

Raffaele La Capria's verhalende interpretatie van de "napoletanità"

Dirk VANDEN BERGHE

Vrije Universiteit Brussel

1. Van het verhalend proza tot het verhalend essay

In de Italiaanse letterkunde uit de jaren zeventig en tachtig van de 20ste eeuw verdiepten enkele toen ruim erkende schrijvers van verhalend proza zich in het essaygenre, wat een positieve weerklank had bij hun lezerspubliek. Men kan denken aan de bundels *Collezione di sabbia* (1984) en *Lezioni americane* (1988) van Italo Calvino, of aan *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia* (1970), *Nero su nero* (1978) en *Cruciverba* (1983) van Leonardo Sciascia. Anderen, die hun debuut hadden gemaakt als romanciers en deze activiteit verder zetten in de eerste fase van hun carrière, zouden zich gaandeweg toelagen op het essayisme. Dit was het geval van Luigi Meneghello, die zich vele jaren na zijn expressionistisch meesterwerk *Liberanos a malo* (1963) verdiepte in onderwerpen van linguïstisch-semiotische aard, zoals *Jura. Ricerca sulla natura delle forme scritte* (1987), *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina* (1990), *Il dispatrio* (1993), of nog de grote verzamelbundels, getiteld *Le Carte* (1999-2001). Analog aan Meneghello, maakte ook Raffaele La Capria een duidelijke overstap van verhalende naar essayistische werken (Berardinelli 1996 : 883-884).

De esthetica van het neorealisme overheerste nog in Italië wanneer La Capria in 1952 zijn debuutroman *Un giorno d'impazienza* publiceerde. Het werk is het verhaal van een adolescent met een onweerstaanbare drang naar een eerste seksuele ervaring, die uiteindelijk enkel een grote ontgoocheling zal voorstellen, omdat hij ongeduldig ("impazienza") zijn laatste kinderjaren zo snel mogelijk achter zich wil laten.

Negen jaar later, in 1961, doorbreekt *Ferito a morte* volledig het lineair chronologisch verloop van de gebeurtenissen die La Capria weergeeft. De verteller van het verhaal is hoofdzakelijk intern, maar wijzigt hier en daar naar extern. La Capria geeft frequent conversaties weer in de directe rede en mengt deze, meestal zonder specifieke overgang, met ideeën en bedenkingen van protagonist Massimo. De lezer ontwaart vanaf de eerste pagina's een tweeledig thema: de uitdrukking van een gevoel van harmonie met de natuurlijke omgeving te Napels en het gewicht van de beperkingen die de jonge protagonist ervaart omwille van de apathische houding van de burgerij. Hij zal zich verplicht voelen Napels te verlaten om intellectueel en economisch autonoom te kunnen worden, maar gedurende een bepaalde periode keert hij jaarlijks kort tijd terug naar zijn geboortestad. Vandaag wordt *Ferito a morte* algemeen beschouwd als één van de meest vernieuwende werken in het romangenre uit het naoorlogse Italië. Veel minder apprecieerden La Capria's lezers zijn derde roman, *Amore e psiche* (1973), die ook de laatste zou zijn van zijn grote fictionele teksten. Nadien legde de schrijver zich hoofdzakelijk toe op het essaygenre.

De stad Napels is aanwezig in het oeuvre van La Capria sinds zijn eerste geschriften. Ze werd het voorwerp van zeer expliciete beschouwingen in de bundel *L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli* uit 1986, die ook verschillende verwijzingen bevat naar de roman *Ferito a morte*, waarvan *L'armonia perduta* een 'essayistische versie' zou kunnen zijn, zoals we verder zullen aantonen. In ieder geval wachtte de schrijver tot dit laatste werk om na 1961 opnieuw thema's aan te snijden die reeds in *Ferito a morte* expliciet met de stad verbonden werden. We zullen hier nagaan hoe het ruimtelijk aspect in de bundel essays verwerkt werd, maar ook of La Capria's beschouwende stijl effectief als verhalend kan worden gedefinieerd, zoals door de jaren heen reeds is gebeurd (Berardinelli 1996 : 84) . Indien deze hypothese waardevol blijkt, kan worden gezocht naar de karakteristieken die *L'armonia perduta* doen aanleunen zowel bij het narratieve als bij het essayistische genre. Daarnaast

omvat het werk een niet te verwaarlozen hoeveelheid ‘zelfcommentaar’ van de schrijver op zijn tweede roman. De tendens om de eigen geschriften na een zekere tijd kritisch terug in overweging te nemen, de bevindingen te verwerken in een argumenterende tekst en deze uiteindelijk te publiceren, manifesteert zich vaak bij La Capria. De beschouwingen over het eigen werk heeft de schrijver zelfs tweemaal gebundeld, onder de titel *Cinquant’anni di false partenze ovvero l’apprendista scrittore* in 2002, en in 2013 als *Novant’anni d’impazienza. Un’autobiografia letteraria*, waarin eveneens de intense activiteit van La Capria op hogere leeftijd door hemzelf onder de loep wordt genomen. In *L’armonia perduta* staat in het ‘zelfcommentaar’ ook altijd de stad Napels centraal. De plaats- en ruimtecomponenten zijn er dus essentieel.

