

FABIANA CECAMORE, *L'armonia perduta: ritratto del saggista giovane*

L'armonia perduta (Mondadori, 1986), primo importante capitolo della vasta produzione saggistica di Raffaele La Capria, è l'opera con cui lo scrittore esplora il mondo storico-mitografico al fondo della propria ispirazione letteraria. Comparsa al seguito di numerose sperimentazioni condotte in ambito narrativo,¹ *L'armonia perduta* chiarifica le questioni maggiormente segnanti l'immaginario fin qui evocato dallo scrittore, proseguendo, in buona parte, le problematizzazioni messe in campo dalle opere precedenti. Essa rappresenta un testo fondamentale per la ricomprensione della fase letteraria di La Capria come un *unicum* organico, come un sistema sorretto da una complessa struttura di rimandi e da un alto grado di coerenza stilistica. E si configura infatti come un importante compendio dei tratti più caratteristici della scrittura di La Capria; come il momento della configurazione delle tensioni che essa ha fin qui solo annunciato come cifra proprie della sua letterarietà. E si delinea, in queste stesse vesti, anche come anticipazione di quelli che saranno i nodi fondamentali della futura produzione saggistica dello scrittore. L'aspetto intertestuale, la stretta relazione che *L'armonia perduta* intrattiene con i suoi precedenti, soprattutto *Ferito a morte* (Feltrinelli, 1961), costituisce perciò un elemento di grande rilievo per la considerazione dell'approdo al genere saggistico non come una cesura con le esperienze precedenti, quanto, piuttosto, come segno di una naturale evoluzione. L'opera permette perciò di riconsiderare la precedente esperienza letteraria come il cantiere per quella che sarà la forma definitiva della sua scrittura, presentando un "modo di fare" letterario giunto ad una certa maturazione. Ed esemplificando, soprattutto, l'incidenza della vocazione letteraria sulla prosa non narrativa di La Capria.

¹ Da *Ferito a morte* al romanzo *Amore e Psiche* (1973); dal *Colapesce* (1974) ai racconti di *Fiori giapponesi* (1979).

Testimonianza di tale relazione di continuità è l'intenzione «poetica»² alla base dell'indagine condotta in *L'armonia perduta* di cui parla La Capria, accennando all'ispirazione " lirica " che informa l'intera trattazione. " Poetico " è infatti il tono che sostanzia lo sguardo dell'opera, e che traspare dalla tipologia di tematiche affrontate, le quali, come vale per i romanzi precedenti, risultano tutte ispirate dall'autobiografia personale dell'autore. " Poetico " è l'aggettivo che descrive al meglio la prospettiva dell'interpretazione, così come le modalità in cui il discorso tende a rilevare, al fondo dei fatti analizzati, la loro sostanza memoriale, fantasiosa e immaginativa; la stessa di cui " si fanno " i romanzi e la poesia. E tale inclinazione, evidentemente motivata dalla necessità di mettere nero su bianco il punto di vista soggettivo dello scrittore, viene del resto coronata da un ulteriore elemento di " poeticità ", il quale ha meno a che fare con l'intimità personale dell'autore che non con un bisogno di aprirsi al confronto con la sfera collettiva, universale. Esso corrisponde con la tendenza dello scrittore ad utilizzare il proprio armamentario di riferimenti letterari come termine di paragone, e a fare, cioè, della letteratura, delle indicazioni fornite dalla poesia e dalla narrativa come armi critiche, la struttura fondamentale della sua metodologia analitica. Una tendenza che, manifestando il bisogno dell'autore di comprendere quale sia la sostanza profonda, emotiva e personale degli argomenti esplorati, rivela anche e soprattutto il desiderio di coglierne il portato storico-culturale.

Simile disposizione trapela chiaramente anche dalla configurazione del discorso, che tende spesso ad ampliarsi e ad approfondirsi mediante *exempla* o paragoni letterari. Essi rappresentano il modo in cui l'immaginario letterario evocato da La Capria, talvolta a partire dalla propria produzione, talvolta a partire dalla letteratura internazionale, funzioni come strumento principe di una « scienza nuova ». Ed esprimono una fiducia nei confronti di tale scienza nuova come forma di un sapere giudicato superiore a quello scientifico, secondo l'idea per cui « la scienza può fare solo scoperte parziali, mentre la poesia può abbracciare l'intero universo ».³ Un sapere sostanziato soprattutto da quelle che, nascoste

² La Capria (1986), p. 139.

³ La Capria (2016), p. 69.

dietro la realtà dei fatti, si delineano come le ragioni “letterarie” della vita: le stesse cui La Capria tributa il proprio interesse nelle sue opere narrative, dov’è il fondo complesso delle pulsioni e degli istinti, più ancora che i fatti, gli eventi e la trama, ad occupare il centro della scena.

La propensione per l’esplorazione autobiografica, e per la trattazione delle sue tematiche come problemi di ampia portata, nel costituire un tratto precipuo della saggistica “letteraria”,⁴ sancisce anche un importante *trait d’union* con la narrativa precedente. Tale cifra si manifesta in *L’armonia perduta* a partire dal tema della riflessione, consistente nel contrastato rapporto fra lo scrittore e la propria città natale: quella stessa Napoli che, in *Ferito a morte*, fa da sfondo alla narrazione. Se in quella prima opera Napoli rappresentava il contesto di una vicenda esistenziale segnata da un intricato groviglio di sentimenti, da un profondo senso di inadeguatezza, di cui la stessa città diventa un simbolo, *L’armonia perduta* spiega ora approfonditamente la natura di tale relazione problematica. Il saggio sembra anzi direttamente animato dall’esigenza di riaprire i discorsi iniziati da *Ferito a morte* e di analizzarli, come per esaurirli definitivamente. Affidando quanto narrato dal romanzo ad una nuova dimensione d’esistenza, al nitore della saggistica, come per «ricostituire» e «reinventare i dati elementari del racconto e della sua durata»,⁵ *L’armonia perduta* si qualifica in tal senso come una specie di riscrittura o, più ancora, come il più importante testo critico su *Ferito a morte*. Essa fornisce le direttive principali per comprendere a pieno i motivi autobiografici del romanzo, fra cui spicca quello del trasferimento a Roma, e per afferrare il senso profondo del tono malinconico della narrazione, mettendo in luce il nucleo di questioni contraddittorie, anche dolorose, che ne è la radice.

