

## Saggistica e critica letteraria



**Rosanna Morace**

***Un mare così ampio***

**I racconti-in-romanzo  
di Julio Monteiro Martins**

LibertàEdizioni

LibertàEdizioni  
www.libertaedizioni.net

Prima edizione giugno 2011

Disegno e progetto grafico  
Ronnie Orroz

Indirizzo e-mail dell'Autore:  
rosamorace@gmail.com

ISBN 978-88-96728-73-4

Con il patrocinio e il finanziamento di:



**UNIONE EUROPEA**



**REPUBBLICA ITALIANA**



**REGIONE AUTONOMA  
DELLA SARDEGNA**

## PREMESSA

Ho conosciuto Julio Monteiro Martins a Grotteria, un piccolo paese della Calabria ionica dove entrambi eravamo stati invitati da Armando Gnisci a tenere un corso di scrittura – io poetica e Julio narrativa – alla Dimora dei Migranti, struttura avvenirista e generosa ideata dallo stesso Gnisci per fare incrociare il nord e il sud del mondo in uno snodo transculturalmente fertile. Al primo incontro di presentazione del progetto, la sedia di Julio, nella fila davanti a me, si sfasciò di colpo, e io allungai automaticamente le braccia per attutire la sua caduta a terra, un gesto assolutamente megalomane e poco consapevole delle forze e delle misure in gioco. Eravamo in un settembre tardo, ancora dolcemente estivo, che ci permetteva bagni in quel mare antico di ciottoli bianchi e profondità improvvise, e chiacchiere e risate sulle terrazze, tra i panni stesi, in cui in principio furono la sedia con il suo collasso a fare da protagonisti, ma poi cominciarono anche i primi racconti di Julio sulla sua vita brasiliana e su quella italiana – un turbinio musicale di libri, politica e, sempre e comunque, donne – snocciolati con la vitalità e la passione brillante, ma pronta a rovesciarsi d'un tratto in un pessimismo amaro, che avrei ben presto ritrovato nella sua letteratura.

È iniziata allora tra di noi un'amicizia intensa, di quelle che si nutrono anche di lontananza e di silenzi, una simbiosi di vita e scrittura essa stessa molto letteraria, 'epica'. Ci ha subito uniti l'aver conosciuto e condiviso la letteratura da piccoli, in casa, con le persone più amate – lui la madre, io il padre

–, una complicità scaturita dall’‘intimità amorosa’ di cui è fatto, per me e per lui, tutto ciò che riguarda le parole e la loro incarnazione in un universo letterario; e che ci ha riassemblati in una specie di famiglia, sghemba e asimmetrica, incoerente e irragionevole come il mio gesto a impedire la sua caduta per lo sfascio della sedia, e che ha coinvolto anche le nostre rispettive famiglie, i nostri figli.

Tutto questo può sembrare probabilmente troppo intimo per un’introduzione, ma vorrei fosse chiaro che quello che qui è in gioco è proprio l’intimità, una viscerale condivisione, senza *pruderie*, delle ragioni intime delle nostre vite-letterature. In un unico boccone.

Leggendo il saggio di Rosanna Morace ho ritrovato proprio Julio come lo conosco, l’uomo e la sua scrittura sorpresi in quell’istante irripetibile in cui la vita, e tutte le parole per dirla, coincidono.

La complessità della figura letteraria di Julio è qui restituita in tutta la sua umanità, in un tutt’uno in cui tra un verso e l’altro dei suoi testi poetici, nelle righe della sua narrativa, si intravede il luccichio nerissimo dello sguardo arguto dietro le lenti, quella melodica malinconia della voce, libera di trasformarsi nel suo contrario, in un carnevale barocco di amore, e morte.

Io l’ho pubblicato come poeta, l’ho accompagnato in parte come narratore, ho condiviso con lui anni di testi frutto di scambi reciproci di idee e letture, così da convivere nella sua scrittura come in una casa comune di cui si conosce tutto, virtù e vizi della quotidianità, aspettandomi la tazza posata in un certo punto dell’acquaio, o quelle medicine nel cassetto del comodino. Ma non avrei nulla da aggiungere a uno studio monografico tanto completo come quello della Morace, attento alle ragioni

dell'essere e del dire, alle più piccole sfumature dell'apparire.

Come i migliori scrittori transnazionali, artefici di quella letteratura mondiale che sta scardinando e trasformando le letterature nazionali e i loro canoni, Julio è difficilmente etichettabile in una categoria di genere, e con i suoi racconti dialogici, i metaromanzi, con la poesia narrativa, esula da ogni cliché, va ben al di là di quello che ci si aspetterebbe da uno scrittore brasiliano, e da un italiano, reinventandosi in una continua avanguardia, frutto di una stratificazione di lingue e destini. Per questo è così importante un saggio monografico che si addentri nei meandri di una scrittura tanto originale, quel genere di studi di cui necessitano proprio gli scrittori 'ubiqui' della letteratura che migra, e cambia e sovrappone come un transfuga le vesti con cui si presenta. La letteratura di tutti gli scrittori che erano 'altri' già prima di lasciare, partire, arrivare, il cui *inscape* ambiva da sempre a un paesaggio umano e linguistico diverso, in cui riflettersi e riconoscersi. La terra sempre promessa, e mai mantenuta, a cui aspira ogni vera letteratura.

Mia Lecomte





*A zia Anna e zio Enzo*

*A Zora,  
la bianca  
principessa di strada.  
La nostra libera  
ombra silenziosa.*



*Alcuni, per aver rifiutato  
ciò che non amavano del loro amore,  
per non aver accettato di cambiare  
di tempo, cambiarono terra:  
le loro ragioni erano le lacrime.*

PABLO NERUDA, *Esili*



## INTRODUZIONE

### Letteratura migrante?

*Un mare così ampio. I racconti-in-romanzo di Julio Monteiro Martins* è il primo stadio di un più ampio progetto dal titolo *Scrittori migranti*, in corso di svolgimento presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Sassari, grazie a una Borsa di Ricerca della Regione Autonoma della Sardegna.<sup>1</sup>

A distanza di poco meno di un anno, però, quel titolo, *Scrittori migranti*, mi appare del tutto non-significante, riduttivo, incapace di definire il fenomeno letterario che mi ero proposta di analizzare; e lo stesso vale per 'Letteratura migrante', con cui si è soliti circoscrivere la cerchia degli autori la cui madrelingua non è l'italiano, e che tuttavia utilizzano l'italiano come mezzo di espressione letteraria.

In realtà l'insufficienza di queste definizioni è già stata denunciata e dagli autori stessi e da buona parte della critica, che ha via via avanzato nuove proposte (Letteratura nascente, translingue, italoфона, mondiale, transculturale, interculturale, oltre alla più tradizionale 'Letteratura dell'emigrazione'), rilevandone poi di volta in volta il carattere parziale, non persuasivo. Non mi soffermerò su questo aspetto, nell'intenzione di argomentare in altra sede e in maniera più approfondita e sistematica una questione di così grande rilievo. Piuttosto vorrei portare l'attenzione sul fatto che, a mio avviso, il problema non è tanto la definizione (sempre che non diventi un'etichetta) ma

---

<sup>1</sup> La Borsa è cofinanziata con fondi a valere sul PO SardegnaTSE 2007-2013 sulla L.R.7/2007 *Promozione della ricerca scientifica e dell'innovazione tecnologica in Sardegna.*

l'approccio critico e la modalità di lettura che vi sono dietro e che non mutano con il variare della definizione. Al momento stiamo assistendo al paradosso di una rivendicazione comune e generalizzata del valore letterario di queste opere nel mentre si continua a metterne in luce soltanto l'importanza 'sociologica', per così dire: dunque il loro potenziale di denuncia e approfondimento per la questione dell'immigrazione, del colonialismo, dell'euro-centrismo; il ruolo fondamentale per la conoscenza dell'altro, del diverso, dello straniero; la condizione di esule, profugo, immigrato dei loro autori; l'esperienza di vivere al margine e al confine, o la possibilità di questa letteratura di costituire un ponte tra più culture.

Certo non si vuole qui svalutare tale prospettiva, che è viceversa densa di implicazioni e possibilità di indagine: tanto più in un tempo globalizzato come il nostro, in cui alla libera circolazione delle merci non corrisponde quella degli esseri umani; e in un paese come l'Italia, che sembra essere sempre più attraversata da nuove e virulente correnti razziali e/o di diffidenza e paura verso lo straniero. Ritengo, però, necessario che a questa prospettiva se ne affianchi una più squisitamente testuale e stilistico-letteraria: che muova, cioè, dalle opere e lavori primariamente su quelle, analizzandole dal punto di vista linguistico, stilistico, strutturale e mettendone in luce l'immaginario di fondo, ovvero come la madre-cultura e la madre-lingua degli autori si siano intarsiate e rigenerate a contatto con quella del nostro paese. La questione è evidentemente molto complessa e va affrontata su un terreno comparatistico, linguistico, culturale, storico, religioso; ma andrebbe anche analizzata autore per autore, perché è naturalmente sempre diverso il rapporto che ciascuno degli 'scrittori

dall'altrove<sup>2</sup> ha col fare letteratura, con la lingua italiana, con la propria, e con la migrazione, intesa non tanto come esperienza personale, autobiografica, quanto come condizione esistenziale, metaforica, umana. E ciò soprattutto al fine di evitare facili generalizzazioni che unifichino in una poetica generica (e, di fatto, inesistente) esperienze, visioni del mondo e del fare letteratura fortemente idiosincratich.

Si parla, infatti, di Letteratura rinascimentale, barocca, romantica, ecc., perché scrittori molto diversi tra loro sono avvicinati da tratti comuni (stilistici, oltre che tematici) all'interno di una geografia e una storia che rendono possibile quella definizione, spesso fatta *a posteriori* e sempre in un certo qual modo arbitraria, ma funzionale a tracciare delle coordinate interpretative. Nel caso della 'Letteratura migrante', viceversa, non vi sono coordinate spazio-temporali uniformi, poiché ciascun autore ha un diverso retroterra culturale e ha vissuto in un diverso contesto storico, mentre l'unico tratto comune, la migrazione appunto, è definito *a priori* dalla definizione 'Letteratura migrante'. Ma la migrazione non rappresenta né uno 'spirito' né un tema, dal momento che non tutte le opere e non tutti gli autori la trattano e, quando lo fanno, vi alludono nelle maniere più disparate, quasi a renderla una categoria esistenziale della condizione attuale, risemantizzando la propria esperienza in chiave universale. L'approccio critico ed editoriale alla 'letteratura migrante' sta viceversa sortendo l'effetto di uniformare *a priori* opere e autori, nella spirale sociologica della tematica 'immigrazione' univocamente intesa, come se i migranti dovessero necessariamente e sempre trattare solo di migrazione.

---

<sup>2</sup> La definizione "scrittori dall'altrove" riprende quella proposta da BOŽIDAR STANIŠIĆ in *Scrivere altrove* («El-Ghibli», VII, 30, dicembre 2010): in realtà, però, egli parla di «chi scrive *altrove*».

Un passo di un intervento di Christiana de Caldas Brito mi sembra illustri in maniera del tutto persuasiva la questione:

Con i miei racconti ho toccato molti argomenti legati alla migrazione [...]. Ma ho dedicato la mia attenzione anche ad altri temi. Per darvi un'idea: nel mio primo libro sulle donne, *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, su 13 racconti solo 4 sono storie di immigrate. In *Qui e là*, la mia seconda raccolta, su 25 racconti 3 parlano della migrazione. Con le mie storie non ho raccontato la mia di storia, anzi, ho dato voce a chi voce non ne aveva. Nonostante ciò, sono state viste come autobiografiche. Basato sul mio racconto «Camuamu» (persino il nome è inventato) qualcuno ha detto che da ragazza avevo lavorato nella campagna brasiliana e che dopo i lavori sentivo le storie di una nonna contadina. Camuamu era però un prodotto della mia fantasia. Maroggia e Sylvinha con la Ypsilon [...] sono state viste come immigrate: nel primo racconto dicevo chiaramente che Maroggia aveva sempre vissuto a San Vito lo Capo, quindi era siciliana, e vari indizi di Sylvinha con la Ypsilon permetteva ai lettori di dedurre che Sylvinha viveva e lavorava a San Paolo del Brasile. [...] Che significa tutto questo? Che le aspettative verso gli scrittori e le scrittrici migranti sono quelle di ricevere dei temi legati alla migrazione? I nostri personaggi debbono per forza essere degli immigrati? Da parte dell'editoria, magari per l'esistenza di collane già formate, esiste questa tendenza a incatenarci ai temi della migrazione.

Scrittori, migranti o autoctoni, creano delle storie. Naturalmente possono anche scrivere autobiografia, ma al di là della loro esperienza, l'importante è che facciano buona letteratura. L'unico spartiacque accettato tra scrittori è quello della qualità della loro scrittura.<sup>3</sup>

Lo spartiacque dovrebbe essere proprio la scrittura, e l'attenzione critica volta ai testi piuttosto che alla biografia (vera e presunta) degli autori. Ed è singolare che, a venti anni dalla prima pubblicazione di un'opera di un autore

---

<sup>3</sup> CHRISTIANA DE CALDAS BRITO, intervento tenuto durante il Convegno «Venti anni della Letteratura della migrazione in Italia», Milano, 12 febbraio 2011.



non italofono e a fronte del proliferare della loro produzione narrativa e poetica,<sup>4</sup> si siano prodotte solo due monografie: la prima su Carmine Abate (oltretutto scritta da una studiosa francese),<sup>5</sup> e la seconda su Gëzim Hajdari.<sup>6</sup> Questo fatto già di per sé denuncia una grave lacuna. Si aggiunga poi che il panorama critico è per lo più costituito da interviste, recensioni pubblicate in rete, antologie miscellanee, opere che tracciano brevi profili degli autori (incentrati più su aspetti biografici che testuali o storico-letterari) tentando di offrirne una mappatura onnicomprensiva, senza neppure il filtro di giudizi di valore; pochi saggi e spesso con taglio trasversale che abbraccia più scrittori, valorizzando i tratti di omogeneità piuttosto che quelli di differenziazione. Questo perché il tratto distintivo è dato dall'esperienza migratoria, che ovviamente accomuna tutti i 438 autori che pubblicano in Italia, piuttosto che criteri stilistico-letterari e linguistici che viceversa imporrebbero delle scelte e degli 'spartiacque'. Ritengo, però, che dopo oltre vent'anni, sia necessario e doveroso che chi studia la 'letteratura migrante' distingua e proponga delle analisi che orientino l'attenzione sulle opere in virtù delle loro intrinseche caratteristiche e della qualità della scrittura, intesa ovviamente nella sua unità inscindibile di significante e significato. Credo anche che si possa e si debba cominciare a enucleare la poetica di quegli scrittori che pubblicano in Italia con continuità da più di dieci anni e che sono alla terza, quarta, quinta opera: valutando quindi il percorso creativo sia in senso diacronico che sincronico

---

<sup>4</sup> Secondo il censimento della banca dati BASILI, fondata da Armando Gnisci nel 1997 e aggiornata al 2009, sono 438 gli "scrittori migranti" che in Italia hanno pubblicato almeno un'opera.

<sup>5</sup> MARTINE BOVO ROMOEUF. *L'epopea di Hora. La scrittura migrante di Carmine Abate*, Firenze, Franco Cesati, 2008.

<sup>6</sup> *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, a cura di Andrea Gazzoni, Isernia, Cosmo Iannone, 2010.

(e non analizzando singolarmente, e spesso solo attraverso brevi recensioni, ciascun romanzo o raccolta, prescindendo dalle altre opere dell'autore).

D'altronde questi percorsi poetici sono giunti ad una maturazione e a una densità tali da imporsi nel panorama nazionale, e anzi credo che alcune delle migliori proposte letterarie dell'ultimo decennio provengano proprio da scrittori di origine non italiana, parallelamente a quanto avviene del resto in gran parte d'Europa e del mondo. Si pensi solo al calibro di Tahar Ben Jelloun, Rushdie e Kureishi, nel campo della letteratura postcoloniale,<sup>7</sup> ma anche a casi eclatanti come Kader Abdolah, di origine iraniana, ritenuto uno dei maggiori scrittori olandesi; o Khaled Hosseini, l'autore del celebre *Il cacciatore di aquiloni*, di origine afgana, medico, residente negli Stati Uniti dal 1980; o ancora allo spazio e all'autorità riconosciuta agli scrittori interculturali in Germania: e cito per tutti Marisa Fenoglio e Cesare De Marchi, che tra l'altro continuano a scrivere in italiano. Se poi apriamo ancora di più il campo viene subito in mente quantomeno Brodskij, russo naturalizzato statunitense; e Nabokov, che raggiunse la notorietà proprio con i romanzi statunitensi; o ancora Beckett, e persino Foscolo, nato a Zante da madre greca (e sono molti gli 'scrittori migranti' che hanno uno o addirittura due genitori italiani ma sono nati altrove, o sono nati in Italia da genitori

---

<sup>7</sup> La letteratura postcoloniale non è identificabile con quella di migrazione innanzi tutto perché non tutti gli scrittori migranti provengono da ex-colonie: stando ai dati di BASILI, per es., dei 438 scrittori censiti in Italia, solo 9 provengono dalla Somalia, 6 dall'Eritrea e 3 dall'Etiopia, di contro, ad es., 22 brasiliani, 21 argentini, 36 albanesi, 16 iraniani. Per tutti questi l'italiano non è ovviamente lingua coloniale, ma un terreno neutro, una «lingua-distanza» (Abate) e persino una «lingua di liberazione» (Monteiro Martins, Adrián Bravi) Vi sono, però, dei tratti narrativi in comune tra le due letterature, di cui spero di poter discutere più approfonditamente in altra sede.

stranieri: la ‘seconda generazione’). Se poi pensiamo alle figure di scrittori migranti ed esuli gli esempi potrebbero essere davvero innumerevoli. Quanto appena detto potrebbe risultare banale o scontato, ma così non è, poiché si sta rischiando, in Italia, di confinare la ‘letteratura migrante’ in un ghetto che ne preclude la reale interpretazione e la dovuta valorizzazione. Va quindi rivendicata la necessità di trattare questi autori in quanto tali: come autori italiani e non ‘migranti’, ovviamente tenendo conto dell’esperienza migratoria ma spostando il *focus* dall’ambito autobiografico a quello esistenziale.<sup>8</sup> Perché, anzi, come nota Julio Monteiro Martins (ma non solo) «la migrazione è la vera epidemia del nostro tempo»,<sup>9</sup> di questo nostro spazio globalizzato, di questa nostra «vita liquida»:

Una società può essere definita “liquido-moderna” se le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure. Il carattere liquido della vita e quello della società si alimentano e si rafforzano a vicenda. La vita liquida, come la società liquido-moderna non è in grado di conservare la propria forma o di tenersi in rotta a lungo.

In una società liquido-moderna gli individui non possono concretizzare i loro risultati in beni duraturi: in un attimo, infatti, le attività si traducono in passività e le capacità in incapacità.<sup>10</sup>

Secondo la lungimirante definizione di Bauman (ebreo-polacco, la cui produzione è quasi esclusivamente scritta in lingua inglese), dunque, siamo tutti in continua e veloce migrazione da noi stessi: gli scenari della nostra vita, delle

---

<sup>8</sup> Cfr., a questo proposito, il recentissimo contributo di ARMANDO GNISCI, *È ora di parlare di letteratura italiana. Se non ora, quando?*, in «Sagarana», 43, aprile 2011.

<sup>9</sup> Vd., *infra*, 7. *Un colloquio con Julio Monteiro Martins*, p. 121.

<sup>10</sup> ZYGMUND BAUMAN, *Introduzione* a ID. *Vita liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. VII.

nostre competenze, delle nostre capacità, dei nostri progetti mutano in continuazione, «in un attimo» e in un modo «forse imprevedibile»; e persino l'esperienza e il nostro passato non costituiscono più un punto fermo, o un punto di partenza per il nostro futuro.

Ma in questo scenario liquido e post-moderno, le forme letterarie devono risemantizzarsi e rinnovarsi per poter rappresentare l'epoca in cui nascono: non possono più lavorare con moto centripeto e impianto classico, compatto, perché non è compatto il mondo a cui danno voce. Quel che mi sembra assolutamente innovativo e, oserei dire profetico, nelle proposte letterarie di alcuni degli scrittori italianizzati, è proprio il loro muoversi all'incrocio non solo di più tradizioni letterarie, ma soprattutto di generi e tecniche narrative, in una contaminazione e in una sovrapposizione di tempi, luoghi, spazi, voci narranti, focalizzazioni narrative del tutto nuove per consistenza e qualità.

Julio Monteiro Martins, Christiana de Caldas Brito (brasiliani), Adrián Bravi (argentino), Jadeline Mabilia Gangbo (congolese), Amara Lakhous (algerino), Younis Tawfik (iracheno), Josef Wakkas (siriano), Carmine Abate (arberësh), Anilda Ibrahim, Ron Kubati (albanesi), Božidar Stanišić (bosniaco), Jarmila Očkayová (slovacca), Helga Schneider (tedesca), Helena Janeczek (tedesca ma di famiglia ebreo-polacca), sono solo alcuni degli autori che si potrebbero citare quali esempi di letteratura di alto valore qualitativo e profondo contenuto simbolico, aperta ad un immaginario multiprospettico e ibrido «per addizione»,<sup>11</sup> e assolutamente distante tanto dall'autobiografismo quanto dalla tematica migratoria. Le loro opere si muovono liberamente tra più lingue, culture e immaginari, intersecando spesso la storia dei propri paesi di origine con la

---

<sup>11</sup> CARMINE ABATE, *Vivere per addizione e altri racconti*, Milano, Mondadori, 2010.

nostra, in romanzi corali in cui la storia personale si fa Storia universale. Questo avviene attraverso la continua alternanza di più piani narrativi: sia grazie all'uso combinato di più voci, che ovviamente crea una multifocalità delle prospettive da cui è osservata e/o raccontata la vicenda; sia attraverso inaspettate sovrapposizioni temporali e spaziali, da cui si originano parallelismi e metafore estese tra il «qui e là»,<sup>12</sup> il passato, il presente e il futuro.

Ma, soprattutto, si diceva, attraverso la contaminazione delle forme letterarie nazionali e tradizionali. Diviene spesso arduo poter definire se ciò che si è letto è un romanzo o una raccolta di racconti (tutte le opere di Monteiro Martins, ma anche *Il profugo* di Tawfik, o *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous); tragedia o epopea (*Le rondini di Montecassino*); romanzo di formazione, romanzo corale o saga familiare (Abate, Ibrahimi); poesia, prosa poetica o racconto (le poesie di Stanišić). Come se questi autori, proprio in virtù della loro esperienza esistenziale di migrazione e della loro pratica multilingue, avessero presentito e tematizzato l'inadeguatezza dei generi letterari a rappresentare la vita liquida del nostro tempo: li hanno quindi contaminati e risemantizzati dando vita ad un nuovo connubio tra significato e significante, tra i temi trattati e le strutture narrative e linguistiche che li sostengono, potenziandone il messaggio. E va sottolineato quanto la lingua italiana sia da essi modellata su diverse sonorità e volute sintattiche, evidentemente memori di strutture linguistiche e cadenze foniche della lingua madre, che fungono da sostrato logico e ritmico all'uso della lingua italiana, aprendola a contaminazioni e musicalità 'controtempo'.

Vi è infine un ultimo aspetto, che è poi il più importante e al quale accenno solo brevemente, lasciando aperto il

---

<sup>12</sup> DE CALDAS BRITO, *Qui e là*, Isernia, Cosmo Iannone, 2004.

problema ad altra sede: scrivere in un'altra lingua significa far parlare la madrelingua dentro la nuova. Significa quindi, che la lingua per così dire di 'sostrato' agisce di continuo in simultanea con quella di 'superstrato',<sup>13</sup> e anche in maniera più o meno consapevole. Ciò comporta che questi scrittori possano far parlare il proprio passato attraverso nuove strutture, addentrandosi in zone sconosciute a cui la madrelingua negherebbe l'accesso.

Si scrive in una lingua pensando in un'altra o si fa parlare il proprio passato in una lingua straniera. Sono questi i paradossi cui si va incontro quando si passa da una lingua all'altra [...]. Scrivere in presenza di tutte le lingue del mondo, pur senza conoscerle: è questa la poetica della relazione e il senso della lingua. Infatti, il multilinguismo "non presuppone la coesistenza delle lingue, né la conoscenza di molte lingue, ma la presenza delle lingue del mondo nella pratica della propria"<sup>14</sup> [...].

Se è vero che ogni lingua presuppone un suo modo di vedere le cose, essere in presenza di tutte le lingue significa portare la scrittura sulle pieghe più nascoste della lingua e aprirla ad ogni possibilità.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Prendo in prestito queste definizioni dalla linguistica utilizzandole, ovviamente, in accezione non propria: innanzi tutto per il fatto che la lingua di sostrato è, nel nostro caso, viva e parlata dalla comunità di appartenenza; e in secondo luogo perché il fenomeno non è generalizzato, ma limitato a coloro che hanno una pratica multilinguistica.