2. Ontstaan van de Napolitaniteit

L’armonia perduta bestaat uit veertien korte essays, geschreven tussen 1982 en 1986, waarvan zes een eerste maal gepubliceerd werden in het dagblad *Corriere della Sera*. Aan de uitgave uit 1990 voegde La Capria een “Post-scriptum” toe, en in 1999 kwam voor het eerst de welluidende ondertitel *Una fantasia sulla storia di Napoli* van het werk voor. Samen met het voorwoord “Al lettore”, verschenen bij de heruitgave van 2009, dragen deze paratekstuele elementen bij tot het onderlijnen van de verhalend-creatieve component van het gefragmenteerd betoog omtrent een centraal aspect van de Napolitaanse cultuur uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw. De bundel werd zo nagenoeg een “macrotekst” (Corti: 145-147), die La Capria opdroeg aan historicus en journalist Antonio Ghirelli. Wat geen toeval was. In zijn *Storia di Napoli* (1973) had Ghirelli het concept van de ‘Napolitaniteit’ (“la napoletanità”) beschreven aan de hand van exclusief marxistische interpretatiecategorieën, als een “overleven van ideologische structuren op de teloor gegane sociale en economische structuren, die deze

ideologie had doen ontstaan”¹ (La Capria 1986, 373, citeert Ghirelli 1973, 262). Gezien echter de veelheid van mogelijkheden om de Napolitaniteit te interpreteren, besloot Ghirelli in 1976 een enquête te organiseren onder een groot aantal intellectuelen die ofwel actief waren te Napels, ofwel zich hadden uitgesproken over de stad en haar recente cultuur.

Ook La Capria gaf zijn visie, zij het in eerder generieke bewoordingen: voor hem was Napels als een “Oerwoud” dat lijnrecht stond tegenover een samenleving die zoveel als mogelijk zou steunen op verlichte ideeën. Hij erkende zich gedurende een zekere tijd te hebben gekoesterd in deze “hoofdstad van verval”, ook al bleef hij kritisch en alert, zonder echter op intellectueel vlak daadwerkelijke ankerpunten te hebben buiten de Napolitaanse cultuur, noch goede ideologische redenen om hem de “Morfine” te doen verlaten (voor alle citaten uit deze paragraaf, zie Ghirelli 1976, 61). Maar in 1950 vertrok hij effectief uit de regio Campania en werd medewerker te Rome van de toen pas opgerichte cultuurzender Terzo Programma, bij de Radio Audizioni Italiane (RAI).

Met *L’armonia perduta* beoogde La Capria een meer genuanceerde en zo mogelijk coherente interpretatie van de Napolitaniteit. De ideeën die centraal staan in de verschillende essays (La Capria 1986: 345-478) kunnen als volgt samengevat worden.

Zoals in een aantal andere Europese steden, waaronder Venetië, Constantinopel, Wenen of Praag, heeft de moderniteit haar opmars in Napels onderbroken. De Napolitaanse maatschappij heeft zich niet verder of volledig ontplooid na de Verlichting, ondanks de rijke beschaving die er sinds eeuwen heerste. La Capria benadrukt dat dit niet betekent dat de gewone bevolking in ideale materiële omstandigheden verkeerde. De revolutie van 1799 te Napels zou een keermoment geweest zijn in de initiële opmars van de stad naar de uitbouw van de moderniteit. Inderdaad, in dat jaar werd de kortstondige “Repubblica Partenopea” opgericht

¹ Om een vlottere leesbaarheid van het artikel te verzekeren, worden de Italiaanse citaten in de tekst naar het Nederlands vertaald. De blokcitaten blijven steeds in de oorspronkelijke taal van de geciteerde werken.

door pro-revolutionaire Napolitanen, die de macht gegrepen hadden in afwezigheid van koning Ferdinando IV van Bourbon. Deze had zich teruggetrokken te Palermo met zijn overblijvende troepen, na een mislukte poging om de Pauselijke Staat te bevrijden van de Franse bezetter. Met een nieuw leger, hoofdzakelijk samengesteld uit vrijwilligers, en met de hulp van de Engelse admiraal Horatio Nelson kwam Ferdinando IV terug aan de macht te Napels op het einde van 1799. De aanvoeders van de kortstondige republiek, leden van de hoge burgerij met uitgesproken Verlichtingsidealen, werden door het herstelde Bourbon-gerecht veroordeeld tot executie, gevangenis of verbanning.

Volgens La Capria zou de Napolitaniteit precies de cultuur uitdrukken die de kleine burgerij promootte na de monarchische restauratie van 1799. Gedurende de 18^{de} eeuw had zich steeds frequenter een rurale bevolking in de stad gevestigd, waar zij inactief bleef en een bedreiging betekende voor de kleine burgerij, die een veel kleinere groep vertegenwoordigde dan het massale “plebs”. “La plebe” is inderdaad de naam die La Capria gebruikt voor het volk, want in een pre-industrieel Napels kon men nauwelijks van proletariaat of van onderklasse spreken. Die burgerij zou een culturele stap gezet hebben in de richting van het volk, met de bedoeling een mogelijk klassenconflict te voorkomen of te neutraliseren. Daarom wenste zij een cultuur te promoten die ze met dat gewone volk wilde delen, en waarbij het stedelijk dialect, verfijnd zelfs met inbreng van neologismen en woorden uit het Frans, een primaire rol zou spelen.