Soprattutto, svelando le ragioni dell’ambivalenza emotiva nei confronti di Napoli, il saggio espone le intolleranze e le idiosincrasie che ne sono alla base, riconducendole al modo in cui alcune circostanze storiche, reali, condizionano anche nel presente, secondo La

⁴ «La saggistica dà respiro alle nostre discussioni pubbliche, ai nostri dubbi e perfino alle nostre conversazioni private. [...] Soprattutto la letteratura moderna, in conflitto con la società e con le più tradizionali aspettative del pubblico, ma anche in polemica con se stessa, ha fatto insistentemente ricorso a forme saggistiche di autoriflessione e di autogiustificazione provocatoria o difensiva». In Berardinelli (2002), p. 10.

⁵ Berardinelli (2002), p. 29.

Capria, alcune tendenze comportamentali della popolazione napoletana. Se in *Ferito a morte* tali aspetti apparivano direttamente “all’opera”, *L’armonia perduta* spiega accuratamente le opinioni dello scrittore a riguardo. Nel fare questo, l’opera introduce un importante strumento d’analisi, il quale, pur non venendo qui presentato nella sua teorizzazione definitiva,⁶ si fa già individuabile come tratto precipuo della letterarietà lacapriana. Si tratta del cosiddetto «senso comune»:⁷ un concetto che indica la funzione che l’autore considera il fondamento del proprio “modo di vedere”, e che si mostra in azione sin dalle prime battute della sua esperienza letteraria.

Per definire, in opere successive, la sua idea di senso comune, La Capria si richiamerà al «pragmatico *common sense* inglese»,⁸ parlando di un «comune sentire»⁹ che, «contrario»¹⁰ dell’«idealismo congenito con cui la nostra borghesia traveste i suoi reali interessi e particolari appetiti»,¹¹ si richiama al valore della «ragionevolezza».¹² E che si oppone a tutte le tendenze all’intellettualismo forzato e all’«astrazione»¹³ che vede imperversare nell’età contemporanea. Lungi dal coincidere con una generica idea di ingenuità, il senso comune è dunque soprattutto lo stampo di una specifica modalità critica, votata alla demistificazione, che cerca sempre di focalizzare il punto di «equilibrio fra razionalità e ragionevolezza, fra ciò che chiunque può capire e vedere e ciò che sfida l’inerzia del luogo comune, dell’opinione corrente».¹⁴ Ed è il predominio di tale senso comune che stabilisce, nel saggio lacapriano, il tono e la cifra fondamentale del discorso.

Modello ideale del senso comune è George Orwell, scrittore di cui La Capria apprezza soprattutto l’indipendenza dalle posizioni di partito, l’ostinazione nella negazione dell’oggettività, e la strenua tensione verso lo scopo di «dire pane al pane e vino al vino».¹⁵ Orwell ispira in La Capria la volontà di servire ad un’autentica militanza contro l’«idealismo

⁶ Trovando uno spazio interamente dedicato nel *pamphlet* del 1996, *La mosca nella bottiglia* (Rizzoli).

⁷ La Capria (1990), p. 105.

⁸ La Capria (2001), p. 164.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ivi*, p. 167.

¹³ La Capria (2009), pp. 23-24.

¹⁴ Berardinelli (2002), p. 23.

¹⁵ La Capria (1997), p. 249.

tartufesco di tanti nostri predicatori di virtù»,¹⁶ di cui Napoli e il suo universo culturale attirano tanto spesso le semplificazioni.¹⁷ Una militanza che si gioca tutta sul valore della «saggezza», intesa come la capacità di cogliere «tante realtà percepite direttamente dai sensi e che ai sensi parlano direttamente»,¹⁸ a scapito di ogni «visione in apparenza più alta e più complessa che deriva sempre da astrazioni concettuali».¹⁹ E che si avvale soprattutto dell'«elasticità» dell'intellettuale, della sua capacità di non conformarsi ai canoni di pensiero, ma di processare sempre personalmente la propria visione critica della realtà. Il senso comune è perciò la sostanza stessa del ruolo dell'intellettuale: ciò che gli permette di distillare dalle proprie «reazioni insofferenti e irritate»²⁰ alle «incongruenze»,²¹ e «alla noia, oltre che all'ira»,²² uno spirito critico da porre al servizio della comunità. È una forma di arbitrarietà scaturita dall'onestà della propria visione personale al vaglio costante alla letteratura; è il frutto del potere conoscitivo di tale confronto. Ed è, perciò, la garanzia della funzione civile dello strumento letterario, il modello del rapporto che esso deve intrattenere con il pubblico.²³

Il senso comune di cui parla La Capria si rivela perciò in opera già in *L'armonia perduta*, dove esso collabora in maniera dirimente all'individuazione delle questioni maggiormente problematiche del tema affrontato, e alla loro riconduzione a specifiche circostanze storiche. E dove detta, allo stesso tempo, le forme della scrittura, manifestandosi come cifra primaria del linguaggio, nei suoi toni da «libera conversazione».²⁴ Un linguaggio che presenta, cioè, una naturale avversione per i «giochi troppo evidenti di abilità, le complicazioni esibite di

¹⁶ La Capria (2001), p. 164.