<sup>14</sup> ÉDOUARD GLISSANT, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 2004, p. 33.

<sup>15</sup> ADRIÁN BRAVI, *Anche i pidocchi emigrano*, in «Prisma», 2 (2010), pp. 13-16 (ma il brano citato è tratto da una versione inedita ampliata). Già il titolo è indicativo della poetica di Bravi, che dietro l'ironia surreale nasconde sempre profonde riflessioni esistenziali e arditi ribaltamenti di prospettiva. Si veda l'*incipit*: «Tutti gli esseri viventi esistono perché emigrano, dalle rondini ai pidocchi, dai pidocchi all'uomo». L'intervento prosegue con argomentazioni narrative su come tutto emigri, persino i morti e «le cose che apparentemente non si spostano», oltre ai miti, le idee, l'identità, le lingue e addirittura «il concetto di "terra straniera" [che] non è una realtà oggettiva, ma solo una costruzione mentale. Anche il paese d'origine spesso può diventare una "terra straniera", sia per chi è partito sia per chi è rimasto».

## 1. Poetica e metapoetica

La produzione letteraria di Julio Monteiro Martins, seppur vasta ed eterogenea, si distingue per una spiccata e netta propensione verso la forma breve. Il mero dato quantitativo è già eloquente: cinque raccolte pubblicate in Brasile<sup>1</sup> e tre in Italia,<sup>2</sup> di contro a tre romanzi brasiliani<sup>3</sup> e uno italiano.<sup>4</sup> Ma anche i romanzi non sono esattamente tali, perché si situano al bivio tra il frammento e il romanzo (*Artérias e becos*), tra il romanzo e il racconto (*Bárbara*) e tra letteratura e metaletteratura (*O espaço imaginário e madrelingua* [sic]): se già *Artérias e becos* è un romanzo sperimentale, per l'insolita costruzione a tasselli autonomi e incrociati,<sup>5</sup> potremmo definire *Bárbara* un vero e proprio romanzo-in-racconti, poiché i XVIII «segmenti» che lo

---

<sup>1</sup> JULIO MONTEIRO MARTINS, *Torpalium*, São Paulo, Ática, 1977; ID., *Sabe quem dançou?* (*Sai chi hanno peccato stavolta?*), Rio de Janeiro, Codecri, 1978; ID., *A oeste de nada* (*A ovest di niente*), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981; ID., *As forças desarmadas* (*Le forze disarmate*), Rio de Janeiro, Anima, 1983; ID., *Muamba* (*La roba*), Rio de Janeiro, Anima, 1985.

<sup>2</sup> ID., *Racconti italiani*, Nardò, Besa, 2000; ID., *La passione del vuoto*, Nardò, Besa, 2003; ID., *L'amore scritto. Frammenti di narrativa e brevi racconti sulle più svariate forme in cui si presenta l'amore*, Nardò, Besa, 2007.

<sup>3</sup> ID., *Artérias e becos* (*Arterie e vicoli ciechi*), São Paulo, Summus, 1978; ID., *Bárbara*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979; ID., *O espaço imaginário* (*Lo spazio immaginario*), Rio de Janeiro, Anima, 1987.

<sup>4</sup> ID., *madrelingua*, Nardò, Besa, 2005. Da qui in poi la citazione delle opere di Julio Monteiro Martins sarà costituita esclusivamente dal titolo del romanzo o della raccolta: *Racconti italiani*, *madrelingua*, ecc...

<sup>5</sup> *Artérias e becos* è costituito da un centinaio di piccoli blocchi narrativi apparentemente scollegati, ma che letti nell'insieme formano un romanzo a mosaico.

compongono sono assolutamente finiti in se stessi, sferici, conclusi, tanto da poter essere letti come racconti a sé stanti. È poi l'insieme di queste diciotto sfere, ciascuna con una focalizzazione diversa, a raccontare l'intera vita della protagonista dall'infanzia alla vecchiaia, nonostante ciascuno abbia già in sé tutti gli elementi per vivere di vita propria e staccarsi dal precedente e dal successivo.<sup>6</sup>

I due metaromanzi, invece, narrano il tentativo fallito di dare corpo a una compatta struttura romanzesca, che poi finisce necessariamente per implodere su se stessa perché non può «in nessun modo corrispondere a quello che la vita tutti i giorni mi presentava [...]». Giacché non le trovo più nella mia vita stessa [*inizio, sviluppo e fine; compiutezza e generale coerenza*] non posso esprimerle nella mia letteratura, la quale altro non è che luce irradiata sulla vita». <sup>7</sup> Attraverso questi due esperimenti metaletterari (il primo del 1987, il secondo del 2005) Monteiro Martins sistematizza in una poetica vera e propria la necessità di contaminare e risemantizzare i generi letterari, e anzi di crearne dei nuovi per esprimere la 'liquidità' del mondo moderno.

Dunque è proprio nella produzione brasiliana che va rintracciato il germe che darà i migliori frutti nelle ultime raccolte, scritte in lingua italiana ma nel chiaro segno della continuità: *Racconti italiani*, *La passione del vuoto* e *L'amore scritto*. Perché in realtà queste, come già la precedente brasiliana *A oeste de nada*, sono dei racconti-in-romanzo, ovvero dei racconti legati insieme da un nettissimo filo conduttore, da un unico tema che viene indagato nella sua miriade di sfaccettature e sempre da prospettive diverse: quasi fosse un mosaico che, visto da vicino, riveli un minuscolo e perfetto dipinto in ogni singola tessera,

---

<sup>6</sup> Cfr., *infra*, pp. 42-45.

<sup>7</sup> *madrelingua*, pp. 58-9.



ma, ad un debita distanza, l'immagine compatta e unitaria. Così il vuoto e l'amore (i grandi temi che le due raccolte indagano) assumono un aspetto sempre diverso di racconto in racconto, le accezioni di queste parole si moltiplicano, si approfondiscono, si fanno metafora di qualcos'altro, arrivano ad abbracciare il lato oscuro e magmatico che si cela dietro la facciata, e acquistano un nuovo significato col mutare del protagonista, del narratore, della focalizzazione narrativa. Al termine della lettura non si sarà così letto un romanzo in cui è narrato un solo tipo di amore, ma l'Amore, in tutto il suo ampio spettro di possibilità e modi di manifestarsi; non il vuoto interiore di un personaggio, ma il Vuoto, che da personale è divenuto collettivo, metafora dei Vuoti 'liquidi' in cui ci muoviamo tutti, più o meno consapevolmente, nelle diverse fasi della nostra vita.

Nel romanzo-in-racconti *Bárbara* i diversi frammenti compiuti erano ancora sempre orientati su un unico personaggio, che pur nei mutamenti di una vita rimaneva la stessa, condizionata da avvenimenti che ne avevano segnato la vita e le scelte. Il suo modo di amare tenderà di esprimersi in forme diverse, ma risentirà sempre del marchio a fuoco della violenza sessuale subita da bambina, e su quella si plasmerà inevitabilmente. In *L'amore scritto*, viceversa, la forma dei 'racconti in romanzo' crea un capovolgimento in cui non esiste più un protagonista nel senso usuale del termine: perché ovviamente c'è, ed è l'amore, che però si nasconde nei vari personaggi che lo incarnano, gli danno voce, lo vivono, lo cercano, lo sognano. Si realizza così una sorta di 'esplosione' non solo dei personaggi, ma soprattutto del narratore e della focalizzazione narrativa, che mutano continuamente e divengono quasi il correlativo della scissione del sé del nostro tempo. Questa frammentazione dell'io si attua in coordinate spaziali e temporali che sono anch'esse esplose, che non

hanno più punti di riferimento perché la vita liquida è una successione di nuovi inizi che si situano in un presente infinito che non conosce l'eternità:<sup>8</sup> ma è viceversa proprio l'atemporalità e l'aspazialità dell'eternità che Monteiro Martins recupera nei suoi racconti, ambientandoli in un limbo sospeso dove passato presente e futuro si incontrano, si giustappongono, si fondono in un narrare senza spazio e senza luogo.<sup>9</sup>

Monteiro Martins iscrive dunque nell'architettura stessa delle sue opere la frammentazione del quotidiano e la scissione del sé ormai congenite alla «società liquido-moderna», in modo molto simile a quel che accade oggi nel cinema: si pensi ai precorritori film di Altman, con i loro intrecci di vite e storie apparentemente scollegate; o a *Magnolia*, *Requiem for a dream*, *Memento*, tutti del 2000; e all'intera filmografia di Inarritu, che all'intersecarsi delle storie e alla multifocalità narrativa aggiunge lo sfaldamento della linea del tempo, nella continua e insistita segmentazione delle storie e del sé. Singoli frammenti che solo attraverso la lenta e capillare ricostruzione mentale dello spettatore rivelano il disegno complessivo. Ma questa 'trasversalità' tra il genere romanzo e il genere racconto è poi (ed è importante ricordarlo) una delle caratteristiche principali che Glissant attribuisce alla Letteratura del «caosmondo» ed alla «creolizzazione dell'immaginario»:

È la volontà di disfare i generi [...]. Credo che possiamo scrivere poesie che siano saggi, saggi che siano romanzi e romanzi che siano poesie. Voglio dire che noi cerchiamo di disfare i generi proprio perché sentiamo che i ruoli che sono stati attribuiti ai generi nella letteratura occidentale non si accordano più alla nostra ricerca, che non è più soltanto una ricerca del reale, ma che è anche una ricerca dell'immaginario, delle profondità, del non-detto, dei

---

<sup>8</sup> BAUMAN, *Introduzione*, in *Vita liquida*, cit., p. XV.

<sup>9</sup> Cfr., *infra*, 6.6., pp. 114-120.

tabù. Dobbiamo scuoterli e renderli caotici, dobbiamo rendere caotici tutti i generi per poter esprimere quello che vogliamo esprimere.<sup>10</sup>

È dunque con assoluta tempestività (si veda già il ‘romanzo a mosaico’ *Artérias e becos*, del 1978) che Monteiro Martins denuncia la ‘carenza’ del genere romanzo, anche se, a differenza di Glissant, rintraccia nel racconto «il genere narrativo più congeniale alla odierna sensibilità»:

Il racconto breve ha abbandonato queste pretese onnicomprensive [*del romanzo ottocentesco e primo novecentesco*] per assumere la frammentazione del reale e la precarietà dello sguardo soggettivo. E la frammentazione al contempo si è spostata dal racconto verso il romanzo contemporaneo, in una vera esplosione della sua architettura e della sua ideologia. E poi è venuto il cinema, e la televisione, e Internet, che non ci hanno portato soltanto una comunicazione intensa e un avvicinamento delle diverse parti del mondo, ci hanno portato anche una nuova forma direi di conoscenza epistemologica del mondo, a mosaico, a pezzettini. Ormai abbiamo una soggettività costruita attraverso lo *zapping* [...]. La grande sfida dell’uomo contemporaneo [...] è riuscire, all’interno dello *zapping*, a identificare le differenze fondamentali e i valori, altrimenti si rischia che il mondo diventi un grande TG1, che la forma cancelli il contenuto, attraverso l’appiattimento assoluto di tutti gli argomenti: dalla tragedia del terremoto si passa ai cuccioli di orso che sono nati nello zoo di Londra o ai vantaggi del colesterolo “buono”.

E parla, anzi, di una vera e propria «rivoluzione del racconto breve», a partire dalla quale i generi letterari necessitano di mescolarsi e ‘risemantizzarsi’:

Così, nella mia esperienza, e a partire dalla rivoluzione del racconto breve, i generi letterari si sono fusi e mescolati, al punto che ogni nuova opera è un genere letterario a sé, non riducibile alle eti-

---

<sup>10</sup> GLISSANT, *Poetica del diverso*, cit., p. 95 (cfr., poi, *infra*, p. 84).

chette tradizionali, insufficienti e utili ormai soltanto per divisioni in categorie didattiche senza significato reale.<sup>11</sup>

Se tutto ciò è fondamentale per capire l'opera e la poetica di Monteiro Martins, dobbiamo però anche sottolineare quanto il genere breve sia assolutamente congeniale alla sensibilità dello scrittore, e come la forma dei 'racconti in romanzo' sia resa possibile dal perfetto respiro breve che egli riesce a dare ai suoi scritti,<sup>12</sup> condensando in poche pagine e in immagini vivide e fotografiche un' 'essenza esistenziale' che racchiude tutta una vita, e altri e più nascosti significati. Monteiro Martins parla infatti di «metafore estese»; e tali infatti sono i suoi racconti, che narrano un microcosmo per rimandare al macrocosmo, all'interno di una compiuta e infallibile «sfericità» narrativa.<sup>13</sup> I suoi frammenti si con-chiudono, a volte nel breve giro di una pagina<sup>14</sup> ma aprendo ad altro, a qualcosa che viene lasciato in sospeso e che si impone come possibilità aperta, finale sospeso, *incipit* di un romanzo non narrato «per non imbrigliare la fantasia dei suoi lettori».<sup>15</sup> Proprio in virtù di questa condensazione sferica da un lato e apertura dall'altro, ogni singolo racconto riesce a proiettarsi nella mente del lettore come fosse «la più elaborata delle *nou-*

---

<sup>11</sup> JULIO MONTEIRO MARTINS, *La lingua della vita e la lingua della memoria*, Intervento tenuto durante il Seminario: «Écrire ailleurs. Littérature et migration en Italie: 1990-2010. Journées Internationales d'études», Strasbourg, 22-23 ottobre 2010, Université de Strasbourg, Département d'Études Italiennes, e Associazione «Sagarana» di Lucca (di cui a breve dovrebbero essere pubblicati gli Atti). Cfr., poi, *infra*, pp. 132-33.

<sup>12</sup> Cfr., *infra*, 4.3, *Il respiro breve dei racconti-in-romanzo*, pp. 91-3.

<sup>13</sup> JULIO CORTÁZAR, *Del racconto breve e dintorni*, in *Bestiario*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 133-144: 133.

<sup>14</sup> Si vedano, per es., i racconti inediti pubblicati nel presente volume: *Gita al mare*, *Una storia breve*, pp. 148-150.

<sup>15</sup> CARMINE CHIELLINO, *Racconti italiani* (recensione), in «Avanti!», maggio 2003, per la quale si veda, *infra*, p. 62.

velles»,<sup>16</sup> e a creare quella magia dei racconti-in-romanzo in cui ogni singola microstoria è una storia compiuta e perfetta nella sua frammentarietà che rimanda ad altro e si completa in altro.

Tutto quanto si è fin qui detto riguarda la struttura delle opere di Monteiro Martins. Ma ci sono poi dei potenti tratti stilistici che conferiscono una compatta unità estetica ai racconti-in-romanzo e creano un'organica armonia tra i singoli racconti e il romanzo che sottendono. Innanzi tutto (e vi si è fugacemente fatto riferimento poco sopra) la capacità di condensare in una veloce e vivida fotografia un'«essenza esistenziale»: <sup>17</sup> l'arte, quindi, di tradurre l'idea in immagine e l'immagine in parola. La densità metaforica della scrittura di Monteiro Martins ha un forte peso specifico sia in termini quantitativi che qualitativi, ovvero tanto per la frequenza del fenomeno quanto per il fatto che la metafora non ha mai, davvero mai, un'essenza vaga, eterea, sospesa. Le immagini che l'autore crea sono fatte di carne e ossa: sono sempre concretamente determinate, stranianti nella loro cruda semplicità; sono fotografie scattate dalla memoria di ciascuno, frammenti di quotidianità che assumono spesso valenza ossimorica; e sono *flash* velocissimi che rimangono impressi nella mente del lettore come fossero scolpiti col fuoco. Si potrebbero definirli «istantanee fotografiche»:

La morte non è certo quello che pensi: un evento solenne, pomposo, mistico, un sipario pesante che cade lentamente per met-

---

<sup>16</sup> CORTÁZAR, *Del racconto breve*, cit., p. 134.

<sup>17</sup> La «qualità fotografica» della scrittura di Monteiro Martins è stata più volte notata: si veda quanto scrive FELICE BLASI nel risvolto di copertina di *Racconti italiani*: «Scatta dei flashes in forma di racconti con l'essenzialità della foto in bianco e nero»; e ARMANDO GNISCI nella *Postfazione* dello stesso volume (p. 165): «storie, brevi e intoccabili, nitide come fotografie canadesi di settembre».

tere un punto finale alla vecchiaia. La morte è molto più semplice e molto più corporea. È un singhiozzo, un chicco di riso che entra nella via sbagliata, un ronzo insistente nell'orecchio o una gamba addormentata che non si sveglia più... così.<sup>18</sup>

Questa tipologia di scrittura metaforica, pur nella sua unicità, echeggia modi della cultura brasiliana. Alludo qui non solo a precedenti letterari, come per es. a quella parvenza di semplicità e di naturalezza, velata da un umorismo melanconico e ombroso, che è il gran segreto della prosa di Machado de Assis; o a quel dialogo incrociato tra le varie arti inaugurato dal Modernismo; ma più ancora alla corposa carnalità, sensualità e naturalezza che è intrinseca alla cultura brasiliana e che continuamente trapela dalla pagina di Monteiro Martins. A cui non di rado si accompagna la musica: non solo la musicalità della lingua, o meglio del suo uso dell'italiano in cui evidentemente risuona quella dolcezza che sembra liquefarsi tipica del brasiliano, ma anche veri e propri sottofondi musicali, spesso jazz o blues: la citazione di brani di Coltrane o Tom Waits accompagnano la voce del narratore come lo strumento il canto, e creano il ritmo e l'atmosfera dominante del racconto, su cui poi danza la vicenda.

Ma, contro quanto ci si potrebbe aspettare, è poi la lingua a garantire la compattezza estetica dell'intera produzione di Monteiro Martins, brasiliana e italiana, che va letta come un *continuum*, senza fratture dal punto di vista sia tematico che stilistico, e ciò nonostante il cambio di lingua.<sup>19</sup> Per spiegare questo aspetto fondamentale la cosa migliore è lasciare la parola all'autore, che nel suo intervento *La lingua della vita e la lingua della memoria*<sup>20</sup> ha poeticamente chiarito questo apparente paradosso, che si

---

<sup>18</sup> *Racconti italiani*, p. 90.

<sup>19</sup> Cfr., *infra*, 7. *Un colloquio...*, pp. 129-30.

<sup>20</sup> *La lingua della vita e la lingua della memoria*, cit.

dovrebbe riconsiderare e sfatare. Il brano è molto lungo e, non potendolo citare per intero (e me ne dolgo), riassumerò brevemente la prima parte, nella quale egli tratta delle prime due «lingue della memoria», per arrivare poi alla terza, il brasiliano, e alla «lingua della vita», ovvero l'italiano. La prima è lo spagnolo, lingua «della libertà» più che della memoria, perché in spagnolo gli pervenivano i libri dei grandi autori ispanoamericani, e tra tutti Cortázar e Borges. Vi è poi l'inglese, anch'esso lingua di letteratura (O'Henry, Poe, Hawthorne, Fitzgerald), ma «soprattutto il dolce Inglese che mi arrivava attraverso la voce di mia madre (ciò che rende un po' più articolato il concetto di "lingua madre")».

[...] arriviamo alla terza lingua della memoria, la mia lingua madre per eccellenza, la lingua portoghese. Per me, fino all'adolescenza, era il centro linguistico del mondo, l'idioma fonte di tutto ciò che esisteva, il Verbo del principio [...]. Era la stessa lingua che il poeta Fernando Pessoa riteneva la sua unica patria. I primi nove libri che ho pubblicato li ho scritti in Portoghese, ma in un certo senso, se vogliamo, anche i successivi, perché dietro il mio Italiano, la mia lingua della vita, del presente, ossia dell'unica porzione di tempo a cui mi è permesso di attingere sempre, echeggia fortemente la lingua madre della memoria. Con la sua musica e le sue metafore, l'accortezza dei suoi detti, le pause e le percussione delle sue vocali, i sospiri che esala nelle consonanti mute, entra in discreto rapporto con le parole straniere, spostando leggermente il loro senso come fa con la loro pronuncia. Cammina al loro fianco, gli susurra qualcosa, le tira un po' per il braccio, madre e figlia in promenade. E si sa, la madre è sempre lì, non ci abbandona mai.

Succede tuttavia non di rado nella vita di una persona di perdere la madre in giovane età e di passare il resto della vita in compagnia dei fratelli e delle sorelle. Allo stesso modo uno può perdere la lingua madre, per colpa di un esilio, di una migrazione. Col tempo essa diventerà un dolcissimo ricordo, ritornerà nei sogni ogni notte, mentre l'orfano trascorrerà il resto della sua esistenza in compagnia delle lingue sorelle. Questo concetto di "lingue sorelle" l'ho coniato perché non trovavo un modo migliore per esprimere quello che mi sembra una tendenza sempre più comune

tra scrittori e non: avere un'altra lingua non originaria, ma coetanea, con cui si stabilisce un rapporto da adulto ad adulto, e che a partire da un punto qualsiasi della maturità del neoparlante l'accompagnerà fino alla sua fine (e poi penserà anche ai suoi figli). Proprio come una brava sorella.

Ecco, la lingua italiana è la mia cara lingua sorella. A lei, tutti i giorni, racconto i miei segreti e le mie storie. E lei mi risponde, interpretando il mio pensiero con sempre maggior intimità.

Fortunato lo scrittore che può contare su una tale splendida famiglia!<sup>21</sup>

Nell'istantanea fotografica' delle «lingue sorelle» è condensato efficacemente il rapporto di Monteiro Martins (e di altri 'scrittori dall'altrove', anche se la questione è assolutamente da analizzare caso per caso) con la lingua italiana, con l'Italia, con il suo fare letteratura. La madre è colei che dà la vita, aiuta a crescere e diviene il tramite con il mondo esterno; ma poi, nell'età adulta, il rapporto muta, diviene via via meno dipendente e il ciclo biologico crea un solco tra le due esistenze, che non camminano più appaiate e cominciano a seguire binari propri, seppur nell'affetto sconfinato e profondo che mai si estinguerà. La sorella o il fratello, invece, crescono assieme a noi e il nostro ciclo biologico si muove in parallelo al loro, cosicché col passare degli anni il dislivello di età si appiana e le differenze si limano. La lingua sorella è dunque quella «coetanea», che ha seguito cioè il nostro ciclo biologico, e con la quale si stabilisce un rapporto paritario in una seconda fase della propria esistenza, quando il cordone ombelicale è definitivamente staccato e «l'ultima pelle»<sup>22</sup> è finalmente stata mutata.

---

<sup>21</sup> *La lingua della vita e la lingua della memoria*, cit.

<sup>22</sup> *L'ultima pelle* è il titolo di un inedito e autobiografico romanzo di Monteiro Martins, che descrive il processo di mutamento che avviene in lui dopo la morte della madre e della nonna, e riflette sulla fine di una sua fase dell'esistenza, dopo la quale avverrà la scelta di migrare in Italia.



Ma vi sono poi dei risvolti di natura psicologica ed esistenziale, dai quali non si può prescindere: la lingua si amalgama e si fonde con le gioie, i ricordi, i traumi, i sogni, le delusioni, i lutti e tutto ciò che si è vissuto. Se la lingua-madre si è via via intrisa di dolore, se ha assunto una musicalità beffarda e crudele, la nuova lingua può acquisire viceversa tonalità armoniche, modulazioni dolci, ricche di speranza e possibilità di rinnovamento, facendo zittire la lingua della sofferenza.

Scrivere in una lingua nuova, ignorando appositamente la vecchia che ancora insiste a manifestarsi attraverso indomabili automatismi, è un atto di liberazione, è per tanti l'inizio del recupero del territorio della felicità, un approdo in terra ferma, sicura, dopo una lunga tempesta in mare (e chi vorrebbe rituffarsi in mare subito dopo essersi salvato miracolosamente da un naufragio? Nessuno, penso).<sup>23</sup>

Non esiste quindi una lingua che si sostituisce ad un'altra: esistono correnti sotterranee e spesso inconscie che si alimentano l'una con l'altra, che si fondono e che nel loro unirsi creano l'onda che poi si rifrange sulla battigia: l'unica a noi visibile, ma dietro la quale si nascondono i profondi movimenti dell'abisso. L'italiano di Monteiro Martins è infatti fortemente plasmato dalla sua lingua madre, così come le sue opere italiane sono assolutamente nel segno della continuità con quelle brasiliane, pur nelle differenze dovute al cambiamento di tempo e spazio, e alla maturazione poetica ed esistenziale dell'autore.