Men kan verwachten dat logischerwijs de grootste bevolkingsgroep op cultureel gebied uiteindelijk de bovenhand haalde, maar volgens La Capria gebeurde dit niet: de betrekkelijk geraffineerde elementen uit de cultuur van de ‘napoletanità’ waren immers helemaal geen volkse maar burgerlijke kenmerken (La Capria 1986: 358-363). De schrijver is zich evenwel goed bewust van het feit dat “het plebs niet zo sterk was als de burgerij vreesde”, omdat de monarchie het volk goed in het oog hield, en dat “de kleine burgerij niet zo zwak was als ze

zelf meende te zijn” (La Capria 1986: 478), want in het Napoleontisch Koninkrijk Napels zouden tussen 1805 en 1810 grote intellectuelen als Vincenzo Cuoco en Pietro Colletta politiek actief geweest zijn.

In de loop van de 19^{de} eeuw vergrootten de mogelijkheden tot culturele productie ook te Napels, waardoor cultuur van de “napoletanità” ruim kon verbreid worden, vooral in de sectoren van het theaterleven, de liedproductie en de pers. Dit waren goede wegen om een sterke identiteit op te bouwen, met als uitkomst een maatschappij die cultureel gezien sterk op zichzelf teruggeplooid was, maar die de illusie kon beleven van een hernieuwde ‘harmonie’ (La Capria 1986: 362). Deze cultuuruitingen waren niet de rechtstreekse voortzetting van de grote literaire, filosofische en juridische traditie uit het Napels van de 17^{de} en 18^{de} eeuw, met een internationaal-Europese inslag, en die in de 20^{ste} eeuw nog een prestigieuze vertegenwoordiger als filosoof Benedetto Croce zou krijgen (La Capria 1986: 372). De Napolitaniteit leidde in La Capria’s ogen eerder naar zelfverheerlijking, naar een autoreferentiële houding: een soort zelfgenoegzaamheid die vrijwel allen trof, en het sociale leven vaak deed lijken op een reeks collectieve opvoeringen, waarbij de cirkel van de eigen waarden, het eigen taalgebruik en de eigen lokale gewoonten nauwelijks doorbroken werden (La Capria 1986: 356).

3. De Napolitaniteit en de ruimte

Met betrekking tot het aspect ‘ruimte’, loont het de moeite dieper in te gaan op de voorstelling van de stad Napels in de essaybundel *L’armonia perduta*. Zoals hoger aangegeven, concentreerde La Capria zich vooral op een concept (de Napolitaniteit) en verklaarde de oorsprong ervan door middel van een zelf ingebeelde maar in zijn ogen niet onwaarschijnlijke geschiedenis. In feite heeft hij zich de idee toegeëigend die vertolkt wordt door het citaat rond de stad Olivia uit Italo Calvino’s *Le città invisibili*, en dat de lezer terugvindt op de eerste

pagina van *L'armonia perduta*: “Men mag de stad nooit verwarren met het verhaal dat haar beschrijft. En toch bestaat een verband tussen beide” (La Capria 1986: 339 citeert Calvino: 407). Volgens La Capria is het onmogelijk een plek werkelijk te kennen door zich zonder meer te concentreren op een observeren ervan en, erna, op de daaruit voortvloeiende beschrijving, hoe nauwgezet deze ook kan zijn. Calvino had in zijn werk uit 1973 de geciteerde pagina's afgesloten met de lapidaire bewering: “De leugen zit vervat in de dingen, niet in het verhaal” (Calvino 1992: 408). Niet anders is het bij La Capria, die het afstand nemen van de tastbare plekken zag als een voorwaarde tot het beter begrijpen ervan. De neerslag vertrouwde hij dan toe aan het essay.

Hoezeer een nieuw inzicht de vraag tot het herzien van de geschiedkundige canon kan inhouden, leest men in “Al lettore”, opgedragen “aan de lezer”. La Capria stimuleert hem “dit boek te lezen alsof het een roman zou zijn”. En verder suggereert hij: “Vergeet de geschiedenis zoals je ze onderwezen kreeg, probeer te ontsnappen uit de criteria die haar vorm gaven, en zet je verbeelding in werking” (La Capria 1986: 341).