¹⁷ La Capria evidenzia questo fenomeno soprattutto dal punto di vista letterario, laddove «uno scrittore per il semplice fatto di essere nato a Napoli viene definito “scrittore napoletano”, e l'aggettivo napoletano gli viene imposto come un marchio di fabbrica». Conseguenza di tale atteggiamento è la creazione di una categoria come quella letteratura «made in Naples», identificata soprattutto nel romanzo neorealista coevo di *Ferito a morte*, cui l'autore rivolge spesso le proprie critiche. Si veda La Capria (2014), p. 34.

¹⁸ La Capria (2009), p. 23-24.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ La Capria (2013), p. 9.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Di cui lo stesso autore fornisce un possibile prototipo in *Candido*, e nelle «deficienze della sua educazione» di bambino nato negli anni del fascismo, il quale «appartiene alla generazione senza maestri». In La Capria (1974), p. 7.

²⁴ Berardinelli (2002), p. 25.

struttura e i manierismi del linguaggio, le difficoltà da triplo salto mortale di certi avanguardismi»,²⁵ e che si mostra anzi totalmente proteso verso il proprio lettore. Simile orientamento si manifesta del resto sin da *Ferito a morte*, dove anche l'attenzione all'innovazione strutturale del romanzo, che procede in maniera frammentaria, viene puntualmente riequilibrata da un linguaggio piano e regolare, il quale caratterizza l'opera come cifra di uno «sperimentalismo meditato». ²⁶ In *L'armonia perduta*, tale carattere giunge ad un'espressione ancora più piena, come testimonia il tono apertamente dialogico del discorso, insieme al linguaggio chiaro, semplice e schietto che caratterizza il testo. Un linguaggio che dunque restituisce in prima persona, oltre che la fiducia di La Capria nel potere conoscitivo della letteratura, anche e soprattutto la sua visione del lettore, più che come destinatario, come ragione stessa del discorso.

Anche per tale tendenza della scrittura La Capria elaborerà in seguito una definizione, utilizzando la dizione «stile dell'anatra»²⁷ per riferirsi all'immagine dell'anatra che nuota agevolmente in superficie, senza apparentemente compiere sforzi. Con tale riferimento, La Capria spiega il proprio criterio di «buona prosa», riferendosi ad un'idea di «linguaggio chiaro»,²⁸ che sia capace di mettere ordine al mondo concettuale, anche ai temi più complessi, che vengono chiamati in causa; che sia capace di appianare le possibili complicazioni, al fine di rendere accessibile ad ogni tipo di lettore gli assunti e le ipotesi entro cui si muove lo scrittore. Tale criterio esprime dunque l'aspirazione al «giusto equilibrio tra senso comune e senso estetico»,²⁹ improntandovi un'idea di perfezione formale da perseguire anche a costo di esercitare uno sforzo. Ed indica, perciò, la disposizione della parola all'esercizio di cesellatura, alla realizzazione di un vero e proprio «artificio della naturalezza»,³⁰ la cui immagine esemplificativa è quella del «tuffo ben riuscito»,³¹ la cui eleganza e leggerezza nascondono l'incessante «dannarsi l'anima» sopra

²⁵ La Capria (2009), p. 105.

²⁶ Golino, in Fofi (1996), pp. 29-30.

²⁷ La Capria (2014), p. 50.

²⁸ La Capria (1997), p. 250.

²⁹ La Capria (1990), p. 105.

³⁰ Manica, in La Capria (2014), p. 8.

³¹ Metafora della perfezione letteraria secondo La Capria: «non parlo naturalmente della perfezione dei parnassiani e dei simbolisti francesi, né della "bella pagina" e dello "stile" del letterato italiano sempre

«una pagina, una frase, un rigo, una parola»³² che c'è dietro. Tale caratteristica, tale andamento simulatamente «casuale e armonico»³³ della scrittura, produce dunque la fluidità tipica dello stile dello scrittore, sempre tesa all'intento di «dire, se piove, che piove».³⁴ E ne costituisce altresì l'elemento attivamente critico, manifestandone la pervicace contrapposizione alla «deriva moderna del pensiero»,³⁵ alle «manipolazioni del linguaggio e degli slogan, di cui oggi si fa largo uso»,³⁶ nonché la tensione verso il cuore delle questioni.

Questo insieme di caratteristiche descrive dunque lo sfondo su cui si muove la scrittura saggistica di La Capria, nei suoi tratti «di acume e di eleganza»,³⁷ di semplicità e di decisa distanza dai luoghi comuni. *L'armonia perduta*, riassumendole, ne rende operative tutte le forme e le funzioni, per metterle alla prova in un esercizio di analisi del reale filtrato dalla soggettività. Un esercizio che è al contempo un «contrastivo» *gnothi sautòn*,³⁸ il cui *focus* è il «poetico litigio»³⁹ che lo separa e al contempo lo unisce al proprio mondo di provenienza.⁴⁰ Tentando di comprendere l'origine di tale problema, La Capria individua soprattutto un interrogativo di partenza: «perché i napoletani sono come sono, e soprattutto perché “fanno i napoletani”, recitano cioè la parte dei napoletani».⁴¹ L'obiettivo di fornire una risposta transita perciò per una volontà di filtrare dalla questione ogni forma di astrazione concettuale, tutte le «incrostazioni ideologiche»,⁴² ricercando invece la sostanza di quel reale

riaffiorante, ma [...] della perfezione della buona costruzione e della buona esecuzione, quella che sa rispettare e infrangere le regole col dovuto rigore, adeguando la tecnica alla fantasia. Una perfezione di questo tipo mi parve di scorgere in *L'urlo e il furore* di Faulkner. Quando lo lessi la prima volta mi parve di vedere un tuffo ad alto coefficiente di difficoltà eseguito con una tecnica tanto raffinata da scomparire nella bellezza del risultato». In La Capria (1990), p. 105.