Trattando dei caratteri della letteratura brasiliana, nota Luciana Stegagno Picchio:

Non si può prescindere dalla questione della lingua: di quel portoghese del Brasile identico e pur tanto diverso nella fonologia

---

<sup>23</sup> Questo passo è stato estrapolato da una delle tante conversazioni via e-mail che ho avuto il piacere di intrattenere con l'autore.

semplificata, nell'intonazione addolcita e rallentata, nel lessico nutrito di termini indios e africani, nella sintassi paratattica.<sup>24</sup>

Ebbene, dell'italiano di Monteiro Martins potrebbe dirsi lo stesso, *mutatis mutandis*: è un italiano identico eppur tanto diverso da quello dei parlanti nativi; una lingua dal ritmo regolare, scandito da battute brevi ma dense, che vanno oltre ciò che affermano perché restano sospese, rimandano ad altro, e per via metaforica e per la stessa musicalità del periodo, che sembra liquefarsi e rallentare allungandosi su se stesso oltre la sua misura. Ne risulta una prosa poetica fuori dal tempo, ma pulita, semplice e piana, caratterizzata dal prevalere di una sintassi paratattica che condensa immagini fulminee. Istantanee fotografiche.

La cifra lirica di questa lingua era già chiara nel primo testo pubblicato in Italia, *Il percorso dell'idea*, sottolineata infatti dal sottotitolo *Piccoli poemi in prosa* e dalla struttura interna per brevi frammenti poetici. Nei racconti-in-romanzi il lirismo della sua scrittura si fa ancor più evidente perché l'essenzialità perfetta della forma breve e la crudezza e semplicità delle immagini, dei temi e dei contenuti virtuosamente si nutrono di questa poetica scarnificazione e sospensione linguistica,<sup>25</sup> creando un contrasto forte tra il pastello del significante, il bianco e nero delle istantanee fotografiche, e il colore puro, denso, sgargiante del significato.

L'elemento sgargiante, che domina in tutta la produzione di Monteiro Martins, già a partire da quella in lingua

---

<sup>24</sup> LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Storia della Letteratura Brasiliana*, Torino, Einaudi, 1997, p. 16.

<sup>25</sup> CORTÁZAR, *Alcuni aspetti del racconto*, in *Bestiario*, cit., p. 115, definisce il racconto «un genere di così difficile definizione, così sfuggente nei suoi molteplici e contrastanti aspetti e, in fondo, così segreto e ripiegato in se stesso, chiocciola del linguaggio, fratello misterioso della poesia in un'altra dimensione del tempo letterario»

portoghese, è infatti l'ironia. Quell'*humor* brasiliano che non è solo la festa e il colore del carnevale, quale potremmo semplicisticamente aspettarci, in quanto assume le forme e le maschere più disparate e antitetiche: risata surrealistica, grottesca, umoristica; sorriso beffardo, sottile, sdrammatizzante; ghigno amaro, crudo, spietato; gioco allegro, carnevalesco, maligno;<sup>26</sup> «satira sociopolitica caustica»;<sup>27</sup> allusione metaforica, intertestuale, metaletteraria. L'ironia è poi anche il modo con cui l'autore si rivolge al lettore senza esplicitarlo direttamente:<sup>28</sup> perché per Monteiro Martins la letteratura è anche gioco, divertimento carnevalesco, e non si può giocare da soli. Il lettore diviene dunque parte attiva (e non passiva) di questo sistema: e spesso viene quindi chiamato direttamente in causa attraverso allusioni, appelli, domande, interi racconti rivolti ad un «tu» assente, dietro il quale si cela però il lettore stesso. Ma soprattutto l'ironia, nelle sue varie forme, produce sempre una frattura umoristica tra ciò di cui si ride e ciò che si nasconde dietro quel fatto e dietro la nostra stessa risata: dietro la commedia e la tragedia della vita.

---

<sup>26</sup> *Sul grottesco e sul carnevale: la narrativa di Julio Cesar Monteiro Martins* si intitola infatti uno studio di VICENTE ATAÍDE pubblicato in Appendice alla raccolta brasiliana *A oeste de nada*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, che rintraccia nel gusto carnevalesco e nella controparte bachtinianamente grottesca i tratti caratterizzanti l'opera di Monteiro Martins.

<sup>27</sup> La definizione è di MALCOLM SILVERMAN, *A Oeste de Nada* (recensione), in «Modern Language Journal», 1982: «Abbracciando tecniche narrative varie, l'autore proietta le imperfezioni dell'uomo attraverso una miscela di satira sociopolitica caustica, tragedia abbondante e realismo rigido». Lo studioso rintraccia poi nel «simbolismo», «determinismo della specie» e «similarità con la tragedia greca classica» i tratti dominanti dell'opera, che dichiara essere «una delle migliori raccolte brasiliane della decade».

<sup>28</sup> Sul dialogo dell'autore col lettore si veda, *infra*, 3.1., pp. 57-59.

Attraverso questo primo e breve *excursus* all'interno della narrativa di Julio Monteiro Martins spero siano cominciate ad emergere la ricchezza, la qualità e la novità delle proposte poetiche, stilistiche e metaforiche della sua scrittura, ma anche la portata della sua riflessione metapoetica, che se non è del tutto sistematica è però densa e per molti aspetti lungimirante. È per queste ragioni che, nell'ambito dei miei studi sulla 'Letteratura migrante', mi sono soffermata così a lungo sulla sua opera: perché fornisce, anche, delle chiavi ermeneutiche per capire il nostro tempo e per interpretare in maniera più approfondita, e in una prospettiva stilistico-testuale, questa nuova letteratura che si affianca alla *mainstream*. Nella speranza, inoltre, che questo lavoro possa aprire una stagione di studi che si concentri sulla potenzialità di rappresentazione e di riflessione sul post-moderno che essa inaugura.

Al termine del libro si troverà un'intervista-colloquio con Julio: breve condensato di innumerevoli e intense conversazioni via e-mail che hanno spaziato per ogni dove; e una piccola antologia di testi inediti piuttosto diversi tra loro, che ritengo indispensabili per mostrare concretamente la varietà stilistica cui si accennava e per entrare nella 'fucina' dell'autore, facendo parlare quella «sfericità narrativa» di cui si è detto.

A Julio va il mio più affettuoso e sincero ringraziamento: sia per la sua sempre calorosa e vivace collaborazione; sia per avermi permesso di conoscere da vicino e senza inibizioni o formalismi un uomo dal grande spessore umano e culturale, e dalla personalità dirompente e coraggiosa. Più di tutto, infatti, gli sono debitrice per il senso di libertà che mi ha trasmesso.

## 2. Dal Brasile all'Italia

### 2.1. *Un mare così ampio*

Lascero per sempre alle mie spalle questa madre impazzita che vuole rubare il mio futuro. Forse così lascerò dietro di me anche me stesso.

Non ho mai avuto paura, lo sai, e non ne ho adesso. Vedremo cosa sarà rimasto di me da poter usare nella mia nuova vita, quando metterò tutta la mia energia al servizio di un altro popolo, che d'ora in poi sarà il *mio* popolo, la cui storia è già la mia storia, e la cui bandiera, se mi sarà permesso, porterò più in alto e il più lontano possibile, ossia il più vicino possibile all'impossibile. E se è vero che ho lasciato me stesso dietro di me, questo non mi spaventa, perché so che il mondo è una sfera, e perciò è proprio allontanandomi dal punto di partenza che potrò fare il giro completo che va da me stesso a me stesso.<sup>1</sup>

Protagonista e voce narrante di questo racconto, *Un mare così ampio*, è Fernão de Magalhães, che, nel 1517, all'età di trentasette anni, rinuncia alla cittadinanza e al nome portoghese per diventare Hernando de Magallanes, al servizio della corona spagnola, sotto la cui bandiera compirà la prima circumnavigazione terrestre. Monteiro Martins ferma e fotografa l'eroe nell'assorto momento in cui sta per decidere di abbandonare il Portogallo, e «davanti a un bicchiere di Porto» apre «il suo cuore pesante al suo unico amico, l'astronomo Ruy Faleiro». Il racconto è tutto giocato su questo continuo rivolgersi a un «tu» che mai risponde o interviene, e che permette quindi alla voce

---

<sup>1</sup> *Un mare così ampio*, in *Racconti italiani*, pp. 20-21. Il racconto è anche in *Nuovo Planetario Italiano: Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di Armando Gnisci, Troina, Città Aperta, 2006.

parlante (più che narrante) un lungo monologo con se stessa, per chiarirsi – apparentemente spiegando all'amico – le ragioni di una scelta ormai compiuta e senza ritorno. Lasciare definitivamente il Portogallo non è, infatti, solo l'atto di ribellione contro un re e una nazione che non hanno mai riconosciuto e premiato la dedizione di una vita, e che dunque mai scommetterebbero con lui sulla navigazione ad ovest verso le Isole delle Spezie: è soprattutto una prova con se stesso.

Quando sono tornato di nuovo, anonimo soldatino, atteso da nessuno, ho visto con stupore che la patria per la quale il mio corpo era stato lacerato non mi voleva, mi guardava con ribrezzo e diffidenza. La patria mi sputava addosso. E per la prima volta mi è venuto in mente che se morire per la patria non vale niente, e se non posso neppure vivere per la patria perché essa non me ne fornisce i mezzi, forse dovrei imparare a vivere per me stesso e a morire per il mio sogno, che è quasi una patria.<sup>2</sup>

Un parallelismo perfetto s'instaura, all'interno del racconto, tra la vicenda umana del navigatore portoghese, scacciato e umiliato da El rey Dom Manuel, e l'impresa eroica che egli compirà per la Spagna: la nuova patria che l'ha accolto e che ha avuto fiducia in lui. La circumnavigazione del globo sarà allora lo specchio di quella 'circumnavigazione da se stesso a se stesso' che gli permetterà di «scoprire, o di decidere, che specie di uomo sono». Perché, come spiega alla muta figura dell'amico astronomo:

I tuoi viaggi li fai solo con gli occhi, lanciando lo sguardo nell'oceano più buio e tetro di tutti, quello che sostiene le stelle, e così ti avventuri per regioni molto più lontane di quelle che ho raggiunto io, senza aver dovuto muovere nemmeno un piede. È per questo che, nonostante quello che il vino ti farà dire e giurare, in fondo so che non mi seguirai [...]. Solo che... Solo che ci sono

---

<sup>2</sup> *Racconti italiani*, p. 19.

quelli che partono e quelli che rimangono. Nessuno è migliore dell'altro, e possono aver ragione tutti e due. Tu sei del secondo tipo, e io... io ancora non lo so. Devo scoprire, o decidere, che specie di uomo sono.<sup>3</sup>

Ruy Faleiro non è dunque altro che un *alter ego* capovolto di Magellano, la 'dissimile similitudine' che gli permette di definire il suo io per antitesi: figura assolutamente necessaria alla logica del racconto anche per la dialettica assenza/presenza, che rende concreto il personaggio per negazione.

Ma un ulteriore parallelismo sembra instaurarsi tra la vicenda umana di Magellano e quella dell'autore, che arriva in Italia all'età di quarant'anni, nel 1995, eliminando il suo secondo nome per renderlo più semplice e consono alla nuova patria, poco malleabile alla pronuncia di nomi e cognomi doppi. E così Julio Cesar Monteiro Martins diverrà Julio Monteiro Martins, ribattezzando con nuovo nome la nuova identità che ancora dovrà formarsi. E come Magellano, anch'egli abbandona la sua nazione e la lingua portoghese per 'imparare a vivere e a morire per il suo sogno, che è quasi una patria': ovvero per poter continuare a scrivere rimanendo fedele a se stesso, alle sue convinzioni, al suo *ethos*. Perché per l'autore brasiliano «scrivere non è un 'fare', è un 'essere'» e la sua unica patria è la letteratura:<sup>4</sup> dunque non si può scrivere se per farlo bisogna scendere a compromessi, limare o stravolgere i propri ideali per inserirli nel «pensiero unico» (com'egli lo definisce);

---

<sup>3</sup> *Racconti italiani*, p. 17.

<sup>4</sup> In una intervista rilasciata a DAVIDE BREGOLA (*Il brusio generale del mondo*, in *Da qui verso casa*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, pp. 104-27), Monteiro Martins pone una fondamentale distinzione tra gli «scrittori migranti» e i «migranti scrittori» e definisce gli «scrittori di mestiere quelli che hanno adottato come "patria" soggettiva la letteratura stessa [...]. In questi casi non è la migrazione che porta loro alla letteratura, bensì la letteratura che li conduce alla migrazione» (p. 118).

né tantomeno si può piegare la letteratura a essere strumento di intrattenimento per fini commerciali, negandole quel valore conoscitivo di interpretazione del presente, custodia della memoria e apertura verso il futuro. Monteiro Martins va via dal Brasile nel 1994:<sup>5</sup> non, quindi, durante gli anni più bui della dittatura, ma quando le contraddizioni e i problemi cronici si stavano falsamente dissolvendo dietro la facciata di un idillico neoliberismo, che rinnegava gli anni di lotta e gli ideali che erano stati il fuoco della resistenza ideologica durante il regime.<sup>6</sup> È in questo senso che egli parla del Brasile non come di una madre(patria), ma come di un figlio drogato, e del suo esilio forzato come di un «suicidio amministrato»: un suicidio obbligato, coatto, al quale non si è potuto sottrarre.<sup>7</sup>

Non è un caso, allora, che proprio *Un mare così ampio* sia uno dei quattro racconti scelti dall'autore per 'presentar-

---

<sup>5</sup> Nel 1994 Monteiro Martins si stabilisce a Lisbona, insegnando presso l'Universidade Nova e conducendo un Laboratorio di Scrittura Creativa; nel marzo 1995 torna in Brasile, per trasferirsi infine in Italia nel luglio 1995. Si veda a questo proposito, *infra*, 9. *Biografia*, p. 164.

<sup>6</sup> Cfr., *infra*, 7. *Un colloquio...*, p. 123.

<sup>7</sup> *Ibidem*; ma si veda anche l'intervista rilasciata da Monteiro Martins per il programma «Leggere negli occhi», 2006, della televisione indipendente «Arcoiris». Vi è, poi, un racconto, pubblicato sulla rivista «El-Ghibli», I, 7, marzo 2005, *Rimpatrio*, che nel tono onirico e stravolto descrive splendidamente la condizione di esule, appartenente a nessun luogo, che subentra con la migrazione. E in *Baci di guerra*, romanzo ancora inedito, l'autore esordisce nel *Preambolo*: «Quando ero un giovane scrittore, pensavo spesso alla Niterói della mia infanzia o alla Resende della mia adolescenza, in Brasile, e cercavo di capire al meglio il carattere, le costrizioni e le speranze dei personaggi che le abitavano. Prendevo sul serio la famosa frase di Tolstoj che mia madre mi aveva tramandato: "Descrivi bene il tuo villaggio e avrai descritto il mondo". Mezzo secolo è passato dai giorni di Niterói e dalla voce di mia madre, ormai svanita, e mi ci sono voluti tutti questi anni per capire che, diversamente dall'Ottocento del vecchio conte, il villaggio dell'uomo contemporaneo è il suo tempo, e che a ogni nuovo decennio emigriamo in un paese sconosciuto».



si' sul sito della rivista letteraria «Sagarana», che ha creato e dirige dal 2000;<sup>8</sup> così come non è un caso che questo sia il secondo dei *Racconti italiani*, la prima raccolta che lo scrittore pubblica in Italia. Con questo testo, Monteiro Martins pone al servizio della nuova lingua e della nuova patria l'esperienza ampiamente riconosciuta in Brasile.

## 2.2 La produzione brasiliana: *Bárbara* e *A oeste de nada*

La carriera letteraria di Julio Cesar Monteiro Martins comincia quand'egli non era ancora ventenne con la pubblicazione di poesie e racconti in antologie piuttosto ardite, perché impegnate politicamente durante gli anni della dittatura militare: *Ventonovo* (1975) e *Histórias De Um Novo Tempo* (1976).<sup>9</sup> Del 1977 è la sua prima raccolta di racconti, *Torpalium*, a cui seguono, nell'anno successivo, una nuova raccolta, *Sabe quem dançou? (Sai chi hanno peccato stavolta?)*, e il primo romanzo, *Artérias e becos (Arterie e vicoli ciechi)*.<sup>10</sup> È con questa opera che si comincia a definire lo sperimentalismo dell'autore nel contaminare i generi letterari:<sup>11</sup> il romanzo è infatti costituito da un centinaio di piccoli frammenti autonomi che fanno riferimento a eventi accaduti ai personaggi nucleari. I tasselli si sviluppano così in modo apparentemente arbitrario, ma in realtà secondo una sequenza logica che si attua in parallelo piuttosto che in modo lineare. E queste vite pa-

---

<sup>8</sup> Si veda, sul sito «Sagarana»: «Il direttore», «Altri racconti», al link: <http://www.sagarana.net/speciale/index.html>

<sup>9</sup> REINALDO ATEM, JULIO MONTEIRO MARTINS, MÁRIO DE OLIVEIRA (et alii), *Ventonovo*, Curitiba, Editora cooperativa de escritores, 1975; CAIO FERNANDO ABREU E DOMINGOS PELLEGRINI JR (et alii), *Histórias de um Novo Tempo*, Rio de Janeiro, Codecri, 1976.

<sup>10</sup> Per i riferimenti bibliografici vd. le note 1 e 3, p. 23.

<sup>11</sup> Vd., *infra*, l. *Poetica e metapoetica*, p. 23 e segg..

rallele, ogni tanto, quasi per caso, in un caffè, nel metropolitana o nella sala d'attesa di un ospedale, s'incontrano, s'incrociano, e poi si sciogliono nuovamente, ciascuno per la propria via, per la propria vita.<sup>12</sup>

Anche sulla base di questi pochi dati è già chiaro come, già dagli esordi, la propensione di Monteiro Martins verso la forma breve del narrare penetri nella struttura del romanzo, frammentandola dall'interno e facendola esplodere in centinaia di cellule a sé stanti. Ma è con il successivo romanzo, appena un anno dopo, che questa tendenza diviene un *modus operandi* definito, una poetica vera e propria che impronterà anche le opere italiane, in un chiaro segno di continuità.

*Bárbara*,<sup>13</sup> infatti, è un romanzo-in-racconti nel quale ogni «segmento»<sup>14</sup> è un brano concluso, indipendente dai precedenti e dai successivi, leggibile autonomamente e costruito secondo la logica e le tecniche del racconto breve: nel respiro narrativo, nella struttura di *climax-anticlimax*, nella concentrazione che potenzia gli elementi e li rende specchio o antitesi di altro, nell'assenza e mutevolezza del narratore, oltre che ovviamente nell'autarchia.

Il narratore e il punto di vista mutano infatti di segmento in segmento, e solo in alcuni coincidono in *Bárbara*, la protagonista. Ma anche in questo caso l'angolo visuale cambia costantemente, perché il romanzo attraversa tutte le fasi della sua esistenza, dall'infanzia alla vecchiaia: e dunque vi sarà una diversa *Bárbara* in ogni racconto e la sua visione del mondo si modificherà dall'allegria e dall'approccio ingenuo fino alla tristezza, la solitudine e la

---

<sup>12</sup> Con la stessa struttura a tasselli è costruito un altro romanzo di Monteiro Martins, inedito: *Baci di guerra*, che per un errore è dato come edito dalla Besa e acquistabile al link: <http://www.mondoeditoriale.com/me/julio-monteiro-martins-baci-di-guerra.html>

<sup>13</sup> Per i riferimenti bibliografici, vd. nota 3 p. 23.

<sup>14</sup> Il testo è suddiviso in XVIII Segmenti.

disperazione più cupa di una madre che ha visto il figlio suicidarsi, senza aver avuto il minimo sentore di ciò che stava accadendo.

Più spesso, però, la focalizzazione è esterna e si attua nel nudo dialogo senza la presenza del narratore, o ruota sugli altri personaggi che incrociano l'esistenza di Bárbara e che in taluni casi divengono anche narratori. Voci narranti sono il primo ragazzo Marcinho,<sup>15</sup> la madre,<sup>16</sup> l'innamorato dott. Clayton, le amiche Lola e Renata, Rudolf (il primo amore che poi diverrà il marito), Alexandre,<sup>17</sup> Inácio, il figlio Ronald (voce negli attimi prima del suicidio),<sup>18</sup> la ragazza del figlio (dopo la sua morte), mentre negli ultimi due segmenti i protagonisti e le focalizzazioni sono addirittura il tempo (XVII, *L'orologio di plasti-*

---

<sup>15</sup> Segmento II, *Jerry Lewis*, e VII, *Sariga morto*: un incontro sull'autobus in cui Bárbara capisce che Marcinho sta morendo di tubercolosi, e lo porta con sé in una stanza d'albergo.

<sup>16</sup> Segmento III, *Per una freccia Sioux*, dove le solitudini delle due donne si uniscono, e la madre sprona Bárbara a partire per gli Stati Uniti nella speranza di garantirle un futuro.

<sup>17</sup> Segmento VIII, *Qualche bicicletta*. Il brano è diviso in due parti: il primo è un dialogo in assenza (come molti altri racconti di Monteiro Martins: si veda, infatti, non solo il paragrafo precedente, pp. 37-39, ma anche il 3.1., *Il dialogo con il «tu»*, pp. 57-59), nel quale Alexandre si rivolge, adirato, a Bárbara, motivando(si) la decisione di lasciarla perché non può assumersi la responsabilità di un figlio. Nel secondo è Bárbara che parla di lui, svelando di non essere incinta. Il Segmento è tutto giocato sugli equivoci, non solo perché ciò che lui crede in realtà non è, ma anche perché l'intero *incipit* sembra pronunciato dalla voce di Marcinho, che nel brano precedente avevamo visto entrare in un albergo con Bárbara.

<sup>18</sup> Segmento XIV, *L'ora dello scorpione*; ma il punto di vista di Ronald è il centro anche del Segmento XII e XIII. In particolare nel XII, *Trappola*, la focalizzazione è mobile e si spezza tra quella di uno sconosciuto, che fa sesso con Bárbara e a bruciapelo le rivela che lei è incapace di provare piacere; quella di Ronald bambino, che prende un uccellino ferito e sadicamente e ingenuamente gli spezza le ali; e quella di Bárbara, che, uccello in gabbia, si reca dallo zio, come vedremo a breve.

ca) e il luogo (XVIII, *Fiume transitorio*). Proprio riguardo al tempo, dobbiamo qui notare che l'intera vita di Bárbara si svolge nello scorcio della metà degli anni '70, come se il tempo si fosse fermato durante le lotte e gli scontri più aperti contro il regime militare, prima dell'amnistia del 1978 (che è poi l'anno in cui è pubblicato *Bárbara*): è il periodo nel quale il potere cerca «di riciclare il regime», ma in cui la legge continua ad essere come «una ragnatela. Gli insetti più piccoli finiscono impaniati e vengono divorati. I più grandi, gli scarafaggi in marsina, arrivano volando e zac... Forano la tela e se ne vanno via tranquilli, come se niente fosse».<sup>19</sup>

Questa 'istantanea fotografica' fa parte del Segmento IX, *Scalinate di marmo*, in cui il punto di vista è quello di Inácio, amico di Rudolf e poi di Bárbara, il cui fratello è stato incarcerato dal regime otto anni prima. Inácio è stanco, sempre più triste e sempre più determinato nei suoi ideali che non accettino compromessi. E con la foga e la rabbia repressa parteciperà ad una manifestazione finita come tante nel sangue: ma questa volta sarà il suo a scorrere sulle *Scalinate di marmo*, mentre Bárbara, arrestata dai militari, ha appena il tempo di vedere il suo corpo ammassato sugli altri, inerme. Verrà rilasciata dopo settimane senza tempo, poco dopo aver ascoltato il poliziotto della stanza accanto che attacca la cornetta del telefono annunciando agli altri: «Ragazzi, il deputato ha appena richiamato avvisando che è già stato informato con certezza del prossimo luogo e dell'ora esatta».

Questo Segmento è l'unico a narrare in maniera diretta la situazione politica di quegli anni, e risulta più autonomo di altri; ma fa da *pendant* ad un altro, il IV, *Pocatello, Idaho*, che raggiunge il culmine di autarchia all'interno del

---

<sup>19</sup> Il romanzo è stato integralmente tradotto da Mirella Abriani: citiamo da questa versione italiana.

romanzo: perché qui l'americano Dott. Clayton sperimenta tutta l'assurdità del sistema poliziesco e giudiziario brasiliano, e la loro connivenza con la criminalità piccola e grande.

Bárbara mi aveva detto che la polizia in Brasile era, tutta, completamente folle, delirante. Pensavo che fosse una sua esagerazione. Lei rideva e ripeteva che qualsiasi processo in Brasile aveva, come minimo, un clima kafkiano. Che qualsiasi provvedimento della polizia era, nella migliore delle ipotesi, un altro crimine [...]. Perfino risi della vulcanica immaginazione della ragazza quando lei mi sussurrò che in Brasile non c'era nessuna differenza tra banditi e polizia. Erano le stesse persone, avevano le stesse facce, e premevano il grilletto delle stesse armi. Da una parte c'erano tutti i delinquenti, dall'altra il resto della popolazione, già vittime potenziali.