Wanneer we La Capria's benadering van de ruimte onder de loep nemen, is het evident dat hij zich toespitst op een geografie die enkel leeft in zijn eigen herinnering. In de drie essays die het tweede deel van het werk vormen (“Quel mare che bagna Napoli”, “La mia casa al mare” en “A chi la spedisco, questa cartolina?”), behandelt de schrijver inderdaad zijn “Persoonlijke geografie”, zoals de overkoepelende titel “Geografia personale” klinkt. Hij heft het over plaatsen en omstandigheden die niet meer verbonden zijn met de verwachtingen tegenover het leven die zijn adolescentie hadden gekenmerkt, en die bijgevolg hun actualiteit of zelfs hun bestaan hebben verloren: het zeventiende-eeuwse onafgewerkte en ongerestaureerde Palazzo Donn'Anna waarin zijn familie vrij toevallig huisde, de toen veel minder bevolkte heuvel Posillipo en de ongerepte flora en fauna van de omliggende Golf van Napels, de plekken waar hij de “Mooie Dag” beleefde en inbeeldde als voorbode van zijn

volwassen leven, de wegen aan de zeeoever die niet bezweek onder de verkeersdrukte van de stad of onder de commerciële speculatie. De verwachtingen stonden centraal in de roman *Ferito a morte* en kregen bijgevolg vorm precies in het beeld van “de Mooie Dag” (“la Bella Giornata”). Dit was een daadwerkelijke maatstaf, niet enkel met betrekking tot haar specifiek meteorologische aspecten en de mogelijkheden tot actie die deze openden, maar meer algemeen, tot de toekomst die de jonge protagonist voor zichzelf te Napels zag. Hij hoopte inderdaad dat een langdurige Mooie Dag zou aanbreken wanneer de jaren van de Tweede Wereldoorlog zich in de tijd verwijderden en dat, concreet gezien, een vitale economie de stad beter dan voorheen kon doen opleven en perspectieven creëren voor een goede sociale en culturele dynamiek. Maar de ontgoocheling sloeg toe, omdat hij enkel stagnatie merkte, bovenop sociale, culturele en psychologische verwarring onder de bewoners. Met een verhaaltechniek die de lineaire temporaliteit doorbreekt, probeert La Capria dit nog duidelijker te maken aan zijn lezer. Het Napels waarin de protagonist van *Ferito a morte* leeft, behoort dus ook tot een specifiek historisch moment.

Misschien kan de stad uit *Ferito a morte* en *L'armonia perduta* als een chronotopos worden geïnterpreteerd, een welomlijnde combinatie van tijd en ruimte? De schrijver belicht immers in dit tweede werk hoe de levensverloop van het autobiografisch personage uit de roman in een specifieke ‘tijd-ruimte’ kan overeenkomen met een stadium van de collectieve Napolitaanse geschiedenis. De verbinding van een individueel leven met de cycli van het collectief historisch gebeuren is een interpretatiemogelijkheid die hij zich eigen maakte langs inzichten die de *Principi della Scienza Nuova* (1725) van filosoof Giambattista Vico hem opleverden. Het menselijk moment van de Mooie Dag, plots aangetast door een breuk in de schijnbare volmaaktheid of “staat van genade, als die ooit bestond” (Esposito: 36), liet La Capria samenvallen met één van de cyclische fasen uit het bestaan van de maatschappij, namelijk de in Napels ‘opgevoerde (maar in werkelijkheid verbroken) harmonie’, welke tot

1945 kon stand houden door zich te beroepen op de cultuur van de Napolitaniteit die ontstond na de revolutie van 1799.

4. Dichterlijke waarheid, of “cognitieve mitografie”

Het aspect ‘essay’ en de narratieve benadering van het thema vallen zo samen met de beschouwingen over de stad, in het bijzonder over haar geschiedenis.

Een veelvormig genre als het essay nauwkeurig karakteriseren is problematisch. Men erkent doorgaans zijn ‘mediërende’ functie tussen werken gericht tot lezers met hooggespecialiseerde kennis en werken voor een ruimer publiek dat meestal geen specialist is (de Obaldia, 13). Eenzelfde functie van mediator nam ook de literatuur in de loop der eeuwen vaak op. *L’armonia perduta* behoort tot een type essay dat men in de categorieën van de cultuurgeschiedenis en de cultuurkritiek kan onderbrengen (Berardinelli 2002: 37). Maar een essay is daarnaast zeker ook “literatuur *in potentia*”, zoals tekstvormen waaronder men de biografie, de dialoog of de geschiedschrijving kan rekenen, wat Fowler jaren terug beklemtoonde (Fowler: 5). Uiteraard is de intensiteit van de verbeeldingskracht in een essay ondergeschikt aan het geheel van referentiële gegevens, omdat een essayist met zijn lezer impliciet de verbinding aangaat een hoge graad van coherentie te behouden doorheen zijn betoog, wat niet wegneemt dat het genre een narratieve *modus* in zich kan dragen (Berardinelli 1996: 809).

De narratieve en de essayistische vorm staan bijgevolg niet altijd in tegenstelling tot elkaar. In *L’armonia perduta* legt de schrijver meermaals de nadruk op het feit dat hij een daadwerkelijk verhaal construeert. Wat het opnemen van een vormelijk-pragmatisch gegeven impliceert, naast rekening houden met een inhoudelijke dimensie (Ryan: 28). Een verhaal omvat dus eerst en vooral een reeks causaal verbonden gebeurtenissen, die voor het publiek minimaal een kleine geschiedenis vormen. Daarnaast spelen zowel de ruimte (waarin de

actanten handelen) als de chronologie (wijziging van een situatie in de tijd) en het mentaal ageren (doelgericht handelen van de actanten) elk hun eigen rol (Ryan: 29). In het essay is een tijdsgebonden plot echter meestal afwezig, maar afgezien daarvan vertoont *L'armonia perduta* wel de meest verbreide kenmerken van het genre: de schrijver getuigt van een open houding tegenover een bepaalde problematiek, hij treedt in dialoog met andere intellectuelen en waar mogelijk benadrukt hij de coherentie van zijn argumentatie met wat eerder door hem werd gepubliceerd over het bewuste onderwerp (Castilleja: 96, 107).