³² La Capria (1997), p. 231.

³³ La Capria (2000), p. 74.

³⁴ La Capria (2014), p. 21.

³⁵ La Capria (2009), pp. 24-25.

³⁶ La Capria (2009), pp. 21-22.

³⁷ Berardinelli (2002), p. 18.

³⁸ La Capria (2018a), p. 81.

³⁹ La Capria (1986), p. 31.

⁴⁰ «Non so fino a che punto questa mia analisi sia arbitraria, ma io non sto facendo critica letteraria, sto raccontando le mie impressioni di scrittore, in altri termini sto facendo autobiografia». In La Capria (2012), p. 25.

⁴¹ La Capria (2018b), p. 38.

⁴² «Così autobiografando, analizzo e indago, e uso l'autobiografia come una forma e un mezzo di conoscenza». In La Capria (2006), p. 104.

“poetico”, «in tutta la sua evidenza originaria»,⁴³ che le sta dietro. Un obiettivo che dunque scaturisce da una perdurante, instancabile, illuministica fiducia nella conoscenza veicolata dalla letteratura,⁴⁴ e che si concretizza in una globale rivendicazione della funzione del testo come luogo deputato alla reale comprensione delle cose, dove «il racconto è proprio questo capire, è un capire diverso».⁴⁵ Che si concretizza, cioè, nel modo in cui il testo prende nettamente posizione contro le verità precostituite, quelle che danneggiano, oltre alla realtà della questione, anche le funzioni proprie della letteratura. Una posizione che si delinea in *L'armonia perduta* come una presa di distanza dall'intero sistema culturale, il quale, considerato scarsamente accorto delle proprie funzioni e dei propri scopi, riflette un modo di essere che La Capria ritiene la ragione di gran parte dei problemi socioculturali dell'attualità.

Letteratura come critica sociale

Per comprendere in che modo tutto questo incida su *L'armonia perduta*, occorre innanzitutto inquadrare tale prova letteraria come l'opera del «doloroso capire»:⁴⁶ come un esercizio di autocoscienza sul «poetico litigio» dell'autore con Napoli, teso a individuarne le radici nella realtà. Tale litigio, suscitato dalle stesse «sensazioni contraddittorie»⁴⁷ trattate già in *Ferito a morte* e segnanti tutte le apparizioni della città nei discorsi di La Capria, è ora il tema di «una mitografia poetica»⁴⁸ che lo riconduce ad un problema storico. Esso si rivela il risultato ultimo di un'insufficienza vivacemente percepita dallo spirito critico dell'autore,

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ «Conosco facendo, diceva Vico. E io ho fatto così: conosco facendo». In La Capria (2018a), p. 63.

⁴⁵ La Capria (2006), p. 75.

⁴⁶ «P.S.: Scrivi del tuo doloroso capire tutte le cose», scrive Goffredo Parise in una lettera a Raffaele La Capria, la cui interpretazione è: «Voleva dire: continua a scrivere del tuo doloroso sentire ogni cosa. Ogni comprensione porta dolore». In La Capria (2018a), p. 26.

⁴⁷ «Per farti capire le sensazioni contraddittorie che mi suscita Napoli ti devo raccontare di qualche tempo fa. Mi trovavo a Napoli [...]. Gravava sulla città un'aria ferma e pesante e pareva che avvolgesse tutte le cose in un'immobilità mortale. Anche i pensieri e l'animo ne erano oppressi [...]. Mi domandavo se questa immobilità non fosse un carattere proprio della mia città, sempre chiusa in sé stessa nonostante la vivacità della gente, e se tutto quanto si diceva della sua rinascita e riconquistata dignità non fosse pura illusione». Ivi, p. 41.

⁴⁸ La Capria (2018b), p. 38.

la cui voce rivela, dietro la pacatezza di toni della scrittura, una mordace denuncia contro la cultura incancrenita che l'ha generata.

Il discorso si articola in una serie di immagini e metafore, le quali, controfigure delle «idee in movimento»⁴⁹ nel testo, esprimono soprattutto, secondo Alfonso Berardinelli, ovvero la disposizione, tipica del saggista, come «visionario del pensiero e un dialettico della metafora».⁵⁰ Ed esprimono, insieme, quel fondo poetico dell'indagine, manifestando il lirismo latente del resoconto storico di La Capria. Esse si presentano sotto la specie dell'immagine dell'Armonia Perduta, del mito della Bella Giornata, o ancora della personificazione della Grande Plebe, stagliandosi sullo sfondo di un'unica grande figura: quella di una Napoli «sconfitta»; segnata da uno stato «psico-storico»⁵¹ di sottomissione e passività, il quale, già delineato in *Ferito a morte*, occupa ora il centro dell'analisi. Tale stato costituisce per La Capria la causa principale dei suoi risentimenti nei confronti di Napoli, la radice stessa del conflitto personale trattato in *L'armonia perduta*.