Anche qui lo scorcio storico è la metà degli anni '70, come in tutto il resto del romanzo: il tempo è dunque fermo, immobile, congelato nonostante Bárbara cresca di Segmento in Segmento. Un unico cambio si registra, ed è brusco, netto, assolutamente onirico. Siamo nel tempo squagliato di Dalì, e il segmento, il penultimo, si intitola appunto *L'orologio di plastica*. Bárbara non ha più un motivo per vivere, non trova la ragione per farlo dopo la morte del figlio, e qui sogna del tempo futuro che potrebbe essere se ricominciasse a vivere, se accettasse la proposta dell'uomo che quotidianamente la chiama. Ma lei non ha più la forza e il coraggio per credere negli uomini, nella vita, in se stessa. E allora il sogno, prima della decisione finale. Un sogno in cui lo stile cambia completamente, diventa onirico anch'esso nella completa esplosione dei tempi verbali, della sintassi, della logica del tempo: che è stato e non sarà mentre è: «Il tempo che senz'altro avremo è stato bello». «Noi sapevamo quando sarà che questo momento sarebbe arrivato».

Il sogno c'è per dissolversi nel *Fiume transitorio* della vita, e Bárbara scapperà dalla possibilità del futuro decidendo di rinchiudersi in un ospizio, seppur ancora relativamente giovane. Così nell'ultimo segmento, *Fiume transitorio*, è il luogo il protagonista, lo spazio in cui sorge l'ospizio: prima villa di una contessa con ettari ed ettari di terra intorno, ora ricovero per anziane con intorno cumuli e cumuli di rifiuti.

La città, adulta e pasticciona, non aveva dove scaricare le sue deiezioni, e tutti i terreni senza costruzioni venivano fatalmente adibiti a questo scopo, dare ricetto a quello che gli altri non volevano più. Pensandoci bene, alla casa che lì si ergeva non era stato destinato un compito molto diverso.

Julio Cesar Monteiro Martins ci racconta così la vita della sua protagonista attraverso frammenti emblematici, che riempiono il vuoto diacronico non narrato ampliando il proprio orizzonte in spazi che è il lettore a creare e immaginare. La logica sequenziale tra i segmenti è però stringente, perché è proprio il passato a determinare il futuro di Bárbara, anche se spesso ciò avviene attraverso modalità nient'affatto determinabili o immaginabili, e anzi attraverso veri e propri apparenti colpi di scena, già dal primo Segmento.

Questo, brevissimo, è forse il centro focale dell'intero romanzo: è il racconto che Bárbara fa alla madre del gioco che lo zio le ha insegnato a fare con il suo Lulu, dopo aver mandato via la governante. Lulu si sentirà triste se Bárbara non gioca con lui e gli preferisce l'orsacchiotto di peluche che le appena regalato... «E tu non vuoi che Lulu sia triste»... No, risponde Bárbara, che gioca senza capire cosa stia accadendo, perché prova dolore, perché sia sporca di sangue e «colla», perché lo zio le intimi di non dire niente. Ma appena lo zio andrà via, Bárbara, istintivamente, pren-

de un coltello e lo infila tra le gambe di Pupi, l'orsacchiotto, «esattamente come lo Zio aveva fatto con me. E dissi a Pupi di stare tranquillino, che Bárbara stava mettendo il suo Lulu nella casina di Pupi». Fino a che Pupi non rimane «vuoto, floscio, come uno straccio vecchio».<sup>20</sup> La vita di Bárbara sarà solo una inesausta ricerca di amore. E quando non rimarranno che sogni frantumati, allora sarà il piacere sessuale che cercherà, senza riuscirci ancora una volta. Stanca, sola, si inoltrerà allora nella *Trappola*,<sup>21</sup> in un quartiere-fantasma fino alla casa dello zio ormai vecchio: e solo con lui riuscirà per la prima volta in vita sua a provare piacere. Azione apparentemente sconnessa, illogica, incomprensibile: ma l'unica davvero intrisa di una verità brutale ma fin troppo umana.

La logica del romanzo è ancora deterministica, e tutte le scelte di Bárbara in amore sono segnate dallo stigma della violenza, tanto che deciderà di sposare l'unico uomo che non è evidentemente in grado di amare, Rudolf. Rimarranno solo frantumi, non dei ricordi ma di Bárbara stessa, di quella freschezza, energia e forza che sembravano esserle connaturate. E la chitarra che faceva da sottofondo a quasi tutti i precedenti segmenti smetterà di suonare. Da questa disperazione nasce la scelta di ritirarsi, ancora giovane, nella pace di un ospizio, in giornate sempre uguali ma protette dal tumulto ferigno del fuori. La pace sembra nuovamente sfiorarla, la chitarra ricomincia a suonare per le sue anziane amiche, ma la morte le porterà via, dopo il figlio, ancora una volta la persona più cara, Dona Ambrosina.

Bárbara non volle vederla, non volle andare là. Si allontanò dal gruppo con discrezione e si chiuse a chiave nella sua stanza. Aprì

---

<sup>20</sup> Il primo Segmento si intitola *Paglia e cotone*: quelli che escono dall'orsacchiotto svuotato, ma anche da Bárbara stessa.

<sup>21</sup> È questo il titolo del Segmento XII, per il quale si veda, *infra*, la nota 18 del presente capitolo.

il cassetto, afferrò un mazzo di lettere per il figlio morto e le strap-  
pò con dispregio. – Niente di questo importa – disse.

Apri l'astuccio della chitarra, afferrò lo strumento e, impassibile, girò i bischeri molto oltre la resistenza del metallo. Le corde finirono divelte, una per una. Il tempo, questo delinquente, non scorreva oltre il puro necessario.

Proprio la chitarra è un elemento emblematico: non solo perché Bárbara è una brava musicista, seppur dilettante, ma perché attraverso ciò la musica e i testi delle canzoni brasiliane puntellano l'intero romanzo come un sottofondo continuo. *Bárbara* è proprio il titolo di una bellissima canzone di quegli anni di Chico Buarque de Hollanda. Il libro diviene allora un dialogo con il personaggio femminile della canzone di Chico, in un vero e proprio dialogo intertestuale che si costruisce con le medesime tecniche: l'uso della prima persona e la proiezione dell'uomo nell'universo femminile. *Bárbara* fa, infatti, parte di una tradizione tutta brasiliana di autori maschi che si dedicano ad approfondire personaggi femminili, che a volte parlano in prima persona e che si caratterizzano per una complessa e ambigua psicologia. Così è anche nelle canzoni di Caetano Veloso e nei romanzi della fase delle grandi donne di Jorge Amado: *Gabriela*, *Dona Flor*, *Tieta do Agreste*, *Teresa Batista Cansada De Guerra*; così nella costruzione di Capitú nel capolavoro di Machado de Assis *Dom Casmurro*, nella *Moreninha* di Joaquim Manuel de Macedo, nel *Grande Sertão, Veredas* di João Guimarães Rosa, quando si scopre alla fine che Diadorim, il narratore, era in verità una giovane donna mascherata da 'jagunço' (una sorta di brigante del sertão brasiliano); e ancora in romanzi più contemporanei come *Bebel Que A Cidade Comeu*, di Ignácio de Loyola Brandão, o *A Deliciosa e Sangrenta Aventura Latina de Jane Spitfire* di Augusto Boal.



Con questo ardito e delicatissimo romanzo si conclude la sperimentazione di Julio Monteiro Martins attorno al romanzo-in-racconti: *O Espaço Imaginário* e *madrelingua* essendo metaromanzi. Ma si capovolgerà, come abbiamo visto, nei racconti-in-romanzo: prose brevi che indagano un motivo, un'essenza, un sentimento, una 'materia oscura' della nostra epoca nelle sue infinite sfaccettature. Tale è *A Oeste De Nada*,<sup>22</sup> pubblicato in Brasile tre anni dopo *Bárbara*, nel 1981, e libro 'fratello'<sup>23</sup> dell'italiano *La passione del vuoto*, scritto più di vent'anni dopo. Entrambi, infatti, raccontano il vuoto: pieno di violenza e di rivolta contro la dittatura brasiliana degli anni '70, il primo; intriso di indifferenza e conformismo, cancri e malattie del nostro tempo, il secondo. Attraverso entrambi si può, però, concretamente misurare come l'opera dell'autore brasiliano si sviluppi assolutamente nel segno della continuità e dell'approfondimento di percorsi e motivi già individuati al di là dell'Atlantico. Non vi è dunque una 'rottura' dovuta alla migrazione, ma una maturazione nel tempo e un cambiamento dei tempi,<sup>24</sup> ed è importante ribadirlo poiché spesso gli studi sulla 'letteratura migrante' pongono l'attenzione esclusivamente sulla produzione in lingua italiana e vedono l'esperienza migratoria come frattura.

La continuità tra questi due libri fratelli è invece qui evidente già nei titoli, nei due sostantivi che fanno riferimento allo stesso campo semantico: *vuoto* e *nada*. Ma mentre *A ovest di niente* gioca intertestualmente e per osimoro con il titolo di un celebre romanzo di Steinbeck, *East of Eden* (*A est dell'Eden*, ma tradotto in italiano *La*

---

<sup>22</sup> Per i riferimenti bibliografici delle opere citate si vedano, *infra*, le note 1 e 3, p. 23. Cfr., poi, SILVERMAN, *A oeste de nada* (recensione), cit., che lo definisce «una delle migliori raccolte brasiliane di racconto della decade».

<sup>23</sup> Fratello per i temi e per la lingua: cfr., *infra*, pp. 31-2.

<sup>24</sup> Si veda, *infra*, 7. *Un colloquio...*, pp. 128-9.

*valle dell'Eden*), *La passione del vuoto* lo fa con la polisemia ossimorica della parola 'passione', nel duplice senso di 'forte emozione, trasporto', e 'pena, tormento'. Bisogna tuttavia sottolineare come le situazioni e i personaggi narrati nel primo siano maggiormente crudi, brutali, intrisi di un carattere terrigno che in *La passione del vuoto* sfuma verso colori acquerellati, più eterei e sospesi.

Il paesaggio umano, geografico e storico di *A oeste de nada* è, infatti, drammatico, fatto di desolazione e di abbandono, in una terra matrigna che prima umilia e poi annienta i suoi figli. Si veda, per es. l'*explicit* di *O santo graal*, nel quale i problemi di una coppia si intersecano con la rivoluzione in Nicaragua dei sandinisti: la prima grande rivoluzione di sinistra nell'America Latina dai giorni di Fidel Castro e Che Guevara. Nel silenzio tombale tra i due all'interno della macchina, riempito dalle notizie in radio

[...] passammo a poco meno di un metro da un cane con la parte posteriore del corpo distrutta da qualche camion. Cercava di trascinarsi con le zampe anteriori fino alla banchina. Mai ci sarebbe arrivato e per poco non lo investivamo anche noi. Il mezzo cane mi guardò negli occhi, con uno sguardo strano, intelligente. Mi guardò senza domandare niente, solo informandomi che ne sarebbe uscito vivo. O no. I pneumatici del furgoncino, che ci seguiva subito dopo, diedero due salti secchi. Fra il primo e il secondo, giuro che sentii un grido.

Il cane diviene la metafora del Brasile, così come Manuelito, l'indios protagonista del racconto omonimo,<sup>25</sup> che finisce con l'auto-stuprarsi da solo, reso pazzo dalle violenze omosessuali subite da parte dei cercatori d'oro bianchi. E ancora il «grottesco e il carnevale» del Brasile è in

---

<sup>25</sup> Il racconto è stato anche tradotto in Italia da Silvia Marianecci e pubblicato nell'antologia *Il Brasile per le strade*, a cura di Silvia Marianecci, Roma, Azimut, 2009.

*Dominò*, oggetto di una bella e attenta analisi di Vicente Ataíde,<sup>26</sup> ma anche in *El Carnal*, il racconto inedito che qui pubblichiamo. Più in generale, tutti i protagonisti dei racconti sono specchio e simbolo di qualcosa che trascende la loro vita e la loro personalità: sono prostitute gravemente malate che lavorano nascondendo la malattia, bambini troppo fantasiosi a cui vengono tarpate le ali, finendo per suicidarsi con gli ansiolitici della madre; e ancora gli indios, vittime inconsapevoli di un mondo che ha tolto loro il passato, le tradizioni e quella genuinità e ‘naturalità’<sup>27</sup> che si era conservata vergine per millenni e mai più potranno ritrovare.

Il tono è crudo, i temi densi e spesso brutali, e la lingua li segue slargandosi dal portoghese del brasiliano di strada allo slang dei surfisti di Rio; ma innalzandosi poi in «delicatezze eufemistiche» e in «liriche metafore estese». Un uso della lingua ampio e variegato, quindi, che ritroveremo anche nelle raccolte prodotte nel nostro paese, dove sorprendentemente sarà l’italiano a spaziare dall’alto al basso, da una lingua poetica e sospesa all’uso di termini dialettali e gergali.

Julio Monteiro Martins porrà così al servizio della nuova lingua e della nuova patria l’esperienza ampiamente riconosciuta in Brasile, nel tentativo di «imparare a vivere per me stesso e a morire per il mio sogno, che è quasi una patria».<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> VICENTE ATAÍDE, *Postfazione a A oeste de nada*, cit. Uno studio più approfondito è stato poi condotto dall’autore l’anno stesso: *Do grotesco e do carnaval: a narrativa de Julio Cesar Monteiro Martins*, Santa Catarina (Brasile), Facoltà di Scienze e Lettere di Mafra, 1981.

<sup>27</sup> Su questo tema si veda il primo dei *Racconti italiani*, *In naturalibus*, e, *infra*, 3.2., pp. 59-60.

<sup>28</sup> *Un mare così ampio*, in *Racconti italiani*, p. 19.

### 2.3. *Il percorso dell'idea: tra prosa e poesia, immagine e idea*

L'attività letteraria in lingua italiana di Monteiro Martins comincia nel 1998, appena tre anni dopo l'arrivo in Italia, con *Il percorso dell'idea. Pétits poèmes en prose*:<sup>29</sup> ventuno brevi prose poetiche che inseguono «il percorso dell'idea» artistica, il suo nascere e formarsi attraverso gli abissi della mente e le increspature luccicanti sull'oceano della fantasia, come dichiara già il proemio:

Sotto un cielo nuvoloso d'arte il vento soffia sulla superficie di un lago di acque invisibili.

Un vento nuovo soffia sulla sostanza cristallina delle idee. Sostanza popolata dalla fantasia, dai desideri, dall'inconscio collettivo e i suoi abissi, forse più un oceano che un lago.

Le acque, benché mosse dal vento, riflettono la luce di quel cielo. Acqua. Cielo. Una sola trasparenza.

La poesia è il vento leggero che soffia su un lago invisibile, immenso, oceanico, che si fonde col cielo in una sola trasparenza in movimento, tra le rifrangenze luccicanti delle onde delle idee. E quando l'onda si rifrange sulla battigia provoca una «schiuma musicale, che diventa un'altra volta idea», in un processo infinito che, avverte Monteiro Martins con una potente metafora ossimorica, «è una specie di ostia con forti tracce di veleno».<sup>30</sup>

In questo cammino sospeso tra cielo, acqua e terra l'idea si muove fluida come la parola che le dà voce: una parola anch'essa sospesa, ma tra poesia, prosa, musica e fotografia, quasi correlativo oggettivo degli elementi da cui tutto si origina. Perché il fuoco, seppur non esplicitamente citato, arde sotterraneo negli improvvisi scoppiettii

---

<sup>29</sup> JULIO MONTEIRO MARTINS, *Il percorso dell'idea. Pétits poèmes en prose*, Pontedera, Oltre Le Mura/ Baldecchi e Vivaldi, 1998.

<sup>30</sup> Ivi, p. 4.

ossimorici e nel sentimento dolente che trapela, in attesa di produrre, o che ha già prodotto, bruciature, dalle quali sorgerà ciclicamente una nuova idea:

[...] la vera carne è la cicatrice, e la pelle vergine non è altro che cicatrice in attesa.

Allora, cosa possiamo fare se quello che abbiamo visto e sentito è troppo brutto; o troppo brutale, anche se bello? Annotate la ricetta: Spremere la cicatrice fino a che non ne goccioli l'essenza (Sarà un'idea. Scrivetela). Osservate allora che quello che è rimasto è friabile, un niente, e somiglia molto alla paglia secca.

Mettetelo da parte.<sup>31</sup>

Il percorso dell'idea è dunque tortuoso e doloroso: è un «vento che non si sente sulla pelle, ma dentro i nervi», e «che non soffia nello spazio, ma nel tempo». <sup>32</sup> E soffia nel tempo perché si alimenta della vita e della realtà, dal momento che «la storia è uno spazio. La vita, invece, è un tempo». <sup>33</sup> Il rapporto tra vita e letteratura è dunque biunivoco, anche perché «la storia cerca di dare un senso alla vita, e così ripagarle un po' del tempo che le ruba. Ma poiché le storie sono tante, litigano tra loro, e il tempo è corto, quello che dovrebbe essere un senso ci arriva solo come un guazzabuglio, un rumore grigio», <sup>34</sup> cosicché tante storie spariscono in «un buco nero» e «diventano antistorie. Sono incorporate alla materia di cui è fatto il Verbo, diventano archetipi, favole, miti universali. Non più creature dell'uomo, ma creatrici di uomini. Non più le storie, ma la Storia». <sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> *Il percorso dell'idea*, p. 17.

<sup>32</sup> Ivi, p. 10. Cfr. a proposito di questo concetto anche il brano citato tratto da *Baci di guerra* (*infra*, nota 7, p. 40).

<sup>33</sup> Ivi, p. 11.

<sup>34</sup> Ivi, p. 11.

<sup>35</sup> Ivi, p. 12.

Il rapporto tra microcosmo e macrocosmo è, infatti, uno dei cardini poetici dell'intera opera di Monteiro Martins: i suoi racconti, come vedremo a breve, sono piccoli universi che nella loro apparente semplicità e schiettezza rimandano sempre a qualcosa di più universale e umano, si fanno simbolo ma senza mai assurgere ad *exemplum* in virtù di un finale sempre aperto, che rimanda alle infinite possibilità non sviluppate né dalla letteratura né dalla vita: alle miriadi di antistorie finite nel buco nero. Queste, però, non sono meno reali delle storie vere, perché vi è un connubio inscindibile tra arte e vita, tra scrittura e realtà, e quindi – come in ogni grande opera letteraria – è il verosimile che può lavorare e intervenire sul presente. Per Monteiro Martins l'arte ha un compito etico e civile, deve intervenire sul «mentre»,<sup>36</sup> sulla contemporaneità a noi più vicina, ma vedendo i riferimenti concreti e costringendo così il lettore a interrogarsi sul più profondo significato del testo e sul gioco letterario intratestuale e metaforico.

Lo scrittore è quindi una diga di sabbia che si è fatta marmo, che protegge luoghi, cose e persone, evitando che «vengano sommersi per sempre».<sup>37</sup> Ma per poterlo fare il percorso dell'idea non deve formarsi «dentro o fuori»: deve passare «sopra» le mura,<sup>38</sup> sfiorarle come il vento e passare oltre, per guardare la realtà da una prospettiva e-

---

<sup>36</sup> Si chiede, infatti, retoricamente l'autore nel terzo frammento (*Il percorso dell'idea*, p. 3): «Questa *mandala* di pietra non sarà un'imitazione scettica, saggia, della vita stessa? Non ci insegnerà per caso che il senso del camminare è scritto e poi cancellato mentre si cammina? E che “mentre” è l'unica parola che, alla fine, resiste intatta».

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>38</sup> Abbiamo affermato, sopra, che la scrittura di Monteiro Martins è sospesa tra poesia, prosa e fotografia. In quest'immagine del «sopra le mura», per es., la dichiarazione di poetica si incarna in una potente immagine della passeggiata sopra le mura di Lucca, la «città a misura d'abbraccio» richiamata nel frammento precedente, dove lo scrittore risiede da quasi vent'anni.

sterna, straniante, molteplice. Che è la prospettiva multifocale con cui Monteiro Martins indaga la realtà, sia a livello linguistico che contenutistico:

Mia lingua. Mia famiglia di parole.

Come sono solari e dolci le giornate che passo insieme a te. E più ti conosco, più conosco me stesso.

Mia lingua. Amica, confessore, maestra, balia e psicanalista. Posa la tua mano sulla mia testa e allevia il doloroso caos che mi pulsa dentro. [...]

Lingua madre, generosa. Dammi in doppio le tue *elle*, le tue *zeta*. Dammi la tua musica. Voglio cantare con te la mia canzone di una vita intera.<sup>39</sup>

La lingua madre è qui, paradossalmente, quella italiana, le doppie *elle* e la *zeta* sonora non esistendo in portoghese. Ma il paradosso non è poi tale, visto che l'Italia è la nuova madrepatria dello scrittore. Ma questa nuova lingua, acquisendo suoni e ritmi diversi si nutre della doppia cultura, della doppia tradizione letteraria e della doppia musicalità per vedere da un nuovo punto di vista la realtà, per approfondire la conoscenza di se stessa, del «dentro» e del «fuori», della storia e della Storia, con uno sguardo che si allarga oltre l'orizzonte consueto. Ricordiamo, tra l'altro, che lo scrittore ha vissuto e lavorato vari anni anche negli Stati Uniti, in Portogallo<sup>40</sup> e in Giappone:

Se il pappagallo fosse un uccello migratore, avremmo una specie originale, che in inverno racconterebbe a viva voce a quelli del Sud la vita che si vive al Nord, e in estate ritornerebbe al Nord per raccontare cosa fanno (o non fanno e dovrebbero fare) quelli che vivono sotto il sole tropicale.

---

<sup>39</sup> *Il percorso dell'idea*, p. 9.

<sup>40</sup> Cfr., *infra*, 9. *Biografia*, p. 164.

Alcuni scrittori, in verità, stanno facendo esattamente questo: a meno che i cacciatori non gli sparino addosso in pieno volo.<sup>41</sup>

Il riferimento alla letteratura di migrazione, incarnata nell'immagine del pappagallo migrante, è molto chiara, così come la nota amara sul pericolo dei cacciatori. Ma chi sono questi cacciatori? Il nuovo pubblico, forse non pronto ad ascoltare questo «racconto a viva voce» che mette a confronto e svela le contraddizioni di Nord e Sud? O l'editoria, gli scrittori autoctoni, l'Accademia? O, più in generale, la società, poco incline ad accettare l'altro, il diverso, nonostante le apparenze e le buone intenzioni? L'immagine rimane sospesa, ma concretissima e forte come un'istantanea fotografica.

---

<sup>41</sup> *Il percorso dell'idea*, p. 19.



### 3. *Racconti italiani* La poetica metaforica e ossimorica

#### 3.1. Il dialogo con il «tu»

Sai, mi era venuto da ridere allora, ma non potevo ridere per non complicare ancora di più la mia vita.<sup>1</sup>

Con questo rivolgersi ad un «tu» inizia *Racconti italiani*, i primi racconti-in-romanzo che Monteiro Martins pubblica in Italia, all'alba del nuovo millennio; e sempre ad un «tu», assente in presenza, è rivolto *Un mare così ampio* (il secondo racconto)<sup>2</sup> e *Il puteale e la bella coreana* (il quarto).<sup>3</sup> Ma nel brano incipitario, *In naturalibus*, la presenza dell'interlocutore è molto più sospesa, indefinita, e fino alla fine rimane nel lettore il dubbio se il racconto sia una lettera, una mail, una chat, una conversazione telefonica, o un dialogo con un interlocutore silente. Quel che è certo è che il «tu» di Monteiro Martins non è il montaliano «tu» *in absentia*, seppur a tratti lo può ricordare per quel dissolversi nel silenzio di un dialogo senza risposte. Qui il «tu» è concreto, corporeo, presente nella sua carnalità, ma di fatto assente: è assente in presenza e rimanda a qualcos'altro, ad un'ulteriore presenza che si cela dietro quel «tu». Abbiamo visto, infatti, come in *Un mare così ampio*

---

<sup>1</sup> *Racconti italiani*, p. 11.

<sup>2</sup> Cfr., *infra*, 2.1., pp. 37-41.

<sup>3</sup> In *Il puteale e la bella coreana* unico personaggio parlante è la madre, che racconta al figlio la storia del padre e il perché della sua assenza. L'immagine del puteale, fotografata dal titolo, è appunto emblematica dell'intera vicenda. Il motivo del dialogo in assenza attraversa tutte le opere di Monteiro Martins, da *Bárbara* a *L'amore scritto* (Cfr. *infra*, nota 17 p. 43 e cap. 6.3., pp. 108-9).

il parlare con il silenzioso Ruy Faleiro sia un rivolgersi a se stesso, nel tentativo di chiarirsi le ragioni della scelta dolorosa del «suicidio amministrato»; ma dietro la figura di Magellano c'è poi lo stesso autore, e dunque un discorso che egli fa con sé, o con il suo nuovo sé in Italia. Con sé ma non per sé, o almeno non solo per sé. Perché Monteiro Martins sta anche parlando al suo pubblico, sta parlando a noi la drammaticità della sua scelta e ce ne sta spiegando le ragioni.

