

KLASSIEKERS

Een Italiaanse drievuldigheid

Jo Tollebeek

Toen ik in 1978 een studie geschiedenis aan de Leuvense universiteit aanving, was dat geen keuze uit hartstocht. Mijn drijfveer bestond eenvoudig uit een intellectuele belangstelling voor de wijze waarop de eigentijdse samenleving was geworden wat zij was. Een antwoord op die vraag vond ik bij de historici die ik in het kader van mijn studie las: Philippe Ariès, Michel Mollat, Jean Delumeau, later ook Michel Foucault, vooral Fransen dus. Ik bewonderde hen om hun vakmanschap en vindingrijkheid. Maar eerder dan tot hen voelde ik mij aangetrokken tot de grote erudiete traditie waarin ik als mediëvist werd opgeleid. Het glossarium van Du Cange, de enorme bronnenverzamelingen van de bollandisten en van Migne, Potthasts *Bibliotheca historica medii aevi* vormden een labyrint van geleerdheid dat mij fascineerde en waarin ik graag verdwaalde.

Verder zocht ik mijn gading vooral in de literatuur, bij 'klassieke' schrijvers als Flaubert en Henry James, maar ook bij hedendaagse auteurs als Cortázar, Borges en Bustos Domecq. Dat bleef zo toen ik in 1982 filosofie ging studeren. Ik las de belangrijkste wijsgerige auteurs, maar herlas de verhalen van de Siciliaan Pirandello, de melancholische notities van Pessoa, later ook de meest elegische passages van Ishiguro. Zij bleven mij allen dierbaar, al moesten zij mettertijd het gezelschap van anderen dulden.

Intussen had mijn historische belangstelling nog geen concreter vorm aangenomen. Dat veranderde toen ik in 1984 - in Querido's 'vlaggetjesreeks' - een andere Siciliaan las: Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Uit de elegante biografie die David Gilmour in 1988 aan hem wijdde, blijkt wel hoe tragisch het leven van deze laatste telg uit een verarmd aristocratisch geslacht is geweest. De verwarde en verlegen Lampedusa had de ondergang van zijn geslacht en van de tradities waaraan hij hechtte, niet kunnen tegenhouden. Hij had hen tenslotte, vlak voor zijn dood in 1957, in een literair monument vastgelegd. Maar *De Tijgerkat* - *Il Gattopardo*, zoals de Italiaanse titel luidde - werd door de uitgevers als een 'reactionaire en regressieve' roman afgewezen. Het boek verscheen pas in 1958, postuum.

De Tijgerkat speelt zich grotendeels af in het Sicilië van de jaren 1860-1861 en verhaalt de verovering van het eiland door Garibaldi. Gesteund door de plaatselijke liberalen voegt hij het nieuw gewonnen gebied toe aan het Piëmont van Victor Emanuel, dat weldra uitgroeit tot het koninkrijk Italië. Een historische roman dus. Maar het was niet dat wat me in het boek trof, wel de weemoed waarmee de hoofdfiguur, de naar Lampedusa's eigen overgrootvader

getekende don Fabrizio, prins van Salina, de gebeurtenissen volgt. 'De Tijgerkat' begrijpt dat zij het verval van zijn aristocratische stand bezegelen, dat de macht - misschien niet het gezag - nu aan anderen toekomt en dat zijn familie nog slechts het verleden belichaamt. Dat begrijpt ook Tancredi, de geliefde neef van de prins. Anders dan diens erfgenaam Paolo ('op zijn mager gezicht tekende zich een metafysische melancholie af'), vat Tancredi de noodzaak van het moment: 'Als wij willen, dat alles blijft zoals het is, dan moet alles veranderen.' Hij huwt Angelica, de beeldschone dochter van don Calogero Sedàra, de parvenu wiens catastrofaal ogende *frac* niet verhindert dat zijn fortuin snel aangroeit. Daarmee zet Tancredi de stap naar het 'jonge Sicilië'.

