

ERRI DE LUCA, *"Montedidio" : il fantastico nella Napoli visionaria del dopoguerra*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 3 (2003), pp. 125-144.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura della Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Erri De Luca

«Montedidio»: il fantastico nella Napoli visionaria del dopoguerra

Erri De Luca è stato gradito ospite di C.I.E.L.I. a Levico nell'agosto del 2002. Lo scrittore napoletano ha tenuto un seminario con gli studenti universitari stranieri di italianistica che, durante il corso, hanno affrontato la lettura di *Montedidio*, il suo ultimo romanzo.

È proseguita così la fortunata serie di incontri con autori che ha caratterizzato i corsi C.I.E.L.I. degli ultimi anni riscuotendo ampio consenso presso i partecipanti. Inaugurata da Edoardo Sanguineti e proseguita con Paola Capriolo, l'idea di far incontrare direttamente agli studenti gli autori studiati in classe si sta dimostrando estremamente interessante non solo dal punto di vista didattico e per la sua efficacia nell'opera di diffusione all'estero della cultura italiana. Per la loro qualità intrinseca questi incontri assumono una valenza culturale più ampia e profonda. Tali sono state sinora la disponibilità degli autori e la curiosità e intelligenza degli studenti, da far ritenere che questi seminari possano risultare interessanti anche al di fuori del ristretto ambito in cui sono nati. Per questo si è consolidata la prassi di riportare nell'annuario la loro trascrizione.

Mi presento, per buona educazione mi hanno insegnato che si fa così: mi chiamo Erri De Luca, sono nato a Napoli alla metà del secolo scorso e, dunque, la grande maggioranza delle mie azioni appartengono al Novecento. In questo secolo che ha cambiato numerazione mi sento un prolungato del Novecento, non un residente. Mentre a quello che vedo, rispetto alla età vostra, voi siete persone che avranno la maggioranza delle proprie azioni in questa nuova numerazione, in questo tempo così diversamente numerato dal Novecento.

Ho avuto per amico, negli ultimi anni della sua vita, un poeta di Sarajevo che si chiama Izet Sarajlić, che è morto quest'anno, e con lui avevamo deciso che non avremmo nominato per iscritto il secolo Duemila, ma che lo avremmo semplicemente aggiunto al nostro Novecento, e così lui è morto nel 1999 più tre. Così segnava le sue lettere: 1999 più uno, più due, ed è morto nel 1999 più tre. Questo per dire che eravamo affe-

zionati, che siamo affezionati, cioè interamente piazzati dentro il secolo che è scaduto.

Mi chiamo con questo nome, Erri, perché questo è un nome americano che ho ripulito delle acca e delle epsilon. La mia famiglia è mista: la mia nonna veniva dagli Stati Uniti d'America, e allora i suoi figli hanno dei nomi americani e io porto il nome di uno zio, che si chiamava per l'appunto Harry con la acca e con la epsilon. Ho abolito quel formato americano dal mio nome perché sono nato e cresciuto nella città di Napoli nel dopoguerra.

La città di Napoli nel dopoguerra non aveva ancora esaurito, non era ancora arrivata nel «dopoguerra», perché la Nato, gli Stati Uniti avevano deciso che quella città era la capitale della guerra della Nato nel Mediterraneo. E così per degli anni lunghi, gli anni della mia crescita, della mia infanzia e adolescenza, gli americani, le loro navi, le loro divise, la loro presenza sono state il formato abituale della città di Napoli. Allora Napoli, quando c'erano le libere uscite delle migliaia di soldati americani, era il più grande bordello della sesta flotta degli Stati Uniti, nel Mediterraneo naturalmente. Sono privilegi che capitano a città come Manila o come Saigon, quelle che ospitano le flotte. Napoli era ben contenta di ospitare la sesta flotta, avrebbe ospitato anche le altre cinque. Non campava che di quello, dunque le faceva comodo. Ma il risultato era che, quando c'erano, per esempio, i militari americani a terra, praticamente sempre, Napoli non era più una città italiana; era una città in cui il diritto, l'amministrazione della giustizia era sospesa ed assegnata alla giustizia militare americana. Non esisteva la polizia italiana, esisteva la polizia di lido, la *shore patrol*: qualunque reato avesse commesso un militare americano veniva giudicato non dal giudice naturale italiano, napoletano, ma dall'amministrazione militare americana. Era una città ceduta, venduta, data agli americani.

Questo sentimento di disturbo, di vergogna nei confronti di questa presenza a me veniva, è cresciuto lentamente, non me ne sono accorto, fin dall'inizio. Ma improvvisamente me ne sono accorto. Anche perché più fisicamente crescevo, più somigliavo a loro, più ero uguale a loro, fisicamente uguale a loro: al punto che sono stato anche rastrellato dalla *shore patrol* mentre mi trovavo dalle parti del porto dove abitavo allora da ragazzo. Sono stato tirato dentro durante questi rastrellamenti che facevano fra i militari in libera uscita che facevano guai, risse, ubriachi. E

allora questa presenza, questa figura, questa somiglianza mi dava fastidio. Ecco perché ho levato questa componente americana dal mio nome e anche dal mio sangue: io non la sento.