Appoggiandosi alle ricostruzioni storiografiche maggiormente accreditate,⁵² La Capria tenta di tracciare i nessi nascosti, "psicologici", fra i fatti chiamati in causa, sempre orientato verso il *quantum* lirico celato nel reale. Attraverso le figure, le metafore e le personificazioni, La Capria spiega la scissione della popolazione napoletana in diverse compagini sociali, e il successivo processo per il quale una di queste, la Piccola Borghesia, «paternalistica e clientelare»,⁵³ acquisisce il predominio sull'altra, la maggioritaria Grande Plebe, determinando il destino culturale di Napoli. E restituisce dunque l'importanza di tale processo della Piccola Borghesia come origine del problema dell'atrofia e della condizione di «storia interrotta»⁵⁴ che, segnando Napoli e il carattere della sua popolazione, lo portano lontano dalla città.⁵⁵

⁴⁹ La Capria (1986), p. 18.

⁵⁰ Berardinelli (2002), p. 18.

⁵¹ La Capria (2018b), p. 50.

⁵² Fra cui, soprattutto, il *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799* (1806) di Vincenzo Cuoco, e *La rivoluzione napoletana del 1799* (1948) di Benedetto Croce.

⁵³ La Capria (1986), p. 34.

⁵⁴ Ivi, p. 20.

⁵⁵ Una prospettiva, questa, che dialoga e contrasta con le numerose altre espresse dagli intellettuali napoletani, o abitanti a Napoli, rispetto alle rappresentazioni e al clima socioculturale della città (cfr. Garofano, 2005).

Il testo assume perciò i toni di una narrazione,⁵⁶ dotata di personaggi, di protagonisti e antagonisti, e, soprattutto, di una morale finale. Una morale che coincide con quell'idea della letteratura come forza motrice dirimente per l'esistenza che traspare sempre dalle scritture di La Capria, e che si rivela il messaggio rispetto cui l'intera trattazione sembra costituire una *mise en abyme*. Immaginando il modo in cui la Piccola Borghesia conquista la propria egemonia, arrivando addirittura a plasmare il tessuto sociale di Napoli a propria immagine e somiglianza, La Capria ipotizza un processo che adombra un funzionamento analogo a quello della costruzione di un vero e proprio «mito tecnicizzato».⁵⁷ La Capria racconta, cioè, il modo in cui la Piccola Borghesia «stabilì il suo integralismo e digerì tutti gli strati sociali della città, primo fra tutti il grossissimo rospo della plebe»,⁵⁸ descrivendolo come un'operazione ingannevole; come un aggirio finalizzato alla neutralizzazione un potenziale nemico, ma travestito da un complesso di narrazioni tese a giustificare, e nel frattempo mistificare e rimuovere, alcuni significativi problemi strutturali - relativi, ad esempio, alle profonde differenze fra le due classi. Dunque, soprattutto, come un'operazione schiettamente letteraria.

Tale processo viene ricollocato all'altezza della Rivoluzione napoletana e della successiva fase repubblicana del 1799: un'esperienza che La Capria interpreta come un episodio segnante per la storia di Napoli; come un momento potenzialmente eccezionale per l'evoluzione culturale della città, animato dalla classe intellettuale, «la migliore»⁵⁹ borghesia giacobina, e tuttavia destinato a risolversi in una cocente delusione collettiva. Ricordando la soppressione dell'iniziativa repubblicana, dunque la tragedia che fu la sanguinosissima guerra civile voluta dai sovrani, La Capria rileva infatti un aspetto lacerante, consistente nella partecipazione alle gesta antirivoluzionarie degli appartenenti al ceto plebeo.⁶⁰ La fetta

⁵⁶ «Caro lettore, prova a leggere questo libro come fosse un romanzo, [...]. Prova a pensare che nel romanzo intitolato *L'armonia perduta* al posto dei personaggi vi siano delle idee in movimento, che diventano immagini e metafore: e così non si racconta qui di un Renzo e di una Lucia, ma di una Plebe e di una Borghesia». Ivi, p. 18.

⁵⁷ Kerényi (1964), pp. 153-159.

⁵⁸ La Capria (1986), p. 34.

⁵⁹ Ivi, p. 32.

⁶⁰ «Il popolo, la plebe, la massacrò. Erano due razze e non parlavano la stessa lingua, non potevano capirsi». *Ibidem*.

di umanità cui i giacobini avrebbero voluto indirizzare i benefici del progetto rivoluzionario, e che dunque avrebbe dovuto rappresentare la destinataria principale della sua riuscita, si schiera, cioè, al fianco delle truppe borboniche e delle milizie della Santa Fede, collaborando in prima persona alla fine dell'esperimento. La Capria ricorda soprattutto la violenza e la crudeltà delle gesta della plebe nella guerra civile, esprimendone tutto l'orrore. E spiega in questo modo le immagini con cui *Ferito a morte* accenna all'evento, dipingendolo nelle figure del «magma umano»⁶¹ guidato dai preti «nel gomito del vicolo»,⁶² e di una Napoli «Gran Gatta», che «pappa» i propri figli «senza nemmeno dargli il tempo di aprire gli occhi sopra il mondo».⁶³

La Capria immagina una duplice causa dietro tale episodio, individuando, da un lato, la fondamentale sudditanza psicologica, oltre che fattuale, della Grande Plebe ai Borboni; e, dall'altro, una profonda discrepanza fra ceti intellettuali e popolo. Quest'ultima ipotesi viene del resto formulata citando da Croce e dalla stessa Eleonora Pimentel Fonseca:

Quando si leggono questi discorsi scritti dai giacobini per la plebe, si rimane stupiti dal fatto che nella più gran parte di essi il linguaggio è sì quello della plebe, ma serve solo a tradurre concetti idee e pensieri che mal s'accordano con la cultura e col mondo immaginario della plebe. E dunque, come ha osservato il Croce, questa letteratura propagandistica si risolve più che altro in un espediente, a volte anche ridicolo, più spesso patetico, specie quando fa sorgere negli ascoltatori antichi sogni di palingenesi sociali, come: "Napole sarà ricco, e venarrà lo tempo de la Grassa [dell'Abbondanza]; fora Signure e fora l'Ezzellenze, lo povero e lo ricco sogno uguali". Così l'esortazione della Pimentel Fonseca: "Finché la plebe, mercé lo stabilimento di una educazione nazionale non si riduca a pensar come popolo, conviene che il popolo si pieghi a parlar come plebe", [...] aveva in sé, nonostante il nobile intento, un largo margine di ambiguità, e non riuscì a "rendere la rivoluzione amabile, per farla amare" e tantomeno riuscì "a far godere a questa classe rispettabile [la plebe] le dolcezze di un governo libero".⁶⁴

Allo stesso tempo, La Capria immagina le conseguenze di tali fatti storici e la loro incidenza sugli sviluppi successivi della cultura napoletana. E considera perciò gli eventi relativi agli scontri e all'eliminazione dei giacobini come l'origine di un necessario mutamento nel popolo napoletano, costretto a riprendere in mano la propria esistenza. A

⁶¹ La Capria (1961), p. 81.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 98.

⁶⁴ La Capria (1986), p. 83.

questo specifico momento viene perciò associato l'espedito letterario della Piccola Borghesia, la quale, rimasta ai margini degli eventi rivoluzionari, ed ora «giunta al potere»,⁶⁵ viene mossa dalla propria «paura della plebe»⁶⁶ al tentativo di instaurare una convivenza pacifica con questa. E dunque ad elaborare le formulazioni affabulatorie che finiscono per ingannarla.

La Capria identifica l'elaborazione intenzionale dei miti della Bella Giornata e dell'Armonia Perduta come fulcro di una strategia per la quale la Piccola Borghesia, «per compensare le proprie frustrazioni e affermare il suo predominio»,⁶⁷ intimidita, cioè, dalla Grande Plebe, «cercò di ammansirla come Orfeo ammansiva le fiere».⁶⁸ Quei miti, quelle narrazioni, vengono immaginate da La Capria come un'opera di imbonimento atta ad acquietare il furore della Grande Plebe, come un vagheggiamento lirico, una creazione mitografica, un'operazione letteraria tesa all'introduzione di un'ideologia fondata su valori analoghi a quelli vigenti nella storia precedente alla Rivoluzione, durante cui il popolo risultava subordinato ad un potere superiore. E tesa perciò a conquistare, ripristinando la sudditanza della plebe, uno stato di egemonia culturale.

Di tale egemonia, del resto, La Capria ravvede un significativo correlato in quella cosiddetta «napoletanità» divenuta col tempo lo stereotipo identificativo di Napoli e dei suoi abitanti. Uno stereotipo che La Capria descrive come un «ambiguo specchio»,⁶⁹ considerandolo la traduzione in atto delle narrazioni della Piccola Borghesia, nonché il più chiaro segno del loro successo. Esso rappresenta nel discorso di La Capria la concrezione finale dei miti piccolo-borghesi, come testimoniato soprattutto dalla particolare forma linguistica che lo supporta: un dialetto "mitigato", non più «vigoroso ed ancestrale»,⁷⁰ come quello che diede voce agli ardori politici del popolo, ma «edulcorato e imborghesito»,⁷¹

⁶⁵ Ivi, p. 30.

⁶⁶ Ivi, p. 70.

⁶⁷ Ivi, p. 30.

⁶⁸ Ivi, p. 34.

⁶⁹ Ivi, p. 38.

⁷⁰ La Capria (1994), p. 267.

⁷¹ *Ibidem*.

riflesso dell'appiattimento generale della plebe alla nuova condizione esistenziale.⁷² Esso fornisce una misura, perciò, dell'immobilità e dell'impigrirsi della Grande Plebe, così sottomessa ad una condizione di passività, la quale, in realtà caratteristica della Piccola Borghesia, ne marca la conquista dello *status* egemonico.

Con la ricostruzione di tale processo, La Capria restituisce, pur presentandone le possibili funzioni negative, declinate sotto la specie dell'affabulazione mitizzante, l'efficacia poetica dello strumento letterario. E inserisce gli strumenti adottati dalla Piccola Borghesia nella stessa categoria delle operazioni di astrazione, di concettualizzazione, di mistificazione ideologica, che anche nell'attualità addormentano il senso comune. Evidenziando al contempo il potere della parola letteraria di contribuire sensibilmente alla rivoluzione stessa delle condizioni esistenziali, dei gruppi sociali o degli individui, La Capria afferma i rischi e il potenziale negativo di una letteratura che, non facendo gli interessi del proprio lettore, e anzi ricorrendo alle astuzie, agli inganni, alle «manipolazioni»⁷³ dei vuoti virtuosismi retorici, gioca solo a favore degli interessi personali dello scrittore.

La Capria parla del resto in termini non diversi di un certo tipo di letteratura, la quale, etichettata in saggi successivi «made in Naples»,⁷⁴ risponde ai canoni del neorealismo «napoletano».⁷⁵ In essa vede in corso una serie di tendenze che, collaborando in prima persona alla diffusione dell'astrazione nello stereotipo piccolo-borghese della napoletanità, nuocciono particolarmente a quella funzione primaria della letteratura che è «sollevare denunce esistenziali».⁷⁶

Come scrive Asor Rosa, «il gramscianesimo nella letteratura e nella critica letteraria si qualifica in sostanza come un fattore puro e semplice di conservazione» con il suo implicito rifiuto di qualsiasi soluzione di carattere

⁷² Particolarmente rappresentativo per La Capria è in questo senso Eduardo De Filippo: interprete di una napoletanità piccolo-borghese ormai impropriamente divenuta simbolica di un intero sistema culturale (Cfr. Saccone, 2015).

⁷³ La Capria (2009), pp. 21-22.

⁷⁴ La Capria (2014), p. 34.

⁷⁵ La Capria parla in particolare del «naturalismo che assumeva il punto di vista (paternalistico), i limiti conoscitivi, il gusto e i pregiudizi della piccola borghesia meridionale da cui era stato generato; che ne assimilava la terribile bonomia, i riflessi condizionati, gli stereotipi, riproducendoli poi nei costrutti delle parole, nella scelta delle espressioni, nella disposizione e nella tessitura della frase; che “preferiva il bello al vero, il sentimento al pensiero”». In La Capria (1986), p. 56.

⁷⁶ La Capria (2018b), p. 29.

*cosmopolita e «il rinvio, ancora una volta procrastinato, di un fecondo critico rapporto tra la nostra cultura e la grande cultura del Novecento europeo».*⁷⁷

Così questa letteratura, sofferente sia dell'inefficienza della critica letteraria (che utilizza definizioni e categorie banalizzanti), sia della noncuranza rispetto a tale atteggiamento, degli stessi intellettuali e «scrittori napoletani» indotti anzi a riprodurre e alimentare tali stereotipi sulla napoletanità, relega la Napoli autentica ad una zona marginale della cultura italiana, cristallizzandola in stereotipi mistificatori. Tale problematica si rileva, insieme alle sue conseguenze, laddove:

*le infinite descrizioni hanno fatto diventare déjà vu ciò che l'occhio vorrebbe ancora vedere, sono entrate nella retina ed hanno condizionato la visione, così che oggi la realtà rappresentata, il luogo comune di questa realtà, è diventato l'unico luogo frequentato - e la realtà è sopraffatta dalla rappresentazione".*⁷⁸

La «letteratura napoletana», descritta come un'estrema conseguenza di quella stessa idea di napoletanità, è dunque il frutto di procedimenti analoghi a quelli con cui la Piccola Borghesia ammansisce la Grande Plebe per dar vita alla propria «controrivoluzione esistenziale».⁷⁹ Come la napoletanità, le sue forme e i suoi miti, anche la letteratura "made in Naples" viene ricondotta a quella «false verità costruite ad arte»;⁸⁰ lo stesso paradigma in cui rientrerà, più avanti, la «*mala informacìon* omogenea alla politica»⁸¹ che anche oggi «sta svuotando la politica».⁸²

Si delinea allora, sullo sfondo di *L'armonia perduta*, il peso di un altro problema fondamentale per La Capria. Un problema riferito alla fondamentale insufficienza da cui si origina la stessa napoletanità: quella della classe intellettuale, descritta come incapace di assolvere al proprio ruolo di mediare efficacemente le proprie istanze verso il popolo, e dunque presentata come priva di senso comune. Questo, perciò, il motivo dell'accusa, che *L'armonia perduta* nasconde fra le righe, contro un'élite culturale, la stessa dei cultori della napoletanità, incapace di smascherare le mistificazioni, e anzi pienamente coinvolta in una

⁷⁷ La Capria (1986), p. 55.

⁷⁸ La Capria (2012), p. 35.

⁷⁹ La Capria (2018b), p. 24.

⁸⁰ La Capria (2014), p. 60.

⁸¹ La Capria (2012), p. 85.

⁸² *Ibidem*.

produzione indottrinata, corazzata nei concettualismi, che collabora in prima persona all'infermità sociale che invece dovrebbe contrastare.⁸³

Si esprime così il rimpianto di La Capria per l'assenza di una classe intellettuale organica al proprio mondo, e il desiderio di vedere, «nel paese della politica»,⁸⁴ la rinascita di una cultura capace di «sostituire alla “lingua politicante” la “lingua fantasticante” della letteratura».⁸⁵ Dunque capace di produrre contraltari efficaci alla «nebbia di concetti-luogo-comune»⁸⁶ che avvolgono, ad esempio, Napoli e i suoi abitanti, un contesto qui inteso come epitome non già di una condizione di degrado morale,⁸⁷ ma dei problemi di una classe intellettuale e di un sistema culturale soggiogato alle dinamiche di un potere esteriore. Di un sistema culturale che perde fiducia nel senso comune e nella stessa capacità della letteratura come forza sovrana, come arma fondamentale per la sovversione delle «mille teorie e concettualizzazioni della politica (e della politica trasferite all'informazione)».⁸⁸

Istanza fondamentale di *L'armonia perduta*, opera in cui La Capria manifesta l'importanza del filtro della visione soggettiva, letteraria, delle cose, è perciò l'appello, rivolto agli attori del mondo culturale del suo tempo, ad «affidarsi alla credibilità e al tono della propria voce, al battito del proprio cuore»,⁸⁹ per restituire al proprio pubblico «un'idea profonda e una percezione radicata di ciò che è vero e di ciò che è falso».⁹⁰ Questo, dunque, il reale motivo per cui *L'armonia perduta* riapre le questioni aperte da *Ferito a morte*: liberare dai tanto detestati luoghi comuni quella che ne è la materia fondamentale; affrancare la propria

⁸³ Un problema che La Capria descrive citando Labriola, nel quale ritrova un autentico precedente: «Labriola parla in queste pagine di “quel vizio delle menti, addottrinate coi soli mezzi letterari della cultura, che di solito dicesi ‘verbalismo’”. E aggiunge che “a causa di questo malvezzo accade assai sovente che il culto e l'impero delle parole riescono a corrodervi e spegnervi il senso vivo e reale delle cose”. Questo verbalismo “tende sempre a rinchiudersi in definizioni puramente formali... e oblitera il senso dei problemi perché non vede che denominazioni”». In La Capria (2009), p. 21-22.

⁸⁴ La Capria (2013), p. 7.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ La Capria (2009), pp. 23-24.

⁸⁷ «Che noia però questa Napoli usata come allegoria morale, come categoria dello spirito!» in La Capria (1961), p. 99.

⁸⁸ La Capria (2012), p. 84.

⁸⁹ La Capria (2009), pp. 24-25.

⁹⁰ *Ibidem*.

narrazione dalle classificazioni semplificatorie; chiarire la posizione di intellettuale che già quella prima opera annunciava, nell'idea che:

Per dire ancora qualcosa su Napoli [...] "bisogna disseppellirla dagli strati delle vecchie rappresentazioni che la coprono, bisogna farla venire alla luce con un'accurata archeologia della mente".⁹¹

Tornare, in altre parole, sul *La Capria* romanziera, per definire le ragioni specifiche, allora ancora *in nuce*, della propria trasformazione in saggista; per approfondire, in un mondo di intellettuali che l'autore vede come insopprimibilmente conformista, come sempre teso alle astrazioni concettualizzanti, la necessità di una specifica figura di intellettuale.

FABIANA CECAMORE

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

fabiana.cecamore@hotmail.com

⁹¹ *La Capria* (2012), p. 35.

Riferimenti bibliografici

Berardinelli (2002)

Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002.

Fofi (1996)

Goffredo Fofi, *Il romanzo involontario di Raffaele La Capria*, Napoli, Liguori, 1996.

Garofano (2005)

Delia Garofano, 'L'armonia perduta': la Napoli del secondo Dopoguerra, «Studi Novecenteschi», luglio-dicembre 2005, Vol. 32, No. 70, pp. 93-112

Kerényi (1964)

Károly Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato* (tr. it. Rubina Giorgi), in Enrico Castelli (ed.), *Tecnica, escatologia e casistica*, Padova, CEDAM, 1964, pp. 153-159.

La Capria (2009)

Raffaele La Capria, *A cuore aperto*, Milano, Mondadori, 2009.

La Capria (2000)

Raffaele La Capria, *Capri e non più Capri*, Capri, La Conchiglia, 2000.

La Capria (1974)

Raffaele La Capria, *False partenze* [1974], in Raffaele La Capria, *False partenze. Letteratura e salti mortali. Il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 2002.

La Capria (2012)

Raffaele La Capria, *Esercizi superficiali*, Milano, Mondadori, 2012.

La Capria (1961)

Raffele La Capria, *Ferito a morte* [1961], Milano, Mondadori, 1998.

La Capria (2018b)

Raffele La Capria, *Il fallimento della consapevolezza*, Milano, Mondadori, 2018.

La Capria (1997)

Raffele La Capria, *Il sentimento della letteratura* [1997] in Raffaele La Capria, *False partenze. Letteratura e salti mortali. Il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 2002.

La Capria (2016)

Raffele La Capria, *Interviste con alieni*, Milano, Enrico Damiani Editore, 2016.

La Capria (2014)

Raffele La Capria, *Introduzione a me stesso*, Castel Gandolfo, Eliot, 2014.

La Capria (2006)

Raffele La Capria, *L'amorosa inchiesta*, Milano, Mondadori, 2006.

La Capria (1986)

Raffele La Capria, *L'armonia perduta* [1986], in Raffaele La Capria, *Napoli - L'armonia perduta. L'occhio di Napoli. Napolitan graffiti*, Milano, Mondadori, 2009.

La Capria (1996)

Raffele La Capria, *La mosca nella bottiglia* [1996], in Raffaele La Capria, *La mosca nella bottiglia. Lo stile dell'anatra*, Milano, Mondadori, 2019.

La Capria (1990)

Raffaele La Capria, *Letteratura e salti mortali* [1990], in Raffaele La Capria, *False partenze. Letteratura e salti mortali. Il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 2002.

La Capria (2001)

Raffaele La Capria, *Lo stile dell'anatra* [2001], in Raffaele La Capria, *La mosca nella bottiglia. Lo stile dell'anatra*, Milano, Mondadori, 2019.

La Capria (1994)

Raffaele La Capria, *Napolitan graffiti* [1994], Raffaele La Capria, *Napoli - L'armonia perduta. L'occhio di Napoli. Napolitan graffiti*, Milano, Mondadori, 2009.

La Capria (2012)

Raffaele La Capria, *Umori e malumori*, Roma, Nottetempo, 2013.

La Capria (2018a)

Raffaele La Capria, Silvio Perrella, *Di terra e di mare*, Bari, Laterza, 2018.

Saccone (2015)

Antonio Saccone, *Domenico Rea e Raffaele La Capria interpreti di Eduardo: brevi annotazioni*, in Nicola De Blasi, Pasquale Sabbatino, *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 272-279.

Saccone (2019)

Antonio Saccone, «*Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti*». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

L'étude ici proposée se charge de construire un parcours conceptuel qui permette d'observer l'organicité entre les premières œuvres narratives de Raffaele La Capria et sa plus tardive expérimentation dans le genre de l'essai, L'armonia perduta. Cette analyse s'appuie sur une comparaison avec le roman Ferito a morte (qui annonce la vision critique qui restera à la base de ses ouvrages suivants) et avec les notions de "senso commune" et de "stile dell'anatra" (qui caractériseront par la suite les écritures de l'auteur). L'essai L'armonia perduta est donc proposé comme une étape même plus importante que celle de Ferito a morte dans la formation d'écrivain de La Capria, tout en étant considéré à la fois l'aboutissement d'un cheminement d'apprentissage, et premier pas dans le travail d'essayiste qui caractérisera son oeuvre dans les années suivantes.

Parole chiave: *La Capria, romanzo, saggio, Novecento, Duemila*