Doorheen *L'armonia perduta* bouwt La Capria een door hem ingebeelde geschiedenis op. Algemeen gezien is het mengen van geschiedschrijving en fictie minder uitzonderlijk dan men zou denken: narrativisering en plotconstructie zijn immers eigen aan beide tekstsoorten (White 1987: 1-25). In de eerste essays van de bundel (vooral in “*L'armonia perduta*” en in “*Il flauto suadente del dialetto*” [“De verleidelijke fluit van het dialect”]) geeft de auteur de grote chronologische referenties en de globale handelingen weer door middel van een herhaald gebruik van nauwkeurig gekozen retorische procédés, waaronder antonomasia, metaforen en symbolen: “Nieuwe Tijden”, “Gewijzigde Dingen”, “Opvoering”, “Collectieve Opvoering”, “Verloren Harmonie”, “ze maakten een encensering en voerden haar [de Verloren Harmonie] op” (La Capria 1986: 355-56, 362), of nog: “een grote pythoneske vertering is aan de gang” (La Capria 1986: 360), waarmee de schrijver refereert naar de houding van de kleine burgerij, die poogt de lagere klasse in toom te houden door haar te assimileren (te ‘verteren’) en te betrekken bij het uitvinden van een gemeenschappelijke Napolitaanse taalvariant: een gedeelde cultuur, dus. Ook de hoofdrolspelers van het verhaal benoemt hij met eenzelfde, veralgemenende techniek: “het plebs, het Verborgene Ding” (La Capria 1986: 358). En nog, in de latere pagina “Tot de lezer”: “We hebben het hier niet over een Renzo of een Lucia [de protagonisten van Alessandro Manzoni’s roman *I promessi sposi*], maar over een Plebs en een Burgerij” (La Capria 1986: 343)

Al deze elementen vermenigvuldigen zich in het openlijk metadiscours “Il filo conduttore”, dat het eerste deel van het werk (“Genesi della napoletanità”) afsluit:

col dovuto omaggio alla grande anima di Vico, non di Bestioni e di Eroi si narra, ma più modestamente di Plebe e Piccola Borghesia. Un romanzo pieno di simboli e di metafore: e tali sono *La Bella Giornata*, *L’Immagine Lacerata*, *L’Armonia Perduta*, *La Recita Collettiva* eccetera, ma anche *La Paura della Plebe*, *Il Flauto Suadente del Dialetto*, *La Classe Digerente*, e perfino le due protagoniste: *La Plebe* e *La Piccola Borghesia* (La Capria 1986: 434-435).

a me interessava [...] capire [...] attraverso quali astuzie e strategia la piccola borghesia [è] riuscita ad addomesticare la plebe, ad ammansire la bestia temuta, a circuirle e inglobarla, fino ad abolirne la micidiale diversità (La Capria 1986: 437).

La Capria verklaart op paradoxale wijze dat hij deze these volledig heeft uitgevonden, maar dat het geheel desondanks blijft draaien rond historische feiten. Hij schrijft over de “fabel”, bedacht voor de lezers, hij herinnert aan wat hij “overdacht (met wat fantasie[...])” en hij geeft toe hoe eenvoudig het is om met deze fantasie “te werken over deze thema’s, zonder de verplichting te hebben van de historicus, die bewijsstukken dient aan te leveren voor elke gemaakte bewering en veronderstelling” (La Capria 1986: 650, 651, 657 en 659-660). Niets meer dan “een intuïtie” was voor hem de idee dat de vrees voor het plebs aan de grond zou liggen van het smeden van “het dialect dat de Napolitaniteit typeert, progressief ontwikkeld na de Revolutie van 1799” (La Capria 1986: 416). Op het einde van de bundel wordt het fictionele aspect van het geproduceerde historisch discours nogmaals vereenzelvigd met het romangenre (“een roman vol symbolen”, “hier begint mijn roman”, in La Capria 1986: 435-436), zoals in de openingspagina “Al lettore”. De schrijver erkent dat hij schatplichtig is aan Ghirelli’s interpretatieschema’s van de Napolitaniteit, maar bevestigt dat het concept door hem op gepaste manier “opnieuw uitgevonden is”, dank zij de hulp van “de fantasie, een beetje willekeur en vele abstracties” (La Capria 1986: 434).

Kortom, zoals men leest in het *Post-scriptum*, mikt hij op een dichterlijke en niet op een historische waarheid, en precies om deze reden kan in zijn ogen *L’armonia perduta* herleid

worden tot een “cognitieve mitografie” (La Capria 1986: 482-483), met een hoger gehalte aan fictie dan wat zijn tekst tot een essay zou maken. Het hoog gehalte aan narrativiteit dat op zijn beurt de historiografie kan vertonen, hangt volgens Hayden White samen met de wil om uit een stroom van feiten en gebeurtenissen een geheel te lichten waaraan een coherente betekenis kan worden gekoppeld (hij heeft het over “morality or a moralizing impulse” bij de uitbouw van narrativiteit):

This value attached to narrativity in the representation of real events arises out of a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness, and closure of an image of life that is and can only be imaginary [...] the fiction of such a world, capable of speaking itself and of displaying itself as a form of story [is] necessary for the establishment of that moral authority without which the notion of a specifically social reality would be unthinkable [...] Could we ever narrativize without moralizing? (White: 24-25).

Wanneer La Capria schrijft over *L'armonia perduta* als “roman” *sui generis*, kan men denken aan een type literaire *mimesis* die meer aanleunt bij het romangenre uit het Ancien Régime: schrijvers illustreerden toen doorheen een plot hoofdzakelijk algemeen verbreide concepten. Dergelijke werken staan ver verwijderd van de weergave van de puur empirische werkelijkheid (waarschijnlijke levensverhalen en aparte levensvormen), die het centrale gegeven werden in de moderne roman, sinds de 19^{de} eeuw. Daarvoor handelden personages hoofdzakelijk als allegorieën van *a priori* vastgelegde ideeën (Mazzoni: 136 en 142). La Capria’s “fabel”, “vol metaforen en symbolen”, heeft dus meer weg van een werk dat behoort tot het vroegere “allegorisch e moralistisch paradigma” (Mazzoni: 141).

5. Zelfcommentaar in *L'armonia perduta*

Zo belanden we bij het ‘zelfcommentaar’, dat de essays uit *L'armonia perduta* vaak vertolken met betrekking tot La Capria’s verhalend proza, in het bijzonder tot *Ferito a morte*.

Dit commentaar heeft niet de vorm van punctuele annotaties, bedacht als tekstverduidelijkingen, noch van een voor- of nawoord tot de roman uit 1961, maar is meer een ‘epitekst’, die het gehele werk beslaat en gepubliceerd werd in een totaal andere context dan *Ferito a morte*, jaren na de eerste uitgave (Secchieri 2010: 16 en Prandi 2010: 102).

Het zelfcommentaar verklaart de reden van het conflict tussen La Capria en de stad Napels, een “dichterlijke ruzie” die een eerste uitdrukking kreeg in *Ferito a morte*. De schrijver refereert hiermee opzettelijk naar Henry James, die met deze formule zijn eigen conflictuele houding tegenover de Verenigde Staten wilde karakteriseren (James zelf oordeelde trouwens in een essay uit 1874 dat zijn kritische positie kon worden vergeleken met deze van zijn Russische tijdgenoot Turgenev, uitgeweken naar West-Europa omwille van de polemiek die elk werk van zijn hand deed oplaaien in Rusland: James, 1984: 975). La Capria geeft overwegend kritiek op de burgerij in Napels na de Tweede Wereldoorlog. Hij bespreekt dus vooral extratekstuele aspecten, die evenwel duidelijk verwerkt waren in *Ferito a morte*:

le metafore che ho inventato nei miei libri [...] e perfino la loro struttura narrativa che disgrega il naturalismo paternalistico tradizionale, così intonato alla Recita, fanno parte di questo poetico litigio [...] il mio poetico litigio è anche questa necessità di ridurre all’essenziale la mia “idea di Napoli” e quanto vi è di napoletano dentro di me (La Capria 1986, 357).

Het zelfcommentaar verklaart echter wel een belangrijk aspect dat eigen is aan de roman, meer bepaald zijn narratieve structuur. In het essay “Descrizione di una bella giornata” bekent La Capria dat hij door middel van een welbewuste vormelijke keuze een vervreemdingseffect heeft willen bereiken “tussen zichzelf en zijn onderwerp”, de stad Napels (La Capria 1986: 385). Het zelfcommentaar bespreekt in dit geval ook meer intertekstuele aspecten, vooral om aan tonen welke vorm de schrijver in *Ferito a morte* wilde ontwijken: een verhaalstructuur zoals in de 19^{de}-eeuwse realistische roman of nog in het 20^{ste}-eeuwse neorealisme, met een duidelijke derdepersoonsverteller. Toch laat La Capria ook iets los ook over zijn dialoog met

mogelijk verwante voorbeeldteksten, die ontstonden buiten de Italiaanse literatuur (hun ontdekking was trouwens het voorwerp van nota's uit 1938-1948 voor een literaire autobiografie, voor het eerst gepubliceerd in 1974 onder de titel *False partenze. Frammenti per una biografia letteraria*):

la descrizione fenomenologica, esatta, di ciò che si poteva constatare, di ciò che era solo evidente e incontestabile, pareva la strategia più opportuna per evitare di incagliarsi nelle secche di un umanismo senza più punti di riferimento (La Capria 1986, 380).

Di giornate come quella che volevo descrivere ne era già spuntata qualcuna, e splendida, negli anni Venti. Parlo della giornata "pointillista" della Woolf, e di quella sterminata e labirintica di Joyce (La Capria 1986, 381).