Mentre, per esempio, è possibile che senta altri e più remoti sanguì. Napoli è una città di incroci: tutti quelli che hanno voluto quella città, l'hanno presa, l'hanno avuta. Napoli è una città militarmente indifendibile, come le pianure russe. Non c'è nessun ostacolo naturale, nemmeno i fiumi. Non c'è un fiume, non c'è una costa: Napoli è una città aperta, spalancata. Chi l'ha voluta, l'ha avuta! E così in quella città si sono rigirati tutti i sanguì del Mediterraneo. È una città nobile perché è piena di ibridi, di incroci, di innesti, di sanguì misti. Siamo tutti bastardi e questa ricchezza di «bastarderia» è quella che ci nobilita di più. Ecco per me un'idea della nobiltà è nel riuscire ad ascoltare dentro il mio sangue i suoni, le presenze, i segni delle altre stirpi, di tutte le stirpi che si sono mescolate. In questo Napoli è una città che ha anche un diritto in più di somigliare, per esempio, a Gerusalemme che nella scrittura sacra è chiamata «città dei sanguì». «Ir haddammim» dice l'ebraico antico, città dei sanguì. Anche Napoli è una città dei sanguì non perché li sparge e li ha sempre sparsi generosamente, è sempre costato poco il sangue a Napoli, ma perché ha un culto dei sanguì, delle reliquie sanguigne. Voi conoscete per caso, magari per sentito dire, la reliquia di san Gennaro che va avanti e indietro a tempo di samba, diciamo per il suo miracolo di scioglimento e «riquagliamento», va avanti e indietro dallo stato liquido a quello solido in una chiesa gremita di strilli di donne che esigono quel suo mestruo, che quel suo sangue si sciolga. Esigono da lui questo segno della fertilità femminile. E san Gennaro si presta: va avanti e indietro regolarmente un paio di volte all'anno con questa sua reliquia messa sotto vetro. Ma non è solo san Gennaro, ci sono almeno altre quattro reliquie sanguigne di santi venerate a Napoli, fra cui una santa. Anzi la santa è quella che si scioglie e si riquaglia più frequentemente, una volta a settimana: un miracolo settimanale! Si chiama santa Patrizia. Ecco Napoli è una città dei sanguì perché ha culto dei sanguì. Un'alleanza fra Napoli e Gerusalemme, un passaggio segreto tra Napoli e Gerusalemme.

Il fatto che stanno dei vincoli per me evidenti fra Napoli e Gerusalemme ha fatto da innesco a questo racconto fantastico dal titolo *Montedidio*, che voi avete sfogliato. Montedidio è un nome del tutto abusivo fuori da Gerusalemme. Esiste solo un Montedidio e sta a Gerusalemme. La Har

Tzion, il monte di Tzion, non ha succursali. Invece Napoli, unica fra le città, anche perché vanta anche tante imitazioni riuscite. Tanti marchi e ditte straniere vengono riprodotte a Napoli con un effetto anche migliore, un prodotto anche migliore dell'originale. Per esempio, si riproducono dei Cartier a Napoli che sono migliori dell'originale. E talmente migliori dell'originale che quando qualcuno decide di mandarli alla casa madre per ripararli, li riparano ma non vengono bene. Intanto non si accorgono che sono falsi e poi li riparano meno bene di quello che potrebbero. Tra le varie possibilità di imitazione, c'era la imitazione massima che è quella di impadronirsi del suolo sacro, di imitare il suolo sacro: chiamare un quartiere Montedidio. Un altro si chiama Monte Calvario, tanto per ribadire il furto di geografie.

Questo racconto che voi avete letto è quello che a me somiglia di meno perché di solito io scrivo storie che sono fatti miei, storie mie, racconti miei, vita mia svolta. Non invento: non invento personaggi, non mi piace di fare la scimmia del buon Dio e mettermi anch'io a inventare vite. Le vite che scrivo sono vite che ho conosciuto. E mi piace rimetterle per iscritto perché così le rifrequo una seconda volta. Per *Montedidio*, invece, mi sono preso una licenza. Non ci sono io la dentro, c'è solamente il mio luogo, quel pezzo di quartiere in cui sono cresciuto da bambino, un vecchio quartiere edificato a tufo.

A me piace il tufo. A me piacciono tutte le pietre di costruzione di origine naturale, che non vengono da cotture, da terre, da forni, eccetera. E il tufo è una pietra naturale, che respira, viene dal fuoco, dalle stratificazioni vulcaniche ed è stata estratta dal pieno di Napoli rendendolo vuoto. Napoli è una città vuota sotto, una città come fosse di palafitte di pietra. È piena di caverne sotto, di voragini perché sotto lì è stato scavato il tufo con cui è stata edificata sopra. Napoli è, dunque, una città doppia. I grandi terremoti, che scuotono regolarmente quelle nostre zone, dentro quei vuoti si disperdono, non riescono a cozzare forte. Non ci sono mai forti terremoti a Napoli perché la forza d'urto sismica si disperde nel vuoto che c'è là sotto. Napoli è, dunque, una città compiutamente, materialmente campata in aria. E ha per protezione il suo vuoto e la pietra di cui è fatta è una pietra che si muove. Il tufo è una pietra che non sopporta l'intonaco, se lo stacca, lo scrosta. Napoli, come me la ricordo io, prima che inventassero questi intonaci diabolici che non si staccano più, che non fanno più respirare la pietra, aveva sempre il tufo a vista. Il tufo

staccava il rivestimento d'intonaco e riprendeva il diritto di affiorare: il tufo affiora dappertutto. Anche la casa che adesso ho fatto io, nella quale vivo nei paraggi di Roma in campagna, è una casa di pietra vulcanica, non è di tufo però, è di pietra nera vulcanica un poco squadrata. Io ho fatto per molti anni il mestiere di operaio edile, di muratore e credo di essere forse tra gli ultimi che sanno lavorare la pietra grezza, sanno costruire con la pietra grezza: tirare muri senza i mattoni squadrati, ma lavorare con l'occhio per vedere le facce delle pietre come si combinano tra di loro. Sempre ci sono degli inviti tra pietra e pietra che permettono di fabbricare. Chi non lo sa fare riempie grossolanamente questi vuoti di malta, di calce. Affoga queste pietre dentro la calce. Invece di calce ce ne va pochissima per questo genere di lavori.