Dietro gli interlocutori 'assenti in presenza' c'è dunque, sempre, il lettore, che diviene così parte integrante del racconto e anzi personaggio interno, al quale sono affidati l'ascolto e la memoria. Il lettore di *Racconti italiani* (e di tutte le opere dell'autore) è dunque un lettore attivo, presente, vivo, che interviene nella storia così come nella realtà, che si interroga criticamente su ciò che lo circonda, su cosa si nasconde dietro l'apparenza delle cose, sulla stratificazione del reale e del testo (le «metafore estese»<sup>4</sup>).

Gli appelli al lettore, d'altronde, sono sempre presenti nell'opera dello scrittore e assumono forme diverse e sottili, come avremo modo di notare. Ma anche questa caratteristica è decisamente più connaturata alla letteratura brasiliana che a quella italiana, per quel suo lavorare spesso al bivio con la metaletteratura e per quel suo giocare continuamente con la lingua, i modi, i generi letterari e soprattutto il lettore<sup>5</sup>. Dunque la prima battuta di *Racconti italiani* («Sai, mi era venuto da ridere allora») risulta forte per tre ragioni: l'inusualità dell'uso della seconda persona nella nostra tradizione letteraria (Montale a parte); la posizione incipitaria di tutta la raccolta; il fatto che il lettore si

---

<sup>4</sup> Si veda, *infra*, 1. *Poetica e metapoetica*, p. 28; 4.1., *Metafora estesa e perturbante*, p. 77 e segg..

<sup>5</sup> STEGAGNO PICCHIO, *Storia della Letteratura Brasiliana*, cit., pp. 657-65.

senta chiamato direttamente in causa ed entri come personaggio del racconto nel racconto, fin da subito. Sensazione forse ancora flebile qui, ma che diviene una certezza proseguendo nella lettura e trovando altri appelli diretti al «tu»; vari ammicchi espliciti o impliciti al lettore; racconti costruiti solo su battute serrate di dialogo senza la presenza del narratore intra o extradiegetico, che trasportano il lettore direttamente sulla scena. Ma se Monteiro Martins in questo *incipit* si sta realmente rivolgendo al lettore, e se *In naturalibus* è stato scelto come racconto d'esordio della sua prima raccolta, relegando in seconda posizione il bellissimo *Un mare così ampio*, dobbiamo innanzi tutto interrogarci sul reale significato del racconto, di cosa si cela dietro la facciata di una storia semplice al bivio tra l'inusuale e l'erotico.

### 3.2. *In naturalibus*

Sai, mi era venuto da ridere allora, ma non potevo ridere per non complicare ancora di più la mia vita.

Quei poliziotti... ma chi si credevano di essere? Imitavano i giovani *cops* dei telefilm americani, e non se ne accorgevano nemmeno. Parlavano come se fossero doppiati. Erano «i bellissimi» di Rete 4. Anche il modo di stare in piedi, di aprire le gambe, di sorridere con solo metà delle labbra... guardano troppa televisione, quei ragazzi. Qualcuno dovrebbe dirglielo. Così ieri ho perso quasi mezz'ora per quella commedia in mezzo all'autostrada, in attesa che i bellocci mi autorizzassero a ripartire. E poi, quando finalmente sono arrivato, lei ormai dormiva.

I «bellissimi» giovani *cops* e la falsa realtà di quelle divise e quelle pose, così come gli «sguardi da anfetamina» delle donne da «campagne pubblicitarie»<sup>6</sup> si contrappongono alla nudità assoluta, a quella carnalità animale che è

---

<sup>6</sup> Si veda la citazione successiva.

ancestrale, vergine, naturale, pura. Perché la nudità della donna non è solo nel sonno, nel letto; e non ha nulla di artefatto, malizioso, costruito, o tantomeno volgare: è un essere nuda in senso assoluto, sempre.

Lei dormiva sempre tutta nuda sul lenzuolo. Non sentiva mai freddo. Diceva che i vestiti, i panni, le davano fastidio. Ma lei *era* nuda, sempre. Anche quando era vestita, capisci? [...] E non aveva mai niente addosso, nessuna catenina, od orecchini, orologi, calzini, anelli, niente. Era nata lì, ora. [...] Lei non era di quelle donne concettuali, sagome sorridenti per campagne pubblicitarie, con sguardi da anfetamina. Era invece fatta di muscoli, e pesava. Si poteva indovinare il peso di ogni sua parte solo al guardarla.<sup>7</sup>

*In naturalibus* è allora un appello a una naturalezza e semplicità dell'essere, a dei valori naturali che sembrano essere diventati innaturali, quasi al limite del surreale. La prosa di Monteiro Martins rende talmente mitica, atemporale e al contempo reale quest'immagine di una donna *nuda*, che il lettore finisce per ritrovarsi assieme al personaggio narrante in una contemplazione assorta ed estatica di quel corpo: che è poi la contemplazione silenziosa della Natura nella frenesia anfetaminica dello *zapping* quotidiano. È la Vita, contrapposta alla Morte e all'Apparenza che dominano l'oggi.

Il tema della 'naturalità dell'essere' ritorna, poi, in modo molto diverso nel terzo racconto, *I pangolini*, dove cambia tanto il genere che la forma: siamo in presenza di un racconto di fantascienza e di un dialogo serrato, senza interventi del narratore, tra Candido e il dottore, impegnati a discutere su una connessione *Intermind* e sul tipo di vita che questo mondo virtuale comporta: la realtà non è più realtà, «il livello minimo di *stress* ammesso dalle norme sanitarie» è «tre ore al giorno per esperienze "realisti-

---

<sup>7</sup> *Racconti italiani*, pp. 12-3.

che”»,<sup>8</sup> la selezione limitata di informazioni che passa in *Intermind* «è solo la parte che interessa a loro, o che in qualche modo non li disturba. E il resto? Cos'è il resto?».<sup>9</sup> Candido vuole appunto scoprire «quello che “non conviene” e che non corrisponde alla visione “mite” delle cose che loro vorrebbero condivisa da tutti»;<sup>10</sup> vuole soprattutto riscoprire l'uomo, fosse anche la negatività più ferina, il determinismo puro in cui gli «uomini resi pazzi dalla fame divorano le mogli» e muoiono di dissenteria tra le proprie feci. Perché,

[...] vede, la morte a quel tempo era bella, pulita anche quando era brutta come quella diarrea senza fine. Perché non era considerata un “atto pornografico”, come oggi. Non era nascosta da tutti e isolata in una cella di alluminio e teflon. [...] Tra me e la mia vita è stata eretta una cupola di tecnologia. [...] Preferirei il destino di un vecchio [*che*] mentre riposava nel pomeriggio è stato divorato dalle formiche giganti, e al tramonto non gli era più rimasto neanche un pezzo di carne addosso. Preferisco così. Molto meglio che sparire nel “Reparto ospedaliero livello critico IV”.<sup>11</sup>

Il riferimento al «livello critico IV» sembra alludere, o comunque richiama, *I sette piani* di Dino Buzzati: racconto che Monteiro Martins dichiara di amare molto; mentre è assolutamente chiara l'ironia dell'autore nell'inserire la celebre citazione voltairiana nella battuta finale del dottore, che inizia con: «Sai, Candido... volevo dirti questo: in verità, noi viviamo nel migliore dei mondi possibili», per poi concludersi: «Sai, figliolo, ci sono delle informazioni... delle conoscenze... che non ci arrivano via *Intermind*. Bisogna scoprirle da soli».

---

<sup>8</sup> *Racconti italiani*, p. 24.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 24.

Il finale rimane così aperto: possiamo immaginare che Candido riesca in qualche modo a fuggire nello «spazio aperto di esperienze radicali», o che il sistema di censura e controllo abbia la meglio, ma persino che il dottore cominci ad avere qualche dubbio su questo «migliore dei mondi possibili» e aiuti Candido oltre il lecito, o che viceversa lo denunci...

Scrive non a caso Carmine Chiellino, nella sua recensione a *Racconti italiani*:

Ma ciò che accomuna di più i racconti brevi e a volte brevissimi di Julio Monteiro Martins e che conferisce unità estetica al volume è il fatto che essi in realtà sono degli *incipit* che annunciano tanti romanzi. Giunto alla fine di ogni suo racconto ho avuto la netta sensazione di entrare in un romanzo, che Julio Monteiro Martins non racconta per non imbrigliare la fantasia dei suoi lettori. O si tratta di un raccontare tutto brasiliano che a me sfugge? In ogni caso il suo modo di raccontare realtà italiane era finora ignoto alla letteratura italiana.<sup>12</sup>

Avremo poi modo di vedere come questa sia una caratteristica comune anche delle successive raccolte di Monteiro Martins e del romanzo *madrelingua*, che anzi gioca metaletterariamente e ironicamente proprio sulle infinite possibilità non accolte dai «romanzi finiti». E questo finale aperto alla molteplicità è sicuramente uno dei principi estetici e letterari che conferiscono unità all'intera opera dello scrittore. Ma forse possiamo spingerci oltre nella ricerca di modi e temi che garantiscono l'unità. La battuta finale del dottore, per es., è anche un ammicco e un monito al lettore, un po' come il «tu» di *In naturalibus*: è un pezzetto del puzzle che l'autore inserisce per raccontarci e metterci all'erta sul nostro oggi. La fantascienza di *I pan-*

---

<sup>12</sup> CHIELLINO, *Racconti italiani* (recensione), cit.; il brano è citato anche in PIETRO PANCAMO, *Intervista a Julio Monteiro Martins*, <http://www.progettobabele.it/autori/jmonteiromartins.php>.

*golini* e, oltre, quella di *Terraforming* ci raccontano infatti un futuro a noi molto vicino; talmente vicino che sarebbe bene cominciare a chiamarlo presente.

### 3.3. *Racconti italiani?*

L'allusione a fenomeni, atteggiamenti, modi, paradossi della nostra contemporaneità è costitutiva non solo di questa, ma di tutte le raccolte di Monteiro Martins. E per 'nostra' non s'intende solo quella italiana, ma mondiale e umana, a dispetto del titolo e dei riferimenti espliciti a luoghi, fiumi, nomi, reti televisive, consuetudini, atteggiamenti, paradossi tipicamente italiani, quali si ritrovano in *Il puteale e la bella coreana*, *Miss Maglietta Bagnata*, *You call me Mimmo*, *O'cancelliere*, *Con l'humus*. La maggior parte dei racconti ci narrano invece tipi 'umani troppo umani', vicende che potrebbero svolgersi in paesini della Garfagnana, come in Portogallo, Brasile, USA (*In naturalibus*, *I pangolini*, *Resoconto*, *Troppo umano*, *Il Mistral*, *Christian Kurz*, *Desperada*) e in un tempo che si dilata dal 1500 (*Un mare così ampio*) al futuro più prossimo venturo (*I pangolini*, *Terraforming*): in un intreccio, quindi, di tempi, luoghi, generi letterari e voci narranti sorprendente per il nostro panorama letterario nazionale. Ci informa, infatti, Armando Gnisci nella *Postfazione* al volume che:

Julio Cesar dice che i suoi «Racconti italiani» formano un libro – quello che hai appena letto – della narrativa brasiliana, anche se si tratta di storie scritte nella lingua attuale di Dante e ambientate spesso, almeno apparentemente, in piccole città toscane.

Julio Cesar dice che io, come europeo (come te) dovrei rendermene subito conto; dovrebbe essermi chiaro, infatti, che nessun europeo avrebbe potuto scriverle, queste storie, così come sono.<sup>13</sup>

E infatti molti sono gli indizi della ‘brasilianità’ della raccolta, a cominciare da quel chiamare in causa direttamente il lettore e da quella sensualità e carnalità della parola cui abbiamo già accennato; ma c’è poi questa concezione civile ed etica della letteratura, che se può avere anche un corrispettivo in un periodo ben delimitato del nostro ’900 letterario, è invece assolutamente brasiliana, innanzi tutto proprio per il peculiare carattere di ‘sganciamento’ e liberazione dalla tradizione portoghese che diviene il centro programmatico della rivoluzione modernista del ’22, con la quale il Brasile diverrà definitivamente soggetto creatore, e non più oggetto letterario. Da quella rivendicazione di autonomia culturale, politica, artistica e nazionale (emblematicamente riassunti dalla frase di Oswald de Andrade «tupi or not tupi: that is the question») nasceranno sia tanto il Manifesto e il filone primitivista e regionalista, con tutta la sua letteratura folclorica e la libera combinazione di realtà e fiaba, storia e leggenda quasi al limite del fantastico; sia la letteratura politicamente e civilmente impegnata che culminerà nell’opera di Jorge Amado e proseguirà, durante la dittatura, in quella sotterranea degli anni ’75-’85 di cui Monteiro Martins fu uno dei promotori e degli esponenti più autorevoli.<sup>14</sup> Ma il fi-

---

<sup>13</sup> ARMANDO GNISCI, *Postfazione (è meglio scrivere dopo)*, in *Racconti italiani*, p. 165.

<sup>14</sup> Cfr. il saggio di MONTEIRO MARTINS *Cingoli, ciclostili e profumo di tè. Boom letterario brasiliano 30 anni dopo*, in «Musibrasil» II, 2, febbraio 2002, [musibrasil.net/articolo.php?id=434](http://musibrasil.net/articolo.php?id=434); poi anche in «Sagarana» alla voce «Il direttore», in: <http://www.sagarana.net/speciale/index.html>; CARLOS EMILIO CORREIA LIMA, *Imprensa alternativa e literatura: os anos da resistência*, Rio Arte, Rio de Janeiro, 1987; *Enciclopédia de literatura brasileira*, Voce alla pagina 1027, a cura di Afrânio Coutinho e J.



lone più avanguardistico e futuristico del Modernismo farà anche germinare la «letteratura urbana» e «stracittadina» che, già avviata nell'Ottocento con maestri del calibro di Machado de Assis e Lima Barreto, si ricollegherà

[...] ai virtuosismi formalisti dei poeti concreti, per cui il paese si inserisce oggi nel dialogo più serrato e avveniristico della nuova avanguardia. Brasile vuol dire qui tecnica: [...] il computer, la fantascienza, la fantapoesia sono i nuovi feticci: e ad essi i brasiliani si accostano non con la distaccata serenità dello scienziato, ma con l'irruenza, la passionalità e insieme l'umorismo di chi più che l'uomo del futuro sta ancora costruendo se stesso.<sup>15</sup>

Vediamo quindi bene che anche i racconti fantascientifici di Monteiro Martins hanno un solido retroterra brasiliano, così come un certo modo di narrare che è sempre al bivio tra il reale, il fantastico, il surreale, il grottesco e il passionale. E, infatti, ben prima della rivoluzione modernista vi sono dei modi letterari che rendono unica e a sé stante la tradizione letteraria brasiliana, che fin dalla sua nascita si caratterizza per la sua natura allegramente «metticia» e sincretica, nata dall'incontro di culture, lingue, etnie, religioni e anime diversissime: gli *indios* indigeni tupi, guaraní e tapuia, i dominatori portoghesi e gli schiavi neri provenienti da varie parti dell'Africa. Dall'amalgama tra questi caratteri nasce appunto la 'brasilianità', che la Stegagno Picchio riassume splendidamente in un breve brano della sua *Letteratura brasiliana*, che vale la pena riportare:

---

Galante de Souza, Academia Brasileira de Letras, Ministerio della Cultura del Brasile, Biblioteca Nazionale del Brasile e Casa Editrice Global, São Paulo, 2001.

<sup>15</sup> STEGAGNO PICCHIO, *Storia della Letteratura Brasiliana*, cit., p. 23 e pp. 611-12.

Sorridendo di ogni albagia razzista [*si parla qui della condizione di «meticcio, almeno sotto il profilo spirituale» connaturata al «brasiliano»*], in direzione nobiliare [...], o di color di pelle [...], lo scrittore del Brasile si proclama «eroe senza nessun carattere»: <sup>16</sup> nella risata surrealista, nel pizzico di follia che è la conseguenza dell'incoerenza sta una delle costanti non solo della letteratura, ma della storia, della civiltà, della vita, dell'umanità del Brasile. E uno dei suoi incanti.

Più che una specializzazione di generi, la letteratura brasiliana si connota pertanto per il modo, e cioè per lo stile, in cui i generi letterari classici vengono trattati. Se il termine non fosse giudicato ambiguo, si potrebbe dire che tutta la letteratura brasiliana è una letteratura barocca: proprio perché i materiali in essa confluenti sono eterogenei e perché il tocco che li unifica è sempre di intenzione espressionistica. <sup>17</sup>

Dunque un'«intenzione espressionistica», non un espressionismo allo stato puro: un qualcosa che eccede, che va oltre, che rimanda al fuori nella ridondanza; quel «pizzico di follia» che è anche eterogeneità di temi e materiali, ma su cui si staglia una «risata surrealista» che tutto unifica. Esattamente come in *Racconti italiani*, la cui varietà di temi ma unità di fondo è stata notata da molti recensori, <sup>18</sup> pur non essendo mai stata chiamata con nome. Vedremo a breve come l'eterogeneità dei temi non sia realmente tale;

---

<sup>16</sup> Il riferimento è, ovviamente, all'emblematico romanzo di Mário de Andrade, *Macunaima*, del 1926, pubblicato in Italia per Adelphi.

<sup>17</sup> STEGAGNO PICCHIO, *Storia della Letteratura brasiliana*, cit., p. 16.

<sup>18</sup> Si veda l'*incipit* della recensione di ANTONELLO PIANA, *Racconti italiani*, in «El-Ghibli» I, 7, marzo 2005, *Incontro con Julio Monteiro Martins*: «Il libro contiene una raccolta di ventinove racconti brevi, alcuni di una sola pagina, altri di dieci, senza un comune denominatore apparente. Si tratta di una variegata cosmogonia fondata sull'accostamento di materiali eterogenei. Sia le forme che i contenuti sfuggono alla logica del filo conduttore, ma contemporaneamente alla fine della lettura rimane l'impressione di aver scoperto un mosaico costituito da tessere multicolori fuse in un'unità di senso compiuto. Cfr. poi, sullo stesso numero della rivista, RAFFAELE TADDEO, *Analisi di «Racconti italiani»* e CHIELLINO, *Racconti italiani* (recensione), cit.

ma anche riguardo lo stile c'è da sottolineare ancora un elemento che contribuisce a creare quell'omogeneità estetica di cui si parlava, ed è la lingua: quella lingua tersa e piana, paratattica e sospesa che diviene poi il significante ossimorico del significato crudo, schietto, a volte spietato.<sup>19</sup> Se quanto abbiamo scritto ha una sua validità dobbiamo allora concludere che quell'aggettivo «italiani» del titolo della raccolta è proprio un tiro mancino che l'autore si è divertito a fare al suo pubblico. Che quell'aggettivo si riferisce più alla nuova madrelingua usata che a temi, situazioni, motivi, luoghi, città, personaggi del Bel paese,<sup>20</sup> anche quando questi, nel testo, si connotano esplicitamente come tali. Si prenda per esempio il personaggio di *You call me Mimmo*:

Sono un uomo normale? Non lo so. Credo di sì. Non ho mai visto un uomo normale per fare un paragone. So cosa mi piace. Mi piace la focaccia calda, la Juve, la granita alla menta, la Sabrina Ferilli, che somiglia molto a mia moglie Belinda. Sì, forse sono un uomo normale. Forse.<sup>21</sup>

Ma dietro questa trita 'normalità italiana' si nasconde la zona grigia del personaggio: un misto di lucidità, follia e spavalderia paranoica che si concretizza in pensieri al bivio tra il surreale e il terribilmente reale, in frammenti di realtà che scatenano proiezioni per immagini del e nell'inconscio del personaggio. Tra queste, quella di un sequestrato appena rilasciato che chiede a una donna di fare una telefonata.

---

<sup>19</sup> Cfr., *infra*, *Poetica e metapoetica*, p. 30.

<sup>20</sup> Cfr. l'analisi di FELICE BLASI nella quarta di copertina di *Racconti italiani*.

<sup>21</sup> *Racconti italiani*, p. 55.

Lei lo ha riconosciuto dall'orecchio mutilato: un pezzo era stato inviato ai figli per posta dai sequestratori [...] dentro un preservativo chiuso con un nodo. Occhei. Sembra un film americano<sup>22</sup>

Ritorna il film americano dei «giovani *cops* di Rete 4» di *In naturalibus*, ma lo scenario da film prosegue oltre, tingendosi di surreale con le domande disumanizzate che la giornalista pone al sequestrato appena rilasciato:

- Qual è stato il momento più brutto?
- (Ma che domanda è questa, ragazzi... Cosa vuoi che risponda? “Quando mi hanno castrato l'orecchio...”?)
- Tutti... Tutti i momenti sono stati brutti.
- Cosa farà domani?
- Andrò in ospedale a fare qualche controllo.
- Quando la vedremo di nuovo, allora?
- Dopo domani.
- E domani? Su. Ci dia dieci minuti anche domani!... La prego!
- (Ma chi siete voi? Dei ragazzini innamorati? Ma volete smettere o no di infastidire questo pover'uomo?...)<sup>23</sup>

E Mimmo si trova allora a notare che «ci sono delle cose strane, molto strane, che entrano dentro di noi e poi... poi non c'è più niente da fare. È come la granita alla menta. O le figurine dei calciatori». E da questo pensiero un'altra immagine: un barcone di clandestini albanesi che arriva in Italia (ecco la poetica di *Il percorso dell'idea*, dell'onda che si rifrange sulla battigia provocando una «schiuma musicale, che diventa un'altra volta idea»: associazione analogica e metaforica di materiali eterogenei che trovano un'unità intrinseca<sup>24</sup>):

---

<sup>22</sup> *Racconti italiani*, p. 56.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Su questo principio è costruito *Il materiale scenico del ricordo*, in *Racconti italiani*, pp. 139-143. Esso ricrea «la guerra infinita tra la memoria e la conoscenza» all'interno del personaggio narrante, un uomo che vive nel passato e sta diventando quasi un'ombra di se stesso, «una scheggia nella

E allora mi è venuta quest'idea: ci saranno dei gommoni clandestini per portarci via dall'Italia? Partendo dalla Sardegna, forse, o da Lampedusa verso... verso l'Australia! How do you do, my friend? Okay everybody? All right! My name is Domenico. You call me Mimmo, all right?<sup>25</sup>

Il racconto si conclude così nel breve giro di quattro pagine con una ciclicità perfetta, che riporta all'*incipit*, altrettanto secco e paradossale:

L'idea mi è venuta mentre giocavo a pallone con mio figlio nel corridoio di casa: in Australia non ci devono essere immigrati clandestini, perché l'Australia è un'isola, non confina con nessuno, e ci si arriva solo in aereo. Beh, ci saranno quelli che sono sbarcati là come turisti e ci sono rimasti col permesso scaduto, no? Ma non credo che qualcuno li cerchi. Quel paese è grande e vuoto. Loro hanno bisogno di gente, clandestina o no.<sup>26</sup>

L'idea appare, sedimenta e si trasforma in qualcos'altro: in un'altra idea.

Certamente Mimmo è il tipico 'italiano medio', assolutamente riconoscibile già da quel giocare a pallone nel corridoio di casa e fino al finale scimmiettamento dell'inglese, che riporta alla mente non solo la stereotipica parlata dell'immigrato italiano appena sbarcato in America, ma anche, per es., certi film della Commedia all'italiana quali *Un*

---

memoria di una dea confusa». *Il materiale scenico del ricordo* è allora questo fortemente metaforico susseguirsi di immagini reali e oniriche di un amore finito e di una vita che stenta a stare nella realtà, tra rumori, musiche, fotografie mentali, possibilità sfumate che assurgono allo *status* di simboli. Scrive giustamente CHIPELLINO, *Racconti italiani*(recensione), cit., che «in questo racconto la scrittura di Julio Monteiro Martins passa attraverso l'occhio e l'udito, che si alternano nel percepire il mondo esterno per tradurlo in lingua».

<sup>25</sup> *Racconti italiani*, pp. 57-8.

<sup>26</sup> Ivi, p. 54.

*americano a Roma, o Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata.*

Ma l'intero racconto, i referenti italiani così concreti, tipizzanti, quasi caricaturali, non potrebbe svolgersi in qualsiasi parte del Nord del mondo, del nostro Occidente, America compresa? Non potrebbe esserci ovunque un occidentale che, stanco di questo sentirsi in un film americano e di vedere sempre e ovunque apparenza, pensi di ribaltare la situazione e di migrare su un barcone? Viene subito da pensare che un occidentale non avrebbe bisogno di migrare su un barcone (e ci sarebbe da riflettere sul perché) e non lo farebbe comunque mai in questi termini, forse... Le ultime battute di Mimmo sono infatti: «Mi fa proprio venire la pelle d'oca, sai. Troppo forte. Mi gira anche la testa».

Quel «sai», ovvero il «tu» al lettore, torna dunque a sorpresa anche in questo finale, che rimane ancora una volta sospeso, ambiguo, aperto, straniante.