E poi c'erano altri libri [...] che mi avevano colpito per l'abilità del montaggio e la precisione del congegno [...]; per esempio *Il buon soldato* di Ford Madox Ford col suo mirabile gioco d'incastro, o *L'urlo e il furore* di Faulkner, con quel *continuum* psichico così diabolicamente orchestrato, o *Fiesta* di Hemingway che procede col ritmo ebbro e febbrile dei suoi personaggi; ed altri ancora apparsi nel periodo dell'*entre deux guerres* (La Capria 1986, 381-382).

"L'armonia, la storia e la fantasia", het postscriptum uit 1999 dat *L'armonia perduta* afsluit, biedt een nog ruimer zelfcommentaar zowel op *Ferito a morte* als op *L'armonia perduta* zelf, en een poging tot een meer universele interpretatie van La Capria's Napolitaanse en hoofdzakelijk autobiografische thema's (het ideaal van het behouden van de harmonie en het scepticisme tegenover een hardnekkige autoreferentiële houding). Het individueel en collectief verloop van de zucht naar harmonie krijgt in "L'armonia, la storia e la fantasia" een waarde die als archetypisch of symbolisch wordt beschreven (in werkelijkheid reeds aangekondigd in de laatste paragraaf van het essay "Descrizione di una bella giornata", La Capria 1986: 392):

[*L'armonia perduta*] parla [...] di una felicità che sembra sempre a portata di mano [...] che sempre invece ci sfugge [...] Parla infine di un'Armonia, forse solo sognata, che fu perduta a Napoli una volta ma che tutti sentono oggi perduta in ogni parte del mondo (La Capria 1986: 485).

Dit terwijl aan de ene kant de autoreferentialiteit, typerend voor op zichzelf teruggeplooid gemeenschappen, aan de andere kant de globalisering, met haar opheffen van de vele culturele verschillen, onderling een positie zouden kunnen vinden waarin zij elkaar in evenwicht brengen:

questo libro [...] afferma la necessità di ritrovare attraverso la storia [...] la nostra identità, non per chiuderci in essa ma [...] per cercare la giusta combinazione tra differenza e omologazione e ridisegnare così un'idea di uomo meno uniforme e più creativo. Perciò *l'Armonia perduta* si affida a quell'illuminismo del cuore – quell'equilibrio tra consapevolezza e abbandono, tra intelligenza e sentimento – che Napoli ha insegnato (La Capria 1986: 486).

6. *L'armonia perduta* en La Capria's latere essays over Napels

De ideeën die La Capria uiteenzette in *L'armonia perduta* waren bijzonder vruchtbaar voor zijn latere essays rond het maatschappelijk en cultureel leven te Napels op het eind van de 20^{ste} eeuw. Ze fungeerden nagenoeg als intellectuele katalysatoren. Na *L'armonia perduta* zou hij zich immers uitgesproken hebben in een wekelijkse rubriek van het Napolitaans dagblad *Il Mattino* omtrent de weerslag van de gebeurtenissen uit 1992-1993 in zijn stad. Het Italiaans corruptieschandaal “Schone Handen” leidde toen tot het uiteenvallen van grote politieke partijen. Later in de Negentiger jaren besprak hij aspecten van het werk van schrijvers uit Napels die vaak gelijktijdig met hem hun intellectuele activiteit aangevat hadden. Met een aantal onder hen was hij bevriend of had hij samengewerkt als redacteur van het tijdschrift “Sud” tussen 1945 en 1947.

En zo brengt *L'occhio di Napoli* (1994) de verloedering van de stad in rechtstreeks verband met het immobilisme dat Napels toen karakteriseerde (La Capria 1994: 885-888). Of ook: de reden waarom buitenlandse media geen informatie leverden over vele aspecten van het Italiaans publiek debat uit die jaren, laat La Capria toe te concluderen dat het burgerleven in Italië moeite had om zichzelf te overstijgen, analoog met wat gebeurde te Napels in de bloeitijd van de “napoletanità” (La Capria 1994: 932-934). Het dominerend consumentisme naast de

precaire levens- en professionele omstandigheden van velen te Napels, al te vaak aan de grondslag van georganiseerde misdaad, vinden volgens La Capria hun wortels in het feit dat het plebs in de stad geen echt ‘volk’ werd omdat men de opportuniteit van het schoollopen gedurende een volledige cyclus in vraag stelde (La Capria 1994: 916-919). Maar in *L’occhio di Napoli* hoopt de schrijver uiteindelijk dat de bevolking tenminste het berusten in eigen situatie zou doorbreken na met lede ogen de televisiebeelden van corrupte politici met handboeien te hebben aanschouwd (La Capria 1994: 939-943).

In *Napolitan graffiti* (1998), daarnaast, verklaart La Capria zich akkoord met het essay *La patria napoletana* van Elena Croce omdat hij haar stellingen naadloos kan aanvullen met eigen bevindingen omtrent de cultuur van de Napolitaniteit, die een blik naar buiten verhinderde, zodat geen open cultuur werd gecreëerd (La Capria 1998: 939-943). En evenzeer: het theater van Napolitaans acteur en schrijver Eduardo De Filippo na *Napoli milionaria*, een stuk uit 1947, zou de “napoletanità” weerspiegelen als in een ‘versteende’ vorm, omdat vele personages vanaf dan niet meer als daadwerkelijk hedendaags werden opgevat door De Filippo (La Capria 1998: 1003-1009). En verder nog: in tegenstelling tot Anna Maria Ortese verdedigt La Capria de eigen houding en deze van zijn collega’s intellectuelen op het einde van de jaren Veertig en in het begin van de jaren Vijftig, omdat zij poogden niet slaafs het links populisme aan te hangen en toch de beperkte Napolitaanse identiteit niet te verheerlijken, teneinde de rede eindelijk te laten spreken (maar volgens Ortese zweeg deze volledig) (La Capria 1998: 1048-1050).

7. Conclusie

De culturele ontwikkelingen in de stad Napels uit de 19^{de} en de vroege 20^{ste} eeuw zijn het voorwerp van deels historische, deels imaginaire beschouwingen van La Capria in de essaybundel *L’armonia perduta*. Het werk is nauw verbonden met zijn roman *Ferito a morte*, waarop hij in *L’armonia perduta* ook ruim ‘zelfcommentaar’ geeft. Hij doet dit in degelijke

mate, dat men de verzameling zou kunnen lezen als een essayistische versie van de roman, echter met het behoud van sterk narratief getinte elementen in het essaygenre zelf. Met *L'armonia perduta* doelde de schrijver op een coherente interpretatie van de Napolitaniteit, een begrip dat hij uitdiepte na een eerste bevraging hierover door Antonio Ghirelli. In La Capria's ogen drukt de Napolitaniteit de kleinburgerlijke cultuur uit die voortvloeide uit de monarchische repressie na de kortstondige Napoletaanse Republiek van 1799. Een conflict tussen het lompenproletariaat en de kleine burgerij leek zo te kunnen worden geneutraliseerd, in een beweging die een fundamenteel op zichzelf teruggeplooid cultuur uitbouwde.

Het gehele essayistische werk van La Capria vertoont in ieder geval een sterke inhoudelijke samenhang. Wat de schrijver in 1998 opviel bij de bespreking van het oeuvre van zijn collega Domenico Rea, kan ook op hem toepasselijk zijn:

So bene anche io che ogni autentico scrittore ripete sempre lo stesso verso, come un uccello, perché quella è la sua verità, l'unica da proclamare. Ma è anche vero che ogni artista quel verso lo ripete con molte variazioni, perché solo così modulato quel verso non risulta monotono o ripetitivo. È per cogliere quelle variazioni che ho formulato la mia ipotesi (La Capria 1998: 1024).

Het ontwaren van een reeks verscheidene fasen in Rea's carrière mag volgens La Capria de evidente interne cohesie van zijn geschriften niet uit het oog doen verliezen. Een analoge wijze van lezen komt ook het doorgronden van la Capria's werk ten goede.

Bibliografie

Berardinelli, Alfonso. "La forma del saggio." *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Vol. 4. Ed. Franco Brioschi and Costanzo Di Girolamo. Milano: Bollati Boringhieri, 1996. 809-885. Print.

Berardinelli, Alfonso. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio, 2002. Print.

Calvino, Italo. "Le città invisibili". *Romanzi e racconti*. Vol 2. Eds. Mario Barenghi and Bruno Falchetto. Milano: Mondadori, 1992. 357-498. Print.

Castilleja, Diana. *L'essai: perspectives théoriques et l'exemple hispano-américain*. Paris: L'Harmattan, 2008. Print.

Corti, Maria. *Principi della comunicazione letteraria*. 2nd edition. Milano: Bompiani, 1997. Print.

de Obaldia, Claire. *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1996. Print.

Esposito, Edoardo. "A proposito della napoletanità: un aggiornamento della questione, in base all'esame di testi critici e letterari". *Narrativa* 24 (2003): 25-53. Print.

Fowler, Alastair. *Kinds and Modes of Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1982. Print.

Ghezzi, Massimo and Thomas Stein, eds. *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*. Pisa: Pacini, 2010. Print.

Ghirelli, Antonio. *Storia di Napoli*. Torino: Einaudi, 1973. Print.

Ghirelli, Antonio. *La Napoletanità. Un saggio-inchiesta*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1976. Print.

James, Henry. "Ivan Turgenev". *Literary Criticism: French Writers. Other European Writers*. Vol 2. Eds. Edel, Leon and Wilson, Mark. New York: Library of America, 1984. 968-999. Print.

La Capria, Raffaele. *L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli*. La Capria 2015. 337-486. Print.

La Capria, Raffaele. *Da "L'occhio di Napoli". Taccuino (1992-1993)*. La Capria 2015. 849-963. Print.

La Capria, Raffaele. *Napolitan graffiti. Come eravamo*. La Capria 2015. 965-1125. Print.

La Capria, Raffaele. *Opere*. 2nd ed. Vol 1. Ed. Silvio Perrella. Milano: Mondadori, 2015. Print.

Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino, 2011. Print.

Prandi = Prandi, Stefano. "Problemi dell'autocommento novecentesco". Ghezzi and Stein. 5-25. Print.

Ryan, Marie-Laure. "Toward a definition of narrative". *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 22-35. Print.

Secchieri, Filippo. "Luoghi e modi dell'autocommento". Ghezzi and Stein. 91-105. Print.

White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historic Representation*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1987. 1-25. Print.