De prins hecht zijn goedkeuring aan het besluit van zijn neef. Maar in het jonge, moderne Sicilië kan hij niet geloven. 'Ik zie eerder,' zo zegt hij in de centrale monoloog van de roman, 'een honderdjarige, die in een koets naar de wereldtentoonstelling te Londen gesleept wordt, die niets begrijpt en zich nergens iets van aantrekt, niets van de staalfabrieken van Sheffield en ook niets van de spinnerijen van Manchester en die er alleen vurig naar verlangt zijn waakdroom-toestand terug te vinden tussen de bekwijlde kussens op en de po onder het bed.' Voor hem bestaat de Siciliaanse (en de eigen aristocratische) geschiedenis uit een reeks 'sinistere pogingen zich weer onder te dompelen in een verleden, dat ons alleen aantrekt, omdat het dood is'. *De Tijgerkat* bood de lezer - mij, als vierentwintigjarige - dan ook geen relaas van 'hoe het was geworden', maar een terugblik op dat wat definitief voorbij was. De roman was een requiem. De lectuur ervan riep dezelfde gevoelens op als die van Lampedusa's eveneens postuum gepubliceerde en vorig jaar in het Nederlands vertaalde *Jeugdherinneringen*. Ik heb ze onlangs herlezen; het familiepaleis in Palermo ('de dierbare Overledene') en het eveneens tot ruïne vervallen buitengoed in Santa Margherita in Belice verschijnen er in een nostalgisch stemmend 'moonlight of memory'.

De suggestie de geschiedenis vooral als een *memento mori* op te vatten bleef mij de volgende jaren met wisselende intensiteit bezighouden. Sinds 1985 werkte ik aan een proefschrift over een historiografisch thema. Lampedusa sluimerde mij al die tijd in de geest. Maar toen de Leuvense studenten begin 1992 een grote retrospectieve van Luchino Visconti organiseerden, keerde *De Tijgerkat* in een schitterende gedaante terug. Hoe kon het ook anders? Ook Visconti stamde immers uit een eeuwenoud adellijk - Milanees - geslacht. Hij had zijn jeugd doorgebracht in een wereld die was verdwenen en was gefascineerd, zo wist ik, door verval. Zijn *Il Gattopardo*, uit 1963, met muziek van Nino Rota, was opgenomen in één van de laatste nog bewoonde paleizen van Palermo. Het hoogtepunt van de film vormde de eenzame wals die don Fabrizio (Burt Lancaster) in een befaamd geworden balscène met Angelica (Claudia Cardinale) danste. De wals was de laatste dans van de prins, van een beschaving die nog éénmaal schitterde voor ze ten onder ging.

Il Gattopardo was niet de enige film die ik op deze retrospectieve zag. Ook *Senso* (de openingsvoorstelling), *The Damned*, *Morte a Venezia* en *Ludwig*, waarvan ik de laatste twee al eerder had gezien, associeerde ik nu met Lampe-

dusa's roman. En dan was er nog *Gruppo di famiglia in un interno*, de uit 1974 daterende film, die vooral onder zijn Engelse titel, *Conversation piece*, bekend is geworden. Visconti gaf er Burt Lancaster de rol van een oude professor en kunstverzamelaar, een Des Esseintes op gevorderde leeftijd, die zich uit de wereld heeft teruggetrokken om er de vulgariteit en banaliteit van te ontlopen. Maar zonder succes: de komst van nieuwe bovenburen dwingt de professor ook in het esthetische bolwerk dat zijn appartement is, de confrontatie met de eigentijdse werkelijkheid aan te gaan.

De hoofdfiguur van *Conversation piece* was, zo leerde ik, gemodelleerd naar de Italiaanse kunst- en literatuurhistoricus Mario Praz. Uit mijn studie kende ik diens *Romantic Agony*, dat enorme magazijn waar de 'Zwarte Romantiek' in honderden citaten en beelden lag opgeslagen. Nu las ik zijn autobiografie, die als bij toeval kort na de Visconti-retrospectieve in Nederlandse vertaling verscheen. Ook *Huis van het leven*, oorspronkelijk in 1958 als *La casa della vita* gepubliceerd, was het werk van een verzamelaar. Praz had zijn autobiografie de vorm van een rondgang door zijn appartement in het Romeinse Palazzo Ricci gegeven. Eén voor één toonde hij de meubels en voorwerpen uit zijn indrukwekkende collectie neoclassicisme, empire en regency (een vitrine met filosofenkoppen, een *poudreuse*, een Freudenthaler-piano), om er telkens herinneringen aan vast te knopen en zo het verhaal van zijn leven te vertellen. De verzamelwoede van de schrijver wekte mijn enthousiasme voor het boek, ongeveer zoals de drang naar erudiete volledigheid mij destijds de oude mediaevisten had doen bewonderen en zoals de gedetailleerde beschrijvingen in dagboeken of autobiografieën van kunstkenners en collectioneurs als René Gimpel of Federico Zeri mij later in bijzondere mate boeiden.

Maar *Huis van het leven* trof me ook om een andere reden. In Praz' herinneringen werden de in zijn appartement verzamelde meubels en voorwerpen immers de symbolische inboedel van vroeger tijden. Zij waren aan het heden ontruikt om samen, zoals het in een van de meest lucide passages van het boek luidt, 'een weerspiegelende wereld' te vormen 'waarin de dingen werden vastgehouden'. Zij moesten verhinderen dat die andere wereld, de 'wereld vol beweeglijkheid, overvloed, overgave, maar ook roofzucht', waarvan ook het hoofdpersonage uit *Conversation piece* zich had afgekeerd, het zo liefdevol gekoesterde verleden deed vergeten. Maar daardoor werd het Palazzo Ricci tevens een grafmonument, de autobiografie een op de dood gerichte bekentenis.

Het was dan ook niet verwonderlijk dat ik *Huis van het leven* ging beschouwen als de volle neef van het boek dat me acht jaar eerder zo had geboeid. Lampedusa's roman en Praz' autobiografie waren verwanten, maar ze waren ook elkaars complement. Terwijl de eerste de ondergang van een collectiviteit - een familie, een stand en uiteindelijk een hele beschaving - had opgeroepen, verhaalde de tweede een individuele geschiedenis, die echter evenzeer een afscheid in zich borg. En terwijl *De Tijgerkat* duidelijk had gemaakt dat het verleden niet voor wording, maar voor verlies staat, benadrukte *Huis van het leven* de mogelijkheid de voorbije wereld door allerlei relictten - meubels, voorwerpen - toch nog dichtbij te weten.

Zo voegden Lampedusa en Praz zich in mijn geest samen. Ik vond er plezier in te ontdekken dat zij in hetzelfde jaar (1896) waren geboren en dat hun beider boeken in hetzelfde jaar (1958) waren verschenen en voor de *Premio Strega* waren genomineerd. (De prijs ging - en ook daarin zag ik een hogere betekenis - naar degene die hem niet meer in ontvangst kon nemen.) En natuurlijk was er het feit dat beide door Visconti waren verfilmd. Diens sensitiviteit voor wat ik nu als het wezenlijke bestanddeel van de historische interesse vermoedde, en diens haast obsessionele aandacht voor echtheid en detail deden in mijn verbeelding een Italiaanse drievuldigheid ontstaan. In 1993 - ik werkte toen in Groningen - schreef ik in de eerste aflevering van *Feit & fictie* over het universum dat deze drievuldigheid voor mij had gecreëerd. Een hoogleraar liet de uitgever van het tijdschrift toen weten mijn opstel met zijn promovendi te hebben gefileerd en tot de vaststelling te zijn gekomen dat er na ontleding niet veel voedzaams overbleef. Zijn oordeel kwetste mij, niet omdat ik aan mijn eigen opinies vasthield, maar omdat ik er een afwijzing van drie klassiekers in zag.

Twijfel zaaide de hoogleraar echter niet. Lampedusa, Praz en Visconti bleven voor mij de scheppers van een kader waarin ik de historici die ik intussen eveneens als klassiek had leren waarderen, een plaats kon geven. Daartoe behoorden Prosper de Barante, Burckhardt en Huizinga. In hun werk herkende ik telkens een zeer persoonlijke poging de echo's uit het verdwenen verleden in een betekenisvolle historische voorstelling te vatten, geschiedenis te schrijven zonder de voorbije werkelijkheid tot een weg naar het heden te reduceren. 'Se glisser dans un discours inachevable sur l'homme et l'oubli, l'origine et la mort', zo luidt dat in Parijs. Het was Arlette Farge die deze woorden schreef, in 1989, in een boekje met een voor historici canonieke titel: *Le goût de l'archive*.