### **3.4. I racconti-in-romanzo sulla morte**

Si è già fatto cenno all'apparente eterogeneità tematica di *Racconti italiani*, alla «variegata cosmogonia fondata sull'accostamento di materiali eterogenei [*che*] sfuggono alla logica del filo conduttore», e che tuttavia lasciano, alla fine della lettura, «l'impressione di aver scoperto un mosaico costituito da tessere multicolori fuse in un'unità di senso compiuto».<sup>27</sup>

Quest'unità è un fatto stilistico, come si è cercato di chiarire, ma anche contenutistico, seppur nell'indiscutibile varietà dei temi. Ma è, d'altronde, proprio questa la forza dei racconti-in-romanzo: questa compattezza che si rifrange e si moltiplica in diverse storie diviene il corrispettivo

---

<sup>27</sup> PIANA, *Racconti italiani* (recensione), cit.

letterario della soggettività incerta, errabonda, «liquida» dell'uomo contemporaneo e materializza le analogie dell'inconscio, le fantasmagorie oniriche, le ossessioni profonde della *post*-postmodernità. Certo l'uso del racconto con propositi romanzeschi è qualcosa che sfugge alla nostra sensibilità perché non è perfettamente definibile secondo le categorie consuete e nazionali: proprio per questo risulta difficile, per la critica, dare un nome a quest'unità di fondo che pure si percepisce; e, per il lettore, riempire con la fantasia le lacune, connettere le diverse storie autonome nel romanzo che sottendono.

È pur vero che in questa prima raccolta l'unità tematica di fondo è meno esplicita che nelle successive, dove già il titolo indica il *leit motiv*: *La passione del vuoto* e *L'amore scritto* sono, infatti, indizio significativo ed eloquente. Ma anche in questi *Racconti italiani* vi è una materia oscura che serpeggia in tutte le prose: la morte.

Difficile dire se il «suicidio amministrato» (ovvero la «morte voluta, desiderata dal morto», di cui parla Monteiro Martins riferendosi al suo esilio volontario dal Brasile<sup>28</sup>) sia stato il sentimento autobiografico che ha dettato questa variegata riflessione, pochi anni dopo la sua stabilizzazione in Italia. Certo è che tutte queste ventinove prose brevi trattano, in modo diverso, della morte, nonostante le storie siano le più disparate: amori finiti, proiezioni nel futuro o nel passato, racconti dal tono ora onirico ora favolistico, vite appese ad una macchina, clonate, tenute in cattività, relegate in centri di accoglienza, esistenze che si intersecano e si muovono tra pagina e realtà (il bellissimo *Christian Kurz*). Ma su tutte aleggia l'ombra della morte, che è poi il vero motivo cardine del singolo racconto, oltre che della raccolta:

---

<sup>28</sup> Cfr., *infra*, 2.1, *Un mare così ampio*, p. 40 e 7. *Un colloquio...*, pp. 123-4.

La morte della naturalità, della nudità senza orpelli e maschere (*In naturalibus*), la morte dell'umanità (*I pangelini*, *Terraforming*, *Venerazione per il due*, ma anche *You call me Mimmo* se pensiamo all'umanità come sentimento), la mortificazione del sé (*Un mare così ampio*) e dell'intelligenza (*La parabola del giovane economista*, una vicenda spietata e surreale narrata col tono di una fiaba per bambini), la cattività della libertà (*Angeli in Europa*, *Il grande avvenimento*); la morte in vita (*Desperada*), nella perenne ricerca di un ricordo (*Hic sunt leones*), che istiga la «guerra tra memoria e conoscenza» (*Il materiale scenico del ricordo*);<sup>29</sup> l'annichilimento dovuto all'«intossicazione metaforica del mondo» (*Troppo umano*), l'inganno di se stessi (*Con l'humus*), il sonno come allegoria del purgatorio (*Mentre dormivi*), l'ossessione della morte (*Le tenebre*) e, ovviamente, l'inscindibile binomio amore/morte, declinato in mille varianti: dalla dolcezza più tenera ed estatica (*In naturalibus*, *Mentre dormivi*) al masochismo più disperato che conduce all'umiliazione del sé (*Il puteale e la bella coreana*, *Il Mistral*, *Chat*, *Desperada*), dalla mercificazione dell'amore (*Miss Maglietta Bagnata*, *Il Dio dell'amore*) all'amore che risorge dopo la morte (*Già nato e ancora vivo*, *Bacio*). E poi la ferinità, la spietatezza, l'amoralità dei sentimenti, e naturalmente la morte vera e propria, presente nella maggior parte dei racconti.

Molti dei *Racconti italiani* andrebbero analizzati o quantomeno menzionati più dettagliatamente; e molti percorsi di lettura potrebbero essere indicati all'interno del testo, facendo riferimento a parallelismi nei temi, nelle immagini ricorrenti, nei personaggi, nei loro vuoti, paure, azioni, nel senso e nel significato della morte per ciascuno di essi. Ma, per concludere, citeremo solo due splendide

---

<sup>29</sup> Cfr., *infra*, nota 24, pp. 68-9.



prose brevi, che condensano in contrasti forti storie delicatissime e spietate, tessute su un impasto di amore, morte e ricordo: *Resoconto* e *Ottantacinque, ottantanove*.<sup>30</sup>

*Resoconto*, il cui titolo già preannuncia la secchezza d'impianto del racconto, è suddiviso in otto brevi paragrafi: *Quello che lui temeva*, *Quello che lui provava*, *Quello che è successo*, *Quello che lui diceva*, *Quello che gli altri credevano che lui sentisse*, *Quello che lui pretendeva di sentire*, *Quello che lui faceva*, *Quello che lui davvero sentiva*. Lacerti di dialogo, di pensieri, monologhi sconnessi o in forma di poesia, parole dette che non corrispondono ai pensieri, azioni fatte che non soddisfano i sentimenti. Su tutto è il vuoto della donna amata, morta per quel giusto presentimento che lui le comunica nel primo dialogo, *Quello che lui temeva*. Lei piange; lui no: non piangerà mai, rimarrà calmo, sempre, perché si è estratto il cuore, «un colombo agitato».

Dialogo, intervento del narratore esterno e poi interno si alternano nei vari lacerti, gravi e silenti al di là delle parole, compiuti nel loro essere sconnessi come sconnessa è la mente dell'uomo, vaneggiante al di là delle apparenze di *Quello che diceva* e *che gli altri credevano che lui sentisse*. Ma il *climax* è incessante e continuo, va oltre ciò che *lui pretendeva di sentire*, si rivela in *Quello che lui faceva*, esplose in *Quello che lui davvero sentiva*. Solo la penna di un grande narratore può dare voce alla morte, al vuoto, al dolore e alla tragedia con tale realtà, densità, crudezza e dolcezza insieme.

*Ottantacinque, ottantanove* comincia invece con un nudo dialogo tra due amanti, per poi proseguire con una sequenza monologica del narratore interno. Lui è un giovane marocchino, lei è italiana; si amano con quell'amore forte e passionale che accompagna la scoperta, ma lui non rie-

---

<sup>30</sup> *Racconti italiani*, pp. 79-86 e 144-49.

sce a toccare il seno di lei. Realtà/apparenza: lei crede che sia perché non gli piace abbastanza. Conoscenza/memoria: lui gli racconta il tragico gioco del destino, di una vita/morte appesa a un numero civico: ottantacinque/ottantanove. Il dottore ha asportato un seno alla madre, ma a mezzogiorno comincia il ramadan e il laboratorio chiude, bisogna fare in fretta; l'infermiera consegna a lui e al fratellino il seno materno grondante di sangue per portarlo al numero 85, ma l'85 non esiste. Terrorizzati, con qualcosa tra le mani e nel cuore più grande di loro, i due fratellini entrano da un dentista chiedendo di fare una telefonata. «E basta. La mia storia è finita». Finale aperto. Ferinità, crudezza nuda della situazione, della storia, del ricordo. E crudezza della narrazione, prosciugata di qualsiasi orpello, secca, distaccata, che pone la tragicità nella brutalità agghiacciante della situazione stessa:

Poi lui ha messo nella mia mano un pezzetto di carne tiepida, dentro una plastica, e ha dato a me un sacchetto di carta per mettere dentro. Io ho aperto la plastica e ho visto il seno nudo, così, con la pelle chiara e il capezzolo, ho riconosciuto quello di mamma. Non ho avuto la forza di tenerlo e ho dato a mio fratellino.<sup>31</sup>

### **3.5. Il contrasto ossimorico tra significante e significato**

Questa brutalità è insita nella vita stessa, prima che nella storia; ma la storia se ne nutre, in un interscambio reciproco tra realtà e finzione dai confini sfumati. Perché probabilmente è nella vita stessa del Brasile che va ricercata questa ferinità delle situazioni. Vale la pena, a questo punto, ricordare che il movimento letterario prevalente nella narrativa brasiliana, già dalla metà degli anni '60 e fino ai giorni nostri, è quello che i critici chiamano «Brutali-

---

<sup>31</sup> *Racconti italiani*, p. 147.

smo»,<sup>32</sup> di cui Rubem Fonseca è il maggior esponente: situazioni di crudeltà e amoralità deliberata o persino gratuita, descritte con un'asciuttezza e un distacco quasi cronachistico, come fossero piccoli azioni banali, quotidiane, normali: e tale, infatti, è la vita reale, la quotidianità normale nelle megalopoli brasiliane, di cui la letteratura diviene solo specchio depotenziato, mettendo però in evidenza con altrettanta lucidità e spietatezza l'assuefazione al male cui può giungere l'uomo nella più completa naturalezza. Monteiro Martins, da brasiliano, introietta e rappresenta tutto ciò nella sua opera, in perfetta sintonia con il Brutalismo. Vi sono, però, differenze macroscopiche: innanzi tutto la violenza delle situazioni non è generalizzata e non è sempre presente, come viceversa nel Brutalismo: vi possono essere dei piccoli particolari o un *incipit* o un finale inaspettatamente crudo (come in *Ottantacinque, ottantanove*), ma il lettore non se lo aspetta perché non appartiene geneticamente allo *status* del racconto, emerge inaspettatamente, come casualmente arriva nella realtà; né assume sempre la stessa forma di ferinità arbitraria e tendente al *pulp*, essendo quella di Monteiro Martins una brutalità più sfumata, una crudezza schietta ma a tratti subdola, sotterranea, che solo in pochi casi declina in violenza gratuita vera e propria.

E poi, soprattutto, vi è il linguaggio, lo stile, che come si è visto è sempre sospeso, terso, figurativo, poetico, umile, tra Saba e Caproni oserei definirlo (e non a caso è di Caproni una delle due epigrafi che aprono *La passione del vuoto*, la seconda raccolta dell'autore<sup>33</sup>), da cui si origina non solo la simbiosi tra crudezza e dolcezza tematica e sti-

---

<sup>32</sup> ALFREDO BOSI, *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, São Paulo, Ed.Cultrix, 1978.

<sup>33</sup> «Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai./ (Giorgio Caproni, / biglietto lasciato prima / di non andare via).

listica; e tra crudezza e ironia giocosa, divertita, sonora; ma anche l'impasto metaforico e ossimorico che da tutto ciò scaturisce, e che mette costantemente in evidenza il grottesco del reale,<sup>34</sup> la commistione di alto e basso, di metafisico e carnale nell'inconscio personale ed in quello collettivo di questa nostra «epoca senza nome».<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Il termine «grottesco» è qui utilizzato nell'accezione bachtiniana (MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 2001).

<sup>35</sup> Mutuo questa definizione dal coraggioso e poliedrico contributo di CARLA BENEDETTI, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011, il cui cap. 3. si intitola appunto: «Epoca senza nome». L'autrice si addentra, con ricchezza di esempi tratti dai più disparati campi del sapere, nella spinosa interrogazione ed analisi di quest'ultimo decennio, denunciandone, anche, i caratteri peculiari, ormai lontani da quella che si è soliti definire 'epoca postmoderna': «L'11 settembre 2011 è stato avvertito da molti come la pietra miliare che segna la fine di un'epoca. Ma ciò che simili periodizzazioni non sanno dire è *che cosa* abbia preso inizio da lì. Per la prima volta da quando è stato costruito il palcoscenico della Storia l'epoca sembra non sapere più come chiamarsi. Certamente non si presenta più come "postmoderna" ma nemmeno, e a maggior ragione, come "moderna" [...]. La "fase" che stiamo vivendo appare sospesa sulla contingenza di un tempo paurosamente aperto» (p. 61).

## 4. *La passione del vuoto* I racconti-in-romanzo dei vuoti nel Vuoto

### 4.1. Metafora estesa e perturbante: *Hotel Till*

Emblematico della cifra metaforica e ossimorica di Monteiro Martins è il racconto che apre *La passione del vuoto: Hotel Till*. L'incipit è potente: una descrizione esotica e onirica che coinvolge i cinque sensi:

La pesante pioggia tropicale si fermò all'improvviso e un attimo dopo già cinguettava nuovamente accanto alla mia finestra, tra i rami dell'albero della guaiava, quello strano uccello marrone dal petto giallo che i nativi chiamano Ben Tivì. Il suo nome onomatopico suona perfettamente come le tre note distinte e potenti che emette, l'ultima più lunga e acuta delle prime due. Il canto del Ben Tivì sarebbe rimasto dentro i miei sogni come un marchio, una cornice indefinita, di quel traumatico seppur breve periodo della mia vita.<sup>1</sup>

La fugace prolessi finale getta una nota inquietante sul quel paesaggio così tipicamente brasiliano (la pesante pioggia tropicale richiama subito alla mente, per es., i *500 temporali* della De Caldas Brito<sup>2</sup>), che si connota fin da subito come straniero anche per la voce narrante (l'uccello che «i nativi chiamano Ben Tivì») e che si offusca di tinte perturbanti per quel canto che rimane incastrato nella memoria del protagonista, riemergendo di continuo dal suo inconscio tormentato («mi accade di svegliarmi la notte

---

<sup>1</sup> *La passione del vuoto*, p. 11. A *Hotel Till* fanno riferimento sia PIANA che TADDEO nella recensione e nell'analisi di *La passione del vuoto*, contenute nel numero speciale di «El-Ghibli» più volte citato (I, 7, marzo 2005).

<sup>2</sup> DE CALDAS BRITO, *500 temporali*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006.

con – in sogno – il canto di quell’uccello, mentre lo cerco invano dentro una grotta vegetale di grandi felci, liane, orchidee»,<sup>3</sup> dirà subito dopo: ma il perché di quest’immagine di felci e liane si scoprirà solo alla fine).

Siamo nel 1968, anche se «memorie del ’68 meno ’68 di così non si può»: il protagonista si trova insieme ai suoi nella regione dell’Itatiaia, isolato dagli avvenimenti e dal fervore politico e culturale dell’occidente; e, oltretutto,

[...] tanto di quegli eventi è stato bloccato, rimosso, che il meglio che riesco a ravvisare e narrare in questi appunti tardivi è un unico frammento, un cocci, un giorno. Avrà il lettore la pazienza e la fantasia degli archeologi, che da una scheggia ricostruiscono un orcio della Tessaglia, illustrato da una scena bucolica o lussuosa?<sup>4</sup>

La domanda retorica al lettore è anche un’istantanea fotografica e preziosa; quotidiana nel suo rimandare a un mestiere e a illustrazioni tipiche dei reperti greci o romani, ma sospesa nel tempo per il riportarci a epoche remote, ancestrali. Ma è, soprattutto, un ben nascosto intervento metaletterario, perché l’intero racconto è costruito attraverso un lento e meticoloso accostamento di cocci, tessere, immagini, oggetti reali e metaforici che protagonista e lettore mettono insieme pagina dopo pagina per ricostruire quell’evento: ma «quando l’immagine si spegne, o si nasconde, rimane il cinguettio del Ben Tivì, il piccolo dio invisibile, onnipresente, che ha fatto dei miei nervi un nido, per sempre».<sup>5</sup>

Il frammento traumatico risale appunto a quel ’68 nell’Itatiaia, quando il protagonista aveva tredici anni e viveva in una meravigliosa casa, «che per le varie piante e frutti plagiava il paradiso di Adamo prima dell’avvento del Pec-

---

<sup>3</sup> *La passione del vuoto*, p. 11.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 11-2.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 12.

cato Originale». Siamo nel clima di *In naturalibus* e di *I pangolini* insieme: nel primo della donna si diceva che «era più antica del peccato originale» e, con metafora capovolta, Candido rispondeva al dottore: «ho perso l'innocenza [...], ho morso la mela. Non sarò più quel ragazzo contento e rassegnato di prima». <sup>6</sup> Siamo in un mondo non ancora corrotto e terribilmente corrotto al tempo, tanto è vero che «la scoperta del peccato, a proposito, peccato mio e altrui, è proprio la materia di questi appunti. Che nessuno mi fraintenda: i tropici producono un tipo di peccato inimitabile – in delizia e in malignità»; e delizia e malignità è appunto il binomio terribile dell'arte di Monteiro Martins, che qui s'incarna in una figura femminile splendida: Carminha.

Carminha è *nuda* come la donna di *In naturalibus*, ma in un modo molto diverso, forse ancora più naturale e genuino, primigenio, assolutamente terrigno. L'immagine che si scolpisce negli occhi del tredicenne, e che lo accompagnerà tutta la vita come il canto del Ben Tivì, è infatti quella di lei che

[...] con un coltellaccio tagliava la carotide di un pollo che si sbatteva in terra, mentre lei reggeva con energia la sua testa e faceva sgorgare tutto il sangue dentro un piatto fondo. Con quel sangue lei avrebbe preparato il *molho pardo* [...], il *molho pardo* della mia dannazione. <sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> *Racconti italiani*, p. 24.

<sup>7</sup> *La passione del vuoto*, p. 13. Anche nella successiva raccolta, *L'amore scritto*, la ragazza protagonista di *Liberazione* avrà i medesimi tratti verginei e precedenti il peccato originale, minati però da un'ombra oscura, perturbante, di cui è simbolo la mancanza degli incisivi superiori. Anche in questo racconto la commistione di maligno e benigno, brutale e sublime scatenano una passione complessa e viscerale nell'uomo (si veda, *infra*, 6.3., *Cielo e terra, grottesco e sublime*, pp. 108-10).

Questa immagine di delizia contiene però, in fondo, già qualcosa di quella malignità che a breve farà emergere il lato oscuro del personaggio,<sup>8</sup> della storia e della Storia, che ben si riassume in una frase secca, cruda, dalla sonorità stridente e il significato ancipite ed emblematico: «Carminha. Era tutto quello che volevo. E invece trovai la Schutzstaffel-Totenkopfverband».<sup>9</sup> La ragazza chiede una settimana di permesso per servire all'albergo durante la «festa del Till» e il ragazzo, «gringo innamorato, pazzo, malato d'amore», si inoltra nella foresta per raggiungerla e guardarla anche solo da lontano; tra le felci preistoriche, il buio, la nebbia e l'umidità la vede, vestita di bianco; ma tra cani pastore, uomini in divisa con grossi stivali e il petto decorato, in un palazzo su cui campeggiano delle grandi bandiere con «i due fulmini neri l'uno accanto all'altro, che poi scoprii essere il simbolo delle SS». E Carminha vestita di bianco era un «personaggio di quella spaventosa coreografia [...], inquinata da quegli stendardi, dagli stivali, dalla nebbia, da quelle persone che “la pagavano così bene”. Non l'ho mai perdonata. Ma non l'ho mai amata meno per questo».

In questo grumo di amore non perdonato e nel vuoto incolmabile che esso lascia è, forse, anche la ragione dell'ultima scena, che riporta il racconto nuovamente in America latina, ma in Venezuela e molto avanti nel tempo, dove in un lampo mattutino il volto della moglie cambia completamente di segno:

Ho guardato fisso il volto di Alessandra, spaventata da morire, come se non la conoscessi, come se non l'avessi mai vista prima. Il

---

<sup>8</sup> La scelta del nome Carmen probabilmente non è casuale, se pensiamo alla figura femminile di gitana indomita, libera e sensuale che emerge dall'opera di Merimée e di Bizet.

<sup>9</sup> *La passione del vuoto*, p. 15.



mio disorientamento è durato un minuto o forse meno, ma allo stesso tempo è durato un lungo pezzo di una vita intera [...].

E si udiva sul fondo [...] il cinguettio di un Ben Tivì nascosto tra i rami di un albero vicino.

Ogni sua nota un morso di passione e di paura.

Troppo corta la vita per una giornata come quella.<sup>10</sup>

Passato remoto, passato prossimo e presente si riuniscono in un attimo atemporale che fa saltare la linea del tempo. E quest'attimo coagulante è il canto del Ben Tivì.

Ma cos'è il Ben Tivì? È l'inconscio? O la vita, che a volte sembra quasi prendersi gioco degli esseri umani, macchinare delle situazioni paradossali, come gli antichi dei greci, per mostrare il lato oscuro di ogni cosa? Cos'è, dunque, questo canto con «l'ultima nota più acuta delle prime due» che fa cambiar di segno (o rivela la realtà?) non solo della moglie, ma di oggetti, cose, situazioni? Specularmente, infatti, moltissimi sono i frammenti e i piccoli particolari della memoria presenti sia nella prima che nella seconda parte del racconto, ma che nello scenario dell'Hotel Till e nella vita reale del protagonista dopo quell'episodio emblematico assumono un significato «perturbante»:<sup>11</sup> l'umidità, la nebbia e il temporale; le gigantesche felci; il *molho pardo*; il profumo della banana; i ragni della foresta e «il grosso ragno che si arrampicava su pareti da poco imbiancate», ovvero la croce uncinata nazista; i cocci della propria memoria e quelli che il comandante delle SS inghiottisce prima di essere interrogato; Carminha che uccide il pollo e Carminha vestita di bianco; e persino quell'affermazione sul «'68 che meno '68 di così non si

---

<sup>10</sup> *La passione del vuoto*, pp. 17-18.

<sup>11</sup> SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, Roma, Theoria, 1993. Freud definisce il perturbante «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare». Lo stesso *unheimlich* caratterizza il sesto racconto della raccolta, *Eriza Bay*.

può», vissuto ovattato in una casa che sembra il Paradiso Terrestre, in un clima di sensualità selvaggia e di piacere, ma accanto ai quali la Storia si muove subdolamente più che mai.

E infatti dietro l'apparente scenario onirico e freudiano del racconto, costruito con le tecniche e la *suspence* del fantastico,<sup>12</sup> Monteiro Martins porta a galla la realtà spietata dei generali nazisti rifugiati in Brasile e nell'America latina dopo la seconda guerra mondiale: il personaggio Franz Gustav Wagner fu uomo reale, supervisore generale del lager di Sobibor, condannato a morte in contumacia dal tribunale di Norimberga ma residente in Brasile dal 1950 sotto lo pseudonimo di Mendel Günther. Arrestato nel '78, si suicidò piantandosi un coltello nel petto: la modalità del suicidio è quindi l'unica licenza letteraria che l'autore si concede in un scenario tragicamente reale (ma creando un parallelismo tra i cocci della memoria, quelli che il comandante ingerisce e quelli della Storia). Dunque la vicenda di Carminha e di quel luglio del '68 sull'Itatiaia sono metafora della Storia con la S maiuscola, illuminano una zona oscura del nostro passato, una realtà tragica spesso volutamente dimenticata, talmente imbarazzante è ricordare la copertura strategica che le dittature militari sudamericane hanno concesso ai rifugiati nazisti durante la Guerra fredda con la connivenza delle democrazie occidentali. Ma forse c'è anche di più, e nell'alludere al passato Monteiro Martins getta anche una luce sul nostro presente: ugualmente ovattato, imbevuto di falsi piaceri, consumi indotti e beni superflui che velano la vista, ottendono il suono, coprono il gusto e la 'naturalità' dell'essere, non ci lasciano mettere a fuoco la Storia che si muove accanto a noi. Una Storia in cui, oramai, la Guerra Fredda si com-

---

<sup>12</sup> Cfr. TZVEDAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2001, in particolare capp. 2 e 3.

batte da entrambe le parti sulla stessa trincea, perché «è il gioco stesso che non esiste più».<sup>13</sup>

Ma Monteiro Martins non dichiara apertamente tutto ciò: lo sottende nel racconto, lo incarna nel Ben Tivì, nell'Hotel Till, nel simbolismo e nella mente turbata del protagonista; e in quel linguaggio così terso, sobrio, pittorico e metaforico, che accumula piccoli particolari, cocci di memoria, segni, per raccontare molto di più di quello che esplicitamente dice. Il Ben Tivì, allora, nel rappresentare il Vuoto della Storia nel vuoto interiore del protagonista, è una metafora estesa del reale, in un sottile gioco combinato tra vita, storia, letteratura e strati metaforici del testo.

#### 4.2. I vuoti nel Vuoto

Un vuoto che rispecchia il Vuoto, dunque. È questo, infatti, il motivo di fondo, l'essenza strutturale e l'anima stessa di *La passione del vuoto*, perché il moto centripeto che unisce queste ventuno prose brevi è talmente forte e compatto da renderle dei veri e propri racconti-in-romanzo, assolutamente organici e più uniformi di *Racconti italiani*, la cui unità di fondo era in alcuni casi più sfumata.