Quella difficoltà di abitare dentro la città di Napoli mi ha fatto staccare presto. A nemmeno diciotto anni me ne sono andato e ho lasciato tutta la tavola apparecchiata, il futuro apparecchiato, gli studi, la famiglia. Sono stato un disertore di quella città e di quel futuro. Non mi sono portato dietro niente, non mi sono portato mai nei miei traslochi i libri. Il meno possibile. La fortuna di potere scrivere, di tenersi compagnia scrivendo è che non ti devi portare dietro quasi niente. Non porti peso, non hai niente in borsa, non ci devi mettere niente. Oggi gli scrittori, invece, hanno trovato il sistema di portare peso lo stesso, vanno in giro con i computer, scrivono sui computer, come fate voi. Io, invece, ho imparato con la mano e sono rimasto affezionato a questo vantaggio di non portare peso. E poi mi capitava una volta, quando ero più giovane, che la mano scriveva e la testa, invece, spingeva la mano ad andare più svelta, perché veniva fuori tanta di quella roba dalla testa e la mano stentava a seguire i pensieri e non ce la faceva ad andare dietro. Si stancava la mano per andare appresso ai pensieri. E però quelle cose che venivano fuori dal regime torrentizio, dalla pioggia che veniva dalla testa, finiva dentro quella grondaia stretta della mano. Poi quella scrittura lì, quel prodotto dopo un po' non mi piaceva più. Ho buttato molta roba. Tutto ho buttato di quello che scrivevo. Ma lo scopo era quello di tenermi compagnia, la migliore compagnia, scrivendo. Uno che scrive è uno che ha sicuramente una specie di disturbo nel comportamento, cioè mette tutta la sua vita e anche la vita degli altri, tutte le sue relazioni la fa finire dentro quell'imbuto stretto. Ficca tutto là dentro, fuori non c'è più niente, non ci rimane più niente. E allora il valore della scrittura per me allora era semplicemente quello

di fissare questo flusso sgangherato della testa attraverso la mano. Poi col tempo, quando la mano ha acquistato una sua dignità indipendente, perché era quella che mi procurava il cibo, il lavoro; attraverso il lavoro manuale la mia mano rafforzava la propria dignità dentro il corpo: aveva valore almeno quanto la testa, perché era quella che faceva succedere il cibo, veniva tutto dalle mani. Anche dalla schiena, dal resto del corpo, ma insomma, l'avanguardia del lavoro sono sempre le mani, a meno che uno non faccia il calciatore, allora l'avanguardia sono i piedi. Quando la mano ha acquistato lentamente questa sua dignità, allora ha imposto ai pensieri di andare alla sua velocità, ovvero alla sua lentezza. E quando i pensieri hanno cominciato a prendere il ritmo di lentezza della mano, allora quello che veniva fuori scritto non lo buttavo più. Mi andava bene, dopo un po', di riandarci sopra, di riscrivere, di ricopiare. Ed erano storie che riguardavano appunto i fatti miei, la vita svolta, persone che avevo conosciuto. E c'è sempre nelle mie storie un io che narra da dentro. Non c'è una distanza di una terza persona. Io non sono uno scrittore che descrive una storia capitata al signor tale, o al signor tal altro. Io sono uno che sta dentro la storia e ne racconta la sua versione, la sua parte, quello che ha visto. Alle volte quello che ha visto è meno di quello che vedono gli altri. Io sono perciò uno che scrive, mette giù delle storie, ma non le inventa. Non sono mie, non ho la proprietà di quelle storie. Sono uno che le mette giù, un redattore di quelle storie. Di una delle tante varianti di quelle storie. Ci sto da dentro e vedo quel poco che si vede da dentro. Non ho la visione panoramica dello scrittore che guarda tutta la storia. È come il direttore d'orchestra che sta un pochino più alto e tutti quanti lo devono vedere così tutti seguono la partitura. No, io non ce l'ho. Non sono il proprietario, non sto eseguendo una partitura. Sono solo uno che sta là dentro e racconta la propria parte ma da dentro, in mezzo ai suonatori, anche in mezzo ai suonati.

E queste storie hanno a che vedere sempre con delle esperienze fisiche, perché solo da lì ho imparato qualche cosa. Non mi è mai venuta in testa un'idea astratta. Visioni sì, sono molto visionario. Torrenti di immagini, di quelle me ne vengono continuamente. Le scarto, le scarto sempre in gran quantità. Però di idee astratte, che sia un'idea che mi è venuta che posso dire che sia mia, ecco no. Non ce l'ho un'idea astratta. Tutto quello che ho imparato è avvenuto attraverso l'esperienza del corpo, quello che ha saputo fare, la sua evidenza. Poi lentamente l'esperienza affiora, arriva

anche al cervello che è l'ultimo a saperlo, che è il terminale di questa conoscenza. E allora la fissa. Ma devo alla superficie, al corpo, tutto quello che so.

Per esempio, che cos'è lo stile? Quando voi vedete un operaio che fa un'azione, un contadino che falcia, o un tennista bravo che colpisca bene la palla e gli riconoscete uno stile: «Ah quello ha stile!» se provate voi la stessa mossa vi viene goffa, vi viene imprecisa. Ecco lo stile, in quel caso, è la capacità del corpo di svolgere quella mansione, quel lavoro, quella mossa, combinando il minimo sforzo con il massimo risultato. Lo stile è il corpo quando acquisisce l'economia maggiore dello sforzo in previsione anche del risultato. Il risultato è anche quello di arrivare la sera, dopo aver fatto otto ore di lavoro, ancora in grado di muoversi. Se vi mettete a falciare un campo per otto ore non ce la fate se non l'avete fatto prima, se non siete allenati e se non avete la mossa giusta per portare la falce, per far girare la falce. O per impilare mattoni, o per buttare calce sull'intonaco. Se non avete imparato a economizzare lo sforzo, non ci arrivate, non dico a fare il lavoro, non arrivate a fine giornata, sani, integri per potere ancora lasciarvi qualcosa per voi. Lo stile è questo, io l'ho imparato dal corpo: raggiungere il massimo risultato con il minimo sforzo, combinare queste due cose.

Il resto delle cose che ho imparato, le ho imparate dalla scrittura sacra, leggendola da non credente. Comunque da uno che si è fatto prendere da quelle storie, che non sono letteratura. Sono il contrario della letteratura. E che raccontano di quanto valore aveva la parola in quelle storie, in quella lingua. In ebraico addirittura c'è una parola sola per indicare 'parola' e 'fatto compiuto'. La parola è il fatto compiuto. Una sola parola che tiene insieme queste due cose che per noi sono così separate: il dire e il fare, per noi c'è di mezzo sempre il mare. Lì non c'è di mezzo niente: sono la stessa cosa. Il dire di Dio fa avvenire il mondo. Non la sua volontà, non il suo capriccio o una sua mossa, un suo schiocco di dita. Il dire. Lui ha bisogno di dire «Sia luce!», perché avvenga la luce. E tutto il creato funziona così: prima è nominato e poi, subito dopo, è accaduto. È la sua parola che fa avvenire il mondo. Ecco perché nella scrittura sacra c'è una tensione, un valore della parola che nessuna letteratura può raggiungere, ma nemmeno comparare, non esiste nemmeno il comparativo di minoranza, non esiste il termine di minoranza.

A colloquio con Erri De Luca

Ha sempre saputo di essere uno scrittore, da dentro? Christina Holtz
(Università di Münster, Germania)

Mi sono sempre tenuto compagnia con la scrittura fin da bambino. Questo sì. Con i libri e con la scrittura. I libri perché erano quelli di mio padre. Io dormivo dentro la stanza dei libri di mio padre e questa presenza è passata dal sonno alla veglia. Sono diventato uno che si è sempre ficcato bene dentro quella gabbia. Oggi faccio lo scrittore. Ecco vede io per vent'anni quasi ho fatto il mestiere di operaio, ma non sono stato un operaio. Sono uno che ha fatto quel mestiere ma non ero un operaio. Non venivo da una famiglia operaia, ho cominciato tardi a fare l'operaio, verso i ventisei anni. Dunque non era una vita operaia. Poi l'ho fatta perché era l'unica cosa che potevo fare, ma ho fatto quel mestiere, non sono stato quel mestiere. Sono stato sempre uno che aveva qualche risorsa in più per resistere. Sono stato uno che negli autobus del mattino aveva la possibilità di leggere, di rimanere attaccato a una storia, invece che rimanere solo con la propria, come erano gli altri, che tanto avevano fastidio di rimanere soli con la propria storia che cercavano di riacciuffare il sonno che avevano spezzato. E così è per la scrittura: io non sono uno scrittore, faccio lo scrittore ...

... ma è un mestiere fare lo scrittore? Christina Holtz

Adesso sì! Adesso mi pagano per questo, mi danno un sacco di soldi. Quindi ho smesso di fare il muratore, non subito però. Ho pubblicato il primo libro nell'89, però il muratore l'ho continuato a fare fino al '96. Quindi non subito. Quando ho visto che c'era un mucchio di fortuna in queste storie che scrivevo e andavano bene non ho avuto più bisogno di fare quel mestiere. Quello è un mestiere che si fa solo per bisogno. Non ho conosciuto nessun operaio volontario! Tutti involontari, tutti capitati lì per necessità. E nessuno che voleva far fare quel mestiere magari al figlio: «Vieni con me che ti porto ...». Hanno sempre tutti desiderato primo di smettere con un colpo di fortuna, la roulette, vincere un Enalotto, oppure riuscire ad arrivare all'età pensionabile con un po' di forza ancora ... ma mai di farlo fare al figlio. Ho fatto quel mestiere e adesso mi capita di avere fortuna con i libri. Però per me quello non è un lavoro: scrivere non

è un lavoro. Io sono in villeggiatura fissa, perfetta. Anche adesso. Perché per me scrivere è il modo migliore per tenermi compagnia. Dunque che me lo paghino, io li ringrazio, approfizzo volentieri, anzi se me ne danno di più cerco anche di estorcere più denaro possibile ma non è un lavoro. Ci sono degli scrittori che intendono questo come un lavoro subito. Si fanno certe sudate quando si trovano di fronte a una pagina bianca! Io non mi sono mai trovato di fronte a una pagina bianca. La pagina è già scritta, ci avevo già pensato prima, per esempio, durante le ore in cui me ne stavo sul cantiere o in fabbrica. La storia che stavo scrivendo, magari che avevo in mente, continuava a gironzolare per la testa. Perché poi il mestiere degli operai lascia molto tempo libero alla testa. È un mestiere intellettuale per eccellenza, perché lascia la testa andarsene per i fatti suoi. Non troppo perché se no finisci con la mano sotto la fresa. Ci vuole una sorveglianza di fondo che fa stare attento alle mansioni. Però è un mestiere che lascia molto tempo alla testa. Mentre invece una volta ho incontrato uno scrittore cinese che mi ha detto che lui purtroppo non riusciva a scrivere niente perché faceva un mestiere intellettuale, che era il cameriere. Perché doveva ricordarsi tutte le ordinazioni, e lo sforzo di ricordarsi le ordinazioni dei clienti non gli faceva scrivere niente.

Come possiamo e dobbiamo interpretare le ali di Rafaniello? Dobbiamo prenderle sul serio oppure dobbiamo interpretarle come metafora, visto che solo il protagonista se ne accorge? Non le vedono né Mast'Errico, né Maria. È proprio una storia fantastica che ha scritto Lei oppure c'è un altro significato nelle ali? Katrin Ganslmeier (Università di Regensburg, Germania)

Io prendo tutto alla lettera di solito, anche nelle storie letterarie. Così come leggo nella scrittura sacra quello che c'è scritto. Per esempio è scritto nella scrittura sacra «il volto di Dio» o «le mani di Dio». Ci sono esegeti che dicono che quella è una cosa figurativa che serve per fare capire a noi, ma non ci sono le mani di Dio veramente. Io invece sono sicuro che nella scrittura sacra ci sono le mani di Dio, anche il naso, l'ira. Tutte queste cose ci sono dentro, in quel momento, in quel punto della scrittura sacra si manifestano così. Senza nessun beneficio di inventario. Anche le ali di Rafaniello per me ci sono, ma questo fa parte di una intimità con il fantastico, con l'irreale, che i napoletani e il mondo yiddish dell'Europa orientale ha avuto. Una intimità con il fantastico,

con l'impossibile è dovuta al fatto che l'impossibile era necessario. Tutto l'impossibile serviva alla sopravvivenza, non bastava il reale. Si moriva di fame con il reale. Ci voleva tutta la macchina fantastica dei sogni, degli spiriti, degli assenti, tutto quello serviva per riempire la tavola per la sopravvivenza. Dunque questa cosa, che oggi sembra così irrealista, per noi bambini il fatto che ci fossero i fantasmi, un ragazzino sente degli spifferi in faccia, era normalissimo. C'erano continuamente gli spiriti intorno perché quella città ne aveva bisogno. Ora quella città invece è diventata ricca. Oggi Napoli è una città che ha migliorato di molto il suo tenore di vita e i racconti dei fantasmi sono spariti: non compare più un fantasma. Mentre nella mia infanzia brulicava di fantasmi, nei racconti ma anche nelle esperienze fisiche dei bambini. Allora quello è il racconto di un tempo in cui il fantastico brulicava insieme al reale, si mischiava e non si poteva distinguere il vero dal falso. Spesso per noi era falso il reale.

Durante il corso abbiamo parlato anche un po' della Sua vita. Prima che Lei diventasse scrittore, si era molto impegnato politicamente negli anni Sessanta e Settanta. Però nel libro si trovano molti riferimenti religiosi. Lei vede una relazione fra la politica e la religione? Ilka Gleibs (Università di Berlino, Germania)

No. La politica, se si può chiamare così quella attività di lotte sociali spesso violente che si sono sviluppate in Italia negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, quella politica era semplicemente da farsi, era necessaria, era quello che c'era. Allora, per uno come me, andato via di casa, nemico di tutti i futuri apparecchiati e i poteri costituiti, quella generazione, che intanto c'era già intorno a me, per me è stata una pacchia, una fortuna. Mi sono trovato, mi sono iscritto automaticamente a quella gioventù di rivoluzionari insorta. Ho trovato la mia comunità. Potevo solo disertarla, non potevo fare altro. Avrei potuto per scelta mia dire no, tirarmi da parte. Ma stare lì dentro non era una scelta, era semplicemente il naturale proseguimento dei miei pensieri messi insieme a quelli degli altri. Quella politica aveva a che vedere con quel tempo, con quella sezione del mondo e della vita, anche con quella pratica della violenza fatta e subita. La mia generazione, quella che è stata rivoluzionaria in quegli anni, è stata la più carcerata della storia d'Italia, più di quella degli anni del fascismo. Appartenere a quel gruppo lì era il mondo di allora.

Mentre la religione appartiene alla tempesta individuale delle persone, al loro deserto e al bisogno di risalire, di dare un «tu» gigantesco a qualche cosa, di rivolgersi. Non ci trovo una vicinanza e nemmeno possono coincidere perché in quel momento il due, quel rapporto a due che si impone, esclude tutti gli altri. Il due è un rapporto impolitico per eccellenza. È il rapporto che c'è fra il lettore e lo scrittore. È un rapporto in cui il lettore ha una grandissima parte. Diciamo per comodità il cinquanta per cento, ma secondo me ne ha di più. Io che sono molto più lettore che scrittore, ho letto molto più di quanto ho scritto, so quanto sono io che pretendo, che acchiappo, che scippo, che rubo, che ficco dentro la mia vita a quello che c'è scritto in quelle pagine. E se non c'è questa combinazione, questo urto, quel libro mi cade dalle mani anche se è grandissimo. Ecco il due, si forma un due che è impolitico. Un due che esclude il tre, esclude la comunità. In quel momento mentre tu leggi sei solo, e sei solo con quella storia, con quel mittente lontano, quello scrittore lontano che sta dall'altra parte. Anche nell'amore, quando si è in due, tutti gli altri sono degli accessori, non si combinano. Il due è insomma il nucleo fondamentale della vita associata dell'essere umano. Il resto è commento, il resto è plurale. Ci sono delle lingue come l'ebraico o il greco che hanno riconosciuto al due uno statuto speciale, per cui esiste il duale che non è né singolare, né plurale. È un'entità a parte nella grammatica. L'ebraico come il greco sente il peso di questo due, che è il peso della relazione, del rapporto con l'altro, con Dio. Il rapporto con Dio è rapporto di tu, ed è un tu molto spesso brutale. Il tu di Davide nei salmi è un tu che non ci potremmo permettere nemmeno con il cane per quanto è brusco e anche offensivo. Il tu di Giobbe a Dio è un tu violento, furioso. Ma Dio ha bisogno di quel tu nella scrittura, ha bisogno di quella violenza del rivolgersi, di quella necessità del rivolgersi. Il due appartiene alla religione, alla letteratura, all'amore. È impolitico, non fonda nessuna città.

La mia domanda non è così intellettuale, forse è banale. Il Suo nome Erri ha un rapporto con quello di Mast'Errico? Urzula Piontek (Università di Regensburg, Germania)

No. Mast'Errico era un falegname di un vicolo di Napoli con il quale ho anche lavorato. Gli ho fatto da garzone. Infatti quella piccola competenza da bottega di falegname è perché ci ho lavorato dentro. Anche la scena

delle pulci, quando ci troviamo riempiti di pulci, dentro il deposito del legname, anche quella non me la sono inventata. È andata così. Di solito i nomi che metto nelle storie sono quelli delle persone. Mi secca inventare i nomi, non mi piace. Siccome non sono stato mai padre non mi sono mai posto il problema di mettere il nome a qualcuno, ancor meno a un personaggio.

Trova mai delle interpretazioni critiche dei Suoi testi molto forzate, nelle quali non si riconosce? Flavia Andreatta (ITC, Trento)

Credo che il libro appartiene a chi lo legge. Il lettore ha diritto di fare quello che vuole, anche buttarlo, come succede a me. Io mi prendo tutti i diritti possibili nei confronti del libro che sto leggendo. Compreso quello di prenderlo a calci. Io pretendo molto, pretendo che mi porti il peso, che si porti tutto il mio peso. Per esempio alla fine di una giornata di lavoro se il libro che sto leggendo appeso a un tram, mi porta con sé, si piglia tutto il mio peso della giornata, il peso del corpo, mi fa dimenticare dove mi trovo. Mi fa anche saltare la fermata in cui devo scendere, allora lui sta portando me. Se alla fine della giornata di lavoro anche quei pochi grammi mi accorgo che li sto portando io, che io sto portando il libro, allora quel libro mi cade di mano.

Quindi ogni interpretazione è buona, ogni viaggio è buono.

Che cosa sta leggendo ora? Chloè Naneix (Università di Berlino, Germania)

Adesso sto rileggendo i *Racconti di Odessa* di Isaac Babel.

Sta scrivendo qualcosa di nuovo? Urzula Piontek

Sto scrivendo dei racconti. Storie piccole.

Se mi ricordo bene, lei ha vissuto anche all'estero, in Francia e in Africa. Queste esperienze hanno influenzato la sua opera in qualche modo? Silke Jäger (Università di Regensburg, Germania)

Non so. L'altra sera ho letto a Trento un racconto che parlava della Tanzania che riguardava un periodo di tempo che ho passato lì. Parlava di

una sconfitta fisica subita in Africa. Ero lì per lavoro volontario gratuito, una ventina di anni fa. Era intorno ai miei trent'anni. Mi sono ammalato di malarie e dissenterie, quelle febbri equatoriali. Sono stato azzerato, messo a zero da quella esperienza. In questo raccontò che ho scritto quest'anno e che ho letto l'altra sera a Trento c'era la storia di questa sconfitta fisica che ho subito. Prendo non tanto dai posti, ma da quello che mi succede. Attraverso dei colpi di memoria mi ricordo qualcosa. Una volta ho scritto un racconto che parlava di due operai che stavano scavando un buco perché dovevano raggiungere una fogna, un collettore dove c'è tutta la sporcizia, sottoterra. Non so se si capisce che cos'è: dove si convogliano tutte le acque nere che finiscono poi nelle discariche. Bisognava trovare questa fogna. E così ho scritto questo racconto di quando finalmente ho trovato questa fogna, ho scavato molto ed era anche abbastanza pericoloso fare quello scavo. Finalmente quando ho trovato quella fogna, ho sentito l'odore della merda e sono stato felice, perché finalmente avevo finito quel lavoro, potevo uscire da quel buco. Però avevo dimenticato quella situazione. Quando dieci anni dopo mi sono trovato in un altro cantiere, dove mi hanno messo a spurgare delle fogne, – che è un lavoro abbastanza leggero, un po' pesante per il naso ma per il resto è un lavoro leggero – la prima volta che ho aperto il tombino, mi sentivo abbastanza adatto a spurgare le fogne, avevo il naso abbastanza resistente, comunque l'impatto è stato forte la prima volta, ho avuto delle reazioni scomposte, ho vomitato. E però mi sono ricordato dell'altra volta in cui ero stato felice di avere aperto la fogna. E così ho scritto un racconto. E di solito i racconti pareggiano. E la scrittura risarcisce, fa da risarcimento, rimborsa, pareggia i conti. Da una parte c'è stato quello, però uno ci può mettere sopra delle parole e asciugare tutto. Quella era una fogna francese, quella invece che mi ha scatenato il ricordo era una fogna italiana.

Abbiamo sentito che ha parlato molto della religione ebraica. Quale ruolo ha questa religione nella Sua vita? Christiane Elster (Università di Passau, Germania)

La religione ebraica ha come testo sacro lo stesso della religione cattolica, l'Antico Testamento. La religione cattolica ha qualche libro in più ma il grosso coincide. Allora quello che mi riguarda da non credente non è tanto quel sacro garantito e istituzionale che è lì dentro, ma il sacro delle

generazioni, il sacro aggiunto dalle generazioni. Tutte le nostre generazioni, ebraiche o cristiane che siano, con quelle parole hanno accompagnato i loro matrimoni, le loro feste, i loro lutti, hanno bestemmiato con quelle parole, hanno litigato con Dio con quelle parole, hanno cercato di dare un senso alla propria vita con quelle parole. Ecco tutta questa onda di generazioni che hanno così reso sacro quel testo già sacro di per sé, ecco il sacro aggiunto dalle generazioni è quello che mi riguarda, con cui mi sento contemporaneo. Perché leggendo quella scrittura sacra, specialmente in ebraico come faccio io, mi sento come contemporaneo di tutte le generazioni, quindi abbastanza estemporaneo in questa, cioè meno contemporaneo di questa. Perché quando uno si sente nella sua testa contemporaneo delle generazioni, vuol dire che una buona parte della sensibilità contemporanea se l'è giocata.

Lei prima ha detto che sta rileggendo qualcosa che ha letto probabilmente tempo fa; ha detto anche che un libro deve sopportare il suo peso. Come mai rilegge un testo, perché non trova altro da leggere? Da cosa nasce questa esigenza di rileggere e quindi rifarsi portare? Francesco Bailo (ITC, Trento)

Per i *Racconti di Odessa* perché Odessa è una città mediterranea che sta nel Mar Nero. Il Mar Nero fa parte del Mediterraneo. Io mi sento mediterraneo come appartenenza molto più che europeo. L'Europa è una specie di Svizzera un po' ingrandita, un po' ingrassata insomma, è una comunità economica. Mentre invece una comunità più tribale, sanguigna, ereditaria la sento nelle genti che si sono affacciate sul Mediterraneo. Il Mar Nero fa parte di questo. Poi Odessa è una città napoletana, una città di banditi e di fichi. Questa di Babel è una città di fichi, di banditi, di vino, di imbrogliatori, ecc. A Odessa è stata composta la musica di *'O sole mio*, per esempio. Il musicante napoletano era andato a Odessa perché allora c'erano delle compagnie teatrali che andavano, facevano il giro e andavano a Odessa, perché era una grande città, come Marsiglia, era uno dei porti importanti delle *tournées*. E così questo musicante napoletano che si era portato le parole da Napoli, a Odessa ha scritto la musica. Sto rileggendo i racconti di Odessa, perché volevo risentire delle sensazioni. Adesso ho finito di scrivere una cosa di teatro per Maurizio Scaparro, impiantata sul mare, un racconto di mare. Aveva bisogno di una scrittura più narrativa che teatrale, di un narratore, di una voce narrante. Così ho

preso un po' di ricordi da Babel. Poi faccio un po' di pratica di russo, leggo con il testo a fronte.

Mi piace imparare le lingue per scoprire che ci sono cose intraducibili. Come si fa a tradurre «Montedidio», visto questo rapporto fra italiano e napoletano? Chloè Naneix

Montedidio è un racconto in italiano, non è direttamente un racconto italiano. Anch'io non sono direttamente uno scrittore italiano, sono uno scrittore in italiano, perché la mia prima voce e lingua è il napoletano. L'italiano è venuto dopo, leggendo i libri che erano nella stanza di mio padre. È una lingua, come per il ragazzo di *Montedidio*, muta che stava nei libri. A Napoli nessuno parlava l'italiano. Il libro è prima pensato in napoletano e poi tradotto in italiano perché il ragazzo vuole, pretende di scrivere in italiano. Perché l'italiano è una lingua che se ne sta riposata dentro la scrittura e si è liberata di tutto il chiasso della giornata del napoletano. Il ragazzo rigoverna il giorno in italiano. Però ogni tanto gli scappa il napoletano: gli scappa, lo fissa e poi però anche gli mette il morso dell'italiano. Cerca di riportarlo all'ordine, ma tutto l'impianto della frase è napoletano, tradotto in italiano. Anche lo sforzo della traduzione francese è stato questo: metterla come la lingua di uno che non possiede la lingua ma la vuole. Si vuole esprimere così ma forzando la sua prima lingua. Non ha preso come base un dialetto francese. Comunque ha avuto più fortuna in Francia che non in Italia: è uscito a gennaio 2002 e a luglio avevano fatto già nove edizioni. Vuol dire che la traduzione era eccellente, era migliore che in italiano.

Lei traduce sempre in italiano le frasi in napoletano. Anche nella traduzione in tedesco succede la stessa cosa? Urzula Piontek

In tedesco non è ancora uscito. In francese c'è il napoletano poi tradotto in francese invece che in italiano.

Lei è riuscito a scrivere con poche parole. Le sembra di essere riuscito a trovare le parole giuste per esprimere quello che voleva? È soddisfatto di quello che ha scritto? Christina Holtz

Non lo so dire questo. Io posso solo dire che meglio di così non ci riesco. Questa è tutta la responsabilità che ho nei confronti della scrittura.

Poi se è uscito bene o male questo non lo so. La mia soddisfazione sta nel sapere che meglio di così io non lo so fare. Se sapessi che, magari, aspettando cinque minuti, cinque giorni o un anno, l'avrei scritto meglio, questo mi darebbe fastidio, mi avvelenerebbe la soddisfazione. La mia soddisfazione è semplicemente questa: la responsabilità di essere uno che meglio di così non gli viene.

Che cosa resta di Napoli. Forse io sono legata a quest'idea di Napoli come città di folklore, però anche di poesia, anche di sogno. E adesso Lei non vive più a Napoli ...? Barbara Milani

Non vivo più a Napoli dal 1968. Ci sono tornato poi nel 1980 e 1981 per lavorare in un cantiere della ricostruzione dopo il terremoto, ma già allora non la trovavo più quella città, quella che conoscevo io già non c'era più, era già scomparsa. Oggi poi non ci sono più nemmeno gli americani. Per me Napoli è semplicemente quella fabbrica visionaria integrale che sta nella mia testa. Lì c'è tutta. Come succede agli emigranti che hanno una visione precisissima di com'era. Anzi sono quelli che conservano di più voci del dialetto. Perché il dialetto nostro, i dialetti in Italia si stanno perdendo tutti. L'Italia, a differenza delle lingue vostre, era solo dialettale. L'Italia parlava dialetto e basta. L'italiano è stata sempre una lingua aggiunta, la lingua imposta, la lingua dello Stato. Non era la lingua parlata, nessuno parlava italiano tranne quei pochi che studiavano. La forza, la vivacità dei dialetti che rendono bello l'italiano – l'italiano è bello perché prende da questa molteplicità di vocaboli ed espressioni –, adesso si sta perdendo. Chi la conserva di più sono gli emigranti. Adesso i dialetti rimangono nella testa di quelli che non sono più tornati oppure dentro qualche disco, o dentro la voce di qualche vecchio pappagallo. I vecchi pappagalli parlano ancora un buon napoletano.

C'è in qualche parte del mondo un posto così visionario come Napoli, che si possa paragonare con Napoli? Michele Ruele (ITC, Trento)

I luoghi visionari stanno dentro le teste, hanno sempre trovato lì il loro posto migliore, più sicuro. Non so, per me visionario è Mauro Corona quando parla del bosco e degli alberi e dei venti. È visionario ma precisissimo. Le sue notizie per me sono indelebili perché riesco a vedere

il bosco in maniera completamente diversa da quando ho letto le sue pagine. Riesco a sapere quello che succede là dentro.

Stanno dentro le teste, poi una volta che le teste le mettono in circolazione, può essere che qualcuno lo veda così. Magari qualcuno che ha letto *Montedidio* e va a Napoli può con la sua forza di rappresentazione vederla proprio così, pretendere di vederla così.

Noi abbiamo letto «Montedidio» e ci siamo chiesti da dove viene Rafaniello. Lui aveva un angelo che sapeva fare la vodka con la neve e quindi ci siamo immaginati che venisse dall'Europa orientale. Amedeo Savoia (ITC, Trento)

Certo. Rafaniello parla yiddish, è uno scarparo preso dal Talmud, perché il Talmud è pieno di scarpari. In genere i maestri del Talmud, della grande tradizione di lettura e di commento della scrittura sacra ebraica, sono tutti dei lavoratori e di solito lavoratori molto umili, gente che fa il mestiere. Non sono degli studiosi a tempo pieno, ma a tempo salvato. Lui viene dalla mia frequentazione con la letteratura yiddish, quindi niente a che vedere con l'ebraico antico, ma con lo yiddish. È una lingua che io ho voluto imparare dopo che nell'aprile del '93 sono stato a Varsavia per il cinquantenario dell'insurrezione del ghetto, la prima insurrezione di una popolazione contro l'occupazione nazista in Europa. Lì ho avuto uno dei sentimenti che mi fanno fare le cose, mi spingono a fare le cose, che di solito non è l'amore ma la vergogna. Ho sentito vergogna di non conoscere quella lingua. La vergogna mi ha fatto spostare via da Napoli, mi ha tirato fuori da là dentro come un palla da flipper calciata dalla molla. E così la vergogna di non capire niente di quelle parole che leggevo ed erano scritte in caratteri ebraici mi ha fatto imparare velocemente, perché lo yiddish mi è venuto veramente facile, molto più facile dell'ebraico. E quindi ho frequentato una letteratura che non c'è, non è tradotta; una letteratura poi chiusa, non rinnovata, non rinnovabile, completamente estinta. Frequentandola ho trovato degli spunti di collegamento tra lo yiddish e il napoletano. Una volta ho fatto uno spettacolo con Moni Ovadia di canzoni yiddish e napoletane. Ho anche tradotto in napoletano una canzone yiddish. Una canzone yiddish si può tradurre in napoletano, in italiano è una faticaccia! Sono lingue che hanno passione per le parole tronche, l'italiano ha quasi sempre parole piane, con l'accento che cade

sulla penultima. Invece lo yiddish e il napoletano preferiscono le parole tronche, che sono più musicali, più ritmate.

Ho trovato molte affinità, anche la superstizione, che è tra le varie faccende del fantastico: la superstizione yiddish è anche superiore a quella napoletana e ce ne vuole! Ce ne vuole ma intanto ci riesce. La iettatura yiddish è tremenda, ricorre a delle forme di esorcismo che sono molto più complicate di quelle napoletane. Come la maledizione del cane nel romanzo.

Ho preso da lì Rafaniello, l'ho preso di peso dalla letteratura yiddish e l'ho piazzato a Napoli, tanto si è trovato bene. Non ci voleva stare a Napoli, lui voleva andare a Gerusalemme, ma si è dovuto fermare in questa succursale che era Napoli nel dopoguerra.

Ci sono altre tracce autobiografiche nel protagonista del romanzo? Katrin Ganslmeier

No, io non stato un bambino che è andato a lavorare. Io ho fatto l'operaio tardi. Non sono stato quel bambino. Era la condizione dei bambini intorno a me, della città, del quartiere, del palazzo, del vicolo. Ma non ho voluto rappresentarla tanto perché anche questo ragazzino che va a lavorare a tredici anni è un caso raro. Non è un caso emblematico, simbolico, perché a Napoli intanto non ci stanno i figli unici, almeno a quell'epoca lì erano tutti figli multipli; e poi, se andavano a lavorare, andavano a cinque o sei anni. A tredici anni lavoravano già da mezza vita. Quindi è un tipo un po' a parte. Non ho scelto un campione. A me poi interessano poco i tipi rappresentativi, mi interessano più i casi unici.

Rafaniello parla della nostalgia e degli angeli. Queste idee vengono anche dalla letteratura yiddish? Friederike Ahrens (Università di Berlino, Germania)

Sì. Nella tradizione yiddish è presente uno spirito che si chiama «dibbùk», è quello che ti si attacca addosso. Questo è buono o cattivo come nella tradizione napoletana, il fantasma simpatico e il fantasma antipatico. A Napoli si chiamano «munacielli», monachini, perché quelli che li vedevano, li vedevano come dei piccoli gnomi vestiti da monaco. La tradizione yiddish è piena di angeli, spiriti, spifferi.

Io vorrei sapere qual è la relazione tra la Napoli di oggi e quella degli anni Cinquanta, in cui è ambientata questa storia. Questa storia potrebbe ancora succedere oggi? Christine Elster

No. Impossibile. È una città che non ha più bisogno del fantastico, di sfruttare quella miniera, il suo sottosuolo, che era vuoto di sostanza ma pieno di presenze. Adesso è vuoto e basta. Adesso poggia solo sul vuoto, non attinge più a quel pozzo di spiriti.

Perché il boomerang? Da dove viene? Viktòria Barbara Nagy (Ungheria)

Il boomerang viene dal fatto che è fatto dello stesso legno di cui è fatta l'Arca dell'Alleanza, cioè di acacia. Un legno che serve a poco. Il legno di acacia è un legno duro che non ha usi. Brucia anche male. Ho trovato questa combinazione e ho fatto avvenire un'alleanza tra il boomerang e il legno dell'Arca. Il boomerang però torna quando non colpisce. Quando non colpisce, il boomerang è fatto per tornare in modo che il cacciatore non deve andare a inseguire per centinaia di metri il suo colpo mancato. È fatto per colpire, se non colpisce torna.

Il boomerang ha colpito qualcuno o qualcosa, visto che non è tornato? Marion Köglmeier (Università di Regensburg, Germania)

Può darsi. Non lo so. Il libro finisce prima del ritorno del boomerang.

Questa storia ha un lieto fine? Amedeo Savoia

Per me sì. Però ho anche avuto l'impressione di lettura contraria, di una triste fine, anche se per me non c'è.

Durante la lettura ci ha colpito la nuova voce del protagonista, il raglio dell'asino, che qualche pagina prima è definito «una protesta di dolore». Amedeo Savoia

Non so se lo conoscete, ma il raglio dell'asino è un suono catastrofico, è un grido che non esiste simile in natura. Tuona come un grido di dolore, poi gli asini gridano anche di gioia. Il raglio dell'asino che sente Rafaniello è un grido di dolore, e gli asini che rispondono a quel grido sono asini che partecipano di quel dolore, del dolore di quel tipo. Ma l'asino era

una bestia domestica, una bestia amata. Sono i cittadini che denigrano, che parlano male delle bestie e le fanno diventare oche, galline, conigli: tutte espressioni che da noi, che siamo cittadini, suonano spregiative, ma sono animali magnifici. Quando non c'erano le città, c'era prevalentemente campagna, e comunque piccoli villaggi, questi nomi erano di animali preziosi, benvoluti. L'asina, per esempio, in ebraico ha anche un nome a parte, non è il femminile dell'asino, ha proprio un altro nome. L'asino era un animale amato e l'asina la cavalcatura per eccellenza. La cavalcatura dei re era l'asina bianca.