mythical story about the caring and fighting relationship of the monkey and the gods in *Jourey to the West* (《西游记》) reveals the same form as that in the western myths as well as in the family novel. The relatedness of the family novel to the ancient myths in both the East and West helps lift the importance of the

family novel beyond the mere socio-political or the historical. My structuralist approach aims to draw attention to the symbolic meaning and significance of the family novel.

Chinese family novel is obviously different from either English or French ones. The setting and characters all have traits reflective of various cultures, religions, philosophies and histories. But when we limit the materials in those works to the most basic elements, we find the similarity in them. In other words, the inner principle analyzed above implies a common ground of family novels. Those identical traits and the underlying principles group family novels in the world in one category. I think it imperative to define this type of the novel.

#### **Husband and Wife**

The conflicts of the male with female characters, including those of husbands and wives manifest another aspect of the family novel. The presentation of frustrations and problems in love and marriage reveal the basic characteristics of this genre. The uniqueness rests in the double purposes: to explore the inner world of the individual and create the multiple dimensions of a family. The structural principle and message suggest new ways of interpretation.

The husband and wife relationship of Irene and Soames attracted much attention since their story is the major part of the *Saga*. Genji Takahashi says that the conflict sets "humanitarianism" represented by young Jolyon and Irene against Soames' "philistinism"<sup>②</sup>. William C. Frierson argues that the two persons reveal the contrast of the desire for freedom and the instinct for possession<sup>③</sup>. Earl E. Stevens thinks that the story sketches the triumph of passion and beauty over materialism (144). Each of those critics' views offers more or less valid perspectives though I do not agree totally with any of them. I intend to see the significance of husband and wife relationship in terms of Galsworthy's techniques of characterization as he creates a

family.

Soames' thinking epitomizes the characters of the whole clan. He treats Irene, his wife, as he does his property. For him she is like one of his paintings—a beautiful object to be possessed. He spends a lot of money on Irene in order to buy her affection and to impress her by his wealth and power. However, he knows that his wife does not belong to him. She simply does not care for him. Whenever she is at home, she becomes icily cold. When she is with him, “as if she saw the walls of the room closing in” (*Saga* 61). He is angry at her alienated attitude and indifference.

The depiction of Soames' personality demonstrates the special mode of characterization in the family novel. Galsworthy relates Soames' personality to his sense of the family. He is not an isolated individual, his ideology and philosophy of life have been molded by his background. More importantly, his family's values reflect those of the majority of the middle-class people in England. Soames' attitude towards his wife presents the truth of Forsyitism: the desire to take and the obsession with preserving what one has got.

Ironically, however, his wife is an antithesis to him. Irene, a daughter of an ordinary professor, has never loved him, but yielded to his persistent pursuit of her to escape from her troubles with her step-mother. Shortly after the marriage, she realizes her fatal mistake. Her inclination towards humanism makes her reject his materialism. When she falls in love with Bosinney, a poor architect, she bravely insists on her own quest for freedom despite the pressures.

Soames' sense of innate superiority makes him blind to any human needs except money. His shameless refusal to her request of divorce manifests the villainous side of his personality. Though their passionate love did not prolong and Bosinney died prematurely, Irene

has determined to leave Soames anyhow. Soames' desperate struggle to possess Irene goes on at another level in the second volume of the *Saga*. At that time, he has become the head of the Forsytes. He is desperately in need of a son to inherit his property and carry on the family line. Therefore, he plans to marry a beautiful French girl, Annette Amotte, whose mother is the owner of a cheap restaurant. Soames knows though she is not in love with him, she could obtain a life of luxury. He, once again, buys himself a wife without any concern for her feelings. His tragedy lies in the fact that he has never obtained true love from any woman, no matter how much he needs it or how hard he tries to get it.

As the very idea of divorce goes against the Forsyte principle, indeed, Soames feels "there was something revolting in the thought" and it means "dirty linen washed in public" (*Saga* 374). Galsworthy emphasizes his commitment to the group as the leading motive in his life. The family is sacred to the Forsytes, for it means security of their property and lives. To Irene's question of why Soames did not divorce twelve years ago, young Jolyon answers, "We never part with things, you know, unless we want something in their place; and not always then" (*Saga* 399). It is his acquisitive principles of the Forsyte family that form Soames' ideology and determine his fate.

Irene married young Jolyon, a person who gives and appreciates humanity and art. to control their own life and marriage. Galsworthy's opaque narrative does not supply any detailed information for the reader to penetrate her inner world. Alienated and dehumanized by the Forsytes, she is the invigorating force of the new age. The narrator appears to be an observer who avoids the direct presentation of her mind. The indirect revelation of her personality is thus achieved through the description of people's feelings and thoughts about her.

Galsworthy shifts his emphasis to a depiction of the young people in the third volume of his *Saga*. Twenty years later, a love story between Jon, the son of Irene and young Jolyon, and Fleur, the daughter of Soames in his second marriage with Annette, triggers the old family feud between Soames and Irene. Jolyon wrote a letter to his son to tell him that Soames took Irene as his property. Jon realizes it is not simply an isolated dispute of a husband and wife but that of the Forsytes and the new world. The decisive factor that makes Jon leave Fleur is Soames' involvement. Led by his desire to possess her son, which he sees as a kind of vindication for having been denied by her, he went to beg Irene by promising not to bother her and the young couple in the future. Jon sees through Soames' intention and broke up with Fleur, an action that symbolizes Irene's final triumph over the Forsytism.

Parallel to *Saga*, Ba Jin's *Trilogy* depicts the growth of the individual through the frustrated love. His novel's success lies in his creation of several admirable female characters such as Mingfeng, a servant girl. Her true love typifies young people's drive for freedom against feudalism. Though her life is destroyed, her death is a challenge to the old familial and social systems. Ba Jin manifests Juehui's realization that it is his selfishness that makes him betray her by succumbing to the pressures of the Grandfather. He recognizes the impact of the family on him and decides to break away from it. The psychological exploration marks the innovative techniques in characterization of the family novel. A diagram bellow presents functions of the husband-wife relationship.

*Male and Female*

*To possess*

*To liberate*

*To dominate*

*To resist*

*For family honor*

*For freedom*

*Defeat*

*Triumph*

*Old vs New*

The family novel demonstrates that the women stand for the new forces that triumph over the men. The husband guards for the honor of the family which assures his power. He tries to dominate his wife while she struggles for freedom. The meaning of the husband and wife conflict echoes that in the structure of the father — son relationship. For the husband is depicted as the successor son who becomes the head of the family as Soames, Juexin and Antoine. The similar principles that have passed down from one generation to another in a big family determine the tragic fate of the husband and wife. The nature of male — female contradiction is based on binary opposition between the old and new.

We seem to have reached Russian formalist thought. I intend to use the structuralist approach to synthesize the complicated books from different authors and nations to prime messages. Since the family novel is always tied to reality, I find this genre derived from the identical codes in human life. This method discovers the same logic in art and leads to demystification of literature. However, I do not mean to simplify the sophisticated literary works to rigid patterns. Every novel is rich in its specific metaphors and symbols due to its contexts and authorial creativity. Art intends to recover the sensation of life and defamiliarize the reality while the interpretation attempts to draw an abstraction in different literary works so that we

can recognize the rhetoric of the fiction.

### Rise and Fall

The evolution from rise to fall determines the specific form of a family novel. Following the father's path, the family destroys the evil and preserves the good. In *Saga*, Fleur's failure to win over Jon reveals the irrelevance of Forsyteism to the younger generation at modern time. Galsworthy describes the economic desolation in Soames' business which resembles that in Ba Jin's *Trilogy*, a book that focuses primarily on the decay of the Gao family, as seen through degradations in moral traditions and economic bases. The decline of the family symbolizes the death of the old society.

Ba Jin became popular among readers in the 1930s when his *Trilogy* came out. He was persecuted by Guomintang (国民党) regime because of his revolutionary ideas. Ba Jin became one of the best known novelist and was selected as Chair of Chinese Writers' Association after the Liberation in 1949. However, he was labeled as "Number One national enemy" during the Cultural Revolution when his works were attacked as "poisonous weeds." He was put on a farm to do physical labor. Amazingly, Ba Jin has survived the harsh persecutions and began to write again when the "Gang of Four" was smashed. He wrote five volumes of *Random Thoughts* (《随想录》) "as a feeble voice adding to the mighty contending of the hundred schools"<sup>⑩</sup>. Ba Jin spoke out his opinions suppressed for those years.

Western critics tend to undervalue his creations. An outstanding American scholar on Chinese Literature, C. T. Hsia regards Ba Jin more as a revolutionary than as an artist<sup>⑪</sup>. The books about Ba Jin by Nathan K. Mao<sup>⑫</sup> and Olga Lang<sup>⑬</sup> are more introductory studies than in depth appreciations of his works. *Trilogy* manifests the decline of the family in more important aspects than western family novels. Galsworthy and Martin du Gard emphasize the irrelevance of the

traditional sense of the family to the new world through their characters' frustrations. Similarly, Ba Jin portrays a bleak picture of Juexin's life and points out his weakness as a successor son. Resembling Soames and Antoine, Juexin's life is tied with the fate of his relatives. Worse than his two western counterparts, he is aware of his destiny and tries his best to satisfy whatever his family requires him to do. Juexin cherished an ambition to pursue higher education and had a romantic love with his pretty cousin Mei. But on the very evening he got his diploma, his father told him that he had arranged a marriage for him and set a date of wedding in the following month because his Grandfather wanted a great grandson. He had never shown any resistance to his father and always obeyed him. His father found a job for him in the company in which the Gaos had much stock. His father thus decided his life before he reached twenty years of age. In old China, the individual's devotion to his family is practically unlimited and he treats his father with reverence. In old China, a successor son is not allowed to have any of his characters. Unlike Soames, who has his family's strong sense of pride, Juexin's weaknesses are embeded in his personality. He is faithful to his family responsibility and becomes a slave of "lijiao", the Confucian norms for proper behavior. Since he is the unselfish son, the elders use him as their servant by asking him to carry out orders. Other members of the family take advantage of him. He is willing to help whoever turns to him and do whatever he is asked. He is the busiest in the family and takes care of chores, economic details, holiday celebrations as well as quarrels and problems. Ironically, however, Juexin is also the one who suffers most in the family because of his submissive nature. Ba Jin generates tremendous sympathy for Juexin who is portrayed as a flesh and blood young man yearning for freedom and love. No matter how hard he tries to do right and good things,

misfortunes fall on him one after another. His lover Mei died of an unhappy marriage. Then he was forced to remove his wife who was going to give birth to a baby, out of town, for fear she would damage Grandfather's funeral as he was told by his relatives. To such a ridiculous request, Juexin does not say a word of objection. The result of his obedience is another woman's death which Ba Jin describes with horror and pathos. I should argue that, similar to Galsworthy's techniques, Ba Jin has depicted a dual personality in Juexin. He has family virtues of honesty and unselfishness. Following Confucian ethical codes, he strives to preserve the family and all it stands for. He sacrifices everything that belongs to him. Ba Jin, on the other hand, reveals the negative side of his role in the family. Juexin does harm to others, and his blind submission to the family causes the death of his loved ones. He is persecuted by the powerful ones, but also victimizes others, especially weaker women. I think Ba Jin intends to reveal the feudal system of the family and society. Juexin's virtues and weaknesses are determined by his makeup. Both Soames and Juexin do good and bad things beyond their control. The family novel depicts human beings as victims of their nature and environment. Ba Jin has achieved more than the western novelists by creating a third type of son besides the successors and rebels—the corrupted ones. Unlike Galsworthy who emphasizes the strong impact of property on an individual member, Ba Jin delineates the corrupting effect of money on younger generations. Totally different from Juexin, Kean and Keding are lascivious, relying on family property. They care nothing for the family but their own enjoyment. They bought a separate house outside and have affairs with bad women. They later take up opium and indulge themselves in adulteries and drugs. Their scandals aggravate Grandfather to death. His sons' moral decline forces him to see the

sign of the family's fall. In order to build up the clan, he has devoted his entire life, but he does not understand why they destroy the family. In Autumn, Ba Jin presents a struggle of selling or preserving the Gao compound, the seat of the family. The economic difficulties caused by the turbulence of the civil wars are the final blow to the family. Their family troubles are affected by national crisis. Kean and Keding are anxious to get rid of the house for money. Juexin feels sorry to see his family destroyed so thoroughly. In the new world, when the center no longer holds and the limits of a pattern are reached, Juexin suffers a great loss at the time.

However, Ba Jin suggests a sense of hope in Juexin's attempt to improve his life as he says in his letter that "My desire to do better has not died out yet" (Autumn, 619). He feels much easier in starting a new life, taking care of nothing except his own business and depending on nobody but himself. Ba Jin emphasizes the fact that though the big feudal clan disappeared forever and Confucian norms do not work in the family, the essence of tradition and morality remains most important to Chinese people.

Ba Jin's reputation as both a writer and citizen was restored in 1976 when the "Gang of Four" was destroyed. Such critics as Zhang Huizhu<sup>®</sup> and Jia Zhifang<sup>®</sup> have argued against the extreme leftist criticism of Ba Jin by asserting that his work is consistent with Mao Zedong Thoughts. They support him by saying that his writings are revolutionary and appropriate to the Marxist points of view. Responding to all kinds of criticisms against him, Ba Jin compares the political factions to Grandfather Gao. For they dominate people by pressing the filial devotion and Confucian norms in the same way as Grandfather Gao molds Juexin into a submissive son. They would not allow any freedom to Chinese people. He said in Japan, "I thought I totally got rid of effects left by the dark years in the past after I had

written Family, Spring, Autumn... But through ten years of the Cultural Revolution, I realize that a widespread pernicious influence of feudalism has been far from being cleaned up. The ghost of Grandfather Gao is haunted everywhere... I shall keep my own words and never drop my pen<sup>④</sup>. Ba Jin has never stopped fighting. His creation and life typify the bravery and perseverance of the Chinese intellectual. Ba Jin is not a counter—revolutionary but anti—feudal and progressive writer who advocates reforms in China.

Ba Jin believes in the power of art and seeks a path in literature to save himself from pains in life. I disagree with C. T. Hsia who says that Ba Jin seems “to serve an ideal higher than art”(237). Ba Jin has been searching for a way of salvation and finds peace in literary creation. He intends to rouse the Chinese people to the same awareness by reading his works. I should argue Ba Jin holds his art as high as his ideal. He thinks that only literature can help him find a way out not only for himself, but also for his people. As a matter of fact, Ba Jin’s attitude towards art is nothing strange but echoes Nietzsche’s idea that art saves life. The western critics’ views on Ba Jin’s works demonstrate their prejudice against modern Chinese literature. I do not think Hsia understands Chinese intellectual’s patriotism and their sense of destiny that history has entrusted to them. It is the unique characteristics of the twentieth century Chinese literature that writers relate their artistic creations to their sense of mission. In Nathan Mao’s words, their aim is “to help build a better society and a stronger China”(143). When great masses of people are uneducated and living a miserable life, it is important and admirable that Chinese writers assume the duty to awaken them. Through Juejin’s progress, Ba Jin intends to shock Chinese people into similar kind of self—realization. Hsia is right to say that Ba Jin attempts to fight against the evil in the system, but he does not see the

significance in his ideological conviction. I should argue that Ba Jin is one of the best Chinese writers who uses his literary creation as a weapon for not only his political pursuit but also developing art.

Importantly, the form from rise to fall is also played as a structuring power. If we trace down to the very center of this vertical structure, the same opposition acts amazingly as the dynamic force.

*Rise —Prosperity—Decline—Fall—End of the huge family—*

*Progress—Death—vs—Life—Old—New*

The end of the upper class family symbolizes the destruction of the bad and leads to progress in the world though the historical backgrounds in various nations are very dissimilar. China evolved from feudal dynasties into a chaotic semi-colonial and semi-feudal society whereas capitalism and imperialism had been established in most western countries. However, the radical changes which took place simultaneously in the East and West around the time provide the historical setting for the appearance of family novels. As a matter of fact, the family novel has become the epic or saga of England, France, China and many nations as they went through the painful turning point from the old to the modern.

The underlying principle drawn from narrative structures is constructed in the same way as the recurrent primary mythical pattern. In this sense, the decline of the family is obviously compatible to the Fall myth. The family novel can be observed as a divergent form emerging from the same mythical source of literature. Levi-Straus argues for a logical form that can be synthesized out of mythology and fictions<sup>④</sup>. I should say the family novel reveals the working system of the semantic elements of myth. If we believe the

relevance of his method, the above opposition generates as the "mythemes" that outline narrative's organism.

Betty Jean Tucker has done quite a thorough study of the archetypal imagery of the Fall myth<sup>②</sup>. She argues, "the power of this fall myth over the creative imagination produces the central myth of literature"(1). To study the family novel is to learn, in Northrup Frye's words, the "grammatical rudiments of literary expression and the elements of it"<sup>③</sup>. "The fundamental form of process is cyclic movement, the alteration of success and decline, effort and repose, life and death which is the rhythm"(158).

My approaches to family novel aim to present structural principles in the world literature. We find the forms of the family novel are similar to the grammatical functions. Relating the family novel to ancient philosophy, we discover that the structure appears, in terms of its cyclic movement, as a different version of the same way of viewing the world. This thought shares a surprising parallel with the classical Chinese philosophy described in I Ching, Book of Changes (《易经》) which was practiced for a thousand years before Jesus Christ. The structuring principle in the family novel reflects on the old nature beliefs based on the interactions of the Yin and Yang polars. The link of the family novel to ancient philosophical ideas highlights the foundrmental principles that demonstrate how things fold. The cyclic movement does not mean static or backward. The rise and fall shows the upper class group has disappeared but the growth of individualism in the young pushes the progress.

#### **Literary Traditions and Changing Values**

The family novel is considered a part of the nineteenth century tradition by many people. I argue that though it has undoubtedly carries on literary traditions of earlier periods, it has developed new aspects of modern interests. Using the basic narrative form, family

novelists provide energy for this literary genre with new ideas and innovative techniques. The family novel's dichotomous nature of the traditional and the modern is a remarkable characteristic of the genre. In order to observe this growth, I compare the prototype family novels with others in the world and argue that the family novel which became an independent sub-genre at the beginning of the twentieth century is moving forward in contemporary times. The Nobel Prizes awarded to the writers such as William Faulkner, Gabriel Garcia Marquez and Thomas Mann underline the importance of the family novel in literary history.

However, *The Forsyte Saga* was attacked by the critics including Virginia Woolf and D. H. Lawrence. Modernist writers and critics regard family novelists as too traditional and criticize them for not having undertaken literary experiments in their writings. Earl E. Stevens thinks of Galsworthy "old fashioned" arguing that he worked within the frame of the Victorian novel (166). Irving Howe calls Gard's novel "the last great novel in the nineteenth century manner"<sup>24</sup>. Ba Jin's works have never received deserved reputation. Surprisingly, comprehensive studies on the family novel as a genre have not been carried out. The family novel is undoubtedly one that pays attention to the tradition. The novelists return to the past. The first part of almost every family novel recreates the lost culture. The revival of the tradition marks one aspect of achievements of this type of writing.

The family novel intends to trace a family history which symbolizes the development of the whole nation. An early Chinese family novel *The Dream of the Red Chamber* demonstrated the narrative techniques. The novel presents an authentic life style in China when people were confined to the house. In the huge compound, every member has his or her own garden and rooms. Cao

gives each of them a peculiarly different setting which cleverly matches the personality of the resident. The details are so vivid and realistic that have inspired many artists to draw pictures of houses and gardens as well as characters in this book. The whole novel consists of family rites and gatherings. Whenever the young family members have a party, they converse intelligently by poetic wit and humour. They have competitions in poem composition, calligraphy writing and painting. Such gatherings sketch the life style of the upper class at the time.

The modernist writer Proust's *A La Recherche du Temps perdu* reveals a remarkable parallel to the ancient Chinese family novel<sup>④</sup>. His narrator goes back to the past and relives those moments through long passages of concrete descriptions of scenes and events in Combray and Baron de Charlus. Proust is able to recapture the physical sensations and moods by bringing back memories. He searches for truth as Ba Jin does and seeks "again and again, in various ways, to impose order on the increasingly complex world of modern man"<sup>⑤</sup>. Instead of burying the past under the present, his work is a recovery of the past. Moving away from tradition, Proust describes the value of an object and its effect upon us. I should say, his techniques push the family novel to a new level of development. Nevertheless, the power of his work lies in the strength of the tradition.

African writer, Chinua Achebe's *Things Fall Apart* and *No Longer at Ease* demonstrate an amazing resemblance to the prototype family novels. The story is set in Nigeria, but the work encompasses three major periods in the history of Africa: the early time, the colonial years and those after independence. His novel is about the Okonkwo family. The first volume, in particular, recreates a past in an African village with its own cultural traditions and old way of life.

Achebe's achievement rests in his creation of an alien society that people outside had never heard about.

The family rites tinted with religious faith manifest the essence of human civilization. The father's concerns are to hand down traditional ways of living and thinking. However, the family novel depicts how they are weakened. His second volume delineates a transformation of the original tradition. It describes the corruption of Obi, a grandson who is sent to England to study and then succumbs to bribery. "He has the worst of both eras, the responsibilities of the past and the money economy of the present"<sup>④</sup>. The young people are fond of reforms, but they too cannot escape the fate. The loss is obvious in the sense of being caught up in between of the two worlds.

The family itself becomes a metaphor. The sense of the family is depicted as assemblage of traditions sacred to each member and a symbol of the negation of individual needs. On the social and mimetically rendered level the family is a microcosm of the world. Mythically, the father centered family is analogous to Eden under God's power. The characters' sense of loss and gaining knowledge in family novels echoes the archetypal fall of Adam and Eve who started humanity on Earth. The positive message in the decline of the family is the retaining of the tradition and improvement of social institutions and systems.

Characterization of the family novel is by no means merely traditional. The exploration of the individuality and psychological growth is an effort to develop the novel by increasingly focusing on the portrayal of human mind. The delineation of the inner world reflects modernist concerns about the individualized consciousness. The family novel dedicates itself to a study of both the society and the world within. The mind moves to the center of characterization and fiction.

Philip Thody says that the family novel is a particular genre for traditional writing and a form conservative in nature<sup>⑧</sup>. I think it ridiculous to draw such a narrow conclusion to a broad generic concept. The prime theme on the fall of the family alone can argue against the absurdity of his statement. The dreadful atmosphere reminds us of T. S. Eliot who founded Modernism. Both his poem and the family novel convey a sense of sterility of present civilization which is suffering of a spiritual drought. I should say the family novel has portrayed in detail the disintegrated world which is epitomized in Eliot's poem as a piece of "The Wasteland."

Faulkner's *Absalom, Absalom!* and *The Sound and the Fury* mainly deal with family relationships within the Sutpen family. The cyclical movement best exemplifies the primordial message of the main family novels. Faulkner portrays the unconscious mind as the source of the evil. Bon is a son from Thomas Sutpen's first marriage with a woman who was found out to have black blood and was deserted. Henry is from his second marriage to a pure white woman. Amazingly, in the narrator of *The Sound and the Fury*, Quentin Compson, a distant relative of Thomas' third generation, we find the divided and merged personalities of both Bon and Henry. For "Bon plays the role of the shadow—the dark self that is made to bear the consciously unacceptable desires repudiated by the bright half of the mind"<sup>⑨</sup>. After struggling to patch the Suptens' story together Quentin seems to have grasped the meaning of the destruction of the old world. His sense of guilt and failure to deal with the simultaneous attraction to and repulsion by the incestuous desire for his own sister brings him to the decision of suicide. The story reveals a shocking truth that Quentin is a composite of the double represented by Bon and Henry. His ego thus has decided to resolve the trouble. The cyclical movement is the image of the fate of the family. The

structure in the family novel reveals the repetitive pattern in the past that leads to enlightenment. Faulkner's major efforts are to bring us to the light of a mystery in his narrative so that we can perceive the message in the structural pattern.

The family novel creates the group as a paradoxical complex, changing all the time but never parting with the past. The father figure stands for the authority who groups the members together and divides them by ruthless dominance. The family becomes simultaneously a shelter and a burden for everybody. The word "family" becomes a synonym of another word "problem", involving all kinds of spheres. The conflicts within the family thus symbolize much about the modern world. For the perpetual and unsolvable nature determines the evolution of the family as an endless cycle of desire and pain, construction and deconstruction.

The linear order of the family novel reinforces the novel's narrative function. Since the world history is a transition from the old to the new, the form of the family novel mirrors the flow of time. In a way, the family novel portrays a sequence of events that reflect bourgeoisie illusion of causality. The form of the family novel thus indicates a sense of progress. As is said in *Buddenbrooks*, "we could not by any means be what we are without those who went before us and showed the way"<sup>②</sup>.

However, the family novel reveals that the disappearance of that logic is characterized by fragmentation and suspension. The linear structure is thwarted by the horizontal one which provides the necessary condition for the narrative to break free of all bonds and to set off in a new direction. The fall of the family parallels what is happening in literature. For it establishes a similar role of the writer as the father but it depicts in the important aspect of how that authority is shaken. The modernist novelists seek to overthrow the

narrative orders by innovation in both theme and techniques as what happened to the decision maker of the family. At the end of Chinese Trilogy Ba Jin lingers on Juexin's mind. His language becomes ambiguous and suggests the subconscious wish. It does not indicate a better alternative in his future. But the son's survival sheds a dim light on the possibility of change.

The connection of the family novel with reality indicates that the identical underlying structures bring together both the individual and the collective human experiences. This is a union of a piece of work and literature which also applies to the relations of a family with the world, art with humanity. The significance of the family novel, then, lies in its revelation of the structure similar to life. We seem to have found a signifying system that functions, as grammar to language, to imply the principles of the development in the world.

The generic definition that I have come to attempts to meet the needs of a new synthesis which enhances the development of literature. However, the decline of the family as an institution and system is a series of substitutions of center for center, a linked chain of centers. As most critics such as Frank Lentricchia agree, even though Derrida argues against the structuralist principle, insisting on chaos by saying that there is no center to ground the play, his project is a continuation of the formalism<sup>®</sup>. Derrida assumes that "its synchronic desire for the greatest totality, for dialogue with a unified tradition (logocentrism), defeats its would be historic disposition"<sup>®</sup>. His thoughts best describe the changing state of the family and narrative, the problem of a discourse which is the source necessary for the deconstruction. This theory itself is a structural principle similar to the fall and revival of the family.

I should like to argue that the family novel's values need to be reconsidered. It is an important division of the novel, for the group is

depicted at odds with the larger community and itself. My analyses of the underlying structures diachronically connects the family novels to the ancient myths and synchronically to a unified category. The family novel has become a stabilized institution that implies the presence of an organizing structure, one generically unique and worldly feasible. Parallel to the lyrical novel and other kinds, the family novel stands out as an equally important type of the novel since the special traits have nourished a different but related strand in the novel. I think it high time to institutionalize this genre which will benefit both literary criticism of the novel and teaching of literature.

I argue for the establishment of the family novel as a distinct sub-genre of the novel, for it distinguishes itself from other kinds of novels by its unique theme (traditional and modern), structure (horizontal and vertical), narrative (authoritative and innovative), characters (collective and individualized), and significance (diachronic and synchronic). As this essay demonstrates that the family novel needs the recognition as a distinct category for it continues at the present time in the eastern and western traditions.

#### Notes

- ① Ba Jin, *The Turbulent Trilogy: Family, Spring, Autumn*, (激流三部曲: 家, 春, 秋) (first published 1931 – 1940; reprinted 成都: 四川人民出版社, Chengdu: The People's Publishing House of Sichuan Province, 1982). Only the first volume, *Family*, has been translated by Sidney Shapiro into English (1972, reprinted Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, 1989).
- ② John Galsworthy, *The Forsyte Saga; The Man of Property, In Chancery, To Let* (first published 1918 – 1920; reprinted New York: Charles Scribner's Sons, 1950).
- ③ Roger Martin du Gard, *Les Thibault* (first published 1922 and 1936m reprinted in *Oeuvres Completes de Roger Martin du Gard*, Tours: Llibrarie Gallimard, 1955).

- Thibaults, trans. Stuart Gilbert (New York: The Literary Guild of America, 1939). Summer 1914, trans. Stuart Gilbert (New York: The Viking Press, 1941).
- ④ H. Patrick Sullivan, "Ritual: Attending to the World", *Anglican Theological Review*, 5(1975), 19.
- ⑤ Ba Jin, "Talk About Family" in *Collected Works of Ba Jin* (谈家,《巴金选集》), (Shanghai: The People's Publishing House, 1962), Vol. 14, 342. The translation is my own.
- ⑥ Roger Martin du Gard, "An Acceptance Speech," *Nobel Prize Library: Roger Martin du Gard, Gabriela Mistral, Boris Pasternak* (Alexis Gregory, 1971), 9-11.
- ⑦ Arnold Bennett, "John Galsworthy," *Books and Persons: Comments on a Past Epoch 1908-1911* (London: Chatoo and Windus, 1917), 215-6.
- ⑧ Earl E. Stevens, "John Galsworthy," *British Winners of the Nobel Literary Prize*, ed. Walter E. Kidd (Norman: University of Oklahoma Press, 1937), 165.
- Sanford Sternlicht, *John Galsworthy* (Boston: Twayne Publishers, 1987), 23.
- ⑨ Wendell Stacy Johnson, *Sons and Fathers: The generation Link in Literature 1780-1980* (New York: Peter Lang, 1986), 7.
- ⑩ Germaine Bree, "Roger Martin du Gard: The Corneille of the Bourgeois Novel", *An Age of Fiction: The French Novel from Gide to Camus* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1957), 79.
- ⑪ Albert Camus, "Roger Martin du Gard," in *Lyrical and Critical Essays*, ed. Philip Phody, trans. Ellen Conroy Kennedy (New York: Alfred. A. Knopf, 1968), 265.
- ⑫ Gengi Takahashi, *Studies in the Works of John Galsworthy: With Special Reference to His Visions of Love and Beauty* (Tokyo: Shinozaki Shorin, 1954), 107.
- ⑬ William C. Frierson, *The English Novel in Transition 1885-1940* (Norman: University of Oklahoma Press, 1942), 168.
- ⑭ Ba Jin, "General Introduction," Vol. 1 of *Random Thoughts*, trans. Geremie Barme (Hong Kong: Joint Publishing Company, 1984), xiv.
- ⑮ C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction 1917-1957* (New Haven:

- Yale University Press, 1961), 237—256.
- ⑩ Nathan K. Mao, *Pa Chin* (Boston: Twayne Publishers, 1978).
- ⑪ Olga Lang, *Pa Chin and His Writings: Chinese Youth Between the Two Revolutions* (Cambridge: Harvard University Press, 1967).
- ⑫ Zhang Huizhu, 《巴金创作论》(*On Pa Chin's Creative Works*), (成都:四川人民出版社, 1983).
- ⑬ Jia Zhifang, 《巴金写作生涯》(*Pa Chin's Creative Life*) (天津:市百花文学出版社, 1984).
- ⑭ Ba Jin, 文学生活五十年 (“Fifty Years of My Literary Life”), 《创作回忆录》(*Reminiscence of Creation*) 香港:联合出版社, 1981. The book has not yet been translated into English and the quotes are my own translation.
- ⑮ Claude Levi—Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, trans. James Harle, ed. John Richard von Sturmer (Boston: Beacon Press, 1969).
- ⑯ Betty Jean Tucker, “An Archetypal Imagery Study of the Fall Myth”, dissertation, University of Alabama, 1970.
- ⑰ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957), 133.
- ⑱ Irving Howe, “Martin du Gard: The Novelty of Goodness”, *Decline of the New* (New York: Harcourt, Brace & World, 1963), 43.
- ⑲ Marcel Proust, *A la Recherche du Temps perdu* (French, 1913—1927).
- ⑳ B. G. Rogers, “Proust and the Nineteenth Century,” *Marcel Proust, 1871—1922: A Centennial Volume*, ed. Peter Quennell (New York: Simon and Schuster, 1971), 135.
- ㉑ Bruce King, *The New English Literature: Cultural Nationalism in a Changing World* (London: Macmillan, 1980), 71.
- ㉒ Philip Thody, “The Politics of the Family Novel: Is Conservatism Inevitable?” *Mosaic*, 3(1969):87—101.
- ㉓ John T. Irwin, *Doubling and Incest/Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975), 30.
- ㉔ Thomas Mann, *Buddenbrooks: The Decline of a Family*, trans. H. T. Lowe—Porter (New York: Garden City, 1940), 120.
- ㉕ Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (Chicago: The University of

Chicago Press, 1980), 177.

- ② Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), 279.

**About the author**

**Yi — ling Ru**, BA (1984) from California College, New York State Univ. Ph. D. (1989) from Penn. State . Univ.

Presently associate professor of English literature, teaching at Beijing University of Aerospace Technology.

## RASSEGNA

### ROMANZI DI FAMIGLIA. PER UNA DEFINIZIONE DI GENERE\*

*È di una difficoltà cane mentire senza conoscere la verità.*

P. Esterházy

#### 1. Premessa

Tra le novità editoriali di successo degli ultimi anni troviamo, nel 2003 per esempio, *Una storia di amore e di tenebra* dell'israeliano Amos Oz, dedicato alle vicissitudini di una famiglia ebraica nell'arco di centoventi anni, e *Harmonia Caelestis* di Peter Esterházy, grandiosa e dissacrante epopea di una famiglia aristocratica ungherese negli ultimi tre secoli. Dell'anno precedente è *La casa dei manghi blu* di David Davidar, di cui è protagonista una famiglia indiana dalla fine dell'Ottocento in poi; sempre del 2002 è *Tra i due mari*, romanzo rivelazione di Carmine Abate, che rielabora il passato di una famiglia italo tedesca, divisa tra la terra d'origine e il paese d'immigrazione. Appena un paio d'anni prima, nel 2000, viene pubblicato in Italia *Carne e sangue* di Michael Cunningham, storia di una famiglia americana di origine greca, dalla fine dell'Ottocento ai primi anni del Duemila. Si tratta di romanzi estremamente diversi tra loro, provenienti in pratica da ogni parte del globo, che non hanno nessun punto

---

\* Questo studio anticipa i primi risultati di una ricerca tutt'ora in corso sui romanzi di famiglia – nell'accezione che qui si tenterà di chiarire – che intende illustrare la storia e le evoluzioni di questo particolarissimo genere dai suoi esordi, ai primi dell'Ottocento, fino alla contemporaneità.

esplicito di contatto, ma che sono tuttavia accomunati da una costante, vale a dire *la narrazione di una storia familiare lungo più generazioni*: nonostante le differenze di struttura, di forma narrativa, di ambientazione storica e geografica, sono tutti e cinque dei *romanzi di famiglia*. Appartengono tutti a un vero e proprio genere che, per quanto privo di riconoscimenti ufficiali e di esplicite codificazioni, percorre l'intera storia del romanzo moderno: da *Castle Rackrent*, opera di una straordinaria scrittrice anglo-irlandese all'epoca ammirata persino da Scott e oggi quasi completamente dimenticata, a *Cent'anni di solitudine*, passando attraverso *I Buddenbrook*, *La saga dei Forsyte*, *La famiglia Moskat* e svariati altri casi letterari, a volte dimenticati nonostante il clamoroso successo iniziale, a volte riconosciuti solo tardivamente come indiscussi capolavori. Ma in che cosa consiste l'originalità e la specificità di questa particolare forma narrativa? E quali sono le ragioni di un simile, duraturo successo? Per rispondere adeguatamente occorre aprire una parentesi e ripartire da molto lontano...

## 2. «Chi fur li maggior tui?»

Nel decimo canto dell'*Inferno* Farinata sorge improvvisamente dal sepolcro infuocato in cui giace, attratto dalla parlata fiorentina di Dante. Ma la prima domanda che gli rivolge non riguarda la sua identità personale bensì quella familiare: «Com'io al piè de la sua tomba fui, / guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso, / mi domandò: "Chi fuor li maggior tui?"». A Farinata Dante non interessa come individuo, ma in quanto rappresentante di una famiglia e legato, attraverso di essa, alle lotte politiche fiorentine cui egli tanto impetuosamente ha partecipato. Solo l'appartenenza familiare può rendere Dante degno di incontro e, eventualmente, di scontro. Di per sé, Dante è agli occhi di Farinata insignificante, nel senso letterale del termine: è un segno vuoto che non rimanda a nient'altro. Tuttavia la domanda iniziale di Farinata non si limita a evocare le passioni e le faziosità comunali, ma ripropone implicitamente un modulo ben più remoto, già presente, ad esempio, nella poesia epica classica. Quasi sempre, infatti, gli eroi omerici si presentano prima della lotta, illustrando la propria discendenza. Così in un passo celebre dell'*Iliade* (VI libro): Diomede sta per lanciarsi contro Glauco che, nel corso della battaglia, si è fatto notare per coraggio e vigore; prima di dare inizio al combattimento gli chiede: «Ma tu chi sei?». E Glauco:

Perché mi domandi da chi discendo? Come le famiglie delle foglie, così le stirpi degli uomini. Le foglie, vedi, alcune il vento sparge a terra, altre poi la selva fa rinascere, quando viene il tempo della primavera. Così le generazioni degli uomini: una nasce e l'altra sparisce. Ma se vuoi sapere da chi discendo, te lo dirò.

Incomincia a questo punto il racconto di Glauco. Sisifo ha generato Glauco, Glauco Bellerofonte, Bellerofonte – di cui si narrano distesamente le imprese – Isandro Ippoloco e Laodomia. Ippoloco è il padre di Glauco: «Ecco: di questa casata e di questo sangue sono. Ed è il mio vanto». La stirpe garantisce lo statuto eroico del combattimento: solo così entrambi i contendenti possono essere sicuri che l'avversario è degno di loro, e che vincere il rappresentante di una illustre stirpe di eroi sarà motivo di onore e di gloria. La continuità della medesima formula, da Omero a Dante, non fa che testimoniare la persistenza di un aspetto fondamentale nelle società definite come 'tradizionali', ossia la connessione tra consistenza individuale e ascendenza familiare: l'individuo si definisce a partire dalle proprie origini, perché è appunto la famiglia, o in senso più lato la stirpe, a determinarne lo *status*. In questo tipo di società l'individuo «è legato come una sorta di Gulliver da una miriade di minuscoli – a volte impalpabili – lacci che possiamo chiamare famiglia, casta, comunità, usanze»<sup>1</sup>; al di fuori del contesto parentale, rimane privo di una sua fisionomia, indeterminato e indeterminabile: «era proprio questo rapporto tra individuo e lignaggio che, in una società tradizionale, definiva l'identità di un uomo; in assenza di ciò non era che un atomo fluttuante nel vuoto dello spazio sociale»<sup>2</sup>. All'interno della comunità, ogni forma di rapporto interpersonale passa attraverso questa conoscenza indiretta, basata sul riconoscimento genealogico: prima di trattare con uno sconosciuto bisogna sapere chi è, vale a dire «a chi appartiene». L'individuo di per sé non esiste, non ha una fisionomia sociale. La indissolubile sovrapposizione tra identità individuale e identità generazionale è efficacemente compendiata da Michail Bachtin nella sua definizione del «carattere classico»:

Io non comincio la vita, non sono l'iniziatore responsabile dei suoi valori [...] posso agire e valutare sulla base di una vita già data

---

<sup>1</sup> J. CASEY, *Il ruolo degli antenati*, in *La famiglia nella storia*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 21-3.

<sup>2</sup> L. STONE, *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, Einaudi, Torino 1983, p. 33.

e valutata; la sequenza degli atti non comincia da me, io la continuo soltanto, io sono legato da un inscindibile rapporto di filialità alla paternità e maternità della stirpe. Nella domanda «chi sono io?» risuona la domanda «chi sono i miei genitori? Qual è la mia stirpe?». Io posso essere soltanto quello che già sostanzialmente sono; il mio sostanziale *già-essere* non posso respingerlo, poiché esso non è mio, ma della madre, del padre, della stirpe, del popolo, dell'umanità. La mia stirpe ha valore non perché è *mia*, cioè non sono io a conferirle un valore (non è la stirpe a diventare un momento della mia esistenza, dotata di valore), ma perché io sono *suo*, della stirpe della madre e del padre; sul piano dei valori io non sono mio [...] *io per me* in termini di valori non esisto ancora, al di fuori di essa<sup>3</sup>.

### 3. Scritture genealogiche

In Europa la consapevolezza della stirpe si afferma tra il X e l'XI secolo, nel momento in cui le strutture di parentela assumono un aspetto «specificamente agnaticio», consolidandosi attorno a una casata, a un insieme di diritti connessi a un patrimonio e con esso trasmissibili<sup>4</sup>. Prima non esiste né una coscienza propriamente genealogica, né memoria degli antenati: ogni nobile considera la sua famiglia come un raggruppamento orizzontale, nel presente, senza limiti fissi, costituito da affini e consanguinei, da uomini e donne. Non contano gli antenati ma i vicini<sup>5</sup>. La nascita della coscienza genealogica è strettamente legata al consolidarsi delle strutture economiche e politiche di stampo feudale: le ricchezze e il potere si trasformano in un patrimonio che si trasmette di padre in figlio – con la progressiva esclusione dei cadetti e delle donne. Alla continuità materiale si accompagna il sentimento di questa continuità: la comparsa della genealogia come genere letterario, attorno al XII secolo, sancisce l'autocoscienza del lignaggio e collabora, al tempo stesso, al rafforzamento di questa consapevolezza. La narrazione scritta fissa l'identità familiare, legittimandone il potere e l'autorità. La storia della famiglia è la prova e la conferma della sua 'elezione', attraverso una palese mistificazione: il potere economico e politico della famiglia è considerato un dato *a priori*, un elemento originario e non l'effetto di un processo.

<sup>3</sup> M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988, p. 161.

<sup>4</sup> GEORGES DUBY, *Hommes et structures du Moyen Age*, Mouton, Paris 1973.

<sup>5</sup> Vd. G. DUBY, *Hommes et structures du Moyen Age*, cit., p. 283.

Sebbene all'inizio legato al genere specifico della genealogia, il modello si estende poi all'invenzione letteraria *tout court*: la successione delle generazioni è infatti la forma più elementare di ciclo narrativo. A un livello più superficiale il legame genealogico ha una funzione quasi esclusivamente meccanica, di raccordo narrativo e tematico. I cicli romanzeschi si formano secondo un principio di contiguità parentale: alle gesta dei padri seguono quelle dei fratelli, dei figli, dei nipoti. Ma a questa funzione pratica si associano le implicazioni ermeneutiche: la genealogia permette di interpretare il tempo e di collegare passato e presente in una 'lineare ciclicità', in un succedersi di cicli chiusi ma collegati tra loro. Il passaggio di testimone di mano in mano, di impero in impero, presuppone l'esistenza di una continuità culturale che si trasmette intatta da Troia alla Grecia, a Parigi, in una vicenda perenne di nascita, crescita, apogeo, decadenza, morte e rinascita. Nei romanzi di Chrétien la continuità generazionale è ancora implicita e presupposta – rimane operante su un piano essenzialmente strutturale; nei cicli successivi, ad esempio nel più tardo *Roman de Perceforest*, la continuità genealogica rappresenta la logica fondante del testo: la linea di successione che collega Artù a Priamo e Alessandro il Grande permette di legittimare il presente (e l'affermarsi della dinastia carolingia in particolare) e di istituzionalizzare l'atto di fondazione della nuova identità collettiva europea. Artù non solo è collocato cronologicamente nel contesto della storia universale, ma è interpretato come il prodotto di una serie di caratteristiche conservatesi attraverso la successione generazionale.

Nel corso dei secoli la coscienza genealogica cessa di rappresentare una prerogativa esclusiva delle famiglie nobili e diventa parte integrante del patrimonio ideale delle 'nuove' famiglie – e dei nuovi ceti che si affacciano alla ribalta. Così comincia la *Cronica domestica* di Donato Velluti, redatta tra il 1367 e il 1370:

Mccclxvij di dicembre. Con ciò sia cosa che l'uomo desideri di sapere di sua nazione e de' suoi passati, e come i parentadi sono stati e' beni acquistati, e molte volte perciò si schifino di molti danni e fuggansi di molti errori; impertanto io Donato iudice, figliuolo che fui di Lamberto di Filippo di Bonaccorso di Piero di Berto de' Velluti, trovandomi di più tempo che alcuno di nostra casa, a perpetua memoria de' miei discendenti e degli altri di casa Velluti e d'ogni altra persona, considerando che ogni uomo e mortale, e specialmente io che sono difettoso molto di gotte, mi pensai di fare ricordanza e memoria di ciò che intorno a la detta materia ò udito da mio padre e que' che sono stati più antichi di

me, e ò veduto per carte, libri o altre scritte, avegnadio che poche o ò vedute o conosciuto da me.<sup>6</sup>

Nel 1394 Giovanni di Pagolo Morelli decide di intraprendere la stesura dei suoi *Ricordi*:

Perché in questo libro non è scritto per innanzi alcuna cosa, m'è venuta voglia, cioè a me Giovanni di Pagolo di Bartolomeo di Morello di Giraldo di Ruggieri, ovvero Gualtieri, di Calandro, di Benamato d'Albertino de' Morelli, iscrivere di nostra nazione e condizione antica e che di noi seguirà insino potrò e mi ricorderò; e ciò per passare tempo e che i nostri alcuna cosa ne sappino, perché oggi ogni catuno si fonda in grande antichità; e però vo' mostrare la verità della nostra.<sup>7</sup>

Siamo dunque passati dal mondo feudale e aristocratico del primo Medioevo alla realtà comunale due-trecentesca: la coscienza della memoria familiare non è più appannaggio esclusivo dei nobili e dei regnanti, ma diventa parte integrante del patrimonio ideale delle 'nuove' famiglie – e dei nuovi ceti che si affacciano alla ribalta. Entrambe le opere appartengono infatti al genere dei 'libri di famiglia', una forma diffusasi in ambiente mercantile e comunale a partire dal trecento, nata dall'evoluzione dei cosiddetti 'libri di conti'. I libri di famiglia sono un fenomeno tipicamente italiano, anche se forme analoghe si ritrovano in tutta l'Europa centro-occidentale: basti pensare all'usanza protestante e puritana di usare la Bibbia come anagrafe familiare, segnandovi le date dei principali avvenimenti domestici, o alla diffusione dei 'Memorbücher' fra gli ebrei Ashkenazi. All'inizio i mercanti si limitano a registrare conti, scadenze e rendite, riferendosi spesso, per necessità, ad avvenimenti legati alla vita della famiglia (matrimoni e dotazioni, morti ed eredità, lasciti e vicende patrimoniali). Poco per volta lo spazio riservato alla storia familiare si allarga e acquista una sua specificità: la scrittura, prima meramente funzionale, assume un valore autonomo. Alla finalità pratica (registrare l'andamento del patrimonio, tenere sotto controllo i legami parentali e la consanguineità) se ne affianca e sovrappone un'altra, di carattere del tutto diverso se non opposto: «il tentativo di sopravvivere alla morte, facendo

<sup>6</sup> Il passo è tratto da V. BRANCA, *Mercanti scrittori*, Rizzoli, Milano 1986, p. 531.

<sup>7</sup> Anche i *Ricordi* di Giovanni Pagolo Morello sono pubblicati in V. BRANCA, *Mercanti scrittori*, cit., pp. 101-339.

sopravvivere memoria di sé, nella propria discendenza»<sup>8</sup>. Fin quando la finalità pratica sparisce e l'obiettivo unico rimane quello di fissare la memoria collettiva della famiglia: il libro contiene l'autorappresentazione della famiglia e ne custodisce la memoria. È «simbolo e documento della sua continuità». Donato Velluti scrive «a perpetua memoria» dei suoi discendenti; Pagolo Morelli affinché «i nostri alcuna cosa ne sappino» riguardo all'origine della famiglia. Bonacorso Pitti «per fare memoria di quello ch'io ho potuto trovare e sentire di nostra antica progenia e de' parentadi nostri antichi o moderni». La memoria degli antenati si lega, ovviamente, a un'esigenza di affermazione politica e sociale: l'antichità del nome garantisce la rispettabilità della famiglia e avalla il suo prestigio e la sua influenza politica nella vita cittadina<sup>9</sup>.

In genere questi libri seguono un identico schema: partono dalle origini della famiglia (cercando di andare il più possibile indietro nel tempo), descrivono poi i primi successi e il progressivo affermarsi della stessa, per arrivare alla contemporaneità. La parte più consistente è occupata di solito dal racconto della propria vita. Lo scrivente racconta i principali casi della sua esistenza, affinché questi siano di esempio e ammaestramento per i figli. Dalla ricostruzione *post factum* della sua vita trascorsa passa quindi al diario: segue l'andamento della sua famiglia, annota nascite, malattie e eventuali morti, infine professioni e matrimoni dei figli. Spesso affianca alle vicende private il riferimento agli avvenimenti pubblici, creando una sorta di almanacco privato, a uso e consumo dei membri stessi della famiglia. L'individualità è trattata come espressione del gruppo: «il personaggio non è quasi mai visto in sé: il suo essere, anche fisico, e il suo operare sono descritti in rapporto alla famiglia. Fra i tratti fisici – statura, grandezza corporea, colore dei capelli – vengono indicati quelli che costituiscono una particolarità del gruppo; fra le virtù hanno un ruolo di primo piano quelle relative al governo della famiglia,

---

<sup>8</sup> A. CICCUTO e R. MORDENTI, *La scrittura dei libri di famiglia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 1117-1161, p. 1127.

<sup>9</sup> Il legame tra il culto della memoria familiare e la funzione politica della stessa è messo bene in evidenza da C. Klapisch-Zuber, con riferimento alla situazione fiorentina: «Intorno al 1400 la preoccupazione dominante, soprattutto nelle famiglie di più recente fortuna e di posizione politica scarsamente consolidata, è di dimostrare di discendere da una lunga prosapia, di essere fiorentini di lunga data, e se il caso di esibire la potenza numerica di cui ogni famiglia poteva fregiarsi nell'arengo pubblico» (*L'invenzione del passato familiare a Firenze*, in *La famiglia e le donne nel Rinascimento*, Laterza, Bari-Roma 1995, p. 31).

alla costruzione della sua fortuna, al consolidamento del suo prestigio»<sup>10</sup>. A differenza del diario e dell'autobiografia, il libro di famiglia presuppone spesso uno scrivente collettivo e viene trasmesso di padre in figlio – a volte negli esemplari pervenuti si succedono fino a tre generazioni – in una catena potenzialmente ininterrotta: «è un soggetto collettivo, e precisamente un soggetto familiare, il depositario del gesto di scrivere e leggere il libro di famiglia [...] ogni destinatario è anche emittente in una catena di comunicazione familiare scritta destinata a incrementarsi di generazione in generazione, senza mai interrompersi. [...] I libri di famiglia si configurano come una scrittura aperta e tendenzialmente interminabile [...] l'aspirazione fondamentale del libro di famiglia è quella ad essere proseguito in un futuro indeterminato»<sup>11</sup>. I tratti dell'autobiografia convivono con quelli della biografia, la scrittura riassuntiva *post factum* con l'andamento progressivo del diario, la memoria privata con la cronaca politica, la memorialistica. La scrittura assume, inevitabilmente, un carattere letterario: nel momento stesso in cui diventa racconto, si organizza secondo le forme del racconto. Colui che scrive *seleziona* i ricordi a tutto vantaggio dell'immagine complessiva della famiglia, *rielabora* la sua esperienza per farne un ammaestramento, un *exemplum*. Ancora una volta i limiti tra la presentazione di dati oggettivi e l'invenzione letteraria sono precari ed incerti: le storie di famiglie – a prescindere dalla forma specifica assunta di volta in volta – sembrano attecchire nello spazio di confine tra *documento* e rielaborazione fantastica.

#### 4. Il declino della coscienza genealogica

Dopo il sedicesimo secolo tutte queste diverse scritture genealogiche sembrano subire una brusca battuta d'arresto. La tradizione dei libri di famiglia tende a esaurirsi lentamente, le scritture genealogiche sopravvivono nel corso del Seicento in forme stravaganti e rocambolesche. La causa più profonda del declino del modello narrativo 'per genealogie' può, forse, es-

<sup>10</sup> A. CICCUTO e R. MORDENTI, *La scrittura dei libri di famiglia*, cit., p. 1143.

<sup>11</sup> A. CICCUTO e R. MORDENTI, *La scrittura dei libri di famiglia*, cit., pp. 1134-1137. Pur tenendo ferme queste osservazioni sul 'soggetto collettivo' autore e destinatario del libro di famiglia, necessaria è l'integrazione con la dimensione autobiografica e personale della scrittura. Per questo aspetto si veda M. GUGLIELMINETTI, *Gli scrittorimercanti e i politici*, in *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino 1977, pp. 226-291.

sere individuata nel progressivo esaurirsi del sentimento di continuità familiare che accompagna il passaggio dalla famiglia tradizionale alla famiglia nucleare moderna: nella società borghese – la cui nascita è sancita politicamente e istituzionalmente prima dalla rivoluzione inglese e poi da quella francese – «non c'è più posto per gli antenati [...]; la nobiltà, sostiene Tocqueville, aveva perduto la sua importanza politica dacché il governo si basava sul controllo burocratico centralizzato piuttosto che sull'onore e sulla memoria degli avi»<sup>12</sup>. Ovviamente, la definizione di una data precisa è aleatoria e meramente indicativa: la trasformazione dell'istituto familiare avvenne in maniera lenta e discontinua, nel corso di quasi due secoli, e con tempi diversi a seconda delle diverse realtà sociali e istituzionali dei singoli paesi. Comuni sono però molti dei fattori che concorrono al processo: l'affermarsi degli stati moderni, e l'accentramento nelle strutture statali di molte funzioni prima devolute ai legami di parentela; la subordinazione della solidarietà parentale ai doveri del patriottismo e dell'obbedienza al sovrano; le trasformazioni economiche che vanificano il controllo patrimoniale delle famiglie; la dispersione geografica connessa all'esodo dalle campagne e all'inurbamento; la valorizzazione (sia in ambito riformista sia in ambito cattolico) dei legami coniugali a scapito dell'influenza parentale e, di conseguenza, l'amplificazione dei vincoli affettivi tra marito e moglie e tra genitori e figli. Se tra il diciassettesimo e il diciottesimo secolo l'evoluzione riguarda soprattutto le *élites*, nel corso dell'Ottocento anche nelle classi inferiori si afferma il modello familiare i cui aspetti chiave sono «l'intensificarsi dei vincoli attorno al centro nucleare a spese dei vicini e della parentela; un forte senso di autonomia individuale e il diritto alla libertà personale nella ricerca della felicità; un indebolimento dell'associazione del piacere sessuale col peccato e la colpa; un desiderio crescente di intimità fisica»<sup>13</sup>. Alla rivendicazione dell'autonomia individuale si associa il definirsi della nuova coscienza civica in rapporto alle ormai consolidate strutture statali, cosicché la tradizione familiare si scontra contemporaneamente con i diritti dei singoli e con le necessità impersonali dello stato. Le «leggi di famiglia», non solo provocano «perpetuo conflitto nell'animo di ciascun uomo», ma sono in contraddizione con le leggi della repubblica. È quanto sostiene Cesare Beccaria nel 1764, in un passo del suo *Dei delitti e delle pene*:

---

<sup>12</sup> J. CASEY, *La famiglia nella storia*, cit., pp. 51-2.

<sup>13</sup> L. STONE, *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra cinque e ottocento*, cit., p. 11.

Vi siano cento mila uomini, o sia ventimila famiglie, ciascuna delle quali è composta da cinque persone, compresi il capo che le rappresenta: se l'associazione è fatta per le famiglie, vi saranno ventimila uomini e ottanta mila schiavi; se l'associazione è di uomini, vi saranno ventimila cento mila cittadini e nessuno schiavo [...] Tali contraddizioni fra le leggi di famiglia e le fondamentali della repubblica sono una feconda sorgente di altre contraddizioni fra la morale domestica e la pubblica, e però fanno nascere un perpetuo conflitto nell'animo di ciascun uomo. La prima ispira soggezione e timore, la seconda coraggio e libertà; quella insegna a restringere la beneficenza ad un piccolo numero di persone senza spontanea scelta, questa a stenderla ad ogni classe di uomini; quella comanda un continuo sacrificio di se stesso a un idolo vano, che si chiama *bene di famiglia*, che spesse volte non è il bene d'alcuno che la compone; questa insegna di servire ai propri vantaggi senza offendere le leggi.<sup>14</sup>

La trasformazione dell'istituto familiare implica dunque una parallela – e altrettanto radicale – ridefinizione dei ruoli individuali e dei rapporti all'interno della famiglia. Se prima il centro affettivo e ideale era rappresentato dal casato, e a esso si accordavano, volenti o nolenti, le aspettative dei singoli, si assiste in seguito a una progressiva inversione della scala dei valori, e le esigenze individuali passano in primo piano a scapito delle precedenti logiche patrimoniali e dinastiche. Ovviamente il passaggio non è indolore: la coesistenza, e il conflitto, tra i due diversi modelli familiari spesso si protrae per decenni, soprattutto nell'aristocrazia, dove più radicata era la logica del lignaggio<sup>15</sup>. Da una parte sopravvivono a lungo istituzioni e comportamenti che ribadiscono la priorità (economica e affettiva: non bisogna infatti cedere alla facile tentazione di trasformare l'opposizione in un conflitto unilineare tra interessi e sentimenti) del gruppo familiare: il privilegio assegnato ai primogeniti nell'asse ereditario; il sacrificio dei cadetti alla conservazione intatta del patrimonio; l'esclusione delle donne dalla successione; l'uso indiscriminato dei fedecommissi, che permettevano di predeterminare per secoli la linea ereditaria; la definizione dei legami matrimoniali in funzione degli interessi generali delle famiglie coinvolte; il limitato investimento affettivo nelle relazioni coniugali e parentali. Dall'altra si affermano, in forme sempre più

<sup>14</sup> C. BECCARIA, *Dei delitti e delle pene*, Einaudi, Torino 1965, pp. 56-8.

<sup>15</sup> Cfr. R. BIZZOCCHI, *In famiglia. Storie di interessi e affetti nell'Italia moderna*, Laterza, Roma-Bari 2001.

dirompenti, le esigenze individuali: la ricerca della felicità e della realizzazione personale; l'importanza attribuita al trasporto sentimentale e all'amore nelle scelte matrimoniali; la valorizzazione dei legami intimi e della vita coniugale; la crescente professionalità delle carriere e degli impieghi. Ma non si tratta di un processo lineare, di un passaggio regolare dall'una all'altra istanza. Vecchio e nuovo a lungo convivono, in forme spesso drammaticamente conflittuali: il riconoscimento, più o meno tacito, del retaggio familiare si intreccia all'affermarsi – a volte spalvato, a volte incerto e dubbioso – delle ragioni dell'individualità.

È proprio questa radicale trasformazione della famiglia, per quanto lenta e spesso incerta, a determinare – in ultima istanza – il progressivo accantonamento di quelle forme di scrittura intimamente connesse con il modello familiare tradizionale: le narrazioni genealogiche decadono a vezzo degli ultimi nostalgici della *grandeur* aristocratica (e, in quanto tali, sono facilmente parodiabili: si pensi alla monumentale ricostruzione araldica dello spiantato don Eugenio, nei *Viceré* di De Roberto), la scrittura collettiva dei libri di famiglia è soppiantata da forme più intime e private – diari, memorie, ricordi a uso personale.

##### 5. Famiglie e romanzi, romanzi di famiglia

All'affermarsi della famiglia nucleare e di un nuovo modo di concepire i legami familiari è certamente legata la centralità che assume nella letteratura ottocentesca il tema della famiglia – tanto che l'origine stessa del romanzo moderno, nonché la sua immediata e straordinaria fortuna, possono essere interpretate alla luce di quel 'romanzo familiare' considerato da Freud una costruzione psichica fondamentale nello sviluppo dell'individuo<sup>16</sup>. Le storie familiari diventano il centro dell'universo narrativo e il *roman domestique* la forma romanzesca per eccellenza. Secondo Thibaudet, cui si deve la prima definizione di *roman domestique*, fino a Balzac i romanzi sono stati in genere biografie di individui. Da Balzac in poi la famiglia diventa invece un tema predominante, in quanto permette di collegare universale e particolare:

Avec Balzac apparaît cette idée que l'élan créateur d'un romancier doit s'efforcer de coïncider non seulement avec celui d'un

---

<sup>16</sup> M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Editions Bernard Grasset, Paris 1972.

individu, mais avec celui d'un monde, d'un totalité supérieure aux individus et qui se manifeste par eux, par leurs affinités et leurs contradictions. Ce qui frappait à la porte intérieure de Balzac, ce qui voulait vivre par lui, c'était une société, la même qui se formait, à la même époque, dans l'incoscience de la génération nouvelle, pour s'épanouir plus tard, à l'âge d'homme, dans la vie du Second Empire. [...] Mais le moyen à la fois le plus sûr et le plus économique de se placer dans l'intérieur d'une nature créatrice d'êtres et non dans celui d'un homme producteur d'idées, c'est peut-être d'épouser l'élan vital de cette pluralité restreinte et définie qui s'appelle un famille.<sup>17</sup>

I legami sentimentali e affettivi che si sviluppano all'interno del nucleo familiare costituiscono un inesauribile repertorio narrativo: storie di coppie in crisi o di amanti divisi, di padri che lottano per l'avvenire dei figli, di figli che si ribellano ai padri, di madri che si immolano ai figli, di figlie che tradiscono le madri, di fratelli in lite tra loro, di mariti traditori, di mogli adultere, di figli alla ricerca dei padri, e così via. All'interno di questo insieme è però possibile individuare una forma particolare e anomala: un romanzo il cui tema specifico è *la storia e l'evoluzione di una famiglia nel corso di più generazioni*, e che riattiva – spesso problematizzando – altri modelli culturali e narrativi: la subordinazione dell'individuo alla stirpe, la logica genealogica, la narrazione per generazioni, l'identificazione della famiglia come soggetto e protagonista collettivo. Sebbene apparentemente affine ai cicli romanzeschi basati sui rapporti di parentela, ampiamente diffusi in tutto l'Ottocento (da Trollope, a Balzac e Zola), il romanzo di famiglia è qualcosa di ben diverso, come già sottolinea Stefano Calabrese proponendo la definizione di «romanzo genealogico» o «*roman fleuve*»<sup>18</sup>. In realtà, quasi sempre nelle opere cicliche il legame familiare è fittizio e meramente funzionale, perché ogni romanzo rimane autonomo. Il centro d'interesse non è la storia della famiglia nel suo complesso, ma la storia dei suoi singoli componenti, a prescindere dai reciproci legami di parentela. Si pensi, per esempio, al ciclo zoliano dei Rougon-Macquart: la «storia di una famiglia all'epoca del secondo Impero» è in realtà composta da singole storie familiari giustapposte, in cui il legame di parentela si esplica solo nel riaffiorare costante

<sup>17</sup> A. THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris 1938, p. 197

<sup>18</sup> S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale*, in *Il romanzo*, IV, a cura di F. MORETTI, Einaudi, Torino 2003, p. 638.

dei caratteri ereditari e non in una continuità coscientemente vissuta da parte dei personaggi. Dal punto di vista narrativo ciò comporta una netta soluzione di continuità tra un romanzo e l'altro: che il protagonista di *Germinal* sia anche il figlio di Gervaise (protagonista dell'*Assommoir*) importa poco o nulla – e lo conferma il fatto che lo stesso autore interviene con spregiudicatezza sui dati anagrafici dei personaggi per adattarli alle esigenze delle singole compagini romanzesche. Lo stesso vale per il ciclo derobertiano degli Uzeda. La logica dei *Viceré* è diversa da quella che regola *L'illusione* e *L'imperio*, in cui a prevalere sono le vicende individuali dei protagonisti e non la dialettica generazionale: perché si possa parlare di romanzo di famiglia non è sufficiente l'indicazione di un legame di parentela, se tale legame non è vissuto coscientemente e fattivamente e non determina il destino umano e narrativo dei singoli personaggi. Non si tratta di una differenza meramente formale, ma di una ben precisa divaricazione ideologica, che rende impossibile l'identificazione tra romanzo ciclico e romanzo di famiglia. L'ambizione connaturata a ogni opera ciclica è quella di catalogare il reale, procedendo per accumulazione progressiva, dunque per estensione. Si tratta, secondo Giacomo Debenedetti, di un vero e proprio tentativo di inventariare il mondo:

Con queste disposizioni mentali, il borghese vittorioso – l'uomo del sec. XIX, quale noi lo conosciamo qui, in Occidente – compie l'inventario del suo nuovo possedimento: il mondo. Vuoi conoscere, rappresentarsi tutti i fenomeni, la legge sicura del loro dispiegarsi, e per questo si pone come ideale quel modo di conoscenza che, una volta raggiunto, gli pare inattaccabile, rappresenta il più sicuro modo di dominare i fenomeni: il modo di conoscenza scientifico. [...] Comunque, stabilito il proprio punto di vista, conseguente con la propria ideologia, il borghese fa l'inventario del mondo nel tempo e nello spazio, cioè ne riscrive la storia e ne esplora gli strati contemporanei, simultanei, cioè ne fa la sociologia o la tipologia sociale. [...] Così, molto sommariamente vorremmo aver adombrato i motivi da cui gli uomini dell'Ottocento, quando siano artisti potenti e davvero rappresentativi, quando abbiano cuore e cervello abbastanza grandi per accogliervi le aspirazioni del loro secolo, sono spinti all'opera ciclica.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, trad. di Lucio Angelini, Garzanti, Milano 1991, pp. 369-73.

Il romanzo di famiglia è animato dallo stesso anelito enciclopedico e totalizzante, ma sceglie di provare la via intensiva. Si propone come il «libro divino» capace di descrivere totalmente l'universo: tutta la realtà è compendiata nella rappresentazione di un segmento particolare, investito però di una straordinaria capacità significativa<sup>20</sup>. La differenza, tuttavia, non implica esclusione, anzi: sono possibili tra le due forme svariate intersezioni. Il romanzo di famiglia può essere anche un romanzo ciclico, sia pure particolare e anomalo; al contrario, non è detto che i romanzi ciclici siano anche romanzi di famiglia.

Il romanzo di famiglia è dunque un vero e proprio genere sotterraneo, mai normativizzato o definito, eppure dotato di una sua specificità, caratterizzato da una serie di costanti strutturali, tematiche e assiologiche. La mancanza di una teorizzazione esplicita si accompagna a un pressoché totale disinteresse da parte della critica. Per quanto molti aspetti parziali ma pur sempre caratterizzanti – la memoria di famiglia, il ruolo degli antenati, la forma genealogica della narrazione, il trattamento del tempo, il tema della *big house* – siano stati oggetto di saggi anche eccellenti, manca ancora uno studio complessivo (l'unico tentativo in questo senso è costituito dal saggio *The Family Novel* di Yi-Ling Ru<sup>21</sup>) della forma in questione. Per questo, sebbene il romanzo familiare sia sempre stato riconosciuto come tale, la definizione di genere, lungi dall'essere scontata, appare insidiosa e problematica. Anche perché, come vedremo meglio fra poco, una delle particolarità del romanzo di famiglia è proprio la vocazione al *polimorfismo*: se per alcuni aspetti il romanzo di famiglia rappresenta un 'micro-genere' con caratteristiche proprie ben definibili, per altri si presenta invece come un 'macro-genere', come un collettore onnivoro di modalità narrative differenti.

## 6. Il romanzo di famiglia: per una definizione di genere.

### 6.1. Spazio e tempo del racconto

*Cent'anni di solitudine* (1967) si apre con una straordinaria prolessi: «Molti anni dopo – di fronte al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendía si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui suo

<sup>20</sup> TH. PAVEL, *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992, pp. 160-1.

<sup>21</sup> YI-LING RU, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, P. Lang, New York 1992.

padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio. Macondo era allora...». L'*incipit* del romanzo, tuttavia, non è che il primo segnale di una diffusa e ricorrente 'torsione' temporale, sempre in bilico tra la linearità dell'ineluttabile percorso evenemenziale e narrativo (la storia ha un inizio e una fine) e la circolarità dell'eterno presente – tutti gli avvenimenti sono già avvenuti e non fanno altro che ripetersi, tutta la storia è già stata narrata, compendiata nelle misteriose pergamene di Melquíades. Per quanto la questione sia stata a lungo dibattuta dalla critica quasi esclusivamente in relazione alla struttura specifica del romanzo di García Márquez, la problematicità della dimensione temporale è il primo tratto distintivo del romanzo di famiglia, ed è la conseguenza più immediata dello specifico taglio tematico. L'estensione della vicenda, che consiste nella storia di una famiglia attraverso più generazioni, comporta la messa in atto di uno specifico *cronotopo*. Secondo Yi-Ling Ru

The last characteristic of the family novels its peculiar narrative structures. As mentioned before, the family novel is developed along line through the evolution of several generations. The chronology constructs a long, forward-moving vertical structure. At the same time, all kinds of conflicts among family members, including those between brothers form what might be described as the horizontal structure. The plot of the family novel, therefore, is weaved by these two intersected narrative structures.<sup>22</sup>

L'ampiezza stessa dell'arco cronologico costringe insomma a utilizzare particolari strategie narrative. Non si tratta semplicemente di un problema di dimensioni (per cui alla lunghezza della *storia* corrisponde una proporzionale lunghezza del *racconto*): il tempo della storia non si traduce meccanicamente nel tempo del racconto, ossia in una cronaca più o meno sintetica delle vicende occorse alla famiglia protagonista, spesso nel corso di un intero secolo, o anche più, perché un elemento irrinunciabile è la rappresentazione della quotidianità. La dimensione diacronica deve accogliere in sé la rappresentazione sincronica: il tempo del *romance*, fatto di episodi e avvenimenti sempre eccezionali e decisivi, deve insomma intrecciarsi con il tempo del *novel*, che si svolge attraverso le più banali e irrilevanti occupazioni quotidiane. La mescolanza tra le due diverse istanze temporali (e narrative) è fondamentale, e permette di se-

<sup>22</sup> YI-LING RU, *The Family Novel*, cit., pp. 36-7.

gnare un primo discrimine all'interno del genere. Il «povero Thady», nel narrare la storia della famiglia Rackrent (siamo nel 1800) si sofferma con maniacale attenzione sulle circostanze più minute della vita coniugale dei diversi personaggi – le incomprensioni linguistiche tra i coniugi, le differenti abitudini alimentari; e proprio a partire da questi elementi delinea la dissacrante epopea dell'ascesa borghese. Quasi cinquant'anni dopo, il narratore di *Cent'anni* (1857-1859) segue le vorticose avventure dei suoi personaggi presentandone al lettore vizi e virtù, senza mai indugiare sulla scena di un semplice pasto, o su una conversazione 'banale'. Tutti gli elementi della narrazione sono funzionali al procedere dell'intricata e molto romanzesca vicenda; ma alla fine dei «cento anni» la storia non fa altro che ribadire la finale premiazione dei buoni e la punizione dei malvagi. Il discrimine è sostanziale: se l'intreccio tra il tempo del *novel* e quello del *romance* sembra offrire al romanzo di famiglia un'eccezionale chiave interpretativa e rappresentativa, la risoluzione del legame riduce – quasi azzerà – la capacità analitica, a vantaggio della pura e semplice messa in scena della dinamica romanzesca.

Per riuscire ad accordare queste due dimensioni contrapposte, il tempo della storia e quello della quotidianità, la narrazione procede per salti, discontinuità, accelerazioni e sospensioni, attraverso una successione di scene collocate in momenti cronologici a volte molto distanti l'uno dall'altro. Lo sviluppo lineare della *fabula*, costituita da una progressione di avvenimenti, non trova necessariamente riscontro nell'*intreccio*: la materia deve essere selezionata, ridotta, riorganizzata. Ovviamente lo scarto non è determinabile a priori: la narrazione a volte si sforza di rispettare quanto più possibile i tempi della storia, a volte copre in presa diretta un arco di tempo brevissimo (pochi giorni, o mesi, o anni), recuperando poi in analepsi o in prolessi parte degli avvenimenti presenti e futuri. L'estensione del racconto non è dunque condizione necessaria del romanzo di famiglia. La storia delle diverse generazioni può anche essere variamente intrecciata, o compendiata: non è l'equilibrio dello spazio materiale riservato a ciascuna di esse, ma la rappresentazione della loro interna dialettica a costituire il carattere discriminante<sup>23</sup>. Se in alcuni casi la narrazione segue linearmente il susseguirsi delle generazioni (da *Castle Rackrent* ai *Buddenbrook*), può avvenire altrettanto spesso che un romanzo di famiglia si concentri su un ristretto lasso temporale, pur mantenendo

---

<sup>23</sup> Cfr. P. DRECHSEL TOBIN, *The Genealogical Imperative*, Princeton University Press, Princeton 1978.

come snodo tematico fondamentale la dialettica generazionale (si badi bene: non il confronto padri/figli ma almeno fra tre diverse generazioni). La vicenda narrata da Hawthorne in *La casa dei sette abbaini* (1851), per esempio, si svolge nei pochi giorni successivi al ritorno di Clifford Pyncheon, finalmente libero dopo decenni di ingiusta prigionia; ma l'elemento fondamentale è pur sempre il rapporto tra le diverse generazioni, rappresentato emblematicamente dalla misteriosa maledizione che si tramanda dall'una all'altra. Analogamente, Pirandello nei *Vecchi e i giovani* (1909) non racconta diffusamente la storia della famiglia Laurentano, ma si limita a compendiarla emblematicamente a partire dal confronto, nel presente, fra i membri di tre generazioni, rappresentanti delle diverse fasi di un processo storico giudicato pessimisticamente senza via d'uscita.

All'estensione cronologica corrisponde, in misura direttamente proporzionale, la *concentrazione spaziale*. Il romanzo di famiglia tende a essere ossessivamente claustrofobico: lo scenario privilegiato del racconto è di solito la casa di famiglia (come i titoli stessi molte volte lasciano esplicitamente intendere: *Castle Rackrent*, *Wuthering Heights*, *The House of the Seven Gables*, *Il Mulino del Po*, *La casa de los espíritus...*), al limite il paese o la città di residenza. La fissità spaziale controbilancia la dispersione temporale. Passano gli anni, i decenni, i secoli, ma la vicenda continua a svolgersi nello stesso luogo, se non nella stessa casa. Non si tratta, tuttavia, di una mera permanenza, perché i luoghi vengono modificati dal trascorrere del tempo, vivono nella temporalità. Le case invecchiano e vanno in rovina, i paesaggi rurali si trasformano, le città si espandono o decadono. Proprio in relazione a questa evoluzione temporale è possibile enucleare una serie di *topoi*, che segnalano la specificità di alcune strutture tematiche e formali. La fondazione, o l'ampliamento, della dimora di famiglia indica sempre il momento di massima affermazione della famiglia stessa:

Adesso tutti avrebbero visto di cosa era capace Sir Patrick. [...] Anno dopo anno, aveva sempre la casa piena di tanti ospiti quanti ce ne potevano entrare, e forse anche di più; infatti, piuttosto che essere lasciati fuori dalle feste del Castello Rackrent, molti gentiluomini, e uomini di prim'ordine [...] decidevano sempre più spesso, quando la luna non si decideva a spuntare, nelle lunghe notti d'inverno, di dormire nel pollaio, che Sir Patrick aveva sistemato per ospitare tutti i suoi amici e tutti quelli che, in generale, lo onoravano della loro compagnia al Castello Rackrent.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> M. EDGEWORTH, *Castle Rackrent*, traduzione mia.

[La casa dei sette abbaini] Sorgeva un po' in disparte dalla vita della strada, ma per orgoglio, non per modestia. Tutta la parte esterna visibile era adorna di bizzarre figure [...] disegnate o impresse nel luccicante stucco, composto di calcina, ciottoli e frammenti di vetro, che rivestivano le parti lignee delle pareti. Da ogni lato i sette abbaini sveltavano acuti verso il cielo, e a vedersi sembravano un'intera comunità di edifici che respirassero attraverso gli sfiatatoi di un unico grande camino.<sup>25</sup>

La casa si riempì improvvisamente di ospiti sconosciuti, di imbattibili sgavezzatori mondiali, e fu necessario aggiungere stanze da letto nel patio, allargare la sala da pranzo e sostituire il vecchio tavolo con un altro da sedici, e anche così si dovettero stabilire turni per mangiare.<sup>26</sup>

La casa la fece costruire il Gran Masten alla fine del Settecento quando divenne un *particulare*, qualcuno che aveva terra di suo, buoi, mucche, galline e conigli, e tante moggia da avere bisogno di altre braccia. Aveva fretta e non si preoccupò troppo delle fondamenta anche se la casa con la sua facciata giallina rimase nel tempo ancorata alla terra, la lunga sequenza di stanze una appresso all'altra. Una costruzione a due piani più il granaio dalle finestre schiacciate a diretto contatto del tetto.<sup>27</sup>

Analogamente, la decadenza materiale (o la rovina vera e propria) della casa è l'immagine della più generale decadenza che investe la famiglia. La dimora un tempo solida e accogliente, animata dal tramestio degli ospiti e dei proprietari, viene progressivamente invasa dalle erbacce e dalla solitudine, e gli ultimi superstiti si aggirano sperduti tra le vestigia del passato splendore:

C'era un gran silenzio a Castello Rackrent, ed io me ne andavo depresso di stanza in stanza, ascoltando le porte sbattere perché senza la giusta serratura, e il vento soffiare tra i vetri rotti che il vetraio non veniva più a riparare, e la pioggia che filtrava dal tetto e dai soffitti di tutta la casa, ma il conciatetti non aveva mai visto i

<sup>25</sup> N. HAWTHORNE, *La Casa dei Sette Abbaini*, trad. di M. Manzari, Einaudi, Torino 1993, p. 10.

<sup>26</sup> G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, trad. di E. Cicogna, Feltrinelli, Milano 1976, p. 239.

<sup>27</sup> R. LOY, *Le strade di polvere*, Einaudi, Torino 1987, p. 3.

suoi conti pagati; oltre al fatto che non avevamo tegole d'ardesia o assicelle di legno per quella parte del vecchio edificio che era ormai scoperta, e che si era bruciata quando il camino aveva preso fuoco, e che da allora era rimasta a cielo aperto.<sup>28</sup>

In una delle nostre cittadine della Nuova Inghilterra sorge, a metà di una viuzza laterale, un malridotto edificio in legno con sette abbaini dalla sommità aguzza, rivolti verso vari punti cardinali e, al centro, un enorme grappolo di comignoli. [...] Su entrambi i lati correva un rovinoso steccato di legno, di paletti incrociati, attraverso i quali si poteva scorgere un cortile erboso e, soprattutto agli angoli dell'edificio, un fantastico lussureggiare di lappole [...]. Sul retro si scorgeva un orto, un tempo senza dubbio di vaste dimensioni, ma ora invaso da altri recinti o soffocato da abitazioni e rimesse che davano su un'altra via. Sarebbe omissione trascurabile, certo, ma imperdonabile, se dimenticassimo il verde muschio che da gran tempo si era andato raccogliendo sui davanzali delle finestre e sugli spioventi del tetto [...].<sup>29</sup>

Non tanto perché era vecchia e sfinita, ma perché la casa crollò dalla sera alla mattina in una crisi di senilità. Un musco soffice si arrampicò sui muri. Quando non ci fu più una zona libera nel patio, le erbacce spezzarono dal di sotto il pavimento del portico, lo scheggiarono come un vetro e sbucarono dalle crepe gli stessi fiorellini gialli [...]. Una mattina vide che le formiche rosse uscivano dalle fondamenta scalzate [...] ed entravano fino in fondo alla casa.<sup>30</sup>

Si racconta che Luis e Gavriel rimasti soli non parlassero mai. [...] Il tramestio dei topi sempre più numerosi, il rumore della pioggia e dei tuoni o lo sbattere di una farfalla notturna ai vetri, annegavano al di là di quel silenzio senza superare mai il limite di guardia. [...] E quelle parole, le uniche possibili, deflagravano nelle case e la percorrevano come un vento nell'oscurità delle stanze. Sollevavano la polvere dai mobili, e la casa intera scricchiolava come un vascello in rada.<sup>31</sup>

Altrettanto ricorrente è la dialettica che si viene a creare tra lo spazio chiuso del mondo familiare e lo spazio esterno. La contrapposizione

<sup>28</sup> *Castle Rackrent*, cit.

<sup>29</sup> *La Casa dei Sette Abbaini*, cit., p. 3 e p. 29.

<sup>30</sup> *Cent'anni di solitudine*, cit., pp. 5-69.

<sup>31</sup> *Le strade di polvere*, cit., p. 240.

dentro / fuori assume una valenza ideologica fondamentale. Il *dentro* è il regno della famiglia e delle sue dinamiche. L'*esterno* rappresenta la dimensione della fuga e della ribellione. Chi abbandona lo spazio chiuso del dominio familiare ne rifiuta anche la logica e le leggi. Per questo esce di scena, scompare – momentaneamente o per sempre – dal romanzo: cosa faccia 'Ntoni quando parte da Aci Trezza, o Christian Buddenbrook quando è lontano da Lubeca non è dato saperlo, al limite è indifferente. Ciò che conta è il loro essere altrove, il loro essersi collocati *fuori da*. Allo spazio chiuso del mondo familiare non c'è scampo: i personaggi sono costretti a dibattersi in esso e a subirne le regole fino alle estreme conseguenze, spesso fino alla distruzione totale. Fuori non c'è storia, o per lo meno non c'è romanzo.

#### 6.2. *La commistione di generi*

Torniamo a *Cent'anni di solitudine*. Come ho avuto modo di mostrare già in altra occasione<sup>32</sup>, il trascorrere delle generazioni si lega alla messa in atto di strategie narrative differenti: la fase delle origini è caratterizzata da un registro epico (ed epica è la statura eroica e colossale dei protagonisti, dal capostipite al colonnello Aureliano Buendía); il boom economico vissuto dalla terza generazione (di cui fanno parte José Arcadio Secondo e Aureliano Secondo) è rappresentato nelle forme di una pantagruelica e rabelesiana orgia carnevalesca; la decadenza conclusiva si esplica nella languida complessità psicologica degli ultimi Buendía. Anche in questo caso non si tratta di un aspetto particolare di *Cent'anni di solitudine*, ma di una caratteristica specifica di genere. Già Riccardo Bacchelli, del resto, nel suo monumentale *Mulino del Po* sfrutta con piena consapevolezza le possibilità di variazione stilistica insite nel modello del romanzo familiare. Le vicende delle tre generazioni della famiglia Scacerni (all'ultima sono dedicate solo le poche pagine dell'epilogo) sono infatti perfettamente scandite nei tre volumi del ciclo, secondo tre diverse modalità romanzesche, che segnano un'altrettanto precisa scansione storica: il *romance* è dedicato al tramonto dell'*ancien regime* (fine settecento – primi anni dell'ottocento), il *novel* al trionfo della borghesia (metà ottocento), il 'romanzo psicologico-sentimentale' alle lotte tra borghesia e proletariato (fine ottocento).

<sup>32</sup> M. POLACCO, *Il reale meraviglioso. La realtà senza meraviglie*, in *Strade ferrate. La tematica del treno e della ferrovia nei testi di Jules Verne, Gabriele d'Annunzio, Gabriel García Márquez e parecchi altri scrittori*, Nistri-Lischi, Pisa 1995.

Caratteristica essenziale del romanzo di famiglia è dunque proprio la mancanza di caratteristiche specifiche, vale a dire la sua natura sostanzialmente ibrida e indefinibile, fondata sulla capacità di mescolare generi e modalità narrative diverse. Il romanzo di famiglia racconta storie di giovani in cerca della propria vocazione, svela intrighi segreti – a volte anche delittuosi – per accaparrarsi favori e eredità, dipinge delicate vicende sentimentali e amorose, spesso descrive grandiosi avvenimenti storici. È sempre, almeno in parte, un romanzo storico: parte da un tempo remoto, lontano dal presente, per arrivare alla contemporaneità – e alla coincidenza tra tempo della storia e tempo della scrittura. Può cominciare da cupe avventure gotiche, o dalla fondazione gloriosa di un casato e di una civiltà, per finire con l'analisi di complesse, o patologiche, psicologie individuali. Adopera, insomma, strategie testuali molto diverse tra loro, a volte persino incompatibili: *può essere anche letto*, in parte, come romanzo storico, romanzo di formazione, romanzo matrimoniale<sup>33</sup> sociale – persino giallo, o rosa o di spionaggio. Ma nessuna di queste forme lo esaurisce e lo determina nella sua totalità. Gli elementi presenti sono gli stessi, inseriti però in una forma complessiva che li trascende e li amplifica al tempo stesso. Ciò che conta non sono i singoli componenti – di per sé né significativi né distintivi – ma il loro complessivo intrecciarsi e implicarsi reciprocamente: la rappresentazione realistico-mimetica può confondersi e mescolarsi con le cadenze dell'epopea; i tempi del *novel* convivono con quelli del *romance* (con tutto il loro carico di avventure, passioni e intrighi misteriosi)<sup>34</sup>. Il romanzo di famiglia appare dunque costituzionalmente 'ambiguo', aperto a differenti possibilità di lettura. A un primo livello, si propone come una forma narrativa semplice e tradizionale, di facile fruibilità e godibilità: una forma votata al successo di pubblico, spesso apertamente anacronistica nel panorama letterario coevo. Ma la veste in apparenza tradizionale della narrazione nasconde una straordinaria complessità, che mette in discussione l'effettiva trasparenza della scrittura: al racconto si mescola la riflessione sul racconto, e la forma romanzesca viene vagliata e posta in discussione, esperita minuziosamente nelle sue potenzialità e nei suoi limiti. A questo secondo livello, il romanzo di famiglia si presenta come

---

<sup>33</sup> Cfr. M. BEER, *Miti e realtà coniugali nel romanzo italiano tra ottocento e novecento*, in *Storia del matrimonio*, a cura di M. DE GIO, GIOIO e C. KLAPISH-ZUBER, Laterza, Roma-Bari 1996.

<sup>34</sup> Cfr. R. BIGAZZI, in *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Nistri-Lischi, Pisa 1996, pp. 47-94.

una sorta di 'macro-genere', una *summa* delle potenzialità narrative (formali e tematiche) di volta in volta esperibili: è sempre, tendenzialmente, una sintesi enciclopedica del 'narrabile' di una data epoca, che forza fino al limite estremo la forma romanzesca, giungendo spesso alla sua implosione o dissoluzione. Nei casi migliori i due orizzonti convivono senza intoppi. Se la tendenza metaletteraria e 'sperimentale' non deve ostacolare la godibilità dell'intrigo romanzesco, quest'ultimo non deve obnubilare l'aspetto più critico e riflessivo. Il romanzo di famiglia è sempre un romanzo 'romanzesco', nel senso proprio del termine; ma è anche un *romanzo-saggio*, un *saggio* sulla *forma-romanzo*. La rottura dell'equilibrio tra i due aspetti viola uno dei presupposti essenziali del genere in questione e porta immediatamente ad *altro*: all'uso (pretestuoso) della forma familiare per narrare una storia che poco ha a che vedere con la famiglia e le generazioni; o alla confezione di un abile prodotto di successo che sfrutta la formula esteriore del genere disperdendone l'essenza.

### 6.3. Costanti tematiche

L'elemento fondamentale, che funge da catalizzatore e rende significativa l'intera rete tematica (i singoli temi, presi isolatamente, non possono infatti essere considerati di per sé caratterizzanti), è la rilevanza assegnata alla famiglia, come protagonista collettivo del racconto. Dal punto di vista tematico, ciò determina la subordinazione del destino individuale a quello familiare: l'individuo deve necessariamente fare i conti con questa logica superindividuale, anche se è libero di accettarla o meno. Non può prescindere, sia che decida di farla propria, sia che tenti disperatamente di sfuggirle: in entrambi i casi è condannato a essere l'«anello di una catena». Sul piano narrativo la priorità del 'soggetto familiare' si risolve nell'impostazione corale del racconto: non esiste un unico personaggio protagonista, ma una serie di personaggi che possono assumere, di volta in volta, un ruolo di primo piano. Il vero protagonista è la famiglia: i personaggi entrano ed escono di scena, nascono, fanno figli e muoiono, senza che la tensione del racconto venga meno, perché l'interesse del lettore è costantemente rivolto alla sorte della famiglia e non a quella dei singoli. La narrazione è insomma costretta a essere policentrica e costantemente mobile: passa da un personaggio all'altro, senza concedere a nessuno di essi il privilegio dell'eccezionalità e dell'unicità. L'importanza – tematica e narrativa – attribuita al soggetto familiare permette di distinguere il romanzo di famiglia da quei romanzi in cui la storia di una famiglia è rivissuta attraverso un unico personaggio principale –

magari arrivando a coprire anche più di tre generazioni (da *Mastro-don Gesualdo* alla *Lunga vita di Marianna Ucria*). Ovviamente esistono sovrapposizioni e somiglianze, ma opposto è il senso in cui è orientata la narrazione: la famiglia è subordinata all'individuo, e non viceversa. La storia della famiglia è funzionale a quella del protagonista e dipende strettamente da essa. Viene filtrata – direttamente o indirettamente – attraverso il punto di vista del personaggio ed è finalizzata a spiegarne o a enfatizzarne il destino. La famiglia è lo sfondo su cui si staglia, ben in primo piano, la personalità e la vicenda del protagonista. Nel romanzo di famiglia può anche accadere che alcune parti siano il romanzo di un personaggio; ma a prevalere rimane la prospettiva corale, all'interno della quale le stesse parti risultano inevitabilmente relativizzate.

Solo all'interno di questo sistema i singoli aspetti assumono una declinazione particolare e diventano anche di per sé significativi. Fondamentali sono, in primo luogo, le relazioni interpersonali, sia tra appartenenti a una stessa generazione (donne e uomini, fratelli e sorelle), sia tra appartenenti a generazioni diverse (matri/padri e figlie/figli, nonni e nipoti): amori, gelosie, invidie, affetti, rivalse, desideri, aspirazioni, delusioni... L'intrecciarsi di questi differenti vettori costituisce il meccanismo propulsore della costruzione romanzesca: si va dalle relazioni amorose e sentimentali alle liti tra fratelli, dall'emulazione/ribellione nei confronti dei genitori ai conflitti d'interesse, dall'esaltazione dello spirito familiare alla sua negazione. Ovviamente il rapporto padri/figli ricopre un ruolo fondamentale. Da questo punto di vista il romanzo di famiglia si inserisce in una più generale tendenza della letteratura ottonevicesca, efficacemente sintetizzata da P. Brooks: «la paternità è un tema dominante in tutta la grande tradizione del romanzo ottocentesco (non senza appendici nel Novecento) e riassume tutte le preoccupazioni in merito all'autorità, alla legittimità, al conflitto generazionale e alla trasmissione del sapere».<sup>35</sup> Ma anche questo tema, sebbene di indubbia rilevanza, è relativizzato dal contesto: il conflitto padri/figli è *solo uno degli aspetti* della vita familiare, e può ripetersi identico, o variare completamente, di generazione in generazione.

La vita familiare viene poi compendiata in una serie fissa di rituali: i pranzi quotidiani e le altre attività giornaliere; le occasioni pubbliche (matrimoni, battesimi, funerali) e private (festività, vacanze); la vita sociale

<sup>35</sup> P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995, p. 67.

della famiglia – attività lavorativa o politica, ricevimenti ufficiali, eventi pubblici. Come nota già Yi-Ling Ru, «[...] family rites play the foremost role, because they help to define the family and its members as an integrated group. The ritual intends to strengthen religious faith and beliefs which serve as the spiritual foundation of the community».<sup>36</sup> Tipica è la rappresentazione ‘di gruppo’ della famiglia all’inizio del romanzo, in occasione di un episodio specifico (un funerale, come nei *Vicerè*, o un fidanzamento, come nella *Saga dei Forsythe*) o di un avvenimento rituale (la cena offerta settimanalmente dal console Buddenbrook, la recita della preghiera mattutina in casa Salina). I singoli membri vengono colti ognuno nella sua fisionomia caratteristica, ma sempre in rapporto al gruppo familiare di cui sono parte. Fin dall’inizio, insomma, la definizione individuale non può prescindere dal riferimento all’identità collettiva. Ecco, ad esempio, l’incipit dei *Malavoglia* (1881):

Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. [...] Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo e della *Provvidenza* [...]. Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore; poi suo figlio Bastiano, *Bastianazzo*, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «soffiati il naso», tanto che s'era tolto in moglie *la Longa* quando gli avevano detta «pigliatela». Poi veniva *la Longa*, una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni, il maggiore, un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte; Luca, «che aveva più giudizio del grande» ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata «Sant'Agata» perché stava sempre al telaio, e si suol dire «donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio»; Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno colui!; e Lia (Rosalia) ancora né carne né pesce.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> YI-LING RU, *The Family Novel*, cit., p. 13.

<sup>37</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, Einaudi, Torino, pp. 1-13.

Pochi anni dopo (1906), Galsworthy testimonia la trasformazione di un simile *incipit* in un vero e proprio *topos* di genere, maneggiato con estrema consapevolezza:

Chi ha avuto il privilegio di presenziare a una festa di famiglia dei Forsyte ha contemplato una scena affascinante e istruttiva: una famiglia dell'alta borghesia in pompa magna. [...] In parole più povere, da un raduno di questa famiglia ha potuto captare una dimostrazione di quella salda e misteriosa coesione che fa di una famiglia un'unità sociale così formidabile, una riproduzione in miniatura così precisa della società. Ha potuto accedere a una visione degli oscuri cammini del progresso sociale, ha compreso qualcosa della vita patriarcale, dello sciamare di orde selvagge, dell'ascesa e della caduta delle nazioni. [...] Il 15 giugno 1886, verso le quattro del pomeriggio, l'osservatore che avesse avuto la ventura di essere presente in casa del vecchio Jolyon Forsyte a Stanhope Gate, avrebbe potuto contemplare i Forsyte al sommo del proprio fulgore.<sup>38</sup>

Per arrivare, e siamo ormai al 1994, alla *Famiglia Winshaw* di Jonathan Coe. In questo caso è la festa per il cinquantesimo compleanno di Mortimer Winshaw a consentire all'autore la presentazione della famiglia al completo:

Immobile sulla porta, con la sua piccola mano stretta stretta dentro quella di Mortimer, Rebecca scoprì di trovarsi di fronte a una stanza piena di Winshaw. Non ce n'era che una dozzina ma a lei parve una folla immensa, innumerevole, le cui voci, fra acute impennate e queruli sgretolii, si fondevano in un unico incomprensibile clamore. In pochi secondi lei e il marito furono sopraffatti, divisi, assorbiti nella calca, toccati, baciati, presi a pacche sulle spalle, sommersi da saluti di benvenuto e congratulazioni, costretti a bere continuamente, carpirsi di ogni sorta di informazioni che li concernesse, indagati a tappeto sul loro stato di salute. [...] Da parte nostra, nel frattempo, dovremo cogliere l'opportunità offerta da questa riunione per fare la conoscenza di quattro membri della famiglia.<sup>39</sup>

La subordinazione dell'individuo all'identità familiare collettiva si esplica in forme molteplici: si va dal riemergere costante di tare o incli-

<sup>38</sup> J. GALSWORTHY, *La saga dei Forsyte*, Newton e Compton, Roma 1998, p. 21.

<sup>39</sup> J. COE, *La famiglia Winshaw*, trad. di A. Rollo, Feltrinelli, Milano 1996, p. 21.

nazioni (il desiderio di potere o di ricchezze, la perversione sessuale, l'inetitudine, l'onestà a codici di comportamento desueti) alla trasmissione – materiale o immateriale – di costringenti eredità che determinano il destino delle diverse generazioni (una casa, un'azienda, un'attività, un tesoro trafugato ai legittimi proprietari; o la maledizione legata a infandi e remoti atti criminosi). Ovviamente fondamentale è la consapevolezza della continuità: la conservazione della memoria è la condizione imprescindibile per la preservazione dell'identità familiare. L'appartenenza del singolo al gruppo familiare è sancita dalla trasmissione della memoria: può essere il racconto orale dei più anziani, o la compilazione quasi religiosa del 'libro di famiglia'. Solo chi è capace di recepire e custodire questa memoria sarà destinato a preservare la continuità familiare. Così, Sir Condry Rackrent fin da piccolo è attratto dalle storie raccontate dal 'povero Thady', quando ancora non è neanche l'erede ufficiale del casato:

Quanto a me, è sempre stato il mio bambino prediletto – spesso mi capitava di far visita a suo padre, che mi accoglieva come il benvenuto, e lui sgattaiolava da me in cucina, e adorava sedersi sulle mie ginocchia per farsi raccontare le storie della famiglia e della stirpe da cui discendeva, e di come avrebbe potuto sperare, se l'allora capofamiglia fosse morto senza eredi, di diventare il padrone della proprietà di Castello Rackrent.

Quasi due secoli dopo, la protagonista narratrice della *Polvere dei sogni* (1996) di André Brink, emigrata in Inghilterra per sfuggire all'incubo della realtà sudafricana, viene letteralmente risucchiata dalla remotissima storia familiare che una nonna ormai morente evoca per lei, come unica ingombrante eredità. La perdita della memoria familiare preannuncia senza fallo la fine della famiglia, così come il segno nero tracciato dal piccolo Hanno Buddenbrook sul libro di famiglia anticipa la tragica estinzione della dinastia. La dissoluzione della coscienza storica è l'anticamera della morte. Per questo José Arcadio Secondo tenta disperatamente di trasmettere al nipote la memoria di ciò che egli ha vissuto. Ma l'ultimo Buendía non può lottare contro il fato – e contro l'occulta manipolazione della storia:

«Allora non affannarti a cercare», esclamò il parroco con una convinzione risolutiva. «Molti anni fa c'era una strada che si chiamava così, e a quei tempi la gente aveva l'abitudine di dare ai bambini il nome delle strade.»

Aureliano tremò di rabbia.

«Ah!» disse, «allora non ci crede nemmeno lei.»

«A che cosa?»

«Che il colonnello Aureliano Buendía ha fatto trentadue guerre civili e le ha perse tutte» rispose Aureliano. «Che l'esercito ha asserragliato e mitragliato tremila lavoratori, e che si sono portati via i cadaveri per gettarli in mare in un treno di duecento vagoni.»

Il parroco lo misurò con uno sguardo di compassione.

«Ahi, figlio mio» sospirò. «A me basterebbe essere sicuro che tu e io esistiamo in questo momento.»<sup>40</sup>

Se la trasmissione della memoria è un fattore fondamentale per la conservazione dell'identità familiare, che denuncia i legami del romanzo di famiglia con altre forme di racconto familiare ben più remote (dalla tradizione dei racconti orali, testimoniata già nelle società primitive, ai libri di famiglia e alle ricostruzioni genealogiche), non bisogna tuttavia sottovalutarne le implicazioni metanarrative: attraverso la duplicazione dell'atto narrativo il romanzo riflette su se stesso e sul suo farsi, arrivando a perdersi nel suo possibile, infinito rispecchiamento.

#### 6.4. Opere mondo

Come si è già detto, il romanzo di famiglia ha sempre un'ambizione totalizzante. La storia della famiglia è degna di racconto non solo in sé, in quanto permette di mettere in scena tutta una serie di passioni e di complicazioni psicologiche e relazionali, ma soprattutto in quanto fornisce un percorso privilegiato per parlare di *altro*. Tale slittamento di senso avviene in primo luogo dal piano della vicenda privata della famiglia a quello delle sorti più generali della comunità di cui la famiglia protagonista fa parte: attraverso le vicende della famiglia protagonista il romanzo rappresenta e giudica un'intera epoca storica. Anche a prescindere dal contenuto esplicito: non si tratta di rappresentare il lato cronachistico o più appariscente della storia, ma di condensarne e esprimerne l'anima segreta, la verità più profonda e nascosta. Il romanzo di famiglia affronta un discorso storico anche senza parlare di fatti storici, o magari parlandone solo incidentalmente: ma la vicenda narrata costituisce di per sé una proposta di interpretazione di fenomeni e processi storici di portata epocale (la fine dell'*ancien régime* e il trionfo della borghesia, la

<sup>40</sup> G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, cit., p. 417.

colonizzazione e la decolonizzazione, l'odissea del popolo ebraico durante la diaspora, le sorti della civiltà post-industriale, e così via); la storia della famiglia diventa *allegoria* della storia di una comunità – di una nazione, di un popolo, di una civiltà.

Da questo punto di vista, contrariamente a quanto afferma Franco Moretti, anche i romanzi di famiglia possono essere considerati delle «opere mondo»<sup>41</sup>. Sebbene abbiano scelto la lunghezza e non la larghezza, l'intreccio e non la digressione, i romanzi di famiglia sono, a loro modo e sempre in parte, delle opere epiche. In linea con la celebre definizione hegeliana<sup>42</sup> dell'epica, aspirano a rappresentare, in forma idealizzata e astratta, l'identità collettiva di una nazione, o di una civiltà, colta nei suoi aspetti più significativi, al limite nelle sue ossessioni ricorrenti. Ma questa rappresentazione sintetica e esaustiva di una intera civiltà è svolta, nei romanzi di famiglia, da una particolare e ben precisa prospettiva: quella della fine. A essere raccontata infatti non è la *storia di una famiglia* (magari dalle difficoltà e dall'anonimato iniziali alla rivincita sociale e al successo – come potrebbe anche essere: in teoria nulla lo vieterebbe), ma *la storia di una decadenza* (dalla massima potenza alla rovina), identificata con la dissoluzione di un mondo. È quanto sottolinea Yi-Ling Ru in relazione a due dei tre testi campione da lui analizzati:

Both *The Forsyte Saga* and *The Turbulent Trilogy* start with the last period of prosperity of both traditional families, and then describe the process of decay. The death of traditional family is demonstrated not only by its economic and biological decline, but also by its moral and spiritual deterioration. More importantly, this dying out of a family signals the end of both the traditional community structure and the larger society of which it is a part.<sup>43</sup>

Il romanzo di famiglia sancisce sempre un crollo, una disfatta epocale: è sempre la storia di una decadenza dai risvolti apocalittici. La fine della famiglia (che in genere si estingue per mancanza di discendenti, o perde la sua identità pur proseguendo nei singoli individui) sancisce l'irreversibilità del processo storico. Al contrario delle opere mondo morettiane, dai finali deboli e inconcludenti, i romanzi di famiglia procedono in ma-

<sup>41</sup> F. MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal 'Faust' a 'Cen'anni di solitudine'*, Einaudi, Torino 1994, pp. 222-3.

<sup>42</sup> F. HEGEL, *Estetica*, Einaudi, Torino 1967, p. 1167.

<sup>43</sup> YI-LING RU, *The Family Novel*, cit., p. 7.

niera serrata sulla linea di un progressivo restringimento dell'albero genealogico, sino alla catastrofe conclusiva che segna perentoriamente il momento della fine (e l'apocalittica distruzione di Macondo in *Cent'anni di solitudine* non è che l'esempio più eclatante)<sup>44</sup>. Tutta la vicenda è orientata sulla conclusione: la storia è scritta *a posteriori*, nella piena consapevolezza del punto di arrivo. La predeterminazione della fine, assolutamente certa e inevitabile, veicola un'interpretazione negativa e pessimistica della Storia: il processo storico in atto è visto, già dall'inizio, come una necessaria catastrofe. La fine di un'epoca storica viene interpretata in termini assoluti come la fine della Storia *tout court*. All'idea finalistica o provvidenziale del Progresso si contrappone la certezza dell'inutilità e della negatività della Storia. Dal discorso storico si passa a una ulteriore *significazione allegorica*: la vicenda narrata non si limita a illustrare la negatività di una condizione storica, ma la interpreta come epifenomeno di un dato metafisico, di una negatività assoluta: l'intera condizione umana è posta all'insegna del male, del dolore e dell'inutilità. I romanzi di famiglia rientrano a pieno titolo nel modello apocalittico delineato da Frank Kermode: danno un senso all'inizio a partire dalla fine; si basano su categorie come decadenza e rinnovamento, progresso e catastrofe; seguono una concezione del tempo non ciclica ma rettilinea. Fanno proprio quel sentimento della crisi ricorrente nella modernità: «il concetto di crisi, comunque, è senza dubbio un elemento centrale del nostro modo di dare un senso alla realtà. Una delle caratteristiche del rapporto che c'è tra l'uomo e il futuro è quella di pensare che la propria vita abbia, col futuro, un rapporto di eccezionalità. Il tempo non è libero, è soggetto a una mitica fine».<sup>45</sup> Si specifica così, come consustanziale al romanzo di famiglia, una stratificazione di significati: un piano letterale (la storia della famiglia), un piano anagogico (la storia di un'epoca – quasi sempre interpretata moralisticamente, come trionfo del male, dell'interesse, dell'egoismo) un piano metafisico (la condizione dell'umanità).

### 7. Per concludere: persistenze e variazioni

Finora abbiamo considerato il romanzo di famiglia al di fuori di ogni vincolo cronologico e te- oriale, citando – indifferentemente e

<sup>44</sup> F. MORETTI, *Opere mondo*, cit., pp. 45-6.

<sup>45</sup> F. KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972, p. 112.

quasi provocatoriamente – opere che vanno dall'Ottocento al Duemila, dall'Italia all'America Latina. La scelta, come è ovvio, non è casuale. Se altre modalità narrative sembrano seguire una precisa evoluzione diacronica (nascono in determinate circostanze, si modificano nel corso del tempo e, quasi sempre, si esauriscono o si trasformano in qualcos'altro) – si pensi alla sorte del romanzo di formazione, ben delineata da Franco Moretti nel suo celebre saggio, il romanzo di famiglia appare al contrario caratterizzato da una straordinaria persistenza. Dal punto di vista formale e tematico, facendo cioè riferimento a quelle caratteristiche che abbiamo tentato di enucleare, il romanzo di famiglia appare sempre identico a se stesso: da *Castle Rackrent* a *Cent'anni di solitudine*, dai *Buddenbrook* a *Harmonia Caelestis*. Questa pertinace invariabilità potrebbe essere assunta a prova di inconsistenza: il romanzo di famiglia sarebbe allora una forma informe, una categoria vuota – e inutile – che poco ci dice, di volta in volta, sulle singole opere. Eppure, può anche valere la scommessa opposta: può darsi cioè che proprio questa sua apparente informalità dia al romanzo di famiglia una fisionomia unica e eccezionale. Il romanzo di famiglia offre una straordinaria e ben roduta macchina narrativa, fornita di ben precisi contrassegni, ma estremamente versatile, capace di adattarsi a sistemi culturali e letterari diversissimi. Da una parte custodisce intatto il fascino del *romance*, di un racconto 'pieno', denso di vicende, di sentimenti, di personaggi a tutto tondo; dall'altra si presenta come *summa* estrema e conclusiva di mondi in via di estinzione, sulla scorta di una concezione radicalmente pessimistica.

La sostanza del romanzo di famiglia risiede in questa saldatura tra piacere dell'affabulazione e pessimismo di stampo apocalittico. Ovviamente, il modello è stato spesso rielaborato anche in chiave ottimistica e progressista (e allora la storia della famiglia diviene la rappresentazione di un processo di ascesa, contrastato ma alla fine vincente, o si chiude nella volitiva riaffermazione di valori e speranze); ma quasi sempre questi tentativi denunciano la loro precarietà e permettono di identificare un discrimine fondamentale all'interno del genere: venuta meno la significazione allegorica, rimane soltanto l'affascinante ma effimera godibilità del romanzesco. Per questo, nonostante le apparenze, i romanzi di famiglia propriamente definiti, come tali sono estremamente diffusi spazialmente e cronologicamente, ma sono altrettanto *rari*: all'interno di una consistente gruppo di opere che sfruttano con abilità la formula di successo, pochi sono i romanzi veramente degni di attenzione. L'analisi del romanzo di famiglia in quanto genere è legata insomma a una costante

interrogazione sul confine – labile e di volta in volta ridefinibile – tra capacità epistemologica e puro intrattenimento. Per una volta, occorrerà indagare non il modo in cui una forma narrativa si evolve e si trasforma, ma le diverse manifestazioni testuali di una stessa forma, di per sé invariata. Considerare in parallelo *I Vicerè* e *Carne e sangue* solo perché entrambi possono essere definiti ‘romanzi di famiglia’ può apparire inutile e, al limite, fuorviante. Ma la questione cambia se si inverte l’ordine dei fattori: non ci interessa tanto verificare la differenza che intercorre tra *I Vicerè* e *Carne e sangue* – e misurare come e in che modo il nostro genere si è trasformato, quanto piuttosto indagare come e perché lo stesso modello possa funzionare in entrambi i casi per dire qualcosa di completamente diverso. Forse, far riferimento a un codice comune può aiutarci a comprendere cosa le singole opere vogliono dirci, e perché lo dicano in quella e non in altra forma.

MARINA POLACCO



# *Genealogical Fictions*

Cultural Periphery and Historical Change  
in the Modern Novel    **JOBST WELGE**

## *Genealogical Fictions*

*This page intentionally left blank*

# *Genealogical Fictions*

---

Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel

JOBST WELGE

Johns Hopkins University Press  
*Baltimore*

© 2015 Johns Hopkins University Press  
All rights reserved. Published 2015  
Printed in the United States of America on acid-free paper  
2 4 6 8 9 7 5 3 1

Johns Hopkins University Press  
2715 North Charles Street  
Baltimore, Maryland 21218-4363  
www.press.jhu.edu

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Welge, Jobst, 1969–  
Genealogical fictions : cultural periphery and historical change in the modern  
novel / Jobst Welge.  
pages cm

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-1-4214-1435-5 (hardcover) — ISBN 978-1-4214-1436-2 (electronic) —  
ISBN 1-4214-1435-X (hardcover) — ISBN 1-4214-1436-8 (electronic)

1. European fiction—19th century—History and criticism. 2. European  
fiction—20th century—History and criticism. 3. Brazilian fiction—19th  
century—History and criticism. 4. Brazilian fiction—20th century—History  
and criticism. 5. Families in literature. 6. Social change in  
literature. 7. Social change—Europe. 8. Social change—Brazil.  
9. Genealogy—Social aspects. 10. Literature and history. I. Title.  
II. Title: Cultural periphery and historical change in the modern  
novel. III. Title: Historical change in the modern novel.

PN3499.W45 2014  
809.3'9355—dc23 2014011205

A catalog record for this book is available from the British Library.

*Special discounts are available for bulk purchases of this book. For more information,  
please contact Special Sales at 410-516-6936 or [specialsales@press.jhu.edu](mailto:specialsales@press.jhu.edu).*

Johns Hopkins University Press uses environmentally friendly book materials,  
including recycled text paper that is composed of at least 30 percent post-  
consumer waste, whenever possible.

## CONTENTS

---

<i>List of Abbreviations</i>	vii
<i>Acknowledgments</i>	ix
1 Introduction	1
2 Periphery and Genealogical Discontinuity: The Historical Novel of the Celtic Fringe (Maria Edgeworth and Walter Scott)	16
3 Progress and Pessimism: The Sicilian Novel of <i>Verismo</i> (Giovanni Verga and Federico De Roberto)	38
4 National and Genealogical Crisis: The Spanish Realist Novel (Benito Pérez Galdós)	61
5 Nature, Nation, and De-/Regeneration: The Spanish Regional Novel (Emilia Pardo Bazán)	87
6 Dissolution and Disillusion: The Novel of Portuguese Decline (Eça de Queirós)	120
7 Surface Change: A Brazilian Novel and the Problem of Historical Representation (Machado de Assis)	142
8 The Last of the Line: Foretold Decline in the Twentieth-Century Estate Novel (José Lins do Rego)	159
9 Death of a Prince, Birth of a Nation: Time, Place, and Modernity in a Sicilian Historical Novel (G. Tomasi di Lampedusa)	170
10 Epilogue: The Perspective from the End	194
<i>Notes</i>	205
<i>Bibliography</i>	233
<i>Index</i>	249

similar vein, Michel Foucault has characterized the intellectual situation of the nineteenth century: “from the nineteenth-century onward [. . .], a profound historicity penetrates into the heart of things, isolates and defines them in their own coherence, imposes upon them the forms of order implied by the continuity of time.”<sup>6</sup> As a matter of fact, the profound connection between genealogy and narrative has long been recognized and studied by literary historians with regard to a number of genres and periods, particularly the nineteenth century novel.<sup>7</sup> In her important study of the genealogical imperative in the modern novel, Patricia Drechsel Tobin has defined this term as the correspondence between the temporal form of the novel and the linear structure of the dynastic, patriarchal family. According to this logic, deeply rooted in Western culture, the individual is situated in a lineage that establishes a causal relation to its particular place in time. As Tobin insists, this “genealogical imperative” is not simply natural but a cause of meaning production:

By an analogy of function, events in time come to be perceived as begetting other events within a line of causality similar to the line of generations, with the prior event earning a special prestige as it is seen to originate, control, and predict future events. When in some such manner ontological priority is conferred upon mere temporal anteriority, the historical consciousness is born, and time is understood as a linear manifestation of the genealogical destiny of events.<sup>8</sup>

Tobin focuses her study primarily on examples of the twentieth-century family saga (Mann, Faulkner, Márquez, etc.), although she also includes a few examples of nineteenth-century novels (Brontë, Butler), those that she sees as anticipatory of the modern novel’s tendency to disrupt linearity and traditional patrilineal succession. Despite the great merits of her study, this book differs from Tobin’s in two respects. First, her discussion of what she designates as “eccentric” examples of the nineteenth-century novel rests on the assumption that the novel of this period *normally* confirms to the linear structure of genealogical continuity. In fact, many, if not most, examples of the nineteenth-century family novel involve a crisis of patrilineal succession, even if this crisis rarely affects the principle of *narrative* continuity, as will indeed be characteristic for the novel of the twentieth century. Such a critical narrative about the transformation of a supposedly stable order into the dissolution of order is of course typical of the discourse of modernity, which always has to posit the past as its own opposite.<sup>9</sup> The genealogical novels of the nineteenth century establish and reinforce precisely such a narrative of modernity, understood in either positive or negative terms. Second, Tobin’s study devotes much effort to the novel’s particular modelling

and sequencing of time, but the question of history and space appears only in a generic, abstract way, with little consideration of the local context.

The interrelation of space and time is characteristic of the nineteenth century as a whole, but the decadent inflection of family narratives (and the deferred potential for a possible regeneration) will be the specific mark of the naturalist novel, in the wake of Émile Zola's monumental Rougon-Macquart cycle of novels (1871–93). The enormous influence of his work on the literature of the latter part of the nineteenth century has been frequently remarked, yet it is intriguing that Zola's predominantly urban, Parisian model of naturalism had particularly significant repercussions in peripheral spaces, such as Italy and Spain (this influence will be discussed in chapters 3 and 4).<sup>10</sup> In the European (and American) periphery, Zola's model worked as a powerful—and highly controversial—model of literary innovation. If Zola used a tainted family history to dramatize what he saw as the decadence of the society of the Second Empire in France, many of his followers related the dying out of a family line to the dying out of the lifeworld of a particular region under the forces of modernity. In British literature, Thomas Hardy's regional novels are another prominent example for this conjunction of genealogy and geographical periphery, in this case within the fictional entity of Wessex (in Southwest England), whose specific local difference represents an “otherness” with respect to central English modernity but also, in a sense, a last reservoir of authentic national values.<sup>11</sup> As Sophie Gilmarin has written, “A failure of the ‘dynastic principle’ is connected to a dying out of regionalism in these novels. Hardy so often wrote of a threshold in time when the distinct customs and character of a region were yet intact, but about to be forgotten within the next generation or two.”<sup>12</sup> In novels such as *Tess of the d'Urbervilles* (1891) and *Jude the Obscure* (1895), genealogy signifies a traditional means of legitimization that, just like the self-identity of the region, is under threat because of the levelling forces of modernity.

Hardy, however, was less interested in the question of biological heredity, the self-declared “scientific” component of Zola's naturalism, which toward the end of the century also informed the European phenomenon of social Darwinism.<sup>13</sup> In his novel *By the Open Sea* (*I Havsbundet*, 1890), Hardy's Swedish contemporary August Strindberg, influenced here by both Nietzsche and Darwin, presents the reader with an aristocratically aloof scientist and fishing inspector, Axel Borg, who was sent to the outskirts of the Swedish archipelago, which serves as a metonymy for what Strindberg saw as the peripheral condition of Sweden as a whole.<sup>14</sup> After a failed romantic relationship, Borg develops a eugenic fantasy of male celibate reproduction as the supposed remedy to the crisis of patriarchal

continuity and racial degeneration. Even though this absurd plan obviously fails, Borg's ultimate suicide is associated with images of cosmic regeneration. This, then, is a typical *fin de siècle* novel to the extent that the "primitive" forces of regional, "maternal" nature resist the scientific ideas of progress and at the same time are envisioned as a possible antidote to the regressive fears of a self-doubting modernity and masculinity.

These examples illustrate how the ingredients of literary naturalism and Zola's dialectic of decadence and regeneration reflect a profound crisis of patriarchy at the end of the century, as well as modernity's experience of temporal and spatial asymmetries.<sup>15</sup> Moreover, they show that the reception and variation of naturalism, with its preference for narratives of decadence, provides a matrix for the international proliferation of the plot of familial decline, which as such might be said to be relatively stable, although the style, ideological implications, and local color change.<sup>16</sup> Throughout the nineteenth century, the common frame of reference for spatial and temporal gradations remains the idea of the nation.

### **Nation, Periphery, and Modernization**

As is well known, Benedict Anderson has claimed that the nineteenth-century realist novel is bound up with the imaginary production of the modern nation-state.<sup>17</sup> The generality of this well-known argument regarding the novel's form and materiality, however, does not concern the specificity of a novel's content or plot. Anderson asserts that the homology among family, social groups, the state, and certain narrative forms, notably the novel and the newspaper, rests on a changed conception of time, the idea of secular, "neutral" time (as opposed to an earlier "messianic" time—a conception taken up from Walter Benjamin): "the idea of a sociological organism moving through homogeneous, empty time is a precise analogue of the idea of the nation, which also is conceived as a solid community moving steadily down (or up) in history."<sup>18</sup> The idea of an "empty" time, writes Anderson, can be contrasted with "those prefatory genealogies, often ascending to the origin of man, which are so characteristic a feature of ancient chronicles, legends, and holy books."<sup>19</sup> Modern novels indeed do not refer to the origin of man, but their conception of time is deeply historical, insofar as empty time is shaped by different cultural coordinates, period habits, breaks, repetitions, and so forth.<sup>20</sup>

In this sense Homi Bhaba has elaborated on Anderson's ideas. According to Bhaba, the national imagination works by integrating the idea of the people into a continuity of past and present, and he sees the specific modernity of this situation in the potential conflict between narratives of original foundation and the

focus on the contemporary, day-to-day iterations that affirm the existence of a nation as a living place. The boundaries and the visual concreteness of the community are affirmed by its insertion into a given *space* of the nation: “national time becomes concrete and visible in the chronotype [*sic*] of the local, particular, graphic, from beginning to end.”<sup>21</sup> In other words, one of the fundamental tasks in the representation of the nation is to make time visible by locating it in a given space.

Anderson’s and Bhaba’s comments, then, posit a fundamental, but very general, relation among the form of the novel, its modelling of time, and the imagined community of the nation. Yet, even in the specific case of the nineteenth-century novel, it is readily apparent that not all novels are both formally and *thematically* concerned with the question of nationhood to the same degree. To be sure, many of the great and representative novels of the nineteenth century, from *Middlemarch* to *Madame Bovary*, from *Oliver Twist* to *Effi Briest*, are centrally concerned with the individual’s relation to society and hence also with the respective nation. Yet, in a deeper sense, the state of the nation is obviously not their central concern. The significance of nationhood for peripheral literature leads undoubtedly to a stronger “allegorical” encoding, which is to say that family constellations or narratives of private histories refer more or less directly to questions of national identity formation.<sup>22</sup>

Thus the thematization of the problem of nationhood occurs especially in those countries or regions that come to be associated with a peripheral, “belated” status in the context of (European) modernity. This has certainly to do with the fact that the more established nation-states (notably France and England) are also distinguished by a higher degree of autonomy of the literary field, as Pascale Casanova would have it.<sup>23</sup> Yet, even if we stay within the confines of the nineteenth century and the cultural practice of the novel, it would be misleading to simply assign the terms “center” and “periphery” to specific places or nations. Rather, these terms must be understood in a relational and mobile sense, as applied to specific historical and cultural circumstances. Yet at the same time the dynamic of center and periphery is a crucial ingredient for the self-understanding of the nineteenth-century world, and it is also central for the spatial imagination of the novel. Take the example of *Madame Bovary*, a novel produced in France, the cultural center at this time, and yet a novel *about* life in the provinces.

I share the view articulated by Mads R. Thomsen, who defends the new paradigm of world literature against certain conceptual shortcomings of a long-dominant version of postcolonial criticism: “the lack of interest in seeing post-

colonial literature as part of the same system as the literature of the West, as well as literature from the West that could qualify as post-colonial literature, remains a problem, by creating an irrational divide between the objects of comparative literature and post-colonial studies.”<sup>24</sup> As a matter of fact, the idea of Europe is based on the existence of its *internal* peripheries. Since the eighteenth century this internal difference between modern nationhood and provincial marginality has been mapped onto the axis of North versus South (which in turn might be understood as the reconfiguration of a former opposition between West and East), and the rhetoric of cultural difference has been shaped, most influentially, by the likes of Montesquieu and Madame de Staël.<sup>25</sup> In this regard, Roberto Dainotto has recently argued that the spatial mapping of a Eurocentric imaginary is coextensive with the European theorization of history, which accounts in turn for the alleged backwardness of the various European peripheries, notably the South.<sup>26</sup> This means, for instance, that the eighteenth-century understanding of history amounts to a contrasting of the different temporalities of different geographical areas. Yet if the production and representation of internal peripheries is part of the European identity formation, we will have to study not only the external discourses about these spaces as evident, for instance, in travelogues and political-geographical discourses, but also the literary self-representations of these spaces. In fact, the emphasis on economic inequalities in world-systems theory has increasingly been complemented with an awareness of the importance of cultural representations as symbolic responses to the process of globalization.<sup>27</sup>

During the nineteenth century, England and France were the undisputed centers of literary production, especially in the realm of the novel. Accordingly, the emergence or consolidation of literary realism in peripheral spaces of cultural production (Italy, Spain, Portugal) must be understood in terms of the specifically cultural dynamics of central and peripheral spaces. The novels of the nineteenth century constitute a rich archive about the internal geographies and temporalities of the Western world during a time of the consolidation and crisis of national identities.

The spatial aspect of my argument has been strongly influenced by the work of Pascale Casanova and Franco Moretti, the two critics most associated today with inserting literary studies into a paradigm of cultural geography. It might be useful to present here some of their central arguments, as pertaining to the dynamic between center and periphery. Starting with the notion of cultural capital and the premise of the internal differentiation of the literary space, Casanova’s innovative study develops a wide-ranging metatheory about the relation of

literature to the politics of nationhood, according to which different geographical manifestations enter into a complex field of competition and rivalry, without necessarily being ancillary to (or being entirely independent of) the entity of the nation-state. On the contrary, Casanova argues, the space of literary economy is actually “constituting itself as a distinct world in opposition to the nation and nationalism.”<sup>28</sup> This potentially autonomous literary field knows its own dynamics of power, according to which literary authority is measured by its distance from what is perceived as the center (or the centers) of literary production and consecration. While literature is “not a pure emanation of national identity,” it necessarily enters into a space that is characterized by international relations: “given, then, that literary capital is national, and that there exists a relation of dependence with regard first to the state, then to the nation, it becomes possible to connect the idea of an economy peculiar to the literary world with the notion of a literary geopolitics.”<sup>29</sup>

Although I think that Casanova somewhat overstates the central role that Paris played for centuries as the literary capital of the world (this might itself be a Franco-centric bias), her basic point is suggestive: “in France, the volume of accumulated capital was so great, and the literary domination exerted over the whole of Europe from the eighteenth century onward so uncontested (and indeed incontestable), that it became the most autonomous literary space of all, which is to say the freest in relation to political and national institutions.”<sup>30</sup> The notion of literature’s potential autonomy, then, is itself a historical result that has to be gradually achieved in divesting the practice of literature of external, political interests. Therefore, if the literatures of the geographical periphery are “lagging behind” in achieving such autonomy, the question of nationhood and a self-perceived backwardness in relation to a cultural center become an explicit concern of the form of the novel.

While Casanova’s book is interested in the force fields of globalized literature generally, Franco Moretti has advanced several theses about the relation between the dynamic of center and periphery and the specific form of the modern novel, as well as innovative proposals of how to study its international diffusion. In a much-discussed article, “Conjectures on World Literature,” Moretti, basing himself on an eclectic mix of evolutionary and world-systems theory, has argued for a more globalized approach to the question of the emergence of the novel, asserting the “universal” law according to which “the modern novel first arises not as an autonomous development, but as a compromise between a Western formal influence (usually French or English) and local materials.”<sup>31</sup> In an earlier work, about the nineteenth-century novel, Moretti had similarly under-

scored the role of France (Paris) and England (London) as literary export centers with which almost all other European countries had to cope in one form or another. The novel, asserts Moretti, is a “centralized” genre insofar as the majority of European countries are on the receiving side: “provincialism is not so much a question of *difference* from the centre, but rather of *enforced similarity* (and always a little belated).”<sup>32</sup> Since Moretti tends to be more interested in the geographical dynamics of the emergence and diffusion of specific forms as such, rather than in the detailed analysis of the novels (in fact, he has also defended the rather polemical method of “distant reading”), the basic assumption of cultural dependency, unevenness, and diffusion from the center to the periphery is hard to contest and perhaps little surprising.<sup>33</sup> Yet as soon as we look at the novels of the literary peripheries in greater detail, it is indeed the difference, the variation, the specifics of the “compromise formula,” that come to light. Moreover, in the context of the nineteenth century, the notion of the “emergence” of the novel is not unproblematic, since the novel is a constantly evolving form that always builds on and transforms previous models, according to the conditions of the local context.<sup>34</sup>

Moretti’s use of the term “provincialism” in the quotation above is likewise revealing, since, in contrast, the term “periphery” is potentially much more ambivalent, for as a place of liminality it is associated both with marginality and productiveness. Albrecht Koschorke, drawing on the cultural semiotics of Jurij M. Lotman, has clarified the difference between the two terms: “While the province is customarily associated with the seat of tradition, having become rigid in its conventionalism and which thus forms a ‘cold’ zone [in the terminology of Lévi-Strauss], ‘periphery’ refers to the contact zone to other cultural and discursive spaces, where different semiotic conventions collide and disintegrate.”<sup>35</sup> In this sense, I would argue that the “peripheral” novels here discussed anticipate not only our current concern with processes of globalization but also our present sense that the “homogenizing force of modernity” is an illusion that has faded in the light of a “plurality of paths toward modernization” and a plurality of temporal worlds.<sup>36</sup>

What is the relationship of the periphery to history? And what is the significance of the (internal) periphery for the self-constitution, or self-understanding, of the nation? The various novels considered here concern themselves with worlds in transformation or with disappearing worlds. The modern sense of nationhood relies on the temporal structure of the novel to imagine its own relation to historical change. I focus deliberately on national case studies that are thought of as peripheral within the context of nineteenth-century (literary) history. While

I will work with the conceptual opposition of center and periphery throughout this study, it is again important to emphasize that these terms are not intended as stable, fixed categories, but that the rapport is always one of relation and perspective, subject to particular views and historical change.<sup>37</sup>

With regard to the corpus of novels discussed here, I argue that a more explicit representation of nationhood occurs during specific moments in time and in particular places, in semiperipheral zones that undergo a process of modernization and thus entertain an ambivalent relation to history. Neither Sicily nor Portugal is peripheral per se, but the question of their cultural and political “backwardness” has become a part of their own self-understanding. Methodologically, this means that I will read novels in terms of how their plot of a private history (genealogical decadence, familial rivalry, generational change) echoes specific moments of national history and temporal experience. Genealogy is not just a theme or motif but something like a deep structure of the nineteenth-century novel—and, as we will see in the latter part of the book, it reappears in different forms in the novel of the twentieth century.

As indicated above, such questions have been discussed with regard to regional literature, which is often seen as “resisting” the forces of history, but regional spaces might also be seen to dramatize the workings of history, precisely because they are opposing it, and hence maintain an ambivalent relation to a process of modernization.<sup>38</sup> In this sense, I present exemplary readings of novels in terms of a cultural geography where the conditions and contingencies of “place” are subject to the workings of history and where, accordingly, time is spatialized. In a sense, the central part of my study may be seen as an alternative, complementary panorama of the late nineteenth-century novel, bypassing the conventional center in favor of “peripheral” cultures (Italy, Spain, Portugal, Brazil), which culturally are also strongly related to each other. The focus on these specific peripheral literatures entails no judgment about aesthetic value on my part; it simply follows from my interest in processes of cultural adaptation and multiple temporalities. With respect to the question of how the representation of peripheral cultures may, at least in some cases, achieve a literary universality, let me quote Francesco Orlando’s suggestive comment about *Il Gattopardo*:

How can it be that the Sicilian situation is of interest for Finnish, Brazilian, and Japanese readers, if the literary work was not capable to transform this situation into something greater? For it is indeed transformed into a general category, of which the specific reality represents a particular aspect; yet by definition all other, analogous specific realities are also included. [. . .] From the specific peripheral

situation of Sicily toward the universality of all peripheral situations; from *one* periphery (or: province, hinterland, underdeveloped region . . .) toward what tends to become *the* periphery, even if it is strongly individualized.<sup>39</sup>

These individual novels testify to the importance of spatiotemporal coordinates in the history of the modern novel; they all reflect on moments of crisis, transition, and sociohistorical change. Aside from these thematic and historical contexts, I have also sought to address the ways in which literary history, or indeed the authors themselves, have variously reflected upon the peripheral nature of the novelistic genre in their respective countries. Consequently, I have often asked myself whether the texts I have studied here are themselves somehow peripheral in the canon of world literature. In the case of *Waverley* and *Il Gattopardo*, it is readily apparent that the forceful and culturally influential representation of peripheral space is the *reason* for their prominent position in the history of the novel and within world literature. In the case of the other authors I have chosen to discuss, the situation is more difficult to assess. Certainly Galdós, Eça de Queirós, and Machado de Assis are among the most canonical authors of the literary tradition of their respective countries even today, but they remain relatively little known (and translated) outside their native contexts, certainly among a nonspecialist readership. This is most likely due to the fact that these authors' comparatively strong emphasis on national concerns continues to inform the cultural self-understanding of their respective countries, but the same trait, as well as the problem of translation, has likely hindered their traveling abroad.<sup>40</sup> During the nineteenth century, the cultural centers of the realist novel were undoubtedly France, England, and Russia, but, as the historian Jürgen Osterhammel has rightfully pointed out with regard to the example of Eça de Queirós, among others, even novelists from peripheral countries might be exceptionally incisive about the social and historical transformations of their time.<sup>41</sup>

The methodological challenge of my study lies in combining a certain degree of historical specificity with a comparative range that allows for the emergence and variation of specific patterns of both similarity and difference within the cultural space of Europe (and beyond), extending the comparative radar both to hypercanonical and less canonical authors.<sup>42</sup> Therefore, I bring together texts that are normally discussed only *within* the bounds of their respective national contexts and disciplines. I see the task of comparative literature as establishing and making visible the links between national and international, global frames of reference. I hope that my focus on periphery is a contribution to this line of investigation, because as a relational term it brings to the fore the

interconnectedness of spatial relations, highlighting the differences as well as the comparable experiences of history within and among nationally constituted spaces.

### Overview

The central chapters of this study are dedicated to the nineteenth-century novel, most of which written during the 1880s and 1890s, falling squarely under the influence of a naturalist aesthetic. As a way of introducing the central categories of this study, the second chapter addresses novelistic history at a much earlier stage, at the beginning of the nineteenth century. It is dedicated to the regions of the so-called Celtic Fringe, Ireland and Scotland. This section serves as a sort of general introduction insofar as it seeks to locate the “origin” of the specific spatiotemporal constellation that uses the form of the novel for the interrelation of a historical, geographical, and genealogical consciousness. Maria Edgeworth’s short novel *Castle Rackrent* (1800) serves as a convenient point of entry, because it might be seen as the first European genealogical, or “Big House,” novel, a tradition that culminates, at least within the confines of my study, with *Il Gattopardo*. The case of Ireland exemplifies my contention that nationhood enters the nineteenth-century novel as a theme to the extent that it is problematical and contested. The novel introduces a sort of historicizing attitude into its depictions of “old” Irish customs, so as to promote the new union between England and Ireland. The form of the national tale adopted by Edgeworth rests on the central image of the house/family as an allegory for the nation, and it is precisely the “absurd” claim of genealogical continuity—contradicted by factual decline and breakdown—that is meant to show that any claims for an independent Irish state are unjustified and must give way to a peaceful union with England. The historicizing impulse in *Castle Rackrent* has influenced Walter Scott’s *Waverley* (1814), another novel concerned with descent and familial union, in which the origin of a national union—between England and Scotland—is put more decisively into the historical past. Scott’s vastly influential novel provides a paradigm for the interrelation between past and present, political and private history. These novels by Edgeworth and Scott exemplify the historical idea of transition, from an “old” to a “new” form of existence; the question of geography, especially in the sense of the relation between center and periphery; and finally the problem of nationhood. In all of these aspects, these pioneers of the genealogical-historical novel anticipate much of the novelistic production of the nineteenth century, which will then graft realistic/naturalistic premises on this initial chronotopic constellation based on Romantic historiography. The historical background of

these early novels is the incorporation of peripheral regions into a larger framework of national and socioeconomic modernity, and hence there is a more or less direct line from here to *Il Gattopardo*, via the various permutations of this constellation throughout the nineteenth century.

In the third chapter, I look at the more immediate predecessors of Lampedusa's novel in the realm of the Italian, specifically the Sicilian, novel. The family novels by Giovanni Verga (*I Malavoglia*, 1881) and Federico De Roberto (*I Viceré*, 1894) are key texts in the belated flowering of the Italian novel toward the end of the nineteenth century. They are representative examples for the European diffusion of the model of literary naturalism, and therefore I will discuss the ways they differ from Émile Zola's novelistic program and its paradoxical relation to narratives of decadence and progress. As novels that are focused largely on the synchronic group of families, they are concerned, respectively, with a rural, regional lifeworld and the lifeworld of the aristocracy. Both novels are grounded in a sceptic or even pessimist view of the recent process of national unification. In the context of an incipient process of economic and political modernization, the two novels illustrate with "objective" modes of representation two tendencies of modernity's historical understanding of its own recent past, insofar as an—admittedly very small—bourgeois readership was confronted with the picture of a peripheral social world that is left behind and transformed by modernity (*I Malavoglia*), as well as a social group that is simultaneously marked by both decline and adaptation (*I Viceré*). The idea that the peripheral island space is marked by a resistance to modernity and historical change indicates a doubt in the evolutionary thinking of the nineteenth century.

In chapters 4 and 5, I examine the crisis of genealogy in the Spanish novel during the Restoration period. The realist/naturalist authors of this period were extremely self-conscious about the peripheral condition of the contemporary Spanish novel/nation, and accordingly the representation of the literary theme of familial crisis and decline serves to reflect allegorically on the state of the nation and its relation to modernization and change. These questions are discussed here with regard to the urban novel, Benito Pérez Galdós's *Fortunata y Jacinta* (1887), as well as the regional novel, Emilia Pardo Bazán's cycle of Galician novels (*Los Pazos de Ulloa*, 1886; *La madre naturaleza*, 1887). While Galdós uses the motif of genealogical decline with regard to processes of social transformation, Pardo Bazán develops a complex (and often unresolved) portrait of the periphery's resistance to the process of "civilization." While Galdós's novel proposes interclass exogamy as a possible solution to familial/national crisis in the context of the urban bourgeoisie, Pardo Bazán's novels focus on endogamous unions and incest

---

## *Periphery and Genealogical Discontinuity*

The Historical Novel of the Celtic Fringe  
(Maria Edgeworth and Walter Scott)

---

The beginning of the nineteenth century witnessed a transformation in the conception of historical time. The gradual emergence of History as a singular container for human actions and its understanding as a dynamic force within the open-ended flow of time was soon accompanied by the idea of an “allochronic” scenario, an internal differentiation, according to which certain spaces might be characterized as lagging behind the universal flow of progressing time.<sup>1</sup> As Reinhart Koselleck writes, “In the horizon of this progression the simultaneity of the non-simultaneous becomes the basic experience of all history.”<sup>2</sup> In this context, the emergence of the new evolutionary, postrevolutionary concept of history is concomitant with the narrative of modernity that always carries with it a “phantasm of the pre- or anti-modern, a phantasm that is marked on all levels by clear signs of the creation of difference,” as Albrecht Koschorke has put it.<sup>3</sup>

If the form of the modern novel had since the eighteenth century been conceived as the representation of a particular lifeworld firmly situated in both temporal and spatial terms, the historical turn of the early nineteenth-century novel directly addresses the question of the transitional moments through which modernity conceives its own genealogy as leaving behind what is now reconfigured as its own past. Recent studies of English fiction have generally underscored how much the constitution of the British novel was influenced by negotiation with cultural and geographical peripheries, notably the Celtic fringe nations of Ireland and Scotland.<sup>4</sup> In line with the tenets of Scottish Enlightenment historiography, the British peripheries have been symbolically configured as symbolic “chronotopes,” whose lifeworlds are related to the present, homogeneous culture as its own temporal past. Maria Edgeworth’s *Castle Rackrent* (1800) and Walter Scott’s *Waverley* (1814) are two paradigmatic novels that inaugurate the connection among family narratives, historical transition, and spatialized temporality that will continue to characterize many European novels throughout the nineteenth

century. I read these texts as a specific type of (anti)genealogical fiction, whereby familial descent is thematized but actually questioned as a form of legitimization. These novels amount to “retrograde fictions,” which reconstruct the past in terms of its difference. They are typical fictions of modernity to the extent that the genealogy of the present actually depends on the demotion of the claims of traditional genealogy.

### History and Discontinuity in Maria Edgeworth's *Castle Rackrent*

In relation to the other material to be treated in this study, Maria Edgeworth's short novel *Castle Rackrent* (1800) is an extremely early text that in many respects still belongs to the cultural history of the eighteenth century. And yet *Castle Rackrent* has been repeatedly claimed as an inaugural text on several accounts. It is variously said to be one of the first novels to be written in dialect, one of the earliest (and certainly most famous) Irish novels, the first regional novel, the first historical novel, and the first family or Big House novel.<sup>5</sup> Regarding this latter genre, it has also been argued that *Castle Rackrent* began a specifically Irish tradition of literature, “where marital introversion and endangered succession will come to provide a potent theme in Anglo-Irish modernism.”<sup>6</sup> This, however, also accounts for the fact that this fascinating text has for a long time received the attention only of specialized scholars dedicated to the study of Anglo-Irish literature. This state of affairs has recently changed somewhat, especially thanks to the work of Katie Trumpener, who has argued that the Irish and Scottish novels of the so-called Celtic Fringe have played an important role in the development of what we call, somewhat paradoxically, the tradition of the English novel, especially the historical novel.<sup>7</sup>

But why Ireland? Why should the origin of genealogical fiction in the European novel take place precisely here? For a long part of its history, the national identity of England or Great Britain has been defined and complicated by its composite nature, an array of internal differences comprising the different territories and traditions of England, as well as Ireland, Wales, and Scotland. As Linda Colley has remarked in her magisterial study of British nationhood, the case of Ireland is even more exceptional than the other peripheries of the empire: “the invention of Britishness was so closely bound up with Protestantism, with war with France and with the acquisition of empire, that Ireland was rarely able or willing to play a satisfactory part in it.”<sup>8</sup> Ireland in particular posed a challenge to the identity of England, and throughout the nineteenth century there were numerous discussions about the possibility of its assimilation, the difference or otherness (not to mention the alleged primitivism or barbarity) of the

Celtic element, including the question of whether there existed such a thing as an Irish nationality in its own right. Yet what prevailed and underwrote all of these discussions was a sense of Ireland's marginality with regard to the center of England.

### History, Time, Narration

The literary works of Maria Edgeworth (1767–1849), possibly the most highly regarded Anglophone novelist before Scott, are concerned with the problem of the union of England and Ireland during the eighteenth century. Edgeworth's novels are exemplary instances of the genre of the "national tale," a specifically Irish genre that flourished between the Act of Union (1800) and the Catholic Emancipation (1829).<sup>9</sup> The historical significance of the national tale consists in the way it fashions the identity of national communities, as well as international relations. With the partial exception of *Castle Rackrent*, Edgeworth's novels have often been criticized as overly schematic in their moral didacticism. However, as Terry Eagleton has suggested, the antirealist and allegorical bent of nineteenth-century Irish prose fiction might be understood as a correlative of the colonial, pre-urban society of Ireland in which social roles are more deeply entrenched than in the contemporaneous metropolitan society, which was more conducive to the notion of individualism and the illusion of realism.<sup>10</sup> If the question of nationhood emerges first in the work of Maria Edgeworth and her Anglo-Irish near contemporaries, this was no coincidence, Eagleton argues, for the question of national identity becomes an issue for fiction precisely there, where it is beset by anxieties and is not a "natural" given. The metaphor of the family union, central to the work of Edgeworth and her contemporaries, is undoubtedly a key to this dimension of allegorical meaning. In the wake of the union between England and Ireland, the metaphors of a family union were frequently used in political and literary discourse. In this context, Ireland was variously termed as the "brother," "cousin," "younger sister," "reluctant bride," or the "uneducated son" of England.<sup>11</sup> In this sense the family politics of Edgeworth's novel refer directly to the conflicted international relation between Ireland and England, the creation of a "family" past that may license the situation of the present.

The title of *Castle Rackrent* refers, on the one hand, to the name of the particular family that will be chronicled here over four generations. On the other hand, the practice of "rackrenting" refers to the broader phenomenon of the customary financial exploitation by which mostly absent landlords were extricating money from the local Irish tenant population, by means of resident middlemen, to finance their costly lifestyle abroad. Already the word "Rackrent," then,

links together the history of a family and the question of economic property. The image of the house, or “castle,” becomes a domestic symbol for a disordered nation and a ruling class in decline.

Using the example of the Rackrent family, the novel depicts in a satirical manner the way of life of the Irish landed aristocracy before 1782. After the reconquest of Ireland in 1649 by Oliver Cromwell, the government had reinforced Protestant settlements in a country with a primarily Catholic population. Although the situation of Catholicism was intermittently strengthened—for example, at the time of the Glorious Revolution (1688–89)—the eighteenth century witnessed the securing of the “Protestant Nation.” The Protestant minority controlled the practice of jurisdiction and administration, and Protestant power was further strengthened by a series of penal laws that deprived the Catholic population of its social and civic rights. Ireland had been declared part of the British Empire in 1780, and in 1782 it received a new constitution that guaranteed partial independence from England, and accordingly the aristocracy and gentry aimed to achieve a greater sense of Irish nationhood. Yet the growing sense of discontent among the rural classes paved the way for the legislation leading to the union with England. The year 1800—the year of the publication of *Castle Rackrent*—is the year of the Union, and hence it marks the end of Irish political autonomy. The Union had been preceded by extreme political unrest, including the Wolf Tone rising, a rebellion of Irish nationalists in 1798, which was defeated by the English.<sup>12</sup> Eventually, the Irish Parliament, dominated by Protestant landlords, agreed to vote for the Act of Union, against the will of the Catholic Irish population.

Maria Edgeworth’s father, Richard Lowell Edgeworth, was an estate-owning landlord in the county of Longford, in the family’s possession since the sixteenth century. In 1782 the Edgeworth family had settled in Ireland, where Richard Lowell dedicated himself to the improvement of the life of his tenants. Maria’s father transmitted to her a freethinking spirit and the rational-empirical values of the Enlightenment so that, as her biographer Marilyn Butler puts it, she bore “the intellectual stamp of a generation, or half a generation, earlier than that of her own adulthood.”<sup>13</sup> Both father and daughter generally endorsed the pro-Union argument, hoping that it would raise the level of civilization in Ireland.<sup>14</sup> Essentially, their unusually “enlightened” view of the aristocracy’s social responsibility was intended to stall the specter of social revolution.<sup>15</sup> The Edgeworths shared a belief in a liberal market economy and were exemplary landlords in the sense that they engaged no middlemen on their Irish estate in Edgeworthstown.<sup>16</sup> From early on, at only fourteen years of age, Maria served her father as an assistant on

the estate, and she claimed that many of her novels and tales were inspired by her experiences with the tenants.<sup>17</sup>

The historicizing, documentary intention of *Castle Rackrent* already appears in its complete subtitle: *An Hibernian Tale Taken from Facts and from the Manners of the Irish Squires before the Year 1782*. Both the time and the geographical space of the narrated events are marked by a distance from the perspective of the contemporary English reader. As Franco Moretti has underscored, representations of “other,” peripheral spaces habitually conceive of them as historically prior to the cultural or political center.<sup>18</sup> The situation of the impending union leads the author to historicize the representation of Irish manners. This historicization is achieved especially by the complex paratextual material of the short novel, which both authenticates and distances the content of the main narrative for the contemporary reader. Note how the following passage from the preface, sometimes attributed to Richard Lowell Edgeworth, figures the narrative’s temporal relation to the event of the Union:

The Editor hopes his readers will observe, that these are “tales of other times”; that the manners depicted in the following pages are not those of the present age: the race of the Rackrents has long since been extinct in Ireland, and the drunken Sir Patrick, the litigious Sir Murtagh, the fighting Sir Kit, and the slovenly Sir Condy, are characters which could no more be met with at present in Ireland, than Squire Western or Parson Trulliber in England. There is a time when individuals can bear to be rallied for their past follies and absurdities, after they have acquired new habits and a new consciousness. Nations as well as individuals gradually lose attachment to their identity, and the present generation is amused rather than offended by the ridicule that is thrown upon their ancestors. Probably we shall soon have it in our power, in a hundred instances, to verify the truth of these observations.

When Ireland loses her identity by an union with Great Britain, she will look back with a smile of good-humoured complacency on the Sir Kits and Sir Condys of her former existence. (*CR*, 4–5)

This passage projects the time of union into the future, while it simultaneously enacts a vision of a discontinuous past from the prospected view of this future (“will look back”). The passage establishes an implicit parallel between the nation and the family, while the term “generation” appears as the mediating link between the individual and the larger collective. The external narrator of the preface is bent on containing the dubious manners of the main narrative by telling the reader that these customs may no longer be observed in the present. The

novel does ideological work, then, in displacing present contradictions to a diachronic narrative that turns them into signs of the past. The humor produced by the depiction of these customs is precisely an effect of the historicization of the old Irish ways and hence of a distinctively Irish character.<sup>19</sup>

The narrative situation is unusually complex and accounts for the special interest, as well as for the divergent interpretations, of this novel. The author of the preface and the other paratextual material, the “editor,” is to be distinguished from the narrator of the novel proper, the Irish Catholic and old family steward Thady Quirk, who tells the entire story with his characteristically rambunctious and rambling voice, full of indigenous humor and Irish expressions (“in his vernacular idiom,” CR, 4), as a “plain unvarnished tale” (CR, 2) and who relates this story to the editor of the book. The editor clearly disassociates himself from Thady, one of those “who without sagacity to discriminate character, without elegance of style to relieve the tediousness of narrative, without enlargement of mind to draw any conclusions from the facts they relate, simply pour forth anecdotes and retail conversations, with all the minute prolixity of a gossip in a country town” (CR, 3). While the editor takes a conscious distance from the high-flown, aristocratic style of traditional historiography, he also looks down on what he regards as the severe limitations of Thady’s anecdotal, unordered, and unrefined style.

Edgeworth, then, has recourse to the convention of an editor, who, as it were, “translates” the story of the Rackrent family for an English audience. Ingeniously, the narration of the family history is given over to the voice of Thady, a marginal figure who is a subordinate part of the narrated world but who reconstitutes himself as a narrating subject. The servant, as Bakhtin remarked, is the most “privileged witness to private life.”<sup>20</sup> At the same time, the paratextual framing of the editor (consisting of the preface, notes, and “glossary”) has the function not only to mediate but also to actively contain Thady’s discourse.<sup>21</sup>

Most central to the significance of the novel, then, is the fact that the strongly individualized, flavorful voice of Thady is not allowed to speak directly but is temporally and culturally framed by the mediating, “objective” voice of the editor. It is precisely this double narrative construction that accounts for the combined features of a regional novel with a colonial perspective in *Castle Rackrent*.<sup>22</sup> Edgeworth’s novel is the product of a particular situation of “internal colonialism,” a specific cultural, linguistic, ethnic identity that has been, or will be, suppressed by and coerced into the centralizing logic of a nation-state that seeks to assimilate its Celtic otherness. While a “regionalist” perspective would look for the survival and continuity of local traditions, the novel in fact exhibits these

traditions as characteristic of a past that is different from “our” present. The region is domesticated, since its foreignness is both distanced and contained.<sup>23</sup>

### Genealogy and Discontinuity

So far, we have seen that Maria Edgeworth, or the editorial voice, is invested in containing Thady’s story by consigning it to the past. We need now to have a closer look at the kind of family story Thady tells. The choice of the “old” and “faithful” family retainer as the narrating voice of a multigenerational story is a convenient device to anchor the narrative in a subjective, distanced viewpoint and yet to cover a broad arc of time. Thady’s memory encompasses the entire series of four different landlords over half a century, up to the pathetic death of its last representative, and even goes back to what he has heard about the early family history, especially the half-mythic figure of Sir Patrick, from *his* grandfather, who had also been in the service of the family (*CR*, 9):

The family of the Rackrents is, I am proud to say, one of the most ancient in the kingdom. Everybody knows this is not the old family name, which was O’Shaughlin, related to the Kings of Ireland. . . . The estate came . . . in *the* family, upon one condition, which Sir Patrick O’Shaughlin at the time took sadly to bear, they say, but thought better of it afterwards, seeing how large a stake depended upon it, that he should, by Act of Parliament, take and bear the surname [*sic*] and arms of Rackrent. (*CR*, 9)

As this passage implies, under the Penal Laws the Irish aristocracy was forced to become Anglo-Irish; the change of name already betrays a distance from their originally Irish identity. It is significant that the reader learns at the beginning that at the ancient Sir Patrick’s time the family name was changed from O’Shaughlin to Rackrent—that is, from a Catholic to a Protestant association—as the government’s condition for the family to acquire the estate. Thady’s simultaneous contention that the Rackrent family is “one of the most ancient in the kingdom” (*CR*, 8) is thus immediately contrasted with a factual discontinuity. Insofar as the feudal genealogy (“related to the kings of Ireland”) is replaced with a new entitlement depending on legal-political authority—and the Irish name with an Anglo-Irish one—Thady’s assertion of long-standing continuity is revealed as a fictional construct.

Likewise, the succession of four different generations is not matched by a true sense of temporality. On the contrary, the novel is characterized by a narrative disconnection between the different sections and episodes that endows it with a certain static quality. This sense of disconnectedness is the formal equiv-

alent of the novel's implicit moral agenda, namely to critique what is merely a semblance or mockery of genealogical continuity. The first of the Rackrents, Sir Patrick, signifies for Thady's nostalgic vision an image of plenitude and unbounded hospitality. Although Thady had never seen him in life, he says, "I love to look upon his picture, now opposite to me" (CR, 10). The image of plenitude, continuity, and social conviviality embodied by Sir Patrick is thus literally the effect of Thady's retrospective imaginings. The narrative of dynastic lineage and decline requires an original, mythic point of original presence. Indeed, the servant's discourse and his transgenerational memory is the only place in the novel where a semblance of genealogical continuity exists and is actively constructed.<sup>24</sup>

As for the different generations of the Rackrent family, they are all examples of a ridiculously irresponsible, self-gratifying squirearchy, giving themselves over to gambling, drinking, sloth, and greed. The succession of the first four Rackrents illustrates their different vices. Sir Patrick has run into debts because of his endless eating and drinking. Sir Murtagh is satirized because of his innumerable lawsuits ("he had a law-suit for every letter in the alphabet," CR, 15) and perfects the system of tenant duty labor, while his wife, Lady Murtagh, extracts all kinds of feudal tributes from the tenants (CR, 14). Sir Kit imprisons his Jewish wife for seven years because he has no access to her money, and the fourth, Sir Condy, coming from decidedly lowly origins, marries an elegant Jewish woman from London who is appalled at the ruined condition of the estate. Although he is in Thady's view the most sympathetic representative of the Rackrents, Sir Condy displays a similar degree of irresponsibility and remains childless, as well. Indeed, with the exception of Sir Patrick (who bequeaths the estate to his son Murtagh), all of the other Rackrents fail to produce an heir. Instead of a line of patriarchal succession, the inheritance is passed along the fraternal line: "Sir Murtagh, I forgot to notice, had no childer [*sic*], so the Rackrent estate went to his younger brother" (CR, 18). Hence, these repeated disruptions of continuity glaringly disprove the dynastic-genealogical claims of Thady's narrative. The question of the Rackrent genealogy is intimately connected to the question of the transmission of property. The men are always marrying with the intent to acquire money or property, the marriages are always unhappy ones, and the women are represented as essentially foreign to the Irish element.

Thady's pathologically loyal account always tries to present the Rackrent family in the best possible light, against the patent facts that he himself reveals to the reader. Thus, about the founder of the Rackrent dynasty, Sir Patrick, we learn merely that he was distinguished in the arts of singing and drinking and

that he was the “inventor of raspberry whiskey” (*CR*, 10). Thady’s comments on the Rackrents are continuously marked by this ambivalence, where his apparent naïveté is merely a cover for a deeper, implicit social critique. The comic effect and the irony of the text derive precisely from the mismatch between the proclaimed illustriousness of the family and their actual performance. Indeed, it is not difficult to see how Thady’s professed pride just barely covers an underlying sense of inarticulate, half-conscious shame. This becomes apparent, for example, when he touches upon the practice of absenteeism, the responsibility for which he displaces to the agent, rather than directly blaming his master (*CR*, 21).

The narrative concerning the history of Sir Condy, taking up the entire second part of the novel, is markedly distinguished from the first part, with its rapid sketches of the merely absurd activities of the first three Rackrent representatives. Since Sir Condy comes from only “a remote branch of the family” (*CR*, 38), Thady tries to instill in him a sense of family tradition (*CR*, 39). Likewise, the peasant neighbors tell Sir Condy that “he was a great likeness of Sir Patrick, which made him first have an ambition to take after him, as far as his fortune should allow” (*CR*, 40). It appears, then, that the semblance of genealogical continuity is literally an effect of narratives, for Thady creates Sir Condy in the image of Sir Patrick. For instance, before Sir Condy dies at the end of the novel, he comes up with the absurd idea to witness his own funeral, whereupon Thady comments, “I did not doubt his honor’s would be as great a funeral as ever Sir Patrick O’Shaughlin’s was” (*CR*, 81). Through Thady’s stylization of Sir Condy as a second Sir Patrick, we are thus referred to the early scene of Sir Patrick’s “grand” funeral. At the moment of Sir Patrick’s funeral lamentations, the editor inserts in the “glossary” a long note about Irish funeral customs, quoting various authorities to the effect that during the Irish funeral the “genealogy, rank, possessions, the virtues and vices of the dead were rehearsed,” according to customs deriving themselves “from their Celtic ancestors, the primaeval inhabitants of this isle” (*CR*, 100). The editor takes this occasion to comment on the decadence of these customs in the present: “It is curious to observe how customs and ceremonies degenerate. The present Irish cry or howl cannot boast of much melody, nor is the funeral procession conducted with much dignity” (*CR*, 101). This editorial emphasis on the decline of folkloric tradition, then, might be related to the familial decline of the Rackrents. For, as it turns out, Sir Condy, the last of the Rackrents at the time of his second—actual—death, “had but a very poor funeral, after all” (*CR*, 96). The comments of the “glossary,” then,

reinforce the sense of decline: a decline of customs, a decline from Sir Patrick to Sir Condy.

Let us return to the question of Thady's viewpoint, which has provoked various critical speculations as to his being naïve, scheming, dissimulating, sycophantic—in short, unreliable. His absolute loyalty to the dissolute family is so persistent that we might indeed ask whether there is not a particular motivation or strategy behind it. If Thady were completely serious about what he was saying, we would have to judge him hopelessly blind in light of the blatant dissolution of the Rackrent estate. But if he were not serious, why then would he adopt a tone that does not betray his critique and insight? Why would he protest so much—since as the loyal servant he is obviously complicit with the malpractices of the family?<sup>25</sup>

The irony of Thady's position is buttressed by the fact that it is his son Jason Quirk who is to take over the family estate after the "race of the Rackrents" has died out, suggesting the emergence of practical, bourgeois thought and a capitalist money economy as a consequence, or cause, of the demise of feudalism and its irresponsible practice of economic waste. Jason might be an unsympathetic figure and a parasite of the feudal system, yet he symbolizes future social change and mobility, an emerging middle class—a characteristic constellation of forces that will recur in many subsequent Big House or genealogical novels (Primitivo in *Los Pazos de Ulloa*, the Snopes clan in Faulkner's Yoknapatawpha cycle, Don Calogero in *Il Gattopardo*, etc.).

While the legal takeover occurs only at the end of the novel, Thady had already mentioned his son at the beginning of the text, bringing into view his clever machinations. Thady sets up a contrast between him and Jason, and the reader is alerted not only to the retrospective nature of Thady's account—the takeover has already taken place at the time of narration—but also to Thady's essential ambivalence (shame? anger? concealed pride?) toward the social success of his son Jason: "you would hardly think 'poor Thady' was the father of attorney Quirk; he is a high gentleman, and never minds what poor Thady says, and having better than 1500 a-year, landed estate, looks down upon honest Thady, but I wash my hands of his doings" (CR, 8). Jason has from early on been schooled in practical accounting by the agents, while the absent master was away gambling at Bath. While Sir Condy is entirely oblivious of business matters, or unwilling to deal with them, Jason Quirk, who had helped him already during grammar school, is slowly taking over the financial administration of the estate and is lending money to the heavily indebted Sir Condy, eventually becoming his

principle creditor. Faced with Sir Condyl's ever-growing dependence on Jason, Thady sings the praises of Sir Condyl ("I never seen a man more fair, and honest, and easy in all his dealings," CR, 73) and eventually pities him, while he chides his own son for improper dealings: "what will people tink [sic] and say, when they see you living here in Castle Rackrent, and the lawful owner turned out of the seat of his ancestors (CR, 77). Thady's ambiguous position between loyalty to the decadent Rackrents and the relation to his ambitious, social-climbing son makes him often speak with an unconscious contradictoriness that might be seen to echo the rhetorical trope of the so-called Irish "bull."<sup>26</sup> As Vera Kreilkamp has remarked, Thady's unstable identity is characteristic for the colonial basis of the Big House: "as in the American ante-bellum South, where the house servant identified himself with an alien class and denied the claims of his own race, Thady exists finally with no identity of his own."<sup>27</sup>

*Castle Rackrent*, then, is concerned with the problem of upholding the rhetoric of patriarchal continuity in the face of its actual demise, thus addressing obliquely and ironically the question of the transition to a new social and political world around the 1790s. In the context of the impending union between England and Ireland, *Castle Rackrent* presents an often highly contradictory picture in which, depending on the play of perspective, the change is either deplored or welcomed. Yet, in either case, what is emphasized is the inevitable historicity of the recent past and the constructed nature of dynastic identity and property rights.

### **Domestic and National Descent in Walter Scott's *Waverley***

As is well known, in his postscript to *Waverley* (1814) Scott emphasizes the influence of his friend Maria Edgeworth on his own novel, crediting her with the innovative representation of the "habits, manners, and feelings" (W, 493) of the Irish: "it has been my object to describe these persons, not by a caricatured and exaggerated use of the national dialect, but by their habits, manners, and feelings; so as in some distant degree to emulate the admirable Irish portraits drawn by Miss Edgeworth" (W, 493).<sup>28</sup> Similarly, in the general preface to a later edition of *Waverley* (1829), Scott asserts that English readers' familiarization with the character of their Irish neighbors has directly contributed to the achievement of the political union and thus his novel strives at something similar for Scotland:

Without being so presumptuous as to hope to emulate the rich humour, pathetic tenderness, and admirable tact which pervade the works of my accomplished

## Virginia Woolf's *The Years*: Identity and Time in an Anti-Family Novel

Liisa Saariluoma, University of Turku, Turku, Finland

Critics regard *The Years* as a rather conventional family novel, only formally fragmented, and, indeed, the least successful novel of Woolf's "mature" period. However, the very form of *The Years* is a critique of the genre, which corresponds to the novel's criticism on the thematic level of the patriarchal family. This is shown by seeing the novel in the context of Woolf's other work and by an analysis of the representation of individual identity and of time in *The Years* as compared to Thomas Mann's *Buddenbrooks* and John Galsworthy's *The Forsyte Saga*: The fragmented form of Virginia Woolf's novel is not an artistic flaw, but a consequence of the demolition of the ideological basis of the family novel.

### I

*The Pargiters*, which Virginia Woolf was writing in 1932 and which was later profoundly revised and published as *The Years* (1937), was originally intended to be a 'novel-essay', a new literary mode fusing fiction and non-fiction. The initial excitement of the author with regard to this novel was partly due to the daring thematics – 'the sexual life of women: to be called *Professions for Women* perhaps<sup>1</sup> – but, without doubt, partly also to the radically new mode of writing.

Actually, all the novels of Virginia Woolf since *Jacob's Room* (1922) had been a search for new modes of writing and a crossing of borders. Woolf had wanted to find new modes to replace the traditional 19th-century novel, modes which would be nearer to the actual experience of life, but which would, nevertheless, have artistic shape. In this search she found several different solutions. *Jacob's Room*, seeing the protagonist mostly from the outside, consists for the most part of fragments of dialogue, whereas *Mrs Dalloway* (1925) is concentrated on the stream of consciousness of the central persons. *To the Lighthouse* (1927) is Virginia Woolf's most skilfully con-

structured stream-of-consciousness novel, but in its form it is quite different from *Mrs Dalloway*; e.g., important symbols are used to give shape to the whole. In *Orlando* (1928), the central devices of a traditional narrative, the characters and the chronologically ordered life story of the protagonist, are frolicked with: the consistency of characters is mocked, as the identity of the protagonist changes from male to female, and his/her lifetime is extended from the 16th to the 20th century. *The Waves* (1931) represents six 'voices' expressing not the actual thoughts but the feeling of life of six persons on a very general level and in a lyrical tone, whereas *Between the Acts* (1941), Virginia Woolf's last novel, consists mostly of dialogue. Thus, after her first two, relatively traditional novels, *The Voyage Out* (1915) and *Night and Day* (1919), experimenting with modes became not an exception but the rule in her novels. She created not one 'modernistic' novel form, but several experiments in this direction. They deviate to such an extent from the traditional novel that she herself doubted whether they still ought to be called 'novels'. Would the term 'elegy' suit them better, she asks?<sup>2</sup> *The Waves* is for her a 'play-poem',<sup>3</sup> and *Between the Acts* 'dialogue, and poetry, and prose'.<sup>4</sup>

In this context, the idea of *The Pargiters* as a new kind of 'novel-essay' is no more radical than some of her other novelistic experiments. The temporal scope of the planned work was unorthodox: it was to give a picture of life in the Pargiter family from 1800 to 2032, i.e., one hundred years beyond the point of writing the novel, supplementing the fictional parts with essays dealing with the same thematics on an abstract level. As Virginia Woolf later says that *Three Guineas* (1938) ought to be seen as a match to *The Years*, we can find here at least some of the subjects which were to be discussed later: the lack of higher educational opportunities for women, the exclusion of women from the professions, the fact that the only 'profession' open for a middle-class woman was that of a wife. In addition to that, a central place had to be given to the representation of different forms of sexuality, under conditions in which the behavioural norms for men and women were very different and female sexuality was strongly repressed.<sup>5</sup>

What kind of work *The Pargiters* was expected to be, one can see from the fragment written in 1932–33, edited and published by Mitchell A. Leaska in 1978. It deals with the Pargiter family in 1880. Fictional parts alternate with non-fictional parts, complementary to each other. If one compares *The Pargiters* with the corresponding part at the beginning of *The Years*, where only the fiction is retained, one notices that Virginia Woolf has made the text

more elliptical, less explicit.<sup>6</sup> The more indirect role of the narrator, which allows the reader a wider interpretative activity, accords better, of course, with the manner of writing adopted by Virginia Woolf in general. Evidently she felt that her idea of combining the facts of granite with the rainbow of imagination miscarried, since the text would have been too explicit, too preaching.

*The Years* has been judged as the least successful novel of Woolf's 'mature' period, or at least weaker than the 'great' novels *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse* and *The Waves*. It has been criticized as being fragmentary and incoherent: it is too 'lifelike' in that it contains a wide range of materials which are not crafted into a whole by any formal principle.<sup>7</sup> On the other hand *The Years* has been seen as the most traditional novel of Woolf's 'mature' period, which may seem strange in view of her radically new idea of mixing different modes of writing, combining fact with fiction. It has often been labelled as a family novel and thus associated with the tradition represented by *The Forsyte Saga* (1906–21) or *Buddenbrooks* (1901).<sup>8</sup>

A natural point of departure for an analysis of the content of *The Years* is provided by the fact that in this novel Virginia Woolf endeavoured to criticize from a feminist point of view the patriarchal family and more generally patriarchal English society in the Victorian period and later. *A Room of One's Own* (1929), *Three Guineas* and the essay sections of *The Pargiters* all provide supporting discursive analysis of the problematics dealt with fictionally in *The Years*. Here, beside *Orlando*, Virginia Woolf's criticism of society and her feminist perspective appear with most emphasis. However, so far critics have not seriously explored the links between Woolf's social, feminist, ideas and the formal problematics of the novel, including its fragmentary incoherence and its relation to the family novel.

The subject of a family novel is a patriarchal family over several generations. The basis of this generic type of novel is the idea that belonging to a family provides its members with an identity and gives them a feeling that their life has a meaning. As Virginia Woolf's view of the patriarchal bourgeois family is profoundly critical, however, it follows that her 'family novel' must differ from the prevalent model. It is not only a question of content; the mode of construction of the whole work also needs to be different. In spite of the fact that critics have found the form of *The Years* unsatisfactory, and noted that it is related to the tradition of the family novel but that the criticism of the patriarchal family is central in it, the connection between

these things has not been recognized as an issue. The connecting question which we will try to answer here must be put like this: How should the artistic form of *The Years* be seen as a rejection of the received mode of the family novel as a generic type, on the basis of the author's critique of the patriarchal family as an institution?

## II

The 'family novel' is usually not seen as a concept of form. Typically, it seems to be a concept referring to content: the term 'family novel' implies that several generations of a family are dealt with in one novel. The family novel as a form thus stands in opposition to the traditional individual novel form: the most typical scheme of the classical novel is, of course, a story about the life of a single person. That the stories of different members of a family over several generations might make up a meaningful whole derives from the fact that belonging to a family defines its individual members: their personal identity, their place in the world and their activities.

The classic family novel is a bourgeois literary genre, in so far as the 'family' depicted is a bourgeois family. The most central cohesive force in a bourgeois family is property. The stability and continuity of a family is based on collecting the family property, managing it and handing it over to the next generation. In the activities of each family member, family property is an important concern, as is everything that is associated with the general reputation of the family.

We can examine the logic of a family novel through two major representatives of the genre, John Galsworthy's *The Forsyte Saga* and Thomas Mann's *Buddenbrooks*. The former has been seen, even if not as a model, then nonetheless as a kind of background and object of comparison for *The Years*. *Buddenbrooks* is situated in a different cultural setting, but the inner logic of a family novel that can be traced in it gives an illuminating foil for *The Years*.

*The Forsyte Saga* can in many respects be considered as a prototype of the family novel. It tells of three generations of Forsytes, of the turning points and climaxes of their lives, of family reunions and of what made the Forsytes what they were. The 'family characteristics' of the Forsytes – according to the author and those members of the family who have in some degree distanced themselves from it – is the greed for possession. The author deals with this characteristic in a rather abstract manner. He is not interested in depicting

the business activities of the Forsytes in detail; instead, his interest concerns the 'Forsytean' attitude to life in general, in which not only all kinds of property – houses, furniture, objects of art – are seen in terms of their monetary value, but even other people – wife and children – are seen as one's property. Soames Forsyte, for instance, sees his beautiful wife Irene as a valuable piece of property.

Living as a member of the Forsyte family means being interested in the financial success of other family members and taking part in keeping up the general respectability of the family. This gives the individual member of the family a feeling of meaningfulness in his or her own life.<sup>9</sup> *The Forsyte Saga* typically depicts different family reunions in which the sense of family is felt most strongly. The family chronicle is naturally made of engagements and weddings, christenings and divorces, deaths and important changes in family property. These are milestones in dynastic history: new persons come and old ones go, the family becomes stronger or weaker. At the same time, family reunions give the author ample opportunity to practice a sharp, Thackerayan social satire.

It should, of course, not be overlooked that the author's stance towards the ethos of the Forsyte family is essentially critical. The story itself deals with love and the 'Forsytean' substitution of this by greed for possession. The central person is Irene, a mythic attractive woman, with whom all men fall in love, some possessively like Soames, others unselfishly, i.e., adoring her beauty (!), like old Jolyon and his son. The central thematic tension in the novel is this contrast between two attitudes towards life: the 'Forsytean' greed for possession and, as its positive alternative counterpart, an aesthetic attitude, with which only an unselfish love can be combined. Thus, in this very prototype of the family novel the author preaches an un-Forsytean attitude to life.

*Buddenbrooks* is situated in a North German cultural milieu, deviating considerably from Galsworthy's and Woolf's London and the latter's Oxford. However, *Buddenbrooks* is an interesting object of comparison in that here, too, the feminine point of view is important. In Galsworthy, the point of view is articulated through the active male subjects; the central female person, Irene, is seen almost wholly as an object of male desire. In *Buddenbrooks*, Tony (Antonie) constitutes a unifying motif in the structure of the novel. She is present from the first to the last page, and what it is to be a Buddenbrook is shown through her reactions over and over again in different situations. Nevertheless, the discreetly ironic attitude of the narrator towards her shows that her point of view should not be identified with the view of events which

the author wants to proffer his readers. Neither is she the protagonist of the novel. It is as evident here as in *The Forsyte Saga* that a female character cannot be the protagonist in a classic family novel: in a patriarchal, bourgeois family, whose existence and identity depend on accumulating and managing the family property, women, who cannot take part in these activities, can play only a secondary role. A woman's chances to increase the family property and honour are very limited: she cannot influence them except by maintaining a dignified demeanour and by an advantageous match. To her great sorrow, Tony fails in both her marriages, not only on a personal level, but also in that they do not bring any honour or profit to the family.

Whereas the pervasive motive of the Forsytes is the greed for gain and property, the leading principle of the business in the Buddenbrook family is honesty. The first forefather trading with grain had left this principle to the succeeding generations: "My son, attend with zeal, to the business by day; but do none that hinders thee from thy sleep at night."<sup>10</sup> Business is business and aims at gain, but honestly, and not everything is subjected to the endeavour for gain. Consequently, the arts have a function of entertainment and recreation in the life of old Johann Buddenbrook, and they are not seen from the standpoint of investment, as they are by the Forsytes.

The subtitle of the *Buddenbrooks* is "A decline of a family." The story tells how the heads of the family gradually become less and less competent in the tough business struggle. Thomas Buddenbrook breaks down as a consequence of an inner conflict, and for his son Hanno, a Wagner enthusiast, the struggle for life is unbearable from the very beginning, and he dies as a schoolboy. The 'decline' of the merchant family is thus associated with increase in sensibility and artistic refinement: it means for the young Thomas Mann, following the thinking of Nietzsche, becoming unfit for the brutal struggle for life.<sup>11</sup>

The theme of decline in *Buddenbrooks* breaks the frame of a pure family novel, as does the moralistic attitude and social satire in *The Forsyte Saga*. This is because the more sensitive and 'refined' members of the family, like Hanno and, to a lesser extent, Thomas, or the members who, like Christian, are failures from the bourgeois point of view, represent a morality different from that of the family. Belonging to the family and defining one's identity through it means in *Buddenbrooks* a moral attitude to the world: it means good workmanship and bourgeois respectability. Closely connected with this is the social prestige of the family. The family is defined through its rank in the society of Lübeck merchants, which is not only a matter of prosperity,

but also a question of honorary posts and the general reputation of the family over several generations.

It is Tony who represents the point of view of the family ethos throughout the novel. She gives preference to the reputation of the family before all other values, even before personal wishes and disappointments. She remains the guardian of the family spirit even after the men have died; she reads in the family chronicle about the births, illnesses, marriages and deaths of the family members as if it were a sacred text. The author's attitude to her is, however, distanced. Leitmotiv-like, over and over again, he pinpoints her childlike mind, which she shows for instance in being able to cry openly in distressed situations and thus regain her balance of mind. But Tony's childlikeness also means that she is unable to see the psychological causes of the 'decline' of the family. Instead she sees a succession of blows dealt by God or fate; and she is unable to understand the disgust with life that manifests itself in Thomas's fatigue or in Hanno's giving up his life. Precisely because of this limitation in her personality Tony functions as the motif which unifies the text and makes it a family novel. This, however, does not prevent the author from transgressing the limits of that genre by representing family members for whom identification with the family and its values is impossible.

We thus notice that in these two 'typical' family novels, *Buddenbrooks* and *The Forsyte Saga*, the authors, Thomas Mann and Galsworthy, have both in their own ways distanced themselves from the values sustaining bourgeois family feeling, and within the frame of a family novel they have dealt with other value systems and created thematic structures corresponding to these. However, in the case of Virginia Woolf, the distancing is much sharper, and it profoundly affects the structure of the novel.

As we shall see, the relationship of *The Years* to the family novel can be studied by looking at the identity of the characters and at the time structure of the novel. A comparison between the position of Tony Buddenbrook and that of Eleanor Pargiter in *The Years* would clarify the latter novel's distance from the family novel. Either woman functions as a unifying element in the narrative, but with a different effect.

### III

The first chapter of *The Years*, which is the second longest and entitled '1880', tells of the Pargiter family from the night of the death of the mother

of the family till her funeral. This chapter also includes two fragments situated in Oxford; one of these tells about the Pargiter son Edward, preparing for an examination, the other about Kitty Malone, the daughter of an Oxford don and a cousin of the Pargiters, with whom Edward has fallen in love.

Death and funerals are typical motifs in a family novel. In *The Forsyte Saga*, Galsworthy does not give up his satirical grasp even when he is describing the funerals of old Forsytes. In *Buddenbrooks*, the deaths of several family members and the shock these entail for near relatives are depicted in detail.<sup>12</sup> The description of Thomas Buddenbrook's funeral also contains irony, which is aimed at Tony's feeling of importance that in spite of her deep sorrow helps her to bear the loss. However, in the descriptions of neither author does there appear an incongruity between the public bearing of the characters and the private meaning of things that is so characteristic of the representation of death and funeral by Virginia Woolf at the beginning of *The Years*. This is, more generally, connected with the clash between the norms which a patriarchal family imposes upon its members, and their actual needs and wishes.

The first of the Pargiter family members with whom the reader becomes acquainted, is the head of the family, Colonel Abel Pargiter, when he is leaving his club on his way to his mistress. His thoughts show that his wife has lain dying for so long that her death could only be a relief to the family. The death of a formerly beloved and loving family member is awaited not with fear but with impatience. Another sharp deviation from the values of a family novel is that love makes its first appearance in the form of a secret, extramarital relationship. The scene of the meeting of Colonel Pargiter with his mistress comes as near naturalism as is possible for Virginia Woolf: Mira, a woman of a somewhat untidy appearance, asks somewhat clumsily for money from the Colonel, who caresses her neck with a hand in which two fingers are missing and continues from there lower down. With this scene, the novel starts with a very clear contrast between the world in which the Pargiter family is thought to live and its true way of life.

In the next scene, the family, except for the sick mother, is assembled in the drawing room for tea. The attitude of the family members in regard to the terminally ill, but not yet actually dying, mother is the same as that of the father, even if this cannot be expressed, of course. During the evening, the mother has a fit of illness thought to be fatal, but she recovers; later in the night, she dies.

The scene where the family is having tea shows the restraints and restrictions which the patriarchal family imposes on its members. The children wait with strained attention to see in what mood the father will be, because the atmosphere at the tea table depends on this. The father has the authority to command Martin to stop eating and to go and do his prep. for school. The ten-year-old Rose is afraid of what the father will say about the stain on her pinafore; it depends on his mood if he will scold her or not. However, the head of a patriarchal family is himself subject to the family traditions: Colonel Pargiter detests tea, yet he always sips it from his father's big cup. The scene shows that family life does not satisfy the needs of its members. Furthermore, the soothing effect of the eldest sister Eleanor is needed to alleviate the tensions between them.

Even if the patriarchal family imposes restraints on all its members, these are especially severe for its female members. 12-year-old Martin goes to school and may get a coin for doing well at school; but for the daughters an ordinary day offers nothing but household work or a music lesson at the most. The boys will at some time in the future have the opportunity to enter a profession and lead an independent life, but the girls are excluded from formal education and from the professions. The only profession a middle-class girl can choose is that of a wife. For those who remain unmarried – like Eleanor and Rose Pargiter – only suffrage and charity activities are left: i.e., socially committed activities outside the official institutions and, of course, not paid for.

At the beginning of *The Pargiters*, Virginia Woolf analyses the most important forces that govern the lives of the persons in a patriarchal family: money and love. Money is here not seen in terms of family property, but dependence on money is seen from the point of view of the individual family members and as a factor determining their mutual relationships. The head of the family is the holder of all the means, and this is a source of his power over the life of others. He can, for instance, control the life and future of a child, and determine what kind of education he or she will have.

Under such circumstances, even love cannot be free and equal. The mutual love of a father and his children is affected by the fact that he has control over their lives. Later on in *The Years*, some of the Pargiter children state that the life of children in a family is abominable. They have not even got a chance to talk to anybody about their problems. The rules and restrictions of the patriarchal family influence the emotional ties between sisters and brothers,

too. Eleanor and Morris, who had been intimate friends in their childhood, have now become alienated from each other because it is impossible for Eleanor to follow her brother into the world of jurisprudence. The exclusion of girls from formal education makes it impossible for the two sexes to associate on equal terms. The misogyny of the Oxford young men is a consequence of this: a woman is seen as an inferior, merely physically attractive creature, and it is humiliating for a man to fall in love with her.<sup>13</sup> This problem, however, is only hinted at in *The Years*, in Ashton's jealous love for Edward; Ashton's homosexuality is not openly discussed, even if it is something that Kitty, for example, can somehow sense, as a difference of atmosphere in her conversation with him. Opposed to this is the unrealistic idealization of the other sex, as in the case of Edward's love for Kitty; for him, she had "somehow come to embody all that was beautiful, worshipful and desirable in life."<sup>14</sup>

Depicting different forms of sexuality was one important goal for Virginia Woolf in *The Pargiters*; but, as Pamela J. Transue remarks, the pressure of norms upon her was so great that in the end she did not dare to deal with the subject to the extent and with the frankness originally planned,<sup>15</sup> for instance, the scene in which the diverging of the world of schoolboys from that of girls of the same age is described has been dropped. In this diversification, the different access which boys and girls have to learning about sexuality plays an important role. Girls are from infancy brought up to asexuality, as is shown in the representation of Kitty in *The Pargiters*.<sup>16</sup> Boys have an early opportunity for an acquaintance with at least some kind of sexuality by being allowed to move rather freely in the streets, whereas girls are protected from contact with 'street love,' male sexual aggression, from which women are not safe when going out unaccompanied. That is why the movement of Pargiter girls into the streets is strongly restricted. An example of what this means is provided in Rose Pargiter's visit to a toy shop nearby just after the fall of darkness which is, of course, strictly forbidden. On her way she encounters an exhibitionist. The experience is so shocking that it might have a life-long effect on her; but in a patriarchal family it must be suppressed and she cannot reveal her distress to anybody.

That marriage is the only opportunity to have a life of her own causes a young girl to dream of finding a man who could save her from the tedium of her life in the parental home into a more beautiful life: "'Somewhere there's beauty,' Delia thought, 'somewhere there's freedom, and somewhere', she thought, 'he is – wearing his white flower..'" (p. 12). Because the young

have very few opportunities to meet the opposite sex, their conceptions of each other, especially the ideas young girls have of young men, become distorted and idealized in a most unrealistic way. Every opportunity to see even a glimpse of a young man becomes precious. When a young man pays a visit to the neighbours both Delia and Milly rush to the window – without showing themselves, of course. When Colonel Pargiter is invited with one of his daughters to a dinner in which a young male relative will be introduced, the competition between Delia and Milly is apparent, and it cannot but impair their mutual love.<sup>17</sup>

Eleanor says that Delia need only wait till... The death of the mother can, of course, not be mentioned in a context like this. The illness of the mother is a major impediment to the daughters in their efforts to gain access to a life of their 'own.' But Delia is the only family member who dares to admit to herself that she looks forward to the death of the mother. – The mother is not seen from her own point of view, and even the nature of the illness she is suffering from is concealed from the reader. In a sense, however, having born ten children, she too is a victim of the patriarchal family, even if it is not directly said that her health was broken by too many childbirths.

Under these circumstances, disguising one's real sentiments is necessary from the point of view of what is socially proper. The family members preferably even disguise their feelings from themselves. The mother's fit of illness, with her ensuing temporary recovery, her death and her funeral are, however, shown from Delia's point of view, who is bold enough to confess her actual feelings. Sitting at her mother's sickbed, "[s]he longed for her to die. There she was – soft, decayed but everlasting, lying in the cleft of the pillows, an obstacle, a prevention, an impediment to all life. She tried to whip up some feeling of affection, of pity [...]" (p. 19), but she does not succeed. "She seemed weaker tonight, Delia thought; and a start of joy ran through her." (p. 21) At the death bed of the mother, at last, and at the funeral, she observes that the father is feigning sorrow. "'He's overdoing it. None of us feel anything at all,' she thought: 'we're all pretending.'" (p. 68) The funeral guests have the postures and gestures that funeral guests ought to have. Once the ceremony is over, the 'normal' sociality is resumed: "It was becoming a shrouded and subdued morning party among the graves." (p. 68)

The funeral scene, then, represents more sharply the same thing that characterizes the whole first chapter, beginning with the Colonel's visit to his mistress: in a patriarchal family – and in a patriarchal society – people's

social demeanour is strictly controlled; but concealed behind this required behaviour, their real feelings, wishes and thoughts lie hidden. There is a cleft between the private, inner, life and the visible, social life.

It is exactly this cleft between the private and the social that differentiates *The Years* - and Virginia Woolf's novels in general - from the family novels. Woolf depicts a reality in which people come into contact with each other at parties and in smaller circles around the tea table, without ever really meeting each other. Again and again she describes the forced emptiness of social intercourse. Someone would possibly like to draw closer to another person, but the modes of social intercourse make it impossible: the noise of streets prevents one from hearing what the other says (p. 180), at a restaurant one cannot talk to another person in peace (p. 177), at parties one is always interrupted. Woolf's people, even when interested in each other, are separated and cannot find a way out of themselves; they are like Peggy and Eleanor in the taxi, "two sparks of life enclosed in two separate bodies" (p. 255).

This is not only a question of communication, even if *The Years* has been called a novel of the failure of communication.<sup>18</sup> It is also a matter of social conventions making the representation and realization of the 'real' I difficult. Everything that is important is hidden and has no right to appear in a social situation. Especially falling in love, which for Virginia Woolf means the truest, most intensive and most meaningful 'moment of being',<sup>19</sup> has to be hidden. Only when a person is seventy, is he or she free to be him/herself, because then, as Kitty observes, one does not care about the opinions of other people any more. Till then Kitty, who had wanted to be a farmer, had had to lead a life of a high society lady arranging dinner parties which she found inauthentic and conducive to feelings of insecurity and malaise. Only now does she have the right to leave her duties in society and to retire to her lonely estate in the north.

In *The Years* one social institution more than any other impedes a person from the realization of his or her real self: the family. It is part of the bourgeois ideology that, among all the institutions of modern society, the family furthers and safeguards intimacy, privacy and the development and realization of personality.<sup>20</sup> The criticism of the patriarchal family from Virginia Woolf's feminist point of view demonstrates the falsity of this assumption. How subjugated, helpless and lonely the children in a family are, is shown in the first chapter of *The Years* and stated later explicitly; not even the adults can realize themselves freely and genuinely. After the death of Abel Pargiter

a bundle of letters is found, which unveil the existence of his mistress. This makes Martin reflect: "It was an abominable system, he thought; family life; Abercorn Terrace. [...] there all those different people had lived, boxed up together, telling lies." (p. 171)

The patriarchal family institution forces the children, even when they are adults, to be and to do what they do not want to. The father makes Martin choose a military career he detests, although he would have liked to be an architect. As the only chance for the daughters to have a life of their 'own' is to marry, but as there are very few if any opportunities for a natural intercourse with the opposite sex, it follows that most marriages are unhappy. Delia dreams of liberty and is therefore enthusiastic about Parnell, who also talks about (political) liberty. Her decision to marry an Irishman is caused by this dream of liberty – and, of course, she is doomed to disappointment; in this case, her Irishman proves to be a loyal subject of the English crown. Milly marries the athletic, nonintellectual friend of her brother and with her husband is transformed into a grotesque heap of flesh. As far as Abel Pargiter's nieces are concerned, Sara is excluded from the marriage market because of a physical defect caused by an accident in her early childhood, whereas Eleanor has no chance to marry and have a life of her own because one of the daughters has to stay at home and attend to their elderly father.

In Virginia Woolf's 'family novel' there is a clash between what a person has to do as a member of the family and his or her real, inner self. This is what makes her portrayal of character so radically different from the characterization in traditional family novels. In her essay *Mr Bennett and Mrs Brown*, Woolf makes clear the difference between the portrayal of characters by traditional authors like Bennett, Wells and Galsworthy, on the one hand, and in her own work on the other. She observes how these 'Georgian' writers depict their characters by describing things that surround them: houses, clothes and characteristic small things like hot-water bottles, and by giving information about their relatives and their wealth. On the basis of external matters, a person is classified as a type, like an old spinster. For 'Edwardian' writers like Joyce or herself, this is no longer acceptable, because they do not think that a person can be defined through this kind of external habits and circumstances. Woolf searches for the truth of a character in his or her thoughts and feelings, which are very seldom conveyed to another person. The 'real' person has nothing or very little to do with the persona seen from outside.

The social definition of a person from the outside, based on his or her observed behaviour and on preconceived social types, is no problem for Galsworthy: for him that is the essence of a person: Being 'Forsyte' is a quality that defines a social type, but it is exactly the same quality through which such persons – the Forsytes – understand themselves; only the moral evaluation of the quality may be different when seen from the perspective of the Forsytes themselves or from the critical perspective of the author. In *Buddenbrooks*, Tony especially illustrates how 'being a Buddenbrook' is a social characteristic: it means being appreciated in a certain way and having a social rank in the eyes of society. A family novel is based exactly on the characters' acceptance of the identity that the society assigns them as members of a specific family.

In *The Years*, too, belonging to a family means to be defined, 'placed,' socially, which is not unimportant. This is apparent, for instance, from the conversation of North, Morris's son, at the dining-table with a young girl: "She mentioned a well-known name. 'Oh, she's your aunt, is she?' he said. He placed her. So *that* was her world." (p.195). However, the search for the real person begins only behind the social ranking: "He wanted to ask her – for he found her charming in her youth, her simplicity – but it was too late. Ann was rising." (*ibid.*)

In addition to social ranking, a person is also classified from outside by means of general categories. Eleanor makes the invalidity of this kind of definition clear: "But now I'm labelled, she thought – an old maid who washes and watches birds. That's what they think I am. But I'm not – I'm not in the least like that, she said." (p. 156). The easy definition as a typical old maid doing things that old maids do does not say anything about the inner world of a person, about what she really is. North feels the same when he is classified as a 'cousin from Africa'. "'That's me,' North thought. 'My cousin from Africa.' That's my label.'" (p. 238). Social classification does not open up a way for the understanding of an individual but, rather, debars this by offering ready-made, stereotyped schemes instead of a living person.

Whereas in a family novel being part of the family provides a person with an identity on which he or she can build his or her life, in *The Years* the family supplies its members only with behavioural and action patterns which cause distress and desire for flight in those who adopt them. Thus, a patriarchal family is unable to provide its members, especially its female members, with any positive identity.

## IV

When the sense of the life of an individual is based on the identity and ideology of the family, his or her life is structured according to the important incidents in the family: marriages, births, deaths, important changes in the family property or the reputation of the family. In *Buddenbrooks* the election of a family member to senator, the birth of an heir or the hundredth anniversary of the company are personally important events for everyone, especially for Tony. *The Forsyte Saga*, too, is organized on the basis of important family occurrences, even though the love intrigue or intrigues, transgressing the limits of the Forsytean family ideology, also occupy a central position in the plot.

As it has been noticed, *The Years* does not tell about courtship and marriages,<sup>21</sup> which in a family novel are of foremost importance. The reader is also usually informed about deaths only afterwards; births are not spoken of at all, only the existence of this or that member of a new generation is mentioned occasionally. This is due to the fact that neither the sense of life of the individual family members, nor their identity, is determined by family events of this type. As in the other novels of Virginia Woolf, everyone is alone with his or her problem of finding him/herself and the sense of life.

The fact that *The Years* deconstructs the family novel mode from within, can be seen most clearly in the way the time structure has been detached from the family events. As its title suggests, *The Years* consists of chapters dealing with different years in chronological order. The first ten chapters cover, unevenly, the time from 1880 to 1918, and the last and longest chapter, 'Present Day,' takes place in the thirties. We can see that the period covered by the novel is much shorter than the period that *The Pargiters* had to depict: the starting point has been postponed by 80 years, and the one hundred years located in the future have been dropped. The change means among other things that all events can be placed in the life span of an individual – here, Eleanor's –, which was not possible in the original plan. Continuity between the chapters, however, has been displaced: each chapter focuses on glimpses of some members of the Pargiter family. In most cases these glimpses do not reveal turning points in their lives, but 'ordinary' encounters; sometimes, however, they illuminate deeper levels of living and the meaning of life.

Every chapter begins with a description of the season. At the beginning of the first chapter it is stated: "It was an uncertain spring. The weather, per-

petually changing, sent clouds of blue and of purple flying over the land. In the country farmers, looking at the fields, were apprehensive; in London umbrellas were opened and then shut by people looking up at the sky. But in April such weather was to be expected. Thousands of shop assistants made the remark, as they handed neat parcels to ladies in flounced dresses standing on the other side of the Counter at Whiteley's and the Army and Navy Stores." (p. 5) The paragraph continues with a description of the bustle in the streets of London, and what is done inside the houses is also mentioned – tea is being prepared –, as well as how the light of the gas lamps illuminates the streets and the sun is reflected by ponds and rivers, to be admired by the diners-out. The paragraph comes full circle, ending with a cosmic view: "At length the moon rose and its polished coin, though obscured now and then by wisps of cloud, shone out with serenity, with severity, or perhaps with complete indifference. Slowly wheeling, like the rays of a searchlight, the days, the weeks, the years passed one after another across the sky." (p. 6)

The paragraph is typical of the beginnings of chapters in *The Years*. It moves from a cosmic natural scene first to the English countryside and then to London. Thus it offers a cosmic frame for the action of men in general and the Pargiter family members in particular; in some of the beginning paragraphs, one or two family members are mentioned by name.

Jane Marcus sees a connection between this use of cosmic framing and the circular concept of time of the ancient Greeks, whom Woolf admired.<sup>22</sup> Support for such a connection can be found at the end of the opening paragraph of the chapter '1891': "For it was October, the birth of the year" (p. 71); the Greek year began in the autumn.<sup>23</sup> Marcus notices further that to the Greeks the course of the years was not a measure of the lapse of time, but it was the content of time itself: the years "are not abstractions, divisions of time; they are the substance, the content of time."<sup>24</sup>

It may not be possible to show that Virginia Woolf had intended the reader to think about the time concept of the ancient Greeks. The comparison rather draws attention to something the reader might recognize without any knowledge of the ancient Greeks: that the life of modern man living in a big city is only to a relatively small extent determined by the cosmic event of the course of a year. Whereas the course of a year, including all the seasonal agricultural work, was once coterminous with the content of the life of men, the life of modern city-dwellers is detached from this. As the farmer even today looks searchingly into the sky worried about his living, for the city-

dweller unsettled weather means only the nuisance of carrying an umbrella. Thus, for Virginia Woolf's urbanized men and women, in contrast to those whose subsistence is directly dependent on natural conditions, the course of years does not mean the content of life as lived but only a frame for it. Inside this frame is situated the course of the experienced time. Cosmic time, measured in the course of seasons, and the mechanically measured time, given in chronologically ordered years, form a contrast to the time of human experience, which is much more vaguely organized. Virginia Woolf had shown this already in *Orlando*.<sup>25</sup>

The opposition of cosmic or mechanical clock time on the one hand to the time of human experience on the other recurs in most of the novels of Virginia Woolf. In *Mrs Dalloway*, mechanical clock time organizes externally what is told, in that it combines the experience of different people through a 'time montage': the strokes of Big Ben are heard by several persons, and the narration moves from one person to another through the repeated motif of the strokes of the clock. The mechanicalness of external time is contrasted with the inward time of stream of consciousness, in which reminiscences and meanings from the past, experience of the present and expectations of the future are combined. In *Orlando* the author plays with cosmic time in that the protagonist lives from the end of the sixteenth till the beginning of the twentieth century. Here, too, the contrasting of cosmic time and various inner times – there are several of them, just as there are several selves of a person – recurs. In a human being about sixty to seventy different times are beating simultaneously, meditates the narrator.<sup>26</sup> In *To the Lighthouse* the second of the three parts of the novel is entitled *Time Passes*; this section covers a time span of ten years, and is symbolically the 'night' between the evening in the first part and the morning in the third part. 'Night' is the time of dispersion; during the ten years important members of the family die and this brings with it the disintegration of the family. Cosmic time is thus assigned a symbolic meaning. This holds true for *The Waves* as well, in which the life span of the six protagonists is compared to the course of a day from the early morning to the fall of night. As in *The Years* the course of cosmic time is presented at the beginning of every chapter: the position of the sun, the twittering of birds, etc., indicate the course of a day corresponding to the lifetime of the characters.

The organizing of the narrated events by means of the mechanical clock time, the use of cosmic time as a symbol for the lifetime of a human being,

and framing human experience with the cosmic course of time, are all important deviations from the presentation of time in a realistic, Victorian or Georgian novel. In the realistic novel time was organized in a 'natural' way according to the time of the events, so that narration was concentrated on the most important points of the series of events, whereas less important sequences could be narrated in a cursory manner.<sup>27</sup> Time organized the events into a chronological continuum; on the other hand, one may also say that the chronological ordering of events invests time with meaning. The continuity of time suggests causal relation between the events, which orders them in a meaningful whole. In Virginia Woolf's narration the continuum of what is happening is missing. Of course, one needs to assume that things happen continuously in her fictive world, but what happens is not arranged so as to form a whole which gives significance to important turning points in the series of events. The meaning of what happens is not found in a causal sequence. External time, mechanical time is for her 'empty' time, not a parameter organizing events in a meaningful way. Only inner, experienced time, detached from outer time, is 'meaningful' time.

In a family novel, time is organized around important events, through which individual members of the family comprehend their lives. By contrast, the Pargiter children are dreaming of having a freer, happier life once they have got rid of the family and can lead their own lives. Each wants to comprehend her or his life as a meaningful whole, individually and from within; but precisely this turns out to be difficult. From the glimpses given of their lives later, one can see that most of them will be disappointed in their expectations. Rose, Sara and Eleanor remain unmarried and thus become excluded from the only 'profession' available for women, and, as a consequence, they really have no life of their own. Eleanor thinks her life has been that of other people: her father's, sisters', brothers' and friends' (p. 280). Similarly, the marriages of Delia and Milly are not what they dreamt of. Edward is unmarried and leads the faded life of an Oxford scholar. Martin detests the military career which he was forced to take up; Morris is a lawyer by his own choice, but Eleanor ponders whether he has made the right choice. For when you have made your choice – when you have gone to the bar and have a family – there is no more questioning whether this is exactly what you want to do with your life (p. 155). What the reader can see from the lives of the family members is that controlling one's life or even seeing one's life as a whole is an impossible task. Everyone pursues happiness, but one cannot choose to

lead a happy life. To a great extent, chance determines what a person's life will be like. Consequently, seeing the life of a person as a whole may not be possible; preferably, if you want to know what it is like to be a particular person, you ought to examine her or his innermost feelings and thoughts.

Originally, Virginia Woolf had aimed at writing a chronicle of the development of the English family institution from Victorian times till far into the future, seen from a feminist point of view. The criticism directed at the patriarchal family and male-dominated society, together with the demands for improving the position of women, suggest that history was expected to bring about changes in the family and in the position of women. This would mean changes in the conditions under which one could shape one's life and even in the prerequisites of happiness. One dimension of time in *The Years* is thus – or ought to be – historical change.<sup>28</sup>

The chapter titles mentioning a year do not indicate historical events; e.g., the First World War is not dealt with from its beginning, but it is seen only through a fragment in the chapter '1917,' in which Eleanor together with her relatives and friends sit in a cellar during an air raid in London. Thus, it is not the history of mankind – or of England – that is depicted inside the cosmic frame, but the lives of individual people. Historical events are presented only to a very small extent, and only in so far as they are experienced by individuals.

Nonetheless, Eleanor, Rose and Kitty take part in the women's suffrage movement. This activity, of course, has a historical perspective: the goal is to improve the lives of women – and of men, too – by eliminating wrongs and distortions. But does anything change? Or rather, how far will the prerequisites of happiness change, when women gain access to higher education and to the professions?

Whereas the first chapter of *The Years* depicts life in a patriarchal Victorian family, the last chapter, 'The Present,' in extent almost a third of the whole book, is a kind of inspection – fragmentary, of course – of the present from the point of view of the past. Has anything changed? Has life improved? Are people happier now? What does life as a whole look like now as the young ones of the Pargiter family have grown old?

In the last chapter the points of view are divided so that there are three main perspectives to that which happens at Delia's party: that of Eleanor, now over seventy, and those of Morris's children who are in their early forties or late thirties: Peggy, who is a doctor, and North, who has been a farmer in

Africa. These three – a spinster, an unmarried professional woman and a ‘foreigner’ who has just returned to England after a long stay abroad – are all able to see ‘normal’ (family) life from a somewhat distanced position and ponder the questions of life mentioned above.

Peggy would like to ask Eleanor about the ‘old times.’ She would like to hear about her youth and her thoughts about how life has changed. The 1880s, the youth of Eleanor, is an interesting time for her, because it looks so peaceful and so safe (p. 249), “so beautiful in its unreality” (p. 254). When this vision is compared with the picture of the 1880s given in the first chapter, the supposition of ‘beauty’ proves erroneous: on the contrary, it was expected then that beauty would be found in the future. In fact, the same wish that life could once be better, more beautiful, that people could once live free and wholly, “not like cripples in a cave” (p. 227), seems to follow Eleanor from one decade to another – becoming more and more vague, detached from any special historical circumstances. At the end Eleanor is inclined to think that life has already changed: “We’re happier - we’re freer...” (p. 295); but the idea is inconceivable for Peggy. How can anybody be happy in a world full of misery, she wonders (p. 296).

Has nothing changed, then? Is not the improved standing of women a historical change that has transformed the conditions for the happiness of men and women? Peggy, herself an unmarried professional woman, is a representative of the new generation; but she cannot connect this with happiness. At the most, professional work might prevent one from thinking about the misery of the world: “How to deaden; how to cease to feel; that was the cry of the woman bearing children, to rest, to cease to be. In the Middle Ages, she thought, it was the cell, the monastery; now it’s the laboratory; the professions; not to live; not to feel; to make money, always money [...]” (p. 271). The prerequisites for a happy life have proved to be more complicated than they seemed from the perspective of the 1880s. The generation of the 1880s was a wonderful generation, they were ‘believers,’ as Peggy thinks, because they believed in making people happy and free by means of some legal measures...

The persons of *The Years* do not only lack a definite conception of history, or rather the confidence that history can in a definitive way influence the conditions of human happiness. Furthermore, like Virginia Woolf’s characters in general, they also lack the ability to see life as a whole: their own lives, the lives of other people, life in general. In her seventies Eleanor ponders the question of what her life has been like. Her surroundings think that the

answer is simple: they speak about her life as if they know what they are talking about, and they suppose that she herself knows, too. But is there such a thing as 'the life' of a person, or is there only an innumerable quantity of present moments? "Millions of things came back to her. Atoms danced apart and massed themselves. But how did they compose what people called a life?" (p. 280) If you cannot describe your own life, how could you understand other persons and their lives? There is, however, as Eleanor notices, some recurrence to be perceived in the things that people say and in what happens – is there, then, a pattern to be discerned? (p. 274, 282) Eleanor does not reach further than this in her questioning. North, for his part, wonders about the course of life: a woman breaks into a number of children, who in their turn give birth to further children. Attractive young people grow into vast heaps of flesh, caricatures of human beings. What do people actually mean when striving for Justice and Liberty? "'Something's wrong,' he thought; 'there's a gap, a dislocation, between the word and the reality.'" (p. 308–9)

You can grasp neither the life of an individual nor the history of humankind, or even of Englishmen, as a meaningful temporal totality. Maybe, at last, meaning is not found in the continuity of time at all, but outside of time. Happiness is, maybe, not to be seen as a quality of a life; instead it might exist only momentarily, here and now, or in an experience outside time. Kitty realizes this once she has escaped society and arrived in the countryside, where she lies on a hill among the trees: "She lay there listening. She was happy, completely. Time had ceased." (p. 213) Similarly, at the end Eleanor is not able to see her life as a whole, but she is nonetheless able to be happy in the present moment. The pursued happiness seems to be possible only in moments outside the continuum of time. So the years and the course of time, which seem to provide *The Years* with a basic structure, are at last nothing upon which a meaningful whole could be based.

## V

The comparison of *The Years* with the tradition of the family novel has shown that the fragmented form of the novel is not an artistic flaw, but a consequence of the demolition of the ideological basis of the family novel. The fragmentariness ensues from the fact that in Woolf's vision, belonging to a family does not provide people with a basis on which the meaning of their lives can be built – nor can such a basis be found elsewhere. Hence, a

chronologically ordered record of family events cannot be the basic structure of the novel, providing the whole with a meaning. In several other novels, from *Jacob's Room* to *The Waves*, Virginia Woolf had questioned the traditional biographical mode of the novel, the presupposition that a novel can be constructed so as to follow the life story of a person, by showing that we can catch neither the self of a person nor the whole of his or her life.<sup>29</sup> In *The Years*, a similar demolition from inside – now of the family novel – is carried out.

This demolition may be perceived also by comparing Eleanor to Tony in *Buddenbrooks*. The two women hold similar positions as coherence-creating figures, positions based on the fact that both in a way represent family thinking. Tony's belief in the dignity of being a Buddenbrook is unshakeable, and Eleanor sets family duties above all others. But unlike Tony Eleanor does not provide the reader with a congruent family perspective of the narrated events. This is because a great part of what is relevant for an individual and his or her life happens outside the scope of the family point of view. Instead of finding the content and meaning of their lives in family events, especially the female members suffer from the restrictions and constraints to which they are subjected by family life. Eleanor, who sacrifices her life for the good of other members of the family, has been compared to Antigone, who was buried alive because of her family feeling.<sup>30</sup>

*The Years* has been dissolved from within; it has become an anti-family novel, in which the disparity of form is an expression of the centrifugal striving of the family members to be disengaged from the circle of influence of the family. The novel, however, is not a pure 'anti-family novel': for its structure and thematics cannot be explained completely in terms of Virginia Woolf's original aim to criticize the patriarchal family and the status of women. Her historically specific social criticism is connected with her general feeling that life is accidental and cannot be controlled, and that it is impossible, ultimately, to understand oneself and others. As this might be said to be Virginia Woolf's deepest conviction, we may find here an additional explanation why the original plan of a 'novel-essay' concerning important social questions could not be carried out. At the end of *The Years*, after the women's suffrage movement has achieved some of its most important goals, a better, truer life is still something to be longed for. The mode of an 'anti-family novel' is thus combined with the author's general pessimistic outlook on life, and this is where the whole of the work comes close to an elegy.

## REFERENCES

1. A diary entry from January 20 1931; cit. Mitchell A. Leaska: Introduction, in: *Virginia Woolf: The Pargiters. The Novel-Essay Portion of 'The Years.'* Mitchell A. Leaska (Ed.) London: The Hogarth Press 1978, p. xv.
2. June 27th 1925. *A Writer's Diary*, Leonard Woolf (Ed.). London 1953 (from now on AWD), p. 80.
3. June 18th 1927, AWD, p. 108.
4. Augusth 6th 1927, AWD, p. 285.
5. She wrote in her Diary on January 20 1931: "I have this moment, while having my bath, conceived an entire new book – a sequel to *A Room of One's Own* – about the sexual life of women: to be called *Professions for Women* perhaps – Lord how exciting!" This is, as Leaska (p. xv) shows, the first mentioning of what was to become *The Years*.
6. The explications of events in the fictional parts of the *Pargiters* fragment have been reduced, like the statement that it wasn't safe then for a ten-year old girl to go alone in the evening to a shop five minute's distance from home (*The Pargiters*, p. 17), or that young girls were jealous of each other for every opportunity to meet a young man (p. 15), or that the head of the family drank tea as a matter of form and not because he liked it (p. 13). All this the reader must conclude from what happens and from the reactions of the fictional characters. Thus, Virginia Woolf has not proceeded as she had originally intended, i.e., incorporating the discussion in essay form into the fictional text (cf. the diary entry from February 2 1933; cit. Leaska, p. xvii).
7. So Joan Bennett: "The total effect of *The Years* is too much like life itself; consummate though the art is with which the parts are constructed, too little has been done to construct the whole; the book shares in the uncoordinated character of normal experience." Bennett: *Virginia Woolf. Her Art as a Novelist*. Cambridge U.P. 1975 (1945), p. 98. Cf. also, e.g., Pamela J. Transue: *Virginia Woolf and the Politics of Style*. State University at New York Press, Albany 1986, p. 161.
8. So, e.g., Avrom Fleishman: *Virginia Woolf. A Critical Reading*. Johns Hopkins U.P. 1975, p. 172: "There is no avoiding the fact that this is a family-chronicle novel of the type that became popular in the wake of *The Forsyte Saga*."
9. An example could be aunt Ann, about whom the author writes: "It was her world, this family, and she knew no other, had never perhaps known any other. All their little secrets, illnesses, engagements, and marriages, how they were getting on, and whether they were making money – all this was her property, her delight, her life; beyond this only a vague, shadowy mist of facts and persons of no real significance. This it was that she would have to lay down when it came to her turn to die; this which gave to her that importance, that secret self-importance, without which none of us can bear to live; [...]" "The Forsyte Saga," in: *The Forsyte Saga. A Modern Comedy*. London: Heinemann/Octopus 1976, p. 20.
10. Thomas Mann: *Buddenbrooks. A Decline of a family*. Transl. H.T.Lowe-Porter. London: Secker & Warburg 1942, p. 396.
11. The opposition of increased sensibility and artistic refinement on the one hand, combined with weakness in practical life, and sound merchant morals on the other, resembles the conflict between adoration of beauty and greed for property

- in *The Forsyte Saga*, but the philosophical basis is different: Galsworthy's background may be found in the aestheticism of the turn of the century.
12. The description of the death of the old Konsulin is so painfully exact and unembellished that it might be suspected that Thomas Mann was thinking of this kind of descriptions, when he called *Buddenbrooks* the first genuinely naturalistic novel in Germany ("der erste und einzige naturalistische Roman grossen Stils in Deutschland"); in a letter to Carl Heilbling April 24 1922; cit. from Thomas Mann: *Selbstkommentare: 'Buddenbrooks'*. Hans Wysling and Marianne Eich-Fischer (Eds.). Frankfurt a.M. 1990, p.60).
  13. Cf., e.g., Mark Hussey: "Refractions of Desire: The Early Fiction of Virginia and Leonard Woolf," in: *Modern Fiction Studies* 38, 1, 1992 p. 131–133.
  14. *The Pargiters*, p. 69.
  15. Transue, *op.cit.*, p. 148: "Woolf never tried harder than she did in *The Pargiters* to be frank about female sexuality and female oppression. That she ultimately found herself unequal to the task suggests the effectiveness of the social pressure under which she wrote." Virginia Woolf herself sees these pressures very clearly. In her speech before the London National Society for Women's Service, January 21, 1931, the author discusses with her imagination: "Calm yourself, I say, as she [the imagination] sits panting on the bank – panting with rage and disappointment. We have only got to wait fifty years or so. In fifty years I shall be able to use all this very queer knowledge that you are ready to bring me. But not now. You see[,] I go on, trying to calm her, I cannot make use of what you tell me – about women[']s bodies for instance – their passions – and so on, because the conventions are still very strong." *The Pargiters*, p. xxxix.
  16. *The Pargiters*, p. 109.
  17. *Ibid.*, p. 35–36.
  18. Mitchell A. Leaska: *The Novels of Virginia Woolf. From Beginning to End*. London: Weidenfeld and Nicholson 1977, p. 194.
  19. On this concept, cf. *Moments of Being*. Jeanne Schulkind (Ed.) London: Hogarth Press 1985, p. 70.
  20. Ch. e.g. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981 (1962), p. 69–75.
  21. Laura Moss Gottlieb: "The Years: A Feminist Novel," in: *Virginia Woolf: Centennial Essays*. Elaine K. Ginsberg and Laura Moss Gottlieb (Eds.). Troy, New York: Whitston 1983, p. 219; Joanna Lipking: "Looking at the Monuments. Woolf's Satiric Eye," in: *Bulletin of the New York Public Library. Virginia Woolf Issue*, Vol. 80 No. 2, 1977, p. 141.
  22. Jane Marcus: *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington and Indianapolis: Indiana U.P. 1987, p. 60–62.
  23. Marcus, p. 60.
  24. Marcus, p. 60, is here quoting from Jane Harrison's book (*Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1912, p. 185), which she thought to be the source of inspiration for Virginia Woolf in conceiving the beginnings of the chapters.
  25. "But Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality, has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched

- to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second. This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation." In: *Orlando. A Biography*. London: Hogarth Press 1949 (1928), p. 91.
26. *Orlando*, p. 274.
  27. The matter was first discussed by Eberhard Lämmert in his *Bauformen des Erzählens* (1955), even if he concentrates more on the narrative technique than the sense-giving capacity of chronological organization. The latter aspect was of course, most profoundly dealt with in Paul Ricoeur: *Time and Narrative* (1980–1985).
  28. Thus it is not inadequate to analyse *The Years* as a 'historical novel'; e.g., James Naremore: "Nature and History in *The Years*," in: Ralph Freedman (Ed.): *Virginia Woolf. Reevaluation and Continuity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1980, p. 244.
  29. Cf. Liisa Saariluoma: "The Biographical Mode in the Novels of Virginia Woolf." In: *Orbis Litterarum* 1990, 45.
  30. Mitchell A. Leaska: "Virginia Woolf, the Pargiter. A Reading of *The Years*." In: *Bulletin of the New York Public Library*. Virginia Woolf Issue, Vol. 80 No. 2, 1977, p. 204.

---

Liisa Saariluoma. PhD. Professor of Comparative Literature at the University of Turku (Åbo). Published books: *Die Erzählstruktur des frühen deutschen Bildungsromans: Wielands 'Geschichte des Agathon,' Goethes 'Wilhelm Meisters Lehrjahre'* (Helsinki 1985); *Metamorphoses of the Novel. Introduction to the History of an individualistic Genre*; (in Finnish); (Hämeenlinna 1989); *Der postindividualistische Roman* (Würzburg 1994); *Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns 'Doktor Faustus'* (Tübingen 1996).

*Postfazione*  
di Antonio Bibbò

*Gli anni della scrittura*

“Dio mio, dall’11 ottobre ho scritto 60.320 parole. Credo che superi di gran lunga il ritmo degli altri miei libri; molto più rapido di *Orlando* e di *Gita al faro*.”<sup>1</sup> Nonostante questo inizio fulminante, *Gli anni* si sarebbe rivelato un “peso terribile” (AWD, 12/10/1937) per Virginia Woolf, che per quasi sei anni avrebbe cercato di far convergere nel romanzo lo stile “fattuale” delle amate biografie e dei suoi primi romanzi, e la “visione” delle sue opere mature. Fu solo nella primavera del 1937, infatti, che il pubblico inglese e quello americano poterono leggere *Gli anni*, la cronaca della storia di una famiglia della *upper middle class* inglese, i Pargiter, dal 1880 ai primi anni trenta. Era dal 1931 (dalla pubblicazione di *Le onde*), che la Hogarth Press, la casa editrice dei coniugi Woolf, non dava alle stampe un romanzo di Virginia. Nel frattempo, Woolf aveva pubblicato solo un divertissement, *Flush*, nel 1933, la biografia dello spaniel di Elizabeth Barrett Browning. La gestazione de *Gli anni* non era stata solo molto lunga, ma anche estremamente complessa.

<sup>1</sup> 19 dicembre 1932, in *A Writer's Diary*, a cura di Leonard Woolf, Hogarth Press, London 1953, p. 184; *Diario di una scrittrice*, tr. it. di Giuliana de Carlo, Mondadori, Milano 1979, p. 251. D’ora in avanti, le citazioni da questa edizione saranno indicate nel testo con la sigla AWD e la data. La traduzione delle opere di Woolf in questa introduzione è stata talvolta leggermente modificata rispetto alle edizioni di riferimento.

Come le era successo spesso in passato, l'idea alla base del romanzo era venuta a Woolf durante le ultime fasi della scrittura del romanzo precedente, *Le onde*. Disponiamo perfino della data esatta: il 20 gennaio 1931, il giorno prima di tenere una conferenza dinanzi alla London/National Society for Women's Service. Qualche giorno dopo, il nascenturo libro "sulla vita sessuale delle donne" aveva già cambiato titolo ("The Open Door") e Woolf si definiva addirittura "troppo eccitata" (AWD, 23/01/1931) per poter andare avanti con *Le onde*, giunto ormai alle battute finali. Il libro che Woolf aveva immaginato "mentre faceva il bagno" è però solo un lontano antenato di quello che ora possiamo leggere con il titolo *Gli anni*. Questo primo nucleo vitale si svilupperà infatti in almeno due opere: *Gli anni* e *Le tre ghinee*, un saggio sulla condizione lavorativa delle donne che è l'ideale seguito, e in parte il superamento, di *Una stanza tutta per sé* (1929). A questi andranno aggiunti poi almeno il discorso senza titolo del 21 gennaio,<sup>2</sup> e la sua versione ridotta, *Professioni per donne*, pubblicato nella raccolta di saggi postuma *The Death of the Moth and Other Essays* (1942). Già dai titoli si può intuire quanto questa nuova impresa significasse un avvicinamento a temi politici e a una narrativa di "fatti" dalla quale la scrittrice si era tenuta a una certa distanza negli anni venti. Si può quasi immaginare che l'estenuante esercizio di scrittura del romanzo del 1931, *Le onde*, il suo carattere visionario e la struttura lirica avessero spinto Woolf verso una scrittura più legata a quelli che lei stessa chiamava gli "oggetti solidi", e persino verso un impegno politico, in linea con il suo mutato atteggiamento nei confronti della partecipazione degli intellettuali alla vita pubblica. In realtà, per quanto questo possa essere vero da un punto di vista stilistico, è fin da prima, almeno dagli anni che coincidono con la preparazione di *Una stanza tutta per sé* (1929), che Woolf si interessa in modo più attivo alla politica e, del resto, dalla

<sup>2</sup> Pubblicato in *The Pargiters. The Novel-Essay Portion of The Years*, a cura di Mitchell A. Leaska, The New York Public Library, New York 1977, pp. xxvii-xxxiv.

fine degli anni venti della diffusione e del rafforzamento delle grandi ideologie e dittature totalitarie si manifesta un riflusso del genere anche in molti altri autori modernisti.<sup>3</sup> Per Virginia Woolf questo vuol dire cercare di scoprire le origini della situazione attuale anche immergendosi in un oceano di letture, in particolare biografie e storie, perfino più vasto del solito, tanto da scrivere nel primo saggio di *La famiglia Pargiter*, non senza una certa manierata arroganza: "In questo libro è difficile trovare una sola frase che non possa essere [fatta risalire a qualche biografia] verificata, qualora qualcuno volesse sprecare in tal modo il suo tempo".<sup>4</sup>

È significativo, in questo senso, che il primo stimolo del romanzo nasca proprio da un discorso da tenere davanti al pubblico di un'associazione femminista e si inaugura così gli anni trenta della scrittrice, quasi interamente occupati dalla scrittura de *Gli anni* e de *Le tre ghinee*. Queste due opere, come è chiaro dalla stessa pagina citata in apertura, risultano tanto legate che lo stesso Leonard Woolf, in veste di curatore del *Diario di una scrittrice*, lesse nella nota del 20 gennaio 1931 un riferimento alla nascita de *Le tre ghinee* e non del romanzo. D'altro canto, già nel '34, Virginia Woolf aveva annotato a margine di quella stessa pagina che il libro sulla vita sessuale delle donne fosse *Here and Now* ("Qui e ora"), uno dei primi titoli de *Gli anni*. Questa breve nota della scrittrice introduce due aspetti fondamentali legati ai cambiamenti che il progetto romanzesco subisce nei sei anni della sua gestazione e rende comprensibile la confusione di Leonard. Il titolo usato

<sup>3</sup> Lo dichiara in maniera esplicita la stessa Virginia Woolf in più di un'occasione. Si veda almeno il saggio del 1940, *The Leaning Tower*, pubblicato in *The Moment and Other Essays*, Hogarth Press, London 1947 e ora in *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 6, 1933 to 1941, a cura di Stuart N. Clarke, Hogarth Press, London 2011. In italiano si può leggere in *Vol-tando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di Liliana Rampello, il Saggiatore, Milano 2011, pp. 406-425.

<sup>4</sup> *The Pargiters. The Novel-Essay Portion of The Years*, cit., p. 9 [traduzione mia]. Il corsivo tra parentesi quadre indica una cancellatura sul manoscritto.

da Virginia Woolf (*Here and Now*) non era infatti quello che infine sarebbe stato scelto per il romanzo, ma solo uno dei suoi quindici titoli provvisori contati fin qui dalla critica.<sup>5</sup> Inoltre, ne *Gli anni*, i discorsi relativi alla sessualità e al corpo femminili vengono perlopiù allusi, mai davvero affrontati direttamente,<sup>6</sup> così come ne *Le tre ghinee*, benché il saggio si concentri in maniera molto più esplicita sulla condizione femminile. Su questi punti torneremo in maniera più approfondita in seguito, mentre per ora sarà utile concentrarsi sull'indecisione di Virginia Woolf relativa non solo al titolo, ma alla natura stessa di quel libro concepito nella vasca da bagno.

Nei suoi primi due anni di vita la storia della famiglia Pargiter si presenta in una forma ibrida che la stessa Woolf chiama, non senza una certa esitazione, "Novel-Essay",<sup>7</sup> romanzo-saggio, e che si rivela ancora molto vicina a quella del discorso del gennaio '31. Di questo primo stadio del romanzo abbiamo una versione manoscritta, pubblicata da Mitchell A. Leaska nel 1977 con il titolo *The Pargiters* (in italiano *La famiglia Pargiter*), che presenta una struttura molto più rigida rispetto a quella del romanzo del 1937. A partire dall'ottobre e fino al dicembre 1932, Virginia Woolf prova infatti a

<sup>5</sup> Tra manoscritti e diari, Jeri Johnson individua almeno altri sei titoli da aggiungere alla lista di nove di Leaska: *The Pargiters*, *Here and Now*, *Music*, *Dawn*, *Sons and Daughters*, *Daughters and Sons*, *Ordinary People*, *The Caravan*, *Other People's Houses*, *Time Passes*, *In the Flesh*, *Brothers & Sisters*, *Uncles & Aunts*, *Time*, e *The Years*: Virginia Woolf, *The Years*, a cura di Jeri Johnson, Penguin, London 1998, p. xxxvi.

<sup>6</sup> Grace Radin dimostra bene come nelle varie fasi della composizione i riferimenti al corpo e al sesso venissero sempre più ridotti, soprattutto quelli che riguardavano le donne: Grace Radin, *Virginia Woolf's The Years: The Evolution of a Novel*, University of Tennessee Press, Knoxville 1982.

<sup>7</sup> Il primo saggio de *La famiglia Pargiter* (11 ottobre 1932) ha come intestazione: "Romanzo-saggio basato su una conferenza tenuta alla National Society for Women's Service di Londra". Ma in un primo momento Virginia Woolf aveva scritto semplicemente "Essay" ("Saggio"), e solo in seguito aggiunge "Novel" ("Romanzo"): Virginia Woolf, *The Pargiters*, cit., tr. it. di Alide Cagidemetro, *La famiglia Pargiter: romanzo-saggio*, La Rosa, Torino 1981, p. 1.

dare vita a una forma saggistico-narrativa nella quale combinare alcuni estratti romanzeschi relativi alla vita della famiglia Pargiter, dal 1880 al 2032, intervallati da saggi esplicativi che nella finzione sono pronunciati da un'oratrice davanti a un pubblico di donne lavoratrici non dissimile a quello della conferenza del 21 gennaio 1931. Ne *La famiglia Pargiter* insistendo in particolare sui vincoli creati da denaro e affetto, si ricostruiscono le dinamiche interne alla famiglia e, conseguentemente, alla società britannica in generale.

Già in questo abbozzo è facile vedere delle grosse novità rispetto all'opera precedente della scrittrice: la sociologia e la storia, che per l'autrice di saggi come *Lo stretto ponte dell'arte* (1927) avevano un rapporto trascurabile con la vera letteratura, prendono a interessarla prepotentemente. L'intento politico, la necessità di rendere espliciti gli effetti del fascismo connaturato alla società patriarcale, e di proporre alternative, giustifica anche un ritorno a forme narrative più tradizionali, a descrizioni di personaggi che sembrano quelle dei narratori "edoardiani" e "materialisti" Bennett e Wells. Inoltre, questo primo tentativo, lungo circa 150 pagine e limitato al solo 1880, dimostrava che l'idea di proseguire con la stessa struttura avrebbe portato a un romanzo di proporzioni abnormi, se il progetto di continuare con la storia della famiglia fino al 2032 fosse andato in porto. Ma perché Virginia Woolf decide di abbandonare l'esperimento del romanzo-saggio e di suddividere il materiale in due opere, una di stampo saggistico (*Le tre ghinee*) e una di stampo narrativo (*Gli anni*)? È forse impossibile dare una risposta certa. Tra i critici, soprattutto in un primo momento, si propendeva verso una "naturale" divisione tra i "fatti" e la "fiction", ma più recentemente è stato notato, in particolare da Anna Snaith ed Evelyn T. Chan,<sup>8</sup> come benché ne *Gli anni* la componente esplicita-

<sup>8</sup> Anna Snaith, *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2000; Evelyn T. Chan, *Professions, Freedom and Form: Reassessing Woolf's The Years and Three Guineas*, in "Review of English Studies", 61, 251, 2010, pp. 591-613.

mente saggistica venga quasi del tutto eliminata, i fatti non mancano, ma sono integrati alla narrazione in modo da risultare meno didattici. *La famiglia Pargiter* ha in effetti un tono apodittico che ricorda molto più *Le tre ghinee* che un romanzo come *Gli anni*. Da un punto di vista stilistico, poi, è più chiaro in *La famiglia Pargiter* il ritorno allo stile post-naturalista che sarà oggetto di un profondo rimaneggiamento negli anni successivi, fino a giungere a una forte ibridazione tra lo stile più "fattuale" di romanzi come *La crociera* (1915) e *Notte e giorno* (1919) e quello lirico di *Le onde*.

In queste prime fasi, una delle preoccupazioni principali di Woolf è che i "fatti" possano prendere il sopravvento, che la storia della famiglia Pargiter, con i suoi mille dettagli, possa oscurare il senso della riflessione sulla natura dei rapporti tra i sessi e, più in generale, tra le persone. È forse anche per questo che, tra il gennaio e il febbraio 1933 le sezioni saggistiche indipendenti vengono escluse e integrate alla narrazione: "Oggi ho finito di rivedere il primo capitolo con più accuratezza del solito. Abolisco gli intercapitoli, amalgamandoli nel testo" (AWD, 2/2/1933). Lo schema rigido di estratti di romanzo intervallati da saggi era infatti già stato messo in discussione verso la fine del quinto capitolo, dove si assiste a una chiara miscela di elementi narrativi e saggistici che prelude al secondo stadio della scrittura del romanzo, il manoscritto dai molteplici titoli al quale Woolf lavorerà fino alla primavera del 1936, in cui la voce saggistica e quella dei personaggi tendono a sovrapporsi. In questo senso, la commistione di saggi e romanzo, spesso affidata ai personaggi, rischia talvolta di renderli simili a portaparola da romanzo filosofico e in tal modo può ridurre la vivacità dei momenti drammatici. Fra i numerosi esempi che è possibile fare, c'è un dialogo tra Maggie, Elvira (che è il nome scelto inizialmente per Sara) e Rose, in cui la vista di alcuni bambini poveri scatena una lunga discussione sul controllo delle nascite, un argomento sul quale era illegale diffondere informazioni in pubblico; è forse anche questa una delle ragioni per l'esclusione del brano dal romanzo finale, ma è importante notare che

un destino simile tocca a quasi tutti gli inserti saggistici,<sup>9</sup> che spesso finiscono per trovare posto in *Le tre ghinee*. Il passaggio dal lirismo de *Le onde* all'impegno latamente politico de *Gli anni* è infatti accompagnato dalla paura che il "preaching" e la propaganda antifascista e femminista possano appesantire il romanzo, un difetto che Woolf associa, ad esempio, ai romanzi di Aldous Huxley.<sup>10</sup> E risale proprio ai primi anni della composizione, all'ottobre del '32, una riflessione su D.H. Lawrence che Woolf affida al suo diario e che sembra da leggere come un avvertimento a se stessa, e un sintomo della paura di dare troppa voce all'attivista politica a discapito della romanziera: "Lawrence, per me, è soffocante, chiuso: non è quel che voglio, continuo a dire. E poi, la ripetizione della stessa idea. Neppure questo voglio. Non voglio una 'filosofia'; non credo negli enigmi interpretati da altri. Quello che mi piace (nelle Lettere) è l'immediatezza delle immagini: il gran fantasma che balza sull'onda (degli spruzzi del mare in Cornovaglia). Ma le sue spiegazioni di ciò che vede non mi soddisfano" (AWD, 2/10/1932). A essere sacrificati non sono perciò i fatti a vantaggio della "visione", quanto l'uso propagandistico che di essi si può fare, il didatticismo che resta per Woolf il nemico più grande dell'arte. La lettura delle prime versioni del romanzo sembra perciò quasi un viaggio, ricco di pause e cambi inaspettati di direzione, nel tentativo di Woolf di ibridare il proprio stile alla luce di necessità nuove, di motivazioni diverse, senza rischiare di cadere nel materialismo ingenuo degli edoardiani. E nonostante nel settembre 1934, l'autrice dichiara "finita" la prima redazione di "quel libro senza nome" (AWD, 30/9/1934), gli anni successivi saranno comprensibilmente costellati di momenti di ripensamento e di crisi di inadeguatezza perfino più lunghi e frequenti di quelli che di solito avevano coinciso con la stesura finale degli altri romanzi: la nuova forma si rivelerà

<sup>9</sup> Cfr. Virginia Woolf, *The Years*, a cura di Jeri Johnson, cit., pp. xviii-xix.

<sup>10</sup> "Ho orrore del romanzo di Aldous; è una cosa da evitare" (AWD, 20/02/1935).

un azzardo per Woolf e le due opere principali che ne risultano (*Le tre ghinee* e *Gli anni*) finiranno per avere ben poco in comune: alcuni riferimenti alla famiglia Pargiter e ai suoi domestici che sopravvivono ne *Le tre ghinee*, i passaggi relativi ad Antigone, e l'attenzione – questa, sì, forte – alla condizione della donna nella società vittoriana, prima, e dell'*entre-deux-guerres*, poi.

Negli anni tra la conclusione della prima stesura completa e il marzo 1936 la preoccupazione maggiore di Virginia Woolf è di ridurre e comprimere le circa 900 pagine del manoscritto. Ed è nella primavera del 1936, proprio alla fine di questi due anni di riscritture, che Woolf decide di far leggere il romanzo a Leonard, in bozza incolonnata nonostante non fosse ancora pronto per la stampa. A questa altezza, Leonard considera il romanzo ancora molto debole, ma, preoccupato per la salute di Virginia, lo loderà ugualmente e le comunica i suoi dubbi solo con molta cautela, limitandosi a sottolinearne l'eccessiva lunghezza.<sup>11</sup> Ne seguono mesi, soprattutto quelli estivi, di strenuo lavoro, intervallati da accessi di malattia durante i quali Woolf rimaneggia l'opera in profondità, ossessionata ormai dalla necessità di concludere un romanzo che appare interminabile.<sup>12</sup> Nonostante il problema della lunghezza – e le pagine del diario di quegli anni sono un continuo contare e ricontare le pagine del manoscritto –, sarebbe sbagliato, come sottolineano anche Anna Snaith ed Evelyn T. Chan, considerare solo ciò che nel romanzo finale viene a mancare rispetto alle stesure precedenti. Woolf, infatti, non solo elimina i "due pezzi enormi" ("two enormous

<sup>11</sup> Cfr. Leonard Woolf, *Downhill All the Way: An Autobiography of the Years 1919-1939*, Hogarth Press, London 1967, pp. 155-156. Ciononostante, Leonard scrive, nello stesso diario, di aver apprezzato molto la redazione finale del romanzo, anche alla luce del sorprendente lavoro di revisione.

<sup>12</sup> Nel resoconto più completo sulla storia della composizione de *Gli anni*, Grace Radin considera come una prova della voglia di concludere il lavoro la fretta di Woolf di lavorare sulle bozze: Grace Radin, *Virginia Woolf's The Years*, cit., p. 113.

chunks") relativi al periodo della Grande guerra e agli anni immediatamente successivi, ma interviene anche con importanti aggiunte. Per quanto riguarda i due brani eliminati, si tratta di due lunghi estratti significativi in relazione ad alcune delle storie del romanzo (in particolare l'amicizia tra Eleanor e Nicholas e l'amore mai vissuto tra Kitty e Edward), la cui esclusione sembra accentuare il processo woolfiano verso una rarefazione degli intrecci e una moltiplicazione dei vuoti informativi; d'altro canto, le aggiunte e i rimaneggiamenti sono pervasivi, e le correzioni interessano quasi ogni pagina del manoscritto. In particolare è a questo punto della scrittura che vengono introdotti o intensificati molti dei *Leitmotiv* che, come vedremo in seguito, contribuiscono a garantire una certa unità al romanzo. È qui che per la prima volta i capitoli portano come titolo l'anno in cui si svolge la storia ed è questo il momento in cui vengono inseriti gli interludi ai capitoli, che così non iniziano più *in medias res*, ma con una introduzione che alle volte serve anche a colmare, seppur con informazioni minime, le lacune tra un capitolo e l'altro. Questi preludi sono talvolta lirici e ricordano in parte quelli de *Le onde*, ma spesso anche sottilmente parodici, come quello con il quale comincia il romanzo, oppure quello di 1913, in cui la neve che ricopre l'Inghilterra ricorda da vicino quella che chiude il racconto *I morti* di James Joyce.<sup>13</sup> Questa revisione, in cui lo stile viene ulteriormente asciugato ed è maggiore il ricorso a una retorica woolfiana della reticenza, è tanto più sorprendente se si considera la velocità con la quale viene realizzata; nel dicembre del 1936, le nuove bozze sono già pronte e alla fine dell'anno vengono mandate al tipografo: la stampa del romanzo può finalmente dirsi alle porte.

<sup>13</sup> Cfr. le note dell'edizione curata da David Bradshaw per una convincente analisi in tal senso.

Let us be our great grandmothers.  
*The Pargiters*

*Gli anni* fu il romanzo di maggior successo di Virginia Woolf, l'unico che, con circa 40.000 copie, entrò nella classifica dei libri più venduti del "New York Times". Ciò è dovuto a diversi fattori, tra cui la crescente fama della romanziere e la sua maggior partecipazione alla vita pubblica. Un motivo non trascurabile sembra però essere il genere al quale più facilmente sarebbe ascrivibile l'opera, il romanzo di famiglia. È immaginabile infatti che molti dei primi acquirenti (e di coloro che lo prendevano in prestito dalle biblioteche ambulanti) pensassero di trovarsi tra le mani una saga familiare simile a quella dei Forsyte di Galsworthy, uno dei libri di maggior successo dell'epoca, aiutati in questo anche dalla "raccomandazione" della Book Society di Hugh Walpole.<sup>14</sup> La sorpresa, nel cominciare la lettura de *Gli anni*, non avrebbe potuto essere più forte. Invece di biografie di membri di una famiglia e intrecci d'amore e di affari, invece di conflitti generazionali, *Bildung*, e dei costanti paralleli con la Storia, i lettori si trovarono davanti a un romanzo che racconta alcuni episodi della vita di una famiglia, i Pargiter, e salta "con posenti e agilissimi balzi da camoscio, dal 1880 a qui e ora" (AWD, 2/11/1932). Non c'è perciò una grande trama unitaria, ma una sequenza di quadri che hanno come titolo l'anno in cui si svolge la vicenda, una sequenza perlopiù ca-

<sup>14</sup>La Book Society, fondata nel 1929 da Hugh Walpole e Arnold Bennett, si proponeva di aiutare il pubblico a scegliere, nella babele di romanzi contemporanei, quelli più importanti e accessibili per il lettore medio. *The Years* non fu inserito tra le "scelte", ma la sua inclusione nella lista dei libri "recommended" (unico tra quelli scritti da Woolf) ne garantì di certo, agli occhi dei lettori, la leggibilità. Cfr. Nicola Wilson, *Virginia Woolf, Hugh Walpole, the Hogarth Press, and the Book Society*, in "ELH", 79, 1, primavera 2012, pp. 237-260.

suale che incrocia alcuni degli eventi di prima importanza della Storia generale (la Grande guerra, la morte di Edoardo VII e quella di Charles Stewart Parnell) e di quella della famiglia (la morte di Rose Pargiter, il ritorno a casa di North dall'Africa, e così via), tralasciandone però altri con la stessa disinvoltura. E allora non abbiamo alcuna notizia di tragedie epocali come quella del *Titanic* (nessun capitolo è ambientato nel 1912), ma neanche l'inizio della Grande guerra viene comunicato al lettore.

Allo stesso modo, i corteggiamenti, gli amori, i matrimoni e le nascite che costituiscono il centro narrativo dei romanzi del secolo precedente (e di quelli di famiglia) sono semplicemente implicati dalla narrazione, dati come per scontati e ricordati solo di passaggio. Anche la scelta delle scene è sorprendente. Nella prima - dopo una descrizione di Londra che fa pensare, per lo stile iniziale, agli interludi de *Le onde*, ma anche alle caricature urbane dell'*Uomo della folla* di Edgar Allan Poe - troviamo subito il capofamiglia, il colonnello Abel Pargiter, nel suo club, un po' in disparte rispetto al gruppetto di vecchi amici. Woolf quindi lo segue quando va in visita alla propria amante, Mira, e poi di ritorno dai figli nella residenza dei Pargiter, ad Abercorn Terrace. Abel pensa alla propria condizione di quasi vedovanza e tutto il capitolo, a esclusione delle numerose pagine dedicate alla nipote di Abel, Kitty Malone, esprime il senso di stasi artificiale che la malattia di Rose Pargiter impone all'intera famiglia: "Non sembrava sul punto di morire; sembrava potesse continuare a esistere per sempre in quella terra di confine tra la vita e la morte" (p. 26). Dopo di allora si fanno sulla scena le protagoniste del capitolo, le figlie di casa Pargiter - Eleanor, Milly, Delia e Rose -, presto accompagnate, nel capitolo successivo, dalle cugine Maggie e Sara. A dimostrazione che ci si trova in un romanzo di famiglia *sui generis* si comincia perciò con il tradimento del capofamiglia e l'attenzione maggiore è rivolta alle donne, mentre gli uomini, escluso l'inizio dedicato al colonnello, sembrano perlopiù relegati ai margini: la prima idea di dedicare un libro alla "vita sessuale delle donne" è dunque almeno in parte realizzata.

Sia dal punto di vista tematico che formale non si può dunque parlare di tipico romanzo di famiglia, e tuttavia al centro della narrazione ci sono tre rami dei Pargiter e le dinamiche della vita familiare costituiscono il fulcro della narrazione, come è chiaro anche da alcuni dei titoli alternativi che negli anni si erano succeduti: *Sons and Daughters*, *Daughters and Sons*, *Brothers & Sisters*, *Uncles & Aunts*. Una famiglia in cui, soprattutto dopo il primo capitolo, le relazioni più frequentemente prese in esame non sono quelle dirette (padri e figli, ad esempio), ma quelle tra fratelli e sorelle, tra cugini, o tra zie e nipoti, spesso non sposati, in una strisciante denuncia di sterilità che attraversa l'intero romanzo. Una famiglia che da molti dei suoi membri, come Delia, Rose, Martin, è percepita come un inferno di intralci e convenzioni, sia all'inizio - in particolare a causa della malattia della madre -, sia alla fine del romanzo, in cui il minimo sindacale di *dénouement* narrativo è concesso grazie a uno sfogo più o meno collettivo in cui le frustrazioni di una vita trovano voce nell'atmosfera ben poco allegra di una festa a casa di Delia Pargiter. Ma non solo. Altri possibili titoli, come *The Caravan* - uno degli ultimi, che risale infatti all'inizio del 1935 -, ricordano come alla base del romanzo non ci sia solo una denuncia dell'istituzione della famiglia patriarcale, ma sopravviva anche una visione più positiva e accogliente della stessa:

"Voi potreste attendere al piano di sopra," disse tutt'a un tratto. "E incontrereste Eleanor; e Martin - i Pargiter in carne e ossa," aggiunse. Si ricordò l'espressione che aveva usato Sara, "la carovana che attraversa il deserto." (p. 160)

Se è vero perciò che la famiglia è perlopiù un impedimento, in particolare per le donne di casa, e che ne *Gli anni* ha ancora molto spazio la riflessione femminista di *La famiglia Pargiter*, le cose non sono di certo presentate in modo semplice. Il nucleo familiare non è infatti solo l'inferno all'interno del quale Rose e le altre figlie piccole cominciano progressivamente a essere lasciate da parte per

favorire l'istruzione dei fratelli e si trovano a dover accettare un destino meno libero di quello dei figli maschi, fatto di scarsa indipendenza, subordinazione, e limitata o nulla possibilità di studiare; essa è anche protettiva, un veicolo all'interno del quale si può attraversare, al riparo, il deserto. Uno degli incontri fra North e Peggy nell'ultimo capitolo chiarisce bene l'ambivalenza alla quale si accenna qui. Peggy, la figlia medico di Morris Pargiter, è per certi versi l'esempio di quel rischio, sottolineato anche ne *Le tre ghinee*, per le donne "nuove" entrate nelle professioni, di venire uniformate ai valori della società patriarcale, ricavando dalla propria indipendenza più acquiescenza e sofferenza che libertà. Verso la fine del romanzo, ad esempio, Peggy critica con asprezza il fratello, immaginando anche per lui un futuro borghese e ordinario: "Ti sposerai. Avrai dei figli. E poi cosa farai? Farai un po' di soldi. Scriverai qualche libretto per fare soldi..." (p. 358). Poco dopo però, ai due basta ricorrere al "gergo infantile, ai ricordi dell'infanzia, per colmare la distanza, celare l'ostilità" (p. 362) Ma per il lettore, che è a conoscenza dei pensieri di North, è chiaro che non si tratta solo di affetto e nostalgia: North è afflitto da dubbi simili a quelli cui dà voce, seppur in maniera infelice, Peggy; pur messo in difficoltà dall'inaspettato attacco della sorella, North avverte come comune il problema delle finzioni su cui si basa la società.<sup>15</sup> Eppure, non sembra che l'intento di Woolf sia così netto (di denuncia o di accettazione), quanto che, rispetto a *Le tre ghinee*, il giudizio sia più sfumato, reso ambiguo e meno definito dalla stessa struttura del romanzo – con le sue trame che si incrociano e difficilmente si "risolvono" – e con il suo stile reticente, ricco di frasi spezzate, pensieri interrotti, puntini sospensivi che manifestano quanto forte fosse, rispetto al saggio del '38, la paura di cadere nel didatticismo: "Stamattina mi sentivo irrequieta e ho fatto un tentativo avven-

<sup>15</sup> Da una lettura dei manoscritti, la cosa risulta perfino più chiara. Cfr. Evelyn T. Chan, *Professions, Freedom and Form*, cit., pp. 591-613.

tato, arrivando all'interessante scoperta che non si può fare della propaganda quando si scrive un romanzo. E siccome questo romanzo è pericolosamente sull'orlo della propaganda, devo tenermi le mani nette" (AWD, 13/04/1935).<sup>16</sup>

E in effetti, soprattutto se si considera il passaggio tra il primo "romanzo-saggio" al romanzo, è chiaro l'intento woolfiano di individuare nella famiglia patriarcale la cellula di base di quel "fascismo" inconscio e quotidiano che mantiene le donne in una condizione di minorità. Nell'abbozzo di romanzo-saggio del '32, infatti, ogni rapporto viene analizzato come un risultato della morsa sociale di "love" e "money". Di Delia, ad esempio, nel primo capitolo de *Gli anni* non si sa quasi nulla oltre alla sua insofferenza verso la condizione di attesa alla quale è costretta dalla malattia della madre, mentre nelle stesure precedenti è chiaro quanto la sua ribellione nasca anche dall'impossibilità di seguire il sogno di diventare una violinista e andare a studiare musica in Germania. Woolf descrive con gran precisione la condizione di una donna che aspirasse a un'educazione superiore nel 1880 anche nella sezione dedicata a Kitty Malone, in particolare nel brano della brevissima visita alla sua insegnante privata Lucy Craddock. Il mondo dell'insegnamento femminile e degli stereotipi che su di esso circolavano (anche in relazione a un attaccamento spesso troppo forte tra allieve e insegnanti) è rappresentato con simile forza e nitore ne *Gli anni*, ma nella parte saggistica de *La famiglia Pargiter* si approfondisce, con materiali che saranno riutilizzati anche ne *Le tre ghinee*, ognuno degli aspetti che concorrevano all'ostracismo del mondo accademico maschile verso la diffusione di una cultura superiore tra le donne, e in particolare li si riconduce alla struttura di base della famiglia come ambito all'interno del quale queste sperequazioni hanno inizio.

<sup>16</sup> Interessante quello che dice Jeri Johnson quando afferma che nel 1935 "The didactic, the polemical has found an outlet *outside* the novel at a crucial stage in its revision": Virginia Woolf, *The Years*, a cura di Jeri Johnson, cit., p. xxi.

La subordinazione delle donne non è però meno grave, nel romanzo quanto nelle stesure intermedie, di quella di altri gruppi marginali, come i proletari o gli "irregolari". Si tratta di un atteggiamento che può essere rintracciato già nel discorso del 1931, dove in maniera molto ironica Woolf descrive la sorpresa di un uomo che torna a casa dopo essere "stato in città tutto il giorno per guadagnarsi da vivere, e ritornando la sera a casa si aspetta riposo e conforto e trova invece che le domestiche si sono impossessate della casa. Si ritira nella biblioteca – una stanza che è abituato a considerare esclusivamente sua – e trova la sguattera raggomitolata in una poltrona a leggere Platone. Va allora in cucina e lì c'è la cuoca che scrive una messa in si bemolle. [...]. Va in camera da letto e trova una cameriera intenta a risolvere un problema matematico".<sup>17</sup> L'accento, come si nota, non è posto solo sul sesso ma anche sulla condizione sociale subordinata. In modo simile, ne *Gli anni*, un omosessuale come Nicholas riesce a stringere amicizia quasi solo con donne a loro volta escluse dalla società patriarcale come Eleanor e Sara. Anche *Gli anni*, come del resto *Le tre ghinee*, sembra voler superare le rigide separazioni tra i generi che Woolf imputava al femminismo, manifestando, come vedremo in seguito, la necessità di una più sincera e completa comprensione. Per quanto riguarda la questione della sessualità, poi, il saggio del 1938 non vi dedica lo spazio che l'autrice aveva immaginato all'inizio. In parte questo è dovuto a preoccupazioni di ordine legale,<sup>18</sup> in parte a

<sup>17</sup> Virginia Woolf, "Speech of January 21 1931", in Ead., *The Pargiters*, cit., p. xxxii; tr. it. *La famiglia Pargiter*, cit., p. 163.

<sup>18</sup> L'omosessualità è stata reato in Inghilterra fino al 1967. Come ci ricorda Jeri Johnson, il 24 gennaio del 1934 Woolf scrive a Quentin Bell a riguardo: "In questo momento sto scrivendo della sodomia [in *The Pargiters*] e vorrei poterne discutere con te; fino a che punto si può dire apertamente qual è la relazione tra una donna e un omosex? In francese si può; ma nell'inglese del signor Galsworthy no": Virginia Woolf, *Falce di luna. Lettere 1932-1935*, vol. 5, tr. it. di Silvia Gariglio e con un saggio di Nadia Fusini, Einaudi, Torino 2002, p. 339.

motivazioni che non è facile, né forse necessario, accertare. Ciò che conta è che dell'idea di un libro che avrebbe dovuto contenere "tutto" sulla "vita sessuale delle donne", sia nel saggio sia nel romanzo resta relativamente poco. Il lesbismo della suffragetta militante Rose, ad esempio, abbastanza esplicito nelle prime fasi della stesura, è quasi del tutto cancellato ne *Gli anni* e affidato ad allusioni più che sibilline ("perché lei aveva vissuto in molti posti, provato molte passioni, e fatto molte cose", p. 155).

Lo stesso corpo delle donne è solo raramente protagonista e forse il timore di incorrere nella censura impedisce a Woolf una certa chiarezza nel trattare uno degli argomenti dai quali era nata l'idea stessa dell'opera. L'impossibilità di parlare (e di scrivere) chiaramente di alcune cose era stata d'altronde tematizzata già in *Una stanza tutta per sé*, che si conclude sulla prospettiva di un futuro, non troppo lontano, in cui uomini e donne potranno parlare di tutto e allora ci sarà tra di loro una "fusione naturale".<sup>19</sup> L'immagine che Woolf usa in questo caso è quella di un uomo e una donna che salgono assieme su un taxi,<sup>20</sup> la stessa su cui si conclude anche *Gli anni*, un romanzo che sembra trovare la sua prima ragion d'essere nel tentativo di abbattere le barriere sociali e descrivere comunità alternative a quelle familiari e nazionali, diverse dal "noi" esclusivista delle ideologie totalitarie. E allora, pur nelle sue rare appa-

<sup>19</sup> Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, in Ead., *Saggi, prose, racconti*, a cura di Nadia Fusini, Mondadori, Milano 1998, p. 408.

<sup>20</sup> "Lo spettacolo era abbastanza comune; ciò che era strano era l'ordine ritmico del quale la mia immaginazione lo aveva rivestito; e anche il fatto che lo spettacolo piuttosto comune di due persone che salgono su un'auto pubblica avesse il potere di comunicare un poco della loro apparente soddisfazione. Vedere due persone che camminano per strada e si incontrano all'angolo sembra alleggerire la mente di una certa tensione, pensai vedendo il taxi girare e ripartire. Forse il pensare, come avevo fatto negli ultimi due giorni, a un sesso in quanto distinto dall'altro comporta una forzatura. Interferisce con l'unità della mente. Adesso quello sforzo era finito e quella unità ristabilita dall'aver visto due persone che si incontravano e salivano in un taxi" (ivi, p. 407).

rizioni, assume una chiara centralità il personaggio di Nicholas, "che dovrebbe essere in prigione" (p. 273) perché non ama le donne, nel suo vivere almeno due profonde storie di amicizia con personaggi molto diversi come Eleanor e Sara, con le quali parla di tutto, seppur fuori scena. E l'idea di una società degli outsiders, che conclude *Le tre ghinee*, sembra realizzata in nuce proprio nel ménage privato di Sara e Nicholas (l'amicizia con Eleanor, per via dei tagli, è meno sviluppata nella redazione finale), una coppia che gli altri, non a caso, non riescono a definire ("Perché non si sposano?" chiese [North]", p. 341), eccentrica rispetto agli altri, ma che rappresenta bene quell'idea di alleanza tra i sessi che rinunci a ogni prospettiva essenzialista per garantire alla società la pace, grazie a una tradizione nuova, a un'istruzione e a valori diversi.

#### *(Lenta) rinascita di una nazione*

Un romanzo così inscritto nei "fatti" non può non essere profondamente legato al contesto storico-culturale che lo avvolge e insiste su di esso. Le storie della famiglia Par-giter, infatti, seguono non solo la decadenza di una famiglia della *upper middle class* vittoriana negli anni che portano alla Prima guerra mondiale e, con un salto di quasi vent'anni, in quelli precedenti alla Seconda, ma anche il progressivo sgretolarsi dell'impero inglese. Le contraddizioni della società vittoriana (il suo rapporto con la sessualità, lo sfruttamento dei paesi coloniali, la repressione delle donne e le sperequazioni sociali) vengono costeggiate nel loro sviluppo storico e costituiscono (soprattutto) lo sfondo della storia con una costanza e una varietà rara negli altri romanzi di Woolf.

All'inizio del romanzo, Eleanor è, come molte sue contemporanee, una giovane filantropa (e continuerà a esserlo per gran parte della vita) che passa un pomeriggio alla settimana ad aiutare i poveri di Ladbroke Grove, oppure impegnata in qualche comitato la cui natura non è meglio

specificata. Negli anni successivi farà costruire un complesso di appartamenti (i "Rigby Cottages", indicativamente chiamati con il nome da signorina della madre) il cui scopo principale è quello di rivalutazione urbanistica di una delle tante zone depresse della Londra del periodo: "Guardò per un istante il girasole sulla targa di terracotta. Quel simbolo delle sue convinzioni di ragazza le suscitò un sorriso amaro. Per lei aveva significato fiori, campi nel cuore di Londra; ma adesso era pieno di crepe" (pp. 96-97. Si trattava di un'attività frequente per le donne dell'epoca, non solo per le "figlie di uomini istruiti", perché utile alla società e al tempo stesso non "volgare" come quella lavorativa, e che rivela il sentimento di solidarietà universale che Eleanor mostra (quasi) in ogni momento della sua vita.<sup>21</sup> Nel caso di Eleanor, si tratta di un amore "universale" che viene vissuto a discapito (ma con pochi rimpianti) di quello per una famiglia propria. Come abbiamo visto, verso la fine del romanzo, North chiede a Eleanor come mai Sara e Nicholas non siano sposati. La sua risposta potrebbe definire l'intero romanzo: "Il matrimonio non è per tutti" (p. 341). E a ben vedere, l'apparente sterilità della nazione è leggibile anche nello stato civile della maggior parte dei protagonisti di questo romanzo collettivo. Eleanor, Sara, Martin, Nicholas, Edward, North, Peggy, Rose non sono sposati e non sembrano neanche rimpiangerlo. Se per Nicholas, Edward e Rose la cosa è motivata dall'omosessualità (esplicita per il primo, nascosta per i due Pargiter), per gli altri le motivazioni sono più contingenti (la necessità di assistere il padre, ad esempio, per Eleanor) e portano probabilmente una critica più strisciante sia alla forma normalizzante del romanzo di famiglia, sia alla società britannica a cavallo tra Ottocento e Novecento. I protagonisti di questo sorprendente romanzo di famiglia sono infatti gli

<sup>21</sup> Uno dei due brani tagliati nel corso del 1936 include un breve monologo rivelatore in cui Eleanor manifesta i limiti del suo altruismo, fino a sfiorare la misantropia.

eccentrici, quelli che non fanno parte del quadro previsto dalla stretta morale (pubblica e privata) vittoriana e inizio-novecentesca. Ben poco spazio è riservato a Delia e Patrick, una coppia sposata e regolarmente annoiata, così come a Kitty, una volta che questa ha abbandonato le fantasie giovanili e ha sposato il rispettabile Lord Lasswade.<sup>22</sup> Per il resto, sono gli outsider a essere al centro della narrazione, in particolare Eleanor e Sara, ma anche Nicholas, Martin e, nell'ultimo capitolo (che però è lungo un terzo dell'intero romanzo), North e Peggy, i figli di Morris Pargiter. In particolare Eleanor e Sara (Elvira nelle prime redazioni dell'opera), secondo alcuni commentatori, rappresenterebbero le anime contrapposte del romanzo. Il senso pratico e una giovinezza continuamente ritrovata caratterizzano Eleanor. Dopo i primi anni passati ad accudire il padre e a occuparsi dei poveri di Ladbroke Grove, Eleanor comincia una vita di viaggi nella quale l'impegno civile si affievolisce sostituito da un certo edonismo e gusto del momento presente, che si manifesta in un ottimismo solo in parte immalinconito dal passare del tempo. Dal canto suo, Elvira è, nelle prime versioni del romanzo, una scrittrice che sperimenta su di sé il peso per una donna non sposata di farsi largo nella vita professionale; impersona gli aspetti più visionari e creativi del testo e, come testimonia lo stesso diario di Woolf, rispecchia molti dei sentimenti della sua autrice,<sup>23</sup> spesso inscenando anche alcune delle questioni femministe che saranno poi al centro de *Le tre ghi-*

<sup>22</sup> In questo senso, serie televisive come *Upstairs, Downstairs* (1971-1975 e 2010-2012) o, più di recente, *Downton Abbey* (2010-), nonostante si svolgano nello stesso periodo e siano animate di frequente da storie "irregolari", presentano un impianto narrativo e un sistema dei personaggi tutto sommato più tradizionali.

<sup>23</sup> Il 25 marzo 1933 Virginia Woolf, in linea con i suoi principi contrari alle "insegne", ai "distintivi" e ai titoli di ogni tipo, decide di rifiutare il titolo di "Doctor of Letters" che le era stato offerto dall'Università di Manchester e si rende così conto della forte somiglianza tra se stessa e il personaggio di Elvira: "Quasi non so chi sono, né dove sono: Virginia o Elvira, nei Pargiters o fuori" (AWD, 25/3/1933).

nee. Nel passaggio da Elvira a Sara, il personaggio cambia e perde parte dello spazio narrativo che le era stato concesso. Come una novella Alice nel paese delle meraviglie – sono frequenti, quando si parla di Sara, i rimandi all'opera di Lewis Carroll – Sara è di volta in volta troppo grande o troppo piccola per il suo mondo. Pur intessendo i suoi discorsi di citazioni letterarie più o meno esplicite, però, non è una scrittrice, eppure conserva l'idioletto creativo e astratto della sua prima incarnazione romanzesca. Ne risulta un personaggio misterioso e opaco, eccentrico e infantile, opposto alla "vecchia profetessa" Eleanor se non nel suo essere talvolta *buffa* e fuori luogo. Ciò che le accomuna è dunque, soprattutto, la volontà di opporre modelli alternativi di socializzazione. Un desiderio che si insinua in molti dei personaggi dei cui pensieri siamo messi a parte. Nonostante Martin, North e Peggy siano in qualche modo parte della società che Eleanor, Nicholas, René e Sara criticano apertamente, infatti, i dubbi che esprimono nei monologhi finali e la loro stessa sensazione di inadeguatezza li accomunano agli eccentrici intorno ai quali ruota il romanzo. Ma la loro è, come sempre in Woolf, resistenza passiva all'omologazione, una rivoluzione silenziosa, quotidiana, non violenta.<sup>24</sup> Una rivoluzione in fondo simile a quella che Woolf individuava come dovere della nascita "Society of Outsiders" ne *Le tre ghinee*, un cambiamento "segreto", che avrebbe fatto leva non solo su istanze femministe, ma su una più radicale necessità di mutamento sociale, in modo da fare piazza pulita delle tare della società ottocentesca e patriarcale; una rivoluzione che si sarebbe compiuta con "mezzi privati in privato" e che, pur impegnando in primo luogo le donne, avrebbe coinvolto tutti per il conseguimento di un medesimo obiettivo, e cioè af-

<sup>24</sup> Jessica Berman descrive bene come questa propensione per il riformismo avesse avvicinato per un po' Virginia Woolf al socialismo fabiano e a Beatrice e Sidney Webb: Jessica Berman, *Modernist Fiction, Cosmopolitanism and the Politics of Community*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

fermare "il diritto di tutti - di tutti gli uomini e di tutte le donne - di vedere rispettati nella propria persona i grandi principi della Giustizia, dell'Uguaglianza e della Libertà".<sup>25</sup> Non sembra sorprendente, perciò, che questi personaggi vivano, ancora più degli altri, in una continua tensione tra il momento presente e il progetto di un mondo futuro: "Ci deve essere un'altra vita, pensò [Eleanor], appoggiandosi allo schienale, esasperata. Non nei sogni; ma qui e ora, in questa stanza, con persone vive" (p. 391). Si tratta del progetto di cui si parla per la prima volta in *1917* durante il brindisi al "mondo nuovo" fatto sull'onda dell'entusiasmo per la fine del bombardamento, ma che poi viene spesso ripreso, con nomi diversi, nel prosieguo della narrazione. Ripreso e sempre rimandato, se in "Oggi" la settantenne Eleanor lo considera ancora con speranza. Esso tuttavia appare già in parte vivo nei tentativi di Eleanor, Nicholas, Sara, e degli altri, di fondare una comunità di tipo nuovo, la cui identità è basata su termini diversi da quelli di parentela e tradizioni comuni, di nazione o famiglia.

Il cammino verso il mondo nuovo passa però anche attraverso il progressivo smantellamento del vecchio. In questo senso, il presente coloniale attraversa le storie dei protagonisti in maniera sottile, quasi sottotraccia, ma costante. In particolare, Woolf sembra suggerire quanto il processo di decolonizzazione viaggiasse a velocità diverse e come fosse variegata la percezione, nella madrepatria, della situazione. La storia del ritorno a casa di North Parfiter, con la quale il romanzo si conclude, è un buon punto d'inizio per la questione. North è appena tornato da una fattoria in Africa, nella quale ha passato diversi anni in solitudine, "a sessanta miglia dall'uomo bianco più vicino" (p. 370). La sua storia viene descritta come quella di un esilio e come tale è stata vissuta dal suo protagonista, che trova difficile il ritorno in una società nella quale tutti parlano solo di "soldi e politica". Ciò che nel romanzo non

<sup>25</sup> Virginia Woolf, *Le tre ghinee*, cit., p. 602.

viene detto, ma che ai lettori contemporanei doveva essere evidente da quella specificazione "uomo bianco", è che queste fattorie coloniali venivano costituite espropriando i proprietari e sfruttando la manodopera locale. Questo aspetto della questione è del tutto cancellato nella narrazione e la fattoria di North appare come null'altro che un avamposto della civiltà e, come tale, viene di volta in volta romanticizzata (da Kitty Lasswade, che avrebbe "dato qualsiasi cosa per fare la contadina!", p. 367) o vista con orrore da Eleanor: "Non ti lasceremo tornare [...] in quella terribile fattoria" (p. 282).

Ma la colonia di gran lunga più presente nella narrazione è senza dubbio l'Irlanda. Delia Pargiter è un personaggio centrale a tal riguardo. Nel momento del suo ingresso in scena, Delia viene descritta dalla sorella Milly come una ragazza decisa e volitiva: "Proteggimi, pensò, porgendole una tazza, ché sono solo un topolino spaurito, una ragazzetta incapace che si fa mettere i piedi in testa, al contrario di Delia, che fa sempre di testa sua, mentre io mi prendo sempre le sgridate da papà, che chissà come mai era di malumore" (p. 19). Subito, però, Delia manifesta non solo insofferenza verso l'asfittica situazione familiare, ma anche una certa tendenza a rifugiarsi in rêverie romantiche. Uno dei suoi primi sogni a occhi aperti è rivolto a un misterioso uomo "dal fiore bianco". "In qualche luogo c'è bellezza, pensò Delia, c'è libertà, e in qualche luogo, pensò, c'è lui, con il suo fiore bianco..." (p. 17). Un pensiero che è interrotto dall'ingresso del padre, che però non sembra mettere fine alle sue fantasie: "A Delia piaceva sentire le storie del padre sull'India. Erano semplici, ma al tempo stesso romantiche. Trasmettevano un'atmosfera di serate torride e di ufficiali in giacca di gala a cena insieme, con un trofeo d'argento enorme al centro della tavola" (p. 38). Dopo qualche paragrafo, però, si intuisce il valore contraddittorio delle fantasie di Delia e l'identità dell'uomo dal fiore bianco: si tratta di Charles Stewart Parnell, l'uomo politico irlandese campione della causa d'indipendenza dell'isola nella seconda metà dell'Ottocento. La "Causa" irlandese

sarà il credo politico della giovinezza di Delia e la porterà poi a sposare Patrick, un gentiluomo anglo-irlandese, purtroppo per lei ben poco rivoluzionario. Questo non le impediva, però, di sentimentalizzare le colonie lontane, in particolare l'India nella quale sono ambientate le storie militari del padre. Se alla fine dell'Ottocento, infatti, la necessità di un'autonomia irlandese cominciava a farsi largo nella vita politica inglese – e l'*Home Rule* sarà proposta a più riprese tra il 1886 e il 1914, prima della costituzione dello Stato libero d'Irlanda nel 1922 –, la linea politica nei confronti delle altre colonie, e in particolare dell'India, era molto più dura e trovava, anche in patria, un favore relativamente maggiore.

Si deve da questo inferire un particolare interesse di Woolf nei confronti dell'Irlanda? Solo in parte. Nel resto del romanzo, infatti, i riferimenti alla politica irlandese non sono più continui rispetto ad altri. La Storia, soprattutto quella dei grandi uomini, è presente sempre sullo sfondo e legata alle reazioni della gente comune: "*Ordinary People*", del resto, è un altro dei titoli che il romanzo avrebbe dovuto avere. Se infatti d'Irlanda si parla spesso durante le innumerevoli cene del romanzo, e nell'ultimo capitolo Delia critica Patrick perché nostalgico della dominazione britannica a Dublino, è anche vero che i maggiori eventi e i protagonisti del conflitto anglo-irlandese, così come della successiva guerra civile, non vengono neanche menzionati, nonostante siano diversi i capitoli dedicati a quegli anni (1917 e 1918, almeno). Virginia Woolf, come ricorda anche Suzanne Lynch, era di certo interessata alle istanze autonomiste irlandesi, e indicativamente *La famiglia Pargiter* si conclude proprio sul "nuovo leader dell'Irish Party", Parnell appunto, di cui del resto nel gennaio 1933 Woolf stava leggendo la biografia.<sup>26</sup> Ciononostante, sembra che l'Irlan-

<sup>26</sup> Nell'agosto del 1934, a testimonianza di un interesse non passeggero, Virginia Woolf pensa di scrivere "una commedia sui Parnell o una biografia della signora P" (AWD, 21/8/1934).

da sia poco più che un simbolo nell'economia del romanzo, un problema vicino e da affrontare, ma soprattutto il prototipo un po' generico della colonia,<sup>27</sup> e, al tempo stesso, dei conflitti irrisolti da parte di uno stato incerto tra l'idealizzazione del suo presente coloniale e la necessità di risolverne le contraddizioni. Con malizia si potrebbe pensare che un interesse per la causa irlandese potesse essere, in quegli anni, un modo per pacificare una coscienza imperialista scossa da rivolte più o meno recenti. Del resto, l'ammutinamento indiano del 1857, ricordato come il "Mutiny" per antonomasia all'inizio del romanzo, impone un pedaggio piuttosto grave a uno dei protagonisti, il colonnello Abel Pargiter, che in quella battaglia romanticizzata dalla figlia Delia, ci ha rimesso letteralmente due dita.

Gli eventi storici la cui eco nella narrazione è maggiore sono, invece, la Prima guerra mondiale e due morti eccellenti: quella del re d'Inghilterra Edoardo VII, in 1910 e quella dello stesso Parnell, il "re senza corona d'Irlanda", in "1891". In tutti e tre i casi l'attenzione è rivolta alle storie minime, quelle delle persone comuni e non dei personaggi "eminenti" ai quali di solito vengono dedicate le biografie.<sup>28</sup> E allora la Prima guerra mondiale è "ridotta" agli effetti che essa ha sui londinesi costretti a proteggersi dal bombardamento in un seminterrato, e alla morte di Parnell i pensieri di Eleanor ed Eugénie vanno, rispettivamente, alla sorella Delia, che "ci aveva creduto con passione" (p. 108) e a Kitty O'Shea, la compagna di vita del politico anglo-irlandese. Non si tratta di una caduta nel puro gos-

<sup>27</sup> In 1911, parlando di William Whatney, Eleanor pensa: "Era di ritorno in Inghilterra dopo aver governato un territorio 'grande più o meno quanto l'Irlanda', come dicevano sempre" (p. 186).

<sup>28</sup> "Se obietate che la narrativa non è storia, vi rispondo che, anche se la storia è più facile da scrivere - 'Nel 1842 Lord John Russell presentò il secondo progetto di riforma parlamentare' e via di seguito -, il suo modo di dire la verità mi sembra così elementare, così rozzo, che preferisco, laddove la verità è importante, scrivere romanzi": Virginia Woolf, *La famiglia Pargiter*, cit., p. 9.

sip da parte di Woolf, che era anzi molto interessata alle questioni politiche e condivideva l'impegno del marito nel Partito laburista sebbene in una posizione più marginale, ma di una decisione di dedicare il romanzo non tanto, e non solo, alla condizione delle donne, o dei cittadini britannici, quanto di esplorare la condizione dell'uomo in generale pur senza perdere di vista la contingenza storica.

### *La storia di tutti*

Ed è proprio questa forse la sfida più difficile per Virginia Woolf nella scrittura de *Gli anni*, e il motivo del suo apparente "fallimento".<sup>29</sup> Il tentativo infatti di miscelare, come mai aveva fatto in passato, "granito" e "arcobaleno",<sup>30</sup> fatti e visione, ha come effetto quello di offrire il ritratto di una società profondamente ancorato agli avvenimenti, e in grado di scavare tunnel, secondo la celebre espressione della stessa Woolf, all'interno dei personaggi, ma al tempo stesso di offrire un ritratto dell'essenza della natura umana. Se anche la Storia è iscritta in ogni episodio e i personaggi ne portano perfino i segni addosso (la mutilazione del colonnello alla quale si è accennato prima è solo l'esempio più netto), ogni evento è come attraversato da un senso di frustrazione e da uno strisciante nichilismo che sembra lasciare intendere quanto poco la natura umana cambi nel corso delle generazioni, a dispetto delle apparenze. Questo sembra sia la causa, sia l'effetto dell'assenza di qualsiasi tipo di teleologia. La forma più vicina a questo libro di Virginia Woolf è infatti la cronaca più che il ro-

<sup>29</sup> È lei stessa a definirlo in questo modo nel suo diario (AWD, 2/5/1937), forse sull'onda della delusione per una recensione di Edwin Muir e per il giudizio negativo di E.M. Forster. Ma se di fallimento si vuole parlare, è forse giusto farlo in termini beckettiani, come di un "fallire meglio" che porta a cercare sempre nuove possibilità espressive.

<sup>30</sup> Il riferimento è alla celebre raccolta di saggi postuma *Granite and Rainbow*, Hogarth Press, London 1958.

manzo tradizionale, come rivelato in parte dalla scelta di dedicare ogni capitolo a un anno e non a un episodio all'interno di una storia che progredisce verso una conclusione. Ci troviamo di fronte a degli "annali" in cui il senso dello sviluppo storico è quasi negato, subordinato al ciclo biologico, come in *Le onde*, e che si rivela qui in tutta la sua banale e atroce tragicità. E nella sua grottesca bruttezza, in una narrazione che non risparmia alcun riferimento alla sporcizia, alla decadenza del corpo, al disgusto.<sup>31</sup> Eppure, se Woolf avesse scritto un romanzo di 400 pagine per ricordarci della vanità del mondo e della vita umana senza Dio, non parleremmo forse di un capolavoro. *Gli anni*, infatti, non presenta questi aspetti come dati acquisiti, non si limita alla visione, ma incarna tutto nella dettagliata e attenta narrazione dei "fatti", degli oggetti solidi e granitici che costituiscono la vita tanto quanto le visioni più o meno metafisiche e gli arcobaleni. Pur nell'assenza di "conclusioni", c'è nel romanzo una continua tensione telica, costantemente frustrata. Si affastellano nelle pagine le "parole cruciali" che restano sulla punta della lingua oppure i concetti inestricabili che "ingorgano" sulla fronte gli altri pensieri. E Sara, Rose ed Eleanor sembrano sempre alla ricerca di un "pattern", un disegno, inteso tanto come "piano", "schema" quanto come "motivo", ma si scontrano con l'impossibilità di rintracciarlo:

Ma davvero tutte le cose tornano con qualche piccola differenza? pensò [Eleanor]. Se è così, c'è uno schema; un tema ricorrente, come in musica; in parte ricordato, in parte prevedibile? ...Uno schema colossale, percepibile solo per brevi momenti? Il pensiero la rese molto felice: che ci fosse uno schema. Ma chi lo mette in pratica? Chi lo pensa? La mente annaspava. Non riuscì a finire il pensiero. "Nicholas..." disse. Voleva che lo finisse lui; che prendesse il suo pensiero e lo portasse intatto a galla; che lo rendesse intero, bellissimo, completo. (p. 339)

<sup>31</sup> "Gli porse la sua manina grassoccia. Lui notò gli anelli conficcati nelle dita, come se la carne fosse ingrassata fino a ricoprirli. Quella carne grassa che ricopriva i diamanti lo disgustò" (p. 343).

In questo brano traspare anche quella paura del didatticismo che assillava Woolf nelle prime fasi della composizione. Anche da qui nasce l'incrocio di prospettive del romanzo: la polivocalità e la polifonia che impediscono ogni conclusione netta, ma che al tempo stesso spingono i personaggi a sperare che gli altri possano avere la risposta che a loro sfugge, o che ci si possa arrivare per approssimazione. Questo è rintracciabile anche nello stile delle frasi e delle descrizioni, spesso all'indiretto libero e quindi dette come *attraverso* i personaggi; frasi che procedono per accumulo, per continui aggiustamenti e frequenti marce indietro. Emblematico è il "but", il "ma" che introduce moltissimi periodi, ma anche la successione di aggettivi e nomi che sembrano rinunciare a ogni definizione univoca degli oggetti, "solidi" o meno, del mondo, pur senza rinunciare ad avvicinarvisi, quasi ad accerchiarli. Ma non ci può essere però una conclusione, nessuna perorazione, neanche al discorso finale di Nicholas, perché ogni ordinata progressione cronologica è annullata. E questo è rispecchiato anche dalla narrazione, nella quale le trame si intrecciano senza unirsi in un unico disegno coerente, ricche soprattutto di vuoti informativi - e molto spesso non abbiamo idea di cosa facciano alcuni personaggi per anni interi -, che vengono talvolta colmati in maniera incerta, come nella maggior parte dei ricordi d'infanzia di Martin e Rose. E perciò ne *Gli anni* sono frequenti i personaggi narratori, quelli che provano invano a mettere ordine nella storia per gli altri. Ne *Le onde* Louis e, soprattutto, Bernard erano quelli deputati a tale funzione e il loro parziale fallimento nel ricavare un racconto *lineare* dalla varietà di eventi delle loro vite coincideva con la multilinearità del romanzo che li ospitava. Ne *Gli anni*, una volta escluso il personaggio di Elvira a vantaggio di Sara, non rimane alcuno scrittore "di professione". E tuttavia questa funzione è come diffusa, assolta da diversi personaggi. Da Peggy, da Eleanor, dalla stessa Sara, da Nicholas, ognuno alle prese con versioni più o meno coincidenti della storia, che viene continuamente raccontata e ri-raccontata, ognuno che prova "la voglia di racchiudere il momento presente; di

trattenerlo; per riempirlo sempre di più, di passato, presente e futuro, fino a farlo brillare, intero, lucente, profondo di consapevolezza" (p. 392).

Eppure, nonostante i "vuoti", è chiaro che il desiderio "inclusivo" di Woolf, quello di ricavare non solo un saggio (*Le tre ghinee*) ma anche un romanzo dai dieci anni di letture di storie, biografie, saggi precedenti, si manifesta in una narrazione che cerca di includere una varietà insolita di possibilità di vita e di socializzazione senza apparente ordine gerarchico, quasi come se volesse registrare un mondo in rapido mutamento, ma si scontrasse con l'impossibilità di "ordinarlo".<sup>32</sup>

*Gli anni*, pur essendo stato concepito già nel 1931, sembra infatti risentire dell'atmosfera di pericolo imminente che la salita al potere dei movimenti fascisti in Europa stava portando con sé. Non è un caso che i rimandi a Mussolini e Hitler, così come al fascista di casa Oswald Mosley,<sup>33</sup> siano tanto frequenti nell'ultimo capitolo. Negli stessi anni in cui Joyce stava completando il suo testamento narrativo, *Finnegans Wake*, una summa della cultura occidentale, Virginia Woolf progettava di scrivere la propria "capsula del tempo" da consegnare ai posteri, il libro nel quale sarebbe entrato tutto: "E ho modificato completamente il mio 'Saggio'. Deve essere un Romanzo-saggio intitolato *La famiglia Pargiter*, e deve comprendere tutto: sesso, istruzione, vita ecc." (AWD, 2/11/1932). Se *Gli anni* non è però diventato il romanzo enciclopedico che l'autrice aveva immaginato all'inizio questo è dovuto almeno a due motivi. In primo luogo, come abbiamo già accennato, molto del materiale saggistico e non strettamente narrativo -

<sup>32</sup> Per un approfondimento di questa prospettiva, si veda almeno Margaret Comstock, *The Loudspeaker and the Human Voice: Politics and the Form of The Years*, in "Bulletin of the New York Public Library: Virginia Woolf Issue", 80, inverno 1977, pp. 252-275.

<sup>33</sup> Mosley fondò nel 1932 la British Union of Fascists, anche nota come "Blackshirts", camicie nere, e con un certo seguito soprattutto londinese.

cioè legato alla storia della famiglia Pargiter – è confluito ne *Le tre ghinee*, mentre la maggior parte delle riflessioni sulla vita sessuale delle donne, che come abbiamo visto costituivano il primo nucleo tematico dell'opera, vengono quasi del tutto espunte dal romanzo negli anni che vanno dalla composizione de *La famiglia Pargiter*, in cui risultano piuttosto espliciti, alla pubblicazione. Ma si possono trovare anche altre motivazioni relative alla necessità di Woolf di affrontare argomenti e contesti sociali più vicini alla sua esperienza diretta. Come nota anche Jessica Berman, e come aveva già sottolineato Gillian Beer in relazione a *Le onde*, è chiara in Woolf la volontà di limitarsi agli aspetti della società a lei più noti e perciò più facili da rappresentare. Di conseguenza ciò che succede dietro le porte, o all'interno delle coscienze, di chi appartiene alle classi più basse è perlopiù nascosto al lettore e questo atteggiamento, spesso preso a torto per snobismo, risulta invece probabilmente da una preoccupazione di ordine più formale e stilistico che politico – dal fatto che Woolf ritenesse di non essere in grado di riprodurre in modo adeguato certe voci e certe inflessioni. Il desiderio di Eleanor in questa scena sembra infatti essere condiviso dalla sua autrice: "Aveva una moglie e cinque figli; li aveva visti in una stanza nel retrobottega che giocavano con i rocchetti di cotone sul pavimento. E sperava sempre che la invitassero a entrare..." (p. 94). In diversi luoghi del romanzo, Woolf sembra manifestare il desiderio di entrare in nuove case, di ampliare il *cast* dei personaggi. Quando Eleanor visita i Rigby Cottages ("1891") la voce narrante si fa prestare gli occhi da due donne alla finestra – due personaggi estranei al circolo della famiglia Pargiter – e descrive l'azione in una maniera che sembra suggerire la possibilità di una narrazione ancora più centrifuga. Lo zoom si allarga e amplia in qualche modo il valore sociologico del romanzo, che per lo spazio di un paragrafo sembra aver lasciato la famiglia Pargiter, salvo poi restringersi di nuovo sulla storia di Eleanor. Alla stessa logica sembrano rispondere alcuni dei brani tagliati nel 1936, in cui non solo il punto di vista è per lungo tempo quello della domestica Crosby (cosa che però accade, seppur meno a lungo, anche nel ro-

manzo del '37), ma aumenta il numero dei personaggi estranei alla famiglia, e spesso di bassa estrazione sociale, ai quali è affidata la focalizzazione. Ma è North, che, alla festa finale a casa di Delia, tematizza con amarezza questa mancanza, osservando un gruppetto di giovanotti con i quali non ha alcuna voglia di parlare:

In ogni caso, ascoltando distratto la discussione, vedendone i gesti, sentendone la parlata, gli sembrarono tutti dello stesso tipo. Scuola privata e università, decise, quando si voltò a guardarli. Ma dove sono gli Spazzacamino e gli Spazzini, le Sarte e gli Stivatori? pensò, facendo una lista di mestieri che cominciavano per la lettera S. Con tutto l'orgoglio che Delia aveva per la sua promiscuità, pensò dando un'occhiata alla gente, c'erano solo Decani e Duchesse, e quali altre parole che cominciano per D? si chiese, esaminando ancora il cartello - Donnacce e Damerini. (p. 371)

Nonostante l'intenzione woolfiana di includere un cast di personaggi più vasto e variegato possibile fosse riscontrabile in diversi luoghi del testo, spesso si ha l'impressione che le differenze siano comunque annullate sull'altare di una profonda ed essenziale uguaglianza di tutti gli esseri umani. Se è vero che lo sguardo di Woolf si ferma davanti alle case dei bassifondi perché teme di non riuscire a coglierne i tratti fondamentali, due personaggi come Nicholas e Sara non fanno che ripetere quanto gli uomini pensino tutti le stesse cose, ma che non abbiano perlopiù il coraggio di dirle ad alta voce. Le convenzioni sociali impedirebbero un'espressione libera delle proprie convinzioni. In un brano ambientato nel 1921 - appartenente ai due "pezzi enormi" che Woolf eliminò nel marzo 1936 e che sono qui tradotti per la prima volta - Eleanor racconta a Kitty della sua cena con Nicholas e dei discorsi sulla natura dell'uomo che avevano fatto, ma non riesce a riassumere per bene la discussione e finisce per chiedersi se Nicholas avrebbe potuto essere del tutto sincero lì, nella casa di Lord Lasswade, davanti a Lady Kitty: "Sarà anche ridicolo, ma in fondo, la gente è così. È la natura umana, Nicholas! E se ci fossi stato anche tu, gli chiese, chissà se avresti potuto parlare in tutta libertà" (p. 444). Secondo Ni-

cholas Pomialowski un mondo più libero sarebbe a portata di mano se solo gli uomini imparassero a parlarsi.

Si tratta di un riferimento alle battute conclusive di *Una stanza tutta per sé*, ricordate più su. Non è un caso che ne *Gli anni* siano proprio i tre personaggi che in maniera più esplicita si oppongono alla logica della società patriarcale – Eleanor, Nicholas e Sara – ad avere un dialogo più libero. Nel triangolo platonico che li coinvolge, in cui l'amore ha una gran parte ma in cui non c'è traccia di interesse sessuale,<sup>34</sup> non si realizza solo uno degli obiettivi (il "parlare liberamente") di quella "Society of Outsiders" teorizzata da Woolf alla fine de *Le tre ghinee*, ma sembra prendere corpo anche l'ideale androgino suggerito alla fine di *Una stanza tutta per sé*. Se Nicholas è "maschile-femminile",<sup>35</sup> l'uomo che accetta gli aspetti femminili della sua mente, Eleanor e Sara ne rappresentano la giusta controparte "femminile-maschile" e mostrano come questo stato ideale della società non possa essere raggiunto se non in gruppo, in un continuo e reciproco rispecchiamento. È solo tra loro che può nascere il progetto di un "new world" in cui i rapporti tra le persone siano più semplici e diretti. *Gli anni* è un romanzo tragico perché sottolinea la difficoltà di una comunicazione del genere, ma ne presenta capitolo dopo capitolo anche i frutti più belli e naturali, basando la sua struttura narrativa non tanto su una trama, come abbiamo già sottolineato, quanto sulla rete di relazioni<sup>36</sup>

<sup>34</sup> "Per tutta la serata, ora più ora meno, aveva sentito qualcosa per lui; un po' di questo, un po' di quello; ma ora tutte le sensazioni si erano unite e ne avevano formata una sola, intera – le piaceva" (p. 273).

<sup>35</sup> Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, cit., p. 408.

<sup>36</sup> Secondo Jessica Berman, Woolf gettò le basi di questo atteggiamento di "ricostruzione della comunità" in *Orlando* e *Le onde*, in cui "l'identità della comunità non è affermata in base a criteri tradizionali di parentela e di vicinanza, e neanche di fedeltà a un gruppo specifico o a un partito politico, o di partecipazione a gruppi più ampi come regione o nazione. Woolf sviluppa piuttosto una nozione più ampia di identità personale, tale da istituire una soggettività che si forma in una relazione mutevole con un piccolo gruppo di persone legate tra loro ma al tempo stesso dotate di una propria individualità": Jessica Berman, *Modernist Fiction*, cit., p. 121, tr. mia.

atipiche e non tradizionali, e sui ritratti dei personaggi. In questo senso questo romanzo sembra, più che un romanzo di famiglia, un romanzo corale, un sottogenere che nel periodo tra le due guerre si stava diffondendo molto, sia in America (dove il suo esponente più noto è John Dos Passos) sia al di qua dell'Oceano, in particolare in Francia dove Jules Romains lanciava la corrente mistico-letteraria dell'Unanimismo, una teoria che insisteva sulla profonda unità degli esseri umani e sulla loro capacità di intima comprensione specie nel corso di eventi particolari, come le grandi assemblee e le funzioni, religiose o sociali. L'Unanimismo era noto nel cosiddetto circolo di Bloomsbury anche grazie all'opera di mediazione di Roger Fry, e la critica ha spesso riconosciuto il suo influsso sulla composizione del romanzo corale più strutturato e complesso di Virginia Woolf, *Le onde*.<sup>37</sup> Se il funerale all'inizio de *Gli anni* sembra contraddire l'impostazione unanimista (poiché per la maggior parte della funzione Delia si presenta come un corpo estraneo), tuttavia nel corso del romanzo, la compenetrazione tra i personaggi e la definizione di una rete di corrispondenze sembra riportare la narrazione verso un territorio più congeniale a quello della teoria di Jules Romains.<sup>38</sup> È la stessa struttura a suggerirlo: nell'ultimo anno dedicato alla composizione del romanzo, come sottolinea Grace Radin, Virginia Woolf provvede a intessere il romanzo con una trama di rimandi e riverberi che potessero fornire una maggiore unità a quella che le sembrava ancora una materia narrativa in parte farraginosa.

Questa rete di *Leitmotiv* si ripercuote sia dal punto di vista tematico (eventi che si ripetono come la morte di Par-

<sup>37</sup> Allen McLaurin, *Virginia Woolf and Unanimism*, in "Journal of Modern Literature", 9, 1 (1981-1982), pp. 115-122.

<sup>38</sup> L'opera più importante di Jules Romains, il colossale ciclo romanzesco *Les hommes de bonne volonté* (1932-1946, e tradotto in inglese negli stessi anni), è anche implicitamente citato da Woolf nelle ultime pagine del romanzo, proprio quando il sentimento unanime dei personaggi alla fine della festa è più forte.

nell e quella di Edoardo VII, le passeggiate dei personaggi e i loro dialoghi, la ciclicità delle nascite e delle morti) sia da quello più immediatamente linguistico: le parole scorrono da un personaggio all'altro e danno vita a una serie di richiami interni che contribuiscono a costituire la comunità protagonista del romanzo. Dopo il tour de force linguistico de *Le onde*, in cui la ripetizione delle espressioni aveva un valore soprattutto musicale, qui si insiste ancor di più sul valore sociale delle parole e sul diverso significato che assumono nel passaggio da un personaggio all'altro. Queste espressioni sono veri e propri oggetti ("fluidi" verrebbe da aggiungere parafrasando Woolf), che non solo danno al testo una trama sonora e semantica, ma soprattutto vengono impiegate per definire le relazioni tra i personaggi: la loro diffusione dà vita al tessuto verbale della comunità. Che Martin sia affezionato alla zia Eugénie e ne apprezzi il carattere eccentrico viene dichiarato esplicitamente in *1908*, ma il lettore lo intuisce subliminalmente anche nel modo che ha Martin di "citare" espressioni di Eugénie in alcuni momenti chiave del romanzo.<sup>39</sup> Le espressioni si diffondono e spesso al passaggio cambiano padrone. Alla fine del bombardamento in *1917*, Nicholas risponde ai sogni a occhi aperti di Eleanor esclamando che si tratta di "poppycock", che in questa traduzione è stato reso come "corbellerie" per mantenerne il sentore giocoso e vagamente antiquato. La parola viene ripetuta spesso in seguito e, infine, da North, che la riconosce come un'espressione di Sara: "Ritornava quella parola che aveva usato Sara, 'corbelleria'" (p. 344). Non ci è dato sapere se Nicholas, che è straniero, abbia sentito questa parola da Sara "fuori scena", ma ciò che conta è che a introdurla nel romanzo sia lui, e che la parola cambi paternità in corso d'o-

<sup>39</sup> Se, all'inizio di *1907*, Eugénie dice: "Ma quando si dice otto e un quarto si intende otto e trenta" (p. 124), in *1914*, andando verso casa di Kitty, Martin, che non ha sentito la battuta di Eugénie, pensa: "Guardò l'orologio - erano proprio le otto e mezza. Ma quando si dice otto e mezza si intende otto e quarantacinque, pensò, nel ripartire" (p. 229).

pera rivelando non solo la sua diffusione nel gruppetto degli outsiders, ma anche il rapporto intimo, quasi filiale, tra le parole e i personaggi.

Molto spesso, poi, alcune espressioni servono a definire per contrasto i personaggi che le impiegano. Il colonnello Abel Pargiter, tornato a casa di cattivo umore, riprende la piccola Rose, rea di avere il grembiolino sporco, chiamandola "grubby little ruffian".<sup>40</sup> Undici anni dopo, in "1891", va in visita dal fratello Digby e passa qualche minuto con la cognata Eugénie, per la quale ha un debole. La stessa espressione, impiegata da Digby per le piccole Maggie e Sara, viene presentata negativamente dal narratore che sembra riflettere i pensieri di Abel ("Lo disse per scherzo, ma c'era un accenno di disapprovazione nel tono", p. 119). Allo stesso tempo perciò si rivela non solo la probabile origine comune dell'espressione (usata, viene da pensare, dal padre di Abel e Digby), ma anche il diverso uso della stessa, la "fluidità" del suo valore nel lessico familiare dei Pargiter. Nel romanzo molti oggetti - la poltrona con i piedi ad artiglio dorati, la spazzola a forma di tricheco, il vecchio bollitore d'ottone - riappaiono a intervalli irregolari, e in luoghi diversi, a segnare il passaggio degli anni e rivelando una sopravvivenza ostinata e tragica rispetto all'invecchiamento degli esseri umani:

È proprio strano, pensò, toccando con la punta del pennino la chiazza di setole corrose dall'inchiostro sul dorso del tricheco di Martin, che *questa cosa* sia durata tutti questi anni. Quest'oggetto solido potrebbe sopravvivere a tutti loro. Se lo buttasse via esisterebbe comunque da qualche parte. (p. 88)

Qualcosa di molto simile, come abbiamo accennato, succede ai cluster lessicali, o alle semplici parole, e alle loro riprese si presta perciò molta attenzione in questa traduzione, che prova a rendere anche nel testo italiano non solo la qualità sonora dei riverberi e degli echi, cruciale

<sup>40</sup> "Furfantella pasticciona" (p. 21).

nella poetica woolfiana, ma anche il loro valore puramente narrativo nella costruzione dei personaggi e degli intrecci. Perché *Gli anni* è soprattutto un romanzo in continua oscillazione tra i poli del cambiamento e della resistenza; della storia che si ripete "con una differenza", come aveva detto il Joyce del terzultimo episodio di *Ulisse*; dei mutamenti minimi e della ripetizione quasi formulaica delle cose umane. Ed è per questo forse che si conclude con un nuovo inaspettato inizio, una nuova alba di "straordinaria bellezza, semplicità e pace". Eppure è un romanzo tutt'altro che pacificato e rassicurante, spesso rabbioso e aspro. In uno dei brani centrali dell'ultimo capitolo, Eleanor è a casa con Peggy e si sta preparando per andare alla festa della sorella Delia. Poco prima di uscire, quando il taxi le aspetta già sotto casa, l'occhio le cade su un quotidiano sul quale c'è la foto di un dittatore, probabilmente Mussolini: "era la solita foto sfocata dei giornali serali con un grassone che gesticolava" (p. 303). Eleanor viene presa da una rabbia incontrollabile e strappa il giornale, con un gesto che per Peggy è allo stesso tempo inatteso, grottesco e solenne. Peggy penserà a lungo a questo gesto, sorpresa da un atteggiamento così poco congruente con lo stereotipico ritratto della "zitella vittoriana" che stava cercando di cucire sulla zia. E immaginerà di raccontarlo a un amico, senza riuscire a nascondere un sentimento misto di orgoglio e gelosia, perché a lei, così disillusa, non è dato "credere" con tale convinzione nelle cose. E anche per il lettore, che pure conosce l'impegno sociale di Eleanor, quel gesto di stizza è una novità, una novità che arriva dopo circa tre quarti di romanzo; quel gesto, che sembra per certi versi riassumere il romanzo, ne condensa i rapidi passaggi da un registro, da un tono, all'altro, le situazioni talvolta grottesche, la capacità di costruire ritratti di personaggi sorprendenti e coesi al tempo stesso, l'impegno civile e politico che, come quello della stessa Virginia Woolf, è sempre pronto a risalire in superficie, tra i "fatti", quasi inaspettato, ma non per questo meno necessario.