E d'altronde, se è vero che nel nostro tempo, in questa realtà «liquida», scissa e frantumata «non è più possibile scrivere un romanzo, come non è più possibile non scriverlo» (come afferma Julio Monteiro Martins in *madrelingua*); se le forme letterarie hanno questa intrinseca possibilità di evolvere col tempo che rappresentano e che anche le crea; se la storia della letteratura del XXI sec., e del romanzo di questa nostra «epoca senza nome» deve ancora

---

<sup>13</sup> *Guerra fredda a Genova*, in *L'amore scritto*, pp. 156-70.

essere scritta, si potrebbe anche pensare di definire questa struttura una e molteplice come un innovativo esperimento di romanzo, che ci spinge a ripensare la definizione bachtiniana di ‘romanzo’, quella postmoderna di ‘anti-romanzo’, e ad ampliare quella delle tecniche narrative di Genette, o quantomeno a inserire un elemento dinamico e trasversale in queste nozioni.

Del resto già Glissant definiva il suo *Tout-monde* un «romanzo disintegrato» e chiariva:

Sa, sono finiti i romanzi che cominciano in un punto, che seguono movimenti ineluttabili e che terminano in una specie di fatalità retorica. Quello che appassiona nel romanzo di oggi è che può partire per tutte le direzioni: percorrere il mondo [...] *Tout-monde* [...] è un romanzo che si applica alla materia del mondo, che è dilatato dalla materia del mondo, e questo per me non è un problema. E’ anche un’opera che rischia di travalicare i generi letterari tradizionali.<sup>14</sup>

Riguardo a *La passione del vuoto*, va innanzi tutto notato che tutti i personaggi e le voci narranti ci parlano – in maniera molto differente e secondo un punto di vista sempre diverso ma sempre interno – della *passione* (nel duplice senso, etimologico e traslato del termine), del bisogno, ansia, presentimento, non-consapevolezza *del vuoto*. Il vuoto sono interstizi dell’anima che vacillano, assenze, mancanze, sogni vagheggiati, attimi persi, ricordi frantumati e mai ricomposti, paure immotivate o reali, malattie dell’anima e del corpo, fantasmi di idee, o esistenze intere che si consumano a partire da un vuoto nel Vuoto, che sempre rispecchiano qualcosa di più grande, come in *Hotel Till*. Questi vuoti assumono forme differenti e opposte tra loro: possono essere esplicitati (e spesso derisi con beffarda ironia dall’autore) ma anche dissimulati, nascosti,

---

<sup>14</sup> GLISSANT, *Poetica del diverso*, cit., p. 99.

resi quasi irriconoscibili perché elusi dall'io narrante che se li porta dentro, ma di non piana decifrazione neanche per il lettore, chiamato a leggere i richiami interni al testo, a penetrare oltre le parole nel gioco metaforico tra i diversi piani di lettura, a fermarsi un attimo nella contemplazione assorta dell'oggi: di un mondo che si trasforma senza voltarsi indietro e senza farsi guidare dalla bussola, che gira «impazzita all'avventura e il calcolo dei dadi più non torna».<sup>15</sup> Così, per es., abbiamo visto come *Hotel Till* possa essere anche una metafora estesa della guerra fredda, che tutto ha ovattato alimentando in seno i contrasti e producendo un vuoto della memoria. Questo tema si approfondisce nel racconto successivo, *In sanguine meo*: un dialogo tra due amiche che parte da Pierre Clementi e da un documentario su di lui che il marito di Marta vuole girare, per arrivare a riflettere sul vuoto degli ideali che guidarono il '68 e sull'assenza di martiri di oggi. Ma entrambi poi acquisiscono spessore maggiore alla luce di *La passione del vuoto*, *La viejamota*, *Pane bianco*.

Il racconto che dà il titolo alla raccolta incarna, infatti, in maniera molto esplicita il Vuoto collettivo che lentamente ci invade. Il tono di fondo è velatamente apocalittico, fortemente straniante, terribilmente realistico: profetico addirittura se si pensa all'ultimo rapporto «Censis» (2010), che dipinge l'Italia come «una società pericolosamente segnata dal vuoto, visto che ad un ciclo storico pieno di interessi e di conflitti sociali si va sostituendo un ciclo segnato dall'annullamento e dalla nirvanizzazione degli interessi e dei conflitti».<sup>16</sup> Il brano appena citato, tratto dal *Corriere della sera*, ben si sposa con la finzione lette-

---

<sup>15</sup> EUGENIO MONTALE, *La bufera*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1995-'96.

<sup>16</sup> ALESSANDRO SALA, *Italia senza spessore, non sa reagire*, in «Corriere della sera», 3 dicembre 2010, [http://www.corriere.it/cronache/10\\_dicembre\\_03/sala-italia-rapporto-censis\\_22da7c64-feba-11df-b6f8-00144f02aabc.shtml](http://www.corriere.it/cronache/10_dicembre_03/sala-italia-rapporto-censis_22da7c64-feba-11df-b6f8-00144f02aabc.shtml)

raria del racconto, che si presenta come un brano di Massimo Loreto pubblicato sul *Nuovo Corriere* di una data e un anno imprecisati, ma successivi al 2050. Con una prosa di taglio giornalistico e scientifico si tratta della figura di Celso Pandolfini, nuovo tiranno del futuro, per il quale «Adolf Hitler può essere servito come prototipo in scala minore»: egli unisce infatti archetipi primitivi, miti ancestrali e tratti leggendari, magnetismo animale e potere carismatico, Hitler e Berlusconi («il sorriso di Pandolfini sui grandi manifesti era puro Amore»), Bene e Male. Ma da Pandolfini l'attenzione del giornalista lentamente si sposta al folclore consensuale e alla *ola* popolare e isterica che ha permesso «l'enigma del consenso»,<sup>17</sup> ribaltando la chiave di lettura con una proiezione profetica che ci mostra il nostro vuoto:

L'assenza di qualunque significato, la perdita di qualsiasi fede nel merito della vita stessa, la passione del vuoto, è la nuova febbre che ci consuma tutti. Demistificando Pandolfini e il suo *spirito oceanico* potremmo sperare di risolvere l'enigma della sfinge prima di esserne divorati. Una sfinge che dietro la maschera della tirannia di Pandolfini forse nasconde il nostro stesso volto. Forse, per ora, abbiamo soltanto un fragile "forse". Ma non è poi così poco, dopo tutto quello che è successo in questi anni.<sup>18</sup>

Il riferimento al vuoto della nostra società è qui esplicito, a differenza di tutti gli altri racconti, che giocano sempre su allusioni e metafore estese. Abbastanza atipico è anche l'uso di una voce narrante intradiegetica che assume un punto di vista esterno, oggettivo, staccato, ma funzionale ovviamente a oggettivare il racconto e a rendere credibile la finzione letteraria iniziale, peraltro perorata dalla

---

<sup>17</sup> IAN KERSHAW, *Hitler e l'enigma del consenso*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

<sup>18</sup> *La passione del vuoto*, p. 46.

lingua più scientifica, meno poetica e metaforica ma sempre figurativa.

Si legga, per converso, *Pane bianco*: Marco va a trovare Giorgio, che scopriamo fin da subito avere il cancro:

– Il cancro è la malattia più infame che ci sia. La più insidiosa di tutte. Perché quando uno pensa di essersi liberato dall'incubo e comincia a cercare di rifarsi una vita normale, di riprendere la routine, con i capelli ricresciuti, tac! il tumore ritorna con un altro volto, in un'altra parte del tuo corpo, che a quel punto somiglia piuttosto a un campo minato. Non si sa mai che...

– Scusami, Giorgio. Ti dispiace se cambiamo argomento? Io non... sai... sono cose che...<sup>19</sup>

E i due cominciano a discutere di tutt'altro, apparentemente: la Telecom nel Terzo Mondo, i «popoli di Seattle», la guerra delle licenze per l'UMTS dei telefonini, la *new economy* e la mafia, la Montedison, il Mc Donald's, e poi

[...] *partner* strategico, *stranded cost*, sovvenzioni, concorso in Mediobanca, di Bankitalia, di Cip 6, ma chi capisce questa Babele del cazzo? Sembra una lingua cabalistica. Non è un linguaggio per noi mortali, per quelli che mangiano il pane scuro, il "pane cafone" come dicevano i signori.<sup>20</sup>

Il *pane bianco* si definisce quindi per antitesi al pane nero: sono i capitali, le banche, le multinazionali; ma l'analogia tra quell'*incipit* sul cancro di Giorgio e il cancro societario non è scontata nel racconto, viene sfumata, diluita, quasi dimenticata e infine ridicolizzata sarcasticamente nell'*explicit*, da cui emerge tutta la sottile ironia caustica di Monteiro Martins: Marco decide di andar via e conclude, dopo tanto discutere sull'amoralità del pane bianco: «Ho promesso a Maria di comprare una sdraio

---

<sup>19</sup> *La passione del vuoto*, p. 121.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 123.

nuova. Passo dal Mercatone prima che chiuda per pranzo».<sup>21</sup>

Fin qui abbiamo volutamente isolato, all'interno di *La passione del vuoto*, una linea tematica che lavora sul tema «realtà/apparenza» e sulla connessione tra un vuoto personale/sociale e il Vuoto storico della nostra epoca, nell'intento di mostrare come si declini in più sfaccettature l'unità di fondo dei racconti-in-romanzo. In *pane bianco*, però, è presente anche il tema dialettico morte/vita, come in *Hotel Till* quello amore/ferinità (o, meglio: amore delizia/amore malignità). Dunque ritornano i temi nodali di *Racconti italiani*, ma dietro il centro nevralgico, la forza centripeta del Vuoto, che si moltiplica in infiniti 'vuoti ri-franti' (come il tema della morte nella prima raccolta).

Il vuoto incolmabile del padre per il vuoto della figlia eroinomane è il bellissimo *Eriza Bay*. Il morso di uno scorpione provoca uno svuotamento dell'anima di Armando che diviene specchio della malattia dell'anima dell'Europa (*La viejamota*), mentre un paterno dialogo tra un anziano professore e un suo allievo ormai padre si trasforma nel presentimento della pericolosità del futuro occidentale (*Istantanea n.11*), poiché il cancro che colpisce gli individui non è altro che lo specchio del cancro iniettato e fatto proliferare dalle banche e dalle multinazionali (*Il pane bianco*), che si cerca di esorcizzare nella dittatura (*La passione del vuoto*), nelle vuote trasmissioni televisive tipo *Stranamore*, che dietro la musicina *Love, love, love!* inventano amori felici per coprire quelli incestuosi (*Cate, Simone e Alessio*); vuoti di solitudine, riempiti aspettando il Capodanno felicemente da soli tra testi in aramaico, il conto alla rovescia su internet e donne virtuali. Un vuoto sociale e culturale, quindi, che è il germe di ogni paura e di ogni fobia: tanto che il massacro preventivo di innocenti

---

<sup>21</sup> *La passione del vuoto*, p. 126.



diviene lecito e comandato dallo Stato (*L'irruzione*, dove il riferimento alla carneficina nella scuola Diaz durante i G8 è esplicito e crudo). E vuoto, poi, come morte: morte in vita (*I campanacci*), morte nella morte (*La notte, Dietro la vecchia casa*), paura della morte (*Oltre: un uomo sceglie di farsi ibernare – di fatto morendo - a cinquantotto anni per poter vivere in futuro, quando la scienza gli permetterà di essere immortale*), vita che preannuncia la morte, e nascita e morte che si avvicinano nel flusso della vita: *Avvio*.

*Avvio* è un racconto perfetto di appena quattro pagine, suddiviso in due sezioni montate cinematograficamente, «Il parto» e «Il pasto»: si giustappongono, infatti, due nascite, momento per momento, in frammenti combinati di narrazione. Il primo parto avviene in un ospedale superassistito, dove una donna di trentasei anni dà alla luce con cesareo un bimbo di 4,2 Kg. La sua maggior preoccupazione è per la «massima precisione nella sutura perché ha intenzione, già dalla prossima estate, di indossare un tanga brasiliano», mentre ricorda «che non può allattare il figlio. Ha inserito una protesi di silicone [...] e non vuole rischiare di danneggiare la sua immagine». <sup>22</sup> L'altro parto avviene invece in casa: una bambina di appena tredici anni dal ventre troppo piccolo e troppo stretto per far passare il bambino, nonostante i suoi due chili scarsi. La mamma nonna l'assiste con una fermezza che solo la disperazione può dare:

[...] sale sulla pancia della figlia, si siede su di lei con le natiche e tutto il suo peso spinge la pancia in giù, premendo il fondo dell'utero. Spuntano la testa e una spalla del bimbo [...]. Con le stringhe delle scarpe da tennis lega in due punti il cordone ombelicale e lo rompe coi denti. Poi sistema il bambino accanto alla madre inerte e comincia a massaggiarle la pancia per far uscire la pla-

---

<sup>22</sup> *La passione del vuoto*, pp. 130 e 132.

centa. E solo ora, guardando la placenta che scivola all'esterno, scopre che il peritoneo si è rotto totalmente e che la vagina e l'ano formano una sola grande cloaca grondante sangue.

Il pensiero corre: come farà a spostarsi con la figlia in quello stato fino all'ospedale?<sup>23</sup>

Ritroviamo qui la crudezza e la nitidezza di linguaggio di *Ottantacinque*, *ottantanove*, a cui si contrappone, però, la lingua del frammento precedente e del successivo, riferiti alla donna che ha partorito in ospedale: una lingua ironica, volutamente cinica, tesa a mettere in luce particolari paradossali e intrisa di tecnicismi medici a connotare la massima «asepsi» in cui avviene l'altra nascita. Ed è proprio la lingua a rendere questo parto innaturale, privo di amore e pieno di silicone («Il bimbo [...] è pronto a succhiare con avidità la tettarella di silicone, fabbricato nella stessa industria che ha prodotto i seni di sua madre»<sup>24</sup>), tanto irrispettoso dei sentimenti e della 'naturalità' da sembrare una morte. La vera morte, viceversa, si configura come vita. La mamma tredicenne, infatti, seppur stremata e in fin di vita, nel sentire piangere il bimbo si sveglia e se lo porta al piccolo seno.

Il neonato comincia a succhiare [...]. La ragazza sente allo stesso tempo il piacere di allattare il figlio e una strana sensazione di leggerezza e di freddo, che le sale a poco a poco dalle gambe e dalla pancia. Il freddo sembra fermarsi per qualche momento all'altezza dei seni, permettendo al bambino di saziare la sua fame. Poi riprende la sua salita dopo che ha smesso di poppare per addormentarsi aggrappato al seno materno. Allora la vita nel corpo della ragazza-madre non si trattiene più.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> *La passione del vuoto*, pp.131-2.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

### 4.3. Il respiro breve dei racconti-in-romanzo

Attraverso questa veloce lettura di *La passione del vuoto* abbiamo cercato di mettere a fuoco come non vi sia un solo racconto che non alluda, racconti o approfondisca un vuoto, che da personale e intimo di un individuo si allarga poi, con metafora estesa, ad un Vuoto più universale; dall'incrocio intratestuale (nel singolo racconto) e intertestuale (all'interno della raccolta) tra questi vuoti viene lentamente creandosi un unico grande romanzo che narra IL Vuoto, in tutte le possibili sfumature che questa parola accoglie e con tutti i conflitti che esso genera. In questo senso possiamo parlare di 'romanzo', seppur *sui generis*: perché ogni singolo testo non è a sé stante, ma rimanda a, e illumina ciò che lo precede e ciò che lo segue, in un vero e proprio sistema.

Ciò che invece non rende un romanzo tale opera è il respiro interno, quella perfetta forma chiusa da Cortázar definita col termine «sfericità», che per la sua autarchia dà l'impressione di qualcosa «nato da sé, in sé e addirittura per sé, in ogni caso con la mediazione ma mai con la presenza manifesta del demiurgo»; il racconto breve è una «macchina infallibile destinata a compiere la propria missione narrativa con la massima economia di mezzi», potenziando «vertiginosamente un minimo di elementi, provando che certe situazioni o terreni narrativi privilegiati possono tradursi in un racconto dalle proiezioni vaste quanto quelle della più elaborata delle *nouvelles*».<sup>26</sup> La citazione di Cortázar in relazione a Monteiro Martins non è ovviamente casuale, essendo questi uno degli autori da lui più amati e meditati, anche se nel quadro delle possibili ascendenze letterarie non si potrà prescindere nemmeno dall'influenza di Borges e degli autori di narrativa breve

---

<sup>26</sup> CORTÁZAR, *Del racconto breve*, cit., rispettivamente p. 135 e p. 134.

nordamericana quali O'Henry, Hawthorne, Jack London, Fitzgerald, Hemingway, con i quali ebbe dimestichezza fin dall'infanzia.<sup>27</sup>

E Monteiro Martins (non a caso insegnante di scrittura creativa in varie parti del mondo e insignito del titolo di «Honorary Fellow in Writing» dall'Università di Iowa<sup>28</sup>) modella con assoluta padronanza e maestria questa «macchina infallibile» che lotta contro il tempo, non solo dal punto di vista delle tecniche narrative (l'autarchia e la sfericità, il minimalismo, i nudi dialoghi, la proiezione vasta della metafora estesa, ma anche l'incrocio di voci narranti, tempi e focalizzazioni narrative, e persino la commistione tra tecniche narrative e tecniche cinematografiche e fotografiche, di cui discuteremo in seguito) ma ancor più per quel «respiro breve» che tende alla lirica più che al romanzo,<sup>29</sup> e che nello scrittore brasiliano si esplica in un linguaggio piano, sospeso e metaforico che si condensa in similitudini e immagini concretissime, crude e fulminee come istantanee fotografiche. È attraverso ciò che si produce la *Magia*<sup>30</sup> di un romanzo nei racconti e del racconto nel romanzo; ed è da questa aporia e mancanza di confini tra i generi che nasce *madrelingua*.

---

<sup>27</sup> La madre di Julio Monteiro Martins, Selma Cecília, era docente di Letteratura Americana presso l'Universidade Federal Fluminense di Rio de Janeiro, ed era solita leggergli in lingua originale gli autori che insegnava: vd., *infra*, 9. *Biografia*, p. 163.

<sup>28</sup> Cfr., *infra*, p. 164.

<sup>29</sup> Non solo Lukács, ma soprattutto la maggior parte degli autori citati, da Poe a Cortázar, May, Carver, e Moravia e Calvino, hanno sostenuto la stretta somiglianza tra il racconto e la lirica. Si veda, a proposito di Cortázar, *infra*, nota 25, p. 34.

<sup>30</sup> *Magia* è l'ultimo racconto di *La passione del vuoto*, che dietro la finzione di un sogno prodotto dall'inconscio di un uomo «solo, magro e triste», riflette sulla forza evocativa, taumaturgica e magica della parola.

## **5. *madrelingua***

### **L'esplosione metaletteraria del romanzo**

#### **5.1. L'anti-romanzo sulla crisi del romanzo**

*madrelingua* («proprio così, con la “m” minuscola») è stato definito un «antiromanzo», «un attacco premeditato» al genere:<sup>1</sup> esso narra, infatti, la crisi, la frattura interna, la non più possibile organicità del romanzo. È, dunque, una nuova forma di romanzo opposta e complementare a *La passione del vuoto*.<sup>2</sup> Sulla copertina leggiamo infatti, sotto

---

<sup>1</sup> Giustamente così lo definisce PIANA nella quarta di copertina del volume e nella recensione *madrelingua*, pubblicata sul citato supplemento «El-Ghibli» I, 7, marzo 2005: «È arduo accostarsi a questo testo con le categorie narratologiche tradizionali. In altri tempi *madrelingua* sarebbe stato probabilmente definito un antiromanzo, ricco di digressioni come quelli settecenteschi alla Tristram Shandy. O si tratta piuttosto di uno scheletro di romanzo [...], un'impalcatura di romanzo come la Tour Eiffel è l'impalcatura di una torre, una struttura autoreferenziale, un metaromanzo? Si può affermare con buona coscienza che il tema di questo romanzo è il romanzo stesso, che ci troviamo di fronte all'attacco premeditato a una tradizione sopravvissuta a sé stessa. O meglio, qui non si mette in dubbio la tradizione romanzesca in sé, quanto l'adeguatezza del genere romanzo a trattenere le strutture liquide del mondo di oggi».

<sup>2</sup> Cfr. la poetica presentazione di MIA LECOMTE, apparsa su «Le Monde diplomatique» il 16 maggio 2005 (ma on-line anche sul sito «Sagarana», alla voce «Il Direttore»: «Julio Monteiro Martins, scrittore brasiliano da dieci anni migrato nel nostro paese, è qui affabulatore pirotecnico di anime e spazi, regista assurdo e sensuale della malinconica ricerca di un'eternità che paradossalmente rovescia il romanzo come una valigia vuota. Il romanzo che non riesce a finire perché non vuole morire, e per questo rinnova e confonde vertiginosamente se stesso, travolto con caustica ironia dalla propria stessa onda. E il risultato è il vuoto - *La passione del vuoto* si chiamava l'ultima raccolta di racconti di Monteiro Martins - un abisso sul ciglio del quale ci fermiamo tutti, fuori e dentro il testo, di cui non riusciamo a vedere il fondo. Languidamente incompiuto».

il titolo, la dicitura «Romanzo», ma nel *Preambolo* l'autore subito mette le mani avanti:

Ebbene, il libro che siete in procinto di leggere – novella o brevissimo romanzo – è la storia di un altro romanzo, che dovrebbe chiamarsi *madrelingua* (proprio così, con la “m” minuscola). O meglio, è quello stesso romanzo, il suo percorso tortuoso, fino al momento della sua irrimediabile sospensione, inframmezzato di commenti e di confessioni tra parentesi quadre. Un libro che descrive la mutilazione di un altro libro come un cugino sopravvissuto descriverebbe al villaggio i combattimenti e le esplosioni che hanno lasciato a terra il cugino caduto.<sup>3</sup>

Monteiro Martins aveva esordito, qualche pagina prima:

La storia del romanzo, così com'è stata raccontata finora, è la storia dei romanzi *finiti*, ossia la storia delle opere che sono giunte alla compiutezza e alla conclusione desiderata dai loro autori. È quindi una storia parziale, che esclude e ignora quei più di due terzi di romanzi scritti e mai conclusi, abbandonati a metà strada, ingarbugliati su se stessi [...], di sbilenca architettura.<sup>4</sup>

Ritornano sicuramente alla mente gli *incipit* aperti del Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che tra l'altro ben si sposano sia con «la miriade di storie finite nel buco nero» di *Il percorso dell'idea*, sia con la già citata definizione di Carmine Chiellino, secondo la quale i racconti di Julio sono «*incipit* che annunciano tanti romanzi». Ma quel che in Cavino è gioco combinatorio, in Julio Monteiro Martins diventa una dichiarazione di poetica che abbraccia una ragione più profonda:

---

<sup>3</sup> *madrelingua*, pp.12-3.

<sup>4</sup> Ivi, p.11. GIORGIO MANGANELLI (*Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981) sosteneva che tutto è racconto tranne il romanzo, il quale «può svolgersi solo uccidendo possibili racconti».

Potrei chiedere a me stesso, a questo punto, perché oramai da molti anni non riesco più a finire in modo convenzionale i miei romanzi. Ma sarebbe una domanda fuorviante. La domanda giusta invece dovrebbe essere: perché i miei romanzi più recenti, al contrario dei primi, mi si presentano all'immaginazione con un'architettura asimmetrica, irragionevole [...] come quei palazzi palermitani mezzo distrutti dai bombardamenti americani degli anni '40, che ancora oggi espongono ai passanti l'intimità delle loro stanze da letto con le carte da parati mezze strappate, dei bagni e delle cucine, senza la parete esterna che prima li proteggeva dagli sguardi della gente per strada? Appunto perché c'è stato un bombardamento, anche nel mio caso.

Cosa sono state le "bombe"? Il disagio crescente di fronte a una proposta narrativa "organizzata" che non mi lasciava spazio per quello che dovevo fare, che non poteva in nessun modo corrispondere a quello che la vita tutti i giorni mi presentava [...]. Giacché non le trovo più nella mia vita stessa [*inizio, sviluppo e fine; compiutezza e generale coerenza*] non posso esprimerle nella mia letteratura, la quale altro non è che luce irradiata sulla vita.<sup>5</sup>

La carenza della forma letteraria romanzo per esprimere la «vita liquida»<sup>6</sup> del nostro tempo è allora la ragione intima di queste opere al bivio tra la raccolta di racconti, il romanzo, l'antiromanzo frammentario e metaletterario; ma è anche la rivendicazione del racconto breve come unica forma letteraria possibile per rappresentare il presente<sup>7</sup>.

La meditazione su questi principi accompagna Monteiro Martins già dagli anni brasiliani, tanto che nel 1987 pubblica *O espaço imaginário*<sup>8</sup> ponendo i medesimi densi interrogativi aperti che, però, in *madrelingua* si risolvono in un'affermazione gravida di conseguenze per il futuro: «non è più possibile scrivere un romanzo, e non è più possibile non scriverlo»: dovrà mutare forma, allora.

---

<sup>5</sup> *madrelingua*, pp. 58-9.

<sup>6</sup> BAUMAN, *Vita liquida*, cit.

<sup>7</sup> Cfr., *infra*, pp. 26-27 e p. 131 e segg.

<sup>8</sup> Citato nota 3, p.23.

## 5.2. Un «buco nel cielo di carta»: l'esplosione dei personaggi e dell'autore

La forma di questo esperimento metaletterario è appunto sbilenca, con un narratore-personaggio (Mané, brasiliano ma trasferitosi in Italia nel periodo craxiano) cui continuamente fa da contraltare il narratore esterno metaletterario, che tra parentesi quadre si prende gioco del narratore Mané, dei personaggi e delle finzioni letterarie, denunciandone i comportamenti paradossali, la natura fantastica, immaginativa, la loro «realità di carta e inchiostro»<sup>9</sup> che sembra rimandare al «buco nel cielo di carta» di pirandelliana memoria. E allora mentre Mané narra, il secondo commenta che la passeggiata descritta è stata ricavata da una cartina di Firenze che l'amica Mia gli ha prestato; o che l'immagine di Pocahontas e del genio della lampada di Aladino gli derivano dai cartoni visti la sera prima insieme al figlio, il piccolo Lorenzo. La vita reale dell'uomo Julio Monteiro Martins entra così nella letteratura:

[...] e la scia del suo passaggio ha lasciato nell'aria un profumo di magnolia che mi ha fatto girare per seguirla lungo Porta Santa Maria fino all'ingresso degli Uffizi [grazie Mia per quella mappa di Firenze e per le indicazioni].

[...] uscivamo dal Maggio Musicale Fiorentino. Davano *Les troyens* di Berlioz [pagina degli Spettacoli del quotidiano «La Nazione»].

Forse guardano in alto, come i galli di Asterix [un altro pomeriggio con Lorenzo davanti alla TV], aspettando che il cielo cada loro addosso.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *madrelingua*, p. 62.

<sup>10</sup> Ivi, rispettivamente p. 34, p. 36; p. 21: E ancora: «con le lunghe punte leggermente all'insù come le ciabatte del genio di Aladino [questo l'abbiamo visto in DVD].[...] A proposito, ma il genio di Aladino non era solo fumo dalla vita in giù?»; p. 47: «sembra che le strade rigurgitino bel-



Più sottili, invece, le puntualizzazioni che rimandano esplicitamente ai racconti delle precedenti raccolte: queste citazioni intertestuali sottolineano come il narratore interno, Mané, sia solo personaggio-schermo dell'altro narratore, Monteiro Martins, che si diverte a far tornare immagini e concetti all'insaputa di Mané, ma spiegandolo al lettore tra parentesi quadre: il profumo di K43 rimanda a *In naturalibus*; il contagio della destra nel continente a *Istantanee italiane, n.11*; l'ossessione di Salvo nel voler lasciare l'Italia ridà vita al gommone pieno di clandestini italiani che avevamo visto in *You call me Mimmo*, mentre Mercedes, la colombiana amante di Salvo, è descritta con tratti di *Desperada*.<sup>11</sup> *madrelingua* è quindi narrativa metaletteraria, anti-romanzo sulla crisi del romanzo, «è storia letteraria 'a caldo', come certi reportage di guerra», ci dice l'autore,<sup>12</sup> ma è anche narrativa impegnata, rivendicazione coraggiosa del ruolo dell'intellettuale oggi, che ha il dovere di commentare il presente: perché *madrelingua* è anche storia a caldo della nostra Italia del berlusconismo, con nomi, cognomi, continui riferimenti a «Lui»<sup>13</sup> (quest'«esca» per l'inconscio collettivo degli italiani [...] che finirà per defi-

---

lissime indiane, tutte uguali a Pocahontas [anche questo l'ho visto insieme a Lorenzo, poco fa].

<sup>11</sup> *madrelingua*, rispettivamente alle pp. 19, 22, 24, 28; a p. 56 è poi anche citata l'epigrafe plutarhiana di *Racconti italiani*: «anche nascere è giungere in un paese straniero».

<sup>12</sup> Ivi, *Preambolo*, p. 14.

<sup>13</sup> Si veda, infatti, già l'*incipit*: «[Con questo dialogo piuttosto familiare inizia *madrelingua*] – Anche l'Einaudi appartiene a Lui, ma non si identifica con Lui come la Mondadori, hai capito?» (p. 17); e poco oltre, p. 19: «è Lui in testa a quest'assedio, circondato da un'armata di angeli caduti Schifani, Vito, Previti, Frattini, Bondi, Dell'Utri, Cicchitto [fa pure i nomi], e poi Bossi, Calderoli, Fini, Storace, Maroni, Rauti, e nella retroguardia Le Pen in agguato, le camice nere, il teschio sulle tibie incrociate, la catena di montaggio della morte [e picchia duro, mammamia]».

nire questo scorcio della storia del paese»<sup>14</sup> – come Pandolfini in *La passione del vuoto*); è intervento sul presente, che vuole dichiaratamente mettere a fuoco la banalità e la pochezza in cui lentamente ci immergiamo, il *Pane bianco* che quotidianamente mangiamo e ci uccide.<sup>15</sup> È per sfuggire a tutto ciò che Salvo deciderà di andare in esilio in Colombia, salvandosi con una risata, come ci dice il suo stesso nome:<sup>16</sup> «Sì, perché non dobbiamo avere paura delle parole: va in esilio il mio amico Salvo Rizzo»<sup>17</sup>. La sua scelta è infatti obbligata dalle condizioni italiane, come lo è stato il «suicidio amministrato» per Julio Monteiro Martins:<sup>18</sup> uccidere se stesso, il proprio pensiero e i propri ideali per rimanere in un paese in cui si sente straniero;<sup>19</sup> oppure rinnegare la madrelingua e la patria per salvare se stesso, nella ricerca di una nuova madrelingua che gli ap-

---

<sup>14</sup> *madrelingua*, p. 27. La citazione fa parte di un brano più esteso che comincia con: «[ricordo che ho esitato molto [...] prima di fare tutti questi riferimenti al Cavaliere del lavoro Silvio Berlusconi. Ma mi sono deciso perché è ormai chiaro che lui – o Lui, in questo libro – non è per l'Italia solo il capo del Governo, o il fondatore di un partito di destra che è arrivato al potere, ma una figura simbolica di grande penetrazione».

<sup>15</sup> Si veda, per es., l'ironia costante sui possibili *sponsor* del libro, non appena incorre nella narrazione il nome di qualche multinazionale (Esselunga, Guinness, ecc.), o la bella pagina sui commercianti di Firenze, che sono riusciti a convincere il Comune a far rimuovere le panchine «perché chi voglia sedersi e riposarsi debba per forza entrare in uno di quei bar luccicanti di corrimani di ottone dorato» (p. 51).

<sup>16</sup> Salvo in portoghese vuol dire «salvato», «quello che è riuscito a salvarsi»; Rizzo, con la grafia *riso* e lo stesso suono, «risata». Riguardo i 'nomi parlanti' in Monteiro Martins, cfr. quanto si è detto per Carminha in *Hotel Till* (nota 8, p. 80) e, oltre, le note 20, p. 114 e 26, p. 116

<sup>17</sup> *madrelingua*, p. 57.

<sup>18</sup> Vd., *infra*, p. 40 e pp. 123-4.

<sup>19</sup> Significative sono le pagine in cui Manè e Salvo discutono della madrelingua e «della posizione esistenziale» dell'essere stranieri (*madrelingua*, pp. 54-6).

partenga realmente, seppure con la *m* minuscola. Anche perché la madrelingua con la *M* maiuscola non esiste più.

*madrelingua* è quindi un testo che non ha paura di sperimentare, di porre domande, di dire e denunciare: è un'opera estremamente libera, che non si frena davanti al possibile rifiuto del pubblico o della critica (com'era già accaduto a Monteiro Martins con *O espaço imaginário*), che non teme questa natura ibrida tra racconto, romanzo breve, metaromanzo e antiromanzo: si interroga invece con coraggio sulla travagliata morfologia dell'opera d'arte, della nostra «vita liquida» e della nostra Italia:

le sue esitazioni – tutto questo andirivieni di voci narranti – sono le stesse della vita (toh... e la nostra Italia non è poi rimasta impigliata anch'essa in una grottesca morfologia? Siamo quindi anche noi emblematici dei tempi che corrono)<sup>20</sup>.

### **5.3. Il gioco sottile tra metaletteratura, vita, letteratura**

Monteiro Martins gioca quindi con la letteratura, i narratori, personaggi, luoghi e situazioni che rimangono sempre sospese, aperte. Così anche la narrazione vera e propria delle prime pagine, che dovrebbe costituire l'inizio del romanzo è invece, di fatto, già antiromanzo: il filo c'è ma si annoda tra frammenti interrotti che narrano porzioni di personaggi, ovvero quel tanto che basta per definirne i ruoli; e brevi racconti che si intersecano con commenti, divagazioni e personaggi altri che appaiono alla memoria di Mané per pura relazione analogica. A pag. 40 il primo ammonimento: «[e qui comincia una sorta di sgretolamento del romanzo]», che a pag. 58 diviene una sentenza: «[E qua, con questo omaggio a Fellini, la nostra storia si inter-

---

<sup>20</sup> *madrelingua*, p. 88.

rompe. Lo sapevate già dal preambolo che prima o poi sarebbe dovuto accadere]».

Ma anche questo è un gioco beffardo, come poi l'*Appendice. Piccola enciclopedia arbitraria di «madrelingua»* e il successivo *Post scriptum*.<sup>21</sup> La prima riunisce, come fossero voci enciclopediche, scrittori, calciatori, sostantivi e concetti incontrati nel testo, approfondendoli in maniera alquanto *sui generis* e da un'angolazione tutta personale; oltretutto l'*Appendice* spezza in due il testo e può sembrare davvero arbitraria, ma è un'ulteriore licenza che l'autore si prende alle spalle del genere romanzo e del lettore. Il *Post scriptum* è, sulla stessa linea, una traccia nascosta al termine del cd, ascoltabile solo da chi sia andato fino in fondo senza chiudere il libro a metà *enciclopedia*. Ne è, invece, parte fondamentale perché qui il secondo narratore toglie la maschera da Mané e le parentesi quadre per annunciare di voler «tradire allegramente una mia decisione (e a che servono altrimenti le decisioni di un romanziere?)»,<sup>22</sup> raccontandoci la 'fine' dei personaggi grazie alla sua sfera di cristallo: breve virgola che apre verso altri periodi non scritti e non narrati.

E qui la persona Julio Monteiro Martins presta un tratto reale del suo vissuto a Salvo: suo *alter ego* della vita reale, Mané essendo quello letterario. Salvo si è felicemente esiliato a Bogotá accanto a Marta. Sono in una scuola media che serve da rifugio ai *meninos de rua* dopo l'eccidio che si è compiuto qualche giorno prima, organizzato dal sergente responsabile per la sicurezza delle filiali bancarie del centro con la connivenza dei benpensanti locali, a cui quei bambini che scippano, rubano e sniffano colla non piacciono. Uno solo è stato testimone di quel massacro, nel sonno, di otto piccoli innocenti, e grazie a lui due degli

---

<sup>21</sup> *madrelingua*, rispettivamente alle pp. 65-85 e 87-99.

<sup>22</sup> Ivi, p. 88.

aguzzini sono riconosciuti e incarcerati. Ma come togliere dalla strada gli altri, per evitare che l'episodio si ripeta? Vissuti senza famiglia, per strada, i bimbi non riescono, non possono stare chiusi in quella scuola, vogliono tornare in strada:

– Che cosa potrebbe accaderci, zia Marta? Quello che è successo agli altri, no? Morire con una pallottola in testa. E allora? Qual è il problema? Fanno un buco e ci buttano dentro, e poi ci coprono di terra e tutto è finito lì.

Salvo ha ormai imparato a conoscerli e intuisce che il loro bisogno non è necessariamente quello di andarsene via, bensì di provare in qualche modo la sensazione fisica della libertà. E così gli viene un'idea. Li prega di aspettare fino all'ora di pranzo, quando si terrà una gara a cui devono assolutamente partecipare tutti. Poi chi vuole potrà anche andarsene.<sup>23</sup>

E Salvo porta dieci aquiloni,

[...] e in breve il centro della capitale si colora allegramente di quegli uccelli di carta, con tanto spazio per i volteggi e le picchiate. Ogni aquilone porta con sé l'anima libera di un bambino, elevata ben al di sopra delle minacce tenebrose della terraferma...

Possiamo congedarci da Salvo Rizzo con questa immagine? [...] Sì, va bene così. Lasciamolo qui allora, fermiamo quest'attimo come un'istantanea.<sup>24</sup>

Una fotografia che ricorda il finale di *Il cacciatore di Aquiloni*, dove, al di là della vicenda diversissima, vi è una simile metafora tra aquilone e libertà, pur nella contrapposizione dolente tra quest'anelito alla vita e la brutalità della realtà. Che in *madrelingua* assume però anche connotati assurdi, perché è proprio Mercedes, la colombiana amante di Salvo, ad essere diventata imprenditrice di un'agenzia turistica che offre turismo sessuale in Colombia a donne

---

<sup>23</sup> *madrelingua*, pp. 96-7.

<sup>24</sup> Ivi, p. 97.

europee di mezz'età. La speculazione sulla povertà si affianca così al massacro ferino della povertà, inumano ma tristemente reale: perché la strage dei *meninos de rua* ambientata a Bogotà è davvero avvenuta, a Rio, nel 1993, ed è celebre col nome della «strage della Candelaria». E Monteiro Martins è stato avvocato dei Diritti Umani proprio in questo contesto.<sup>25</sup> Nelle pagine dello scrittore brasiliano non c'è indignazione esplicita, ma un forte coinvolgimento emotivo che trapela per diventare poesia nella pagina. E, come scrive Carla Benedetti, questo «significa collocarsi e fare crescere una zona di forza della parola, del pensiero, della virtù, della verità: una zona piena che è la forma organica della conoscenza».<sup>26</sup>

Lo sperimentalismo di *madrelingua* è ardito e il romanzo può risultare traballante, appeso ad un filo sottilissimo, piacevole per la leggerezza e l'ironia ma ostico per la struttura terremotata, colpita dalle bombe. Ma è sicuramente uno degli esperimenti più coraggiosi della narrativa italiana degli ultimi anni: un antiromanzo in cui la metaletteratura ironica si nutre della realtà, si toglie la maschera e s'interroga sul proprio destino, mentre la finzione e la verosimiglianza letteraria si impastano con la vita, rivelando la propria natura di carta e d'inchiostro; il narratore scopertamente si moltiplica, gioca con se stesso e poi si svela<sup>27</sup> in un *Post scriptum* secco e brutale, in cui la vita letteraria gioca l'ultima beffa alla coppia Salvo-Mercedes, la vita reale avendo già rivolto il suo lato oscuro, tragico e spietato sui *meninos de rua*.

---

<sup>25</sup> Cfr., *infra*, 9. *Biografia*, p. 164

<sup>26</sup> BENEDETTI, *Disumane lettere*, cit., p. 55.

<sup>27</sup> Ciò avviene in maniera definitiva e totale nell'ultima pagina (*madrelingua*, p. 98): «Mané però non è solo [...]. Mi immagino anche i suoi *alter ego*: il narratore di ruolo, quello tra parentesi, quello tra parentesi quadre, e io stesso, l'autore, che osservo tutti discretamente pensando al nostro imminente destino comune: la fine del libro».

## 6. *L'amore scritto* L'esplosione letteraria del romanzo

### 6.1. Gli amori nell'Amore

Se in *madrelingua* Julio Monteiro Martins alludeva e rifletteva sulla sua passata produzione letteraria, italiana e brasiliana, vi è però anche una pagina che anticipa chiaramente (ma forse non consapevolmente) l'opera successiva:

Il guaio è che ci sono infiniti modi d'amare, tanti quanti sono gli umori o gli umani, e anche di più. Alcuni di questi non competono tra loro, ma si incrociano, sono tutt'altro che incompatibili, coabitano dentro lo stesso spirito (magari non dentro lo stesso cuore, che accelera i battiti per un solo amore alla volta) [magari...].

Si potrebbe addirittura attribuire un tipo di amore diverso a ogni parte del corpo della medesima persona: amore di cuore, amore di pancia, amore di cervello, amore di occhio, amore di naso, amore di mano, amore di orecchio, amore di genitale, e chissà, amor di ombelico, amore di fegato, amore di gola...

E continua poi, citando un suo racconto brasiliano inedito, *La sfinge*:

Le forme possibili d'amore nella vita adulta [...] potrebbero essere: l'amore suicida, l'amore assassino, l'amore genitale olfattivo, l'amore eternamente assente, l'amore scenografico, l'amore masochista, l'amore complice esistenziale, l'amore disperato, l'amore alla luce del fuoco, l'amore di Carnevale.<sup>1</sup>

*L'amore scritto* è appunto questo: racconti-in-romanzo sulle più svariate forme in cui si presenta l'amore, quarantatquattro frammenti di un unico romanzo sull'Amore: per-

---

<sup>1</sup> *madrelingua*, p. 42.

ché l'amore non è mai uno, coabita in forme diverse nello stesso individuo, muta col tempo, le persone, le situazioni, il proprio personale stato d'animo, le diverse parti di sé; e non essendo mai, nella realtà, solo quello che comunemente ci rappresenta l'inflazionata, standardizzata e uniforme parola «amore».

Così Monteiro Martins, che prima aveva indagato le più svariate forme in cui si presenta il vuoto, si confronta ora con un altro tema universale, per fotografarlo da angolazioni inusuali e svelare la molteplicità dell'apparente unità. Le storie descritte si calano, infatti, ancora una volta, nella contemporaneità più vicina a noi per parlarci di qualcosa che è da sempre e sempre sarà (la morte, il vuoto, l'amore) e indagare il nostro essere 'umani troppo umani', nelle infinite sfaccettature e nei giochi di luce e di ombre che questo comporta. Si troveranno, infatti, storie molto comuni, esperienze che ciascuno di noi ha fatto o sentito, voci che ci hanno parlato e probabilmente ci parleranno, o che galleggiano sospese sul mare della vita. La lingua di Monteiro Martins è, anche qui, sospesa e concreta insieme, e da questo impasto di grottesco e sublime prende vita una potente mostra fotografica sull'Amore,<sup>2</sup> che alterna bianco e nero, contrasti forti, colori ora pastosi ora acquerello, e costituita da ben più di quarantaquattro pezzi: perché ciascuna foto, a ben guardare, scatta un'istantanea con più fuochi, e dentro l'occhio di ciascun personaggio c'è sempre un'immagine nascosta che getta un punto di domanda sul passato e sul futuro del singolo personaggio, del sentimento Amore, della vita e della scrittura. La mostra si intitola, infatti, *L'amore scritto*, non *L'amore*, a sottolineare

---

<sup>2</sup> Devo questa immagine, perfetta e calzante, alla recensione di KARIM METREF, *L'amore scritto di Julio Monteiro Martins*, in «Letteranza», <http://www.letteranza.org/recensioni/lamore-scritto-di-julio-monteiro-martins>.



re ancora una volta la corrispondenza incrociata tra realtà, letteratura, sentimento e idea, ma forse anche l'impotenza della scrittura di fronte alle possibilità della vita e alle storie finite nel «buco nero».<sup>3</sup>

D'altra parte, per scandagliare a fondo un sentimento così universale, letterariamente, psicologicamente, socialmente indagato, contraddittorio, molteplice, obliquo, la forma dei racconti-in-romanzo sembra davvero l'unica possibile, la sola che riesca a non ridurre la complessità in un'unità apparente e mistificatoria. Le forme di amore sono infatti infinite, molto di più di quelle anticipate in *madrelingua* e in *La sfinge*, e Monteiro Martins ce lo dimostra chiaramente ne *L'amore scritto*. C'è, infatti, una forma di amore incondizionato verso il prossimo, che dà amore senza richiedere niente in cambio, ma in realtà nascondendo un vuoto e un bisogno personale (*La gattara*); c'è l'amore/amicizia (*La sacra unzione degli infermi*), l'amore paterno (*L'ascensore*), quello filiale (*Il soldato*); l'amore per la libertà (*Ombra ed acciaio*) e per la patria (*Il soldato*), o quello che si interseca con l'atto creativo e la metaletteratura (*Mar dei sargassi, Pomeriggio a casa*); amori non consumati (*Guerra fredda a Genova*), dimenticati (*Il nome smarrito*), che riaffiorano per vivere nel ricordo, nel sogno (*I boccoli dei cherubini; Sunshine memories; Il richiamo; All'alba*) e persino in assenza (*Assorbire in me, L'amica, La tigre dai denti a sciabola, Sulla battaglia, Mar dei Sargassi; La zombie*); amori mai spenti che covano dentro pur nella presenza di un nuovo amore (*Il filo*), abbandonati per paura ma poi riemersi con tutta la loro forza repressa (*Paura*); ma c'è anche la mera speranza dell'amore (*Un giorno arriverà*) o la premonizione della sua fine (*L'indistinto*). E poi, un amore multietnico (*Remy e Virginia, Il terrorista, Le galline della vergine Maria,*

---

<sup>3</sup> Cfr. *Il percorso dell'idea*, p. 12 e, *infra*, p. 54.

*L'odio creativo*), apparentemente impossibile (*Marasma a Milano*) ma che dura fino alla morte e oltre la morte (*La battaglia*), lesionista, che rinuncia all'amore senza mai dimenticarlo (*La tigre dai denti a sciabola*); l'amore che si prostituisce in varie forme (*Sentimento, I ragni pietrificati, Al buio*), terminato per e-mail (*La morte nel cuore*) ma poi ritrovato (*La scatola nera*), finito per consunzione (*La casa*), per nausea (*Benessere*), nel silenzio, nel luogo stesso in cui si era consacrato (*A pochi passi dalla cattedrale*); e c'è poi anche l'amore-samurai (*Seppuku*); l'amore della moglie del lanciatore di coltelli (*Tanti coltelli*), quello in vendita (*Sentimento*) e per tornaconto (*Al buio*); l'amore per la vita nella possibilità della morte (*Uno spettacolo immenso*, ma anche il già più volte citato *Sulla battaglia*), l'amore finito fatalmente nella morte (*Antenne*). Il binomio amore/morte attraversa trasversalmente molti dei racconti citati, così come il vuoto sotterraneo da cui tanti amori si generano e per cui finiscono, e la sensualità latente, più o meno esplicita, ma sempre molto carnale. Ma, a queste innumerevoli sfaccettature, dobbiamo poi aggiungere un diverso 'peso specifico' dell'Amore, che Monteiro Martins sottolinea dividendo in tre parti il volume nelle sezioni: *Oro, Incenso, Mirra*.

## 6.2 Il 'peso specifico' dell'amore: *Oro, incenso e mirra*

Oro incenso e mirra sono i tre doni portati dai Re Magi a Gesù bambino, certo, e come tali rappresentano un atto d'amore, caricato però di una simbologia mistica, teologica e divina; Mirra fu poi, nella mitologia, la figlia dall'amore incestuoso per il padre da cui nacque Adone, tramutata dagli dei nell'albero che secerne questa linfa odorosa;<sup>4</sup> ma oro, incenso e mirra sono poi, più banalmente

---

<sup>4</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, X 298-524.

e ‘naturalmente’, tre elementi: un metallo, un’oleoresina e una gommiresina, dotati quindi di usi e pesi specifici diversi. E crediamo che proprio questo sia l’aspetto preso in considerazione da Monteiro Martins. I racconti raggruppati in ciascuna sezione sembrano infatti non trovare un’unità<sup>5</sup> se non sotto questa angolazione: si passa infatti da un massimo di densità e luccichio ingannevole nei primi quattordici frammenti, ad un misto di «fango maleodorante» mischiato alla «musica delle sfere celesti» nella seconda parte (come l’incenso dall’odore acre che si innalza al cielo ed eleva lo spirito), agli ultimi quindici racconti che vivono in un presente sospeso, aperto, che getta un’ombra sul futuro senza mai svelarlo, ma lasciando intravedere una possibilità di pacificazione e guarigione che spesso gioca al bivio tra la vita e la morte (e la mirra era usata, nell’antico Egitto, principalmente per le imbalsamazioni).

Si prenda, per esempio, il secondo racconto della raccolta: *Benessere*, nella sezione *Oro*.<sup>6</sup> Il rapporto tra lui e lei è riassunto e descritto metaforicamente attraverso il pranzo e il pomeriggio passato a casa dei suoceri, tra le continue attenzioni mielose di lei, le esorbitanti malizie culinarie della madre, l’incitazione del padre a mangiare e a mostrare il suo valore mascolino. La nausea cresce in Fabrizio e nel lettore, un senso di pesantezza e pienezza corporale invade la pagina, diviene psicologica, insostenibile quando lei lo pilota verso la macchina per «soffiare sulle braci dei suoi ormoni (sai, una volta ogni tanto ci vuole)». Una battuta secca: «Scendi dalla macchina», alla quale lei non osa contraddire. E «Fabrizio, il genere ingra-

---

<sup>5</sup> Si veda la già citata recensione di KARIM METREF in «Letteranza», e quella di SILVIA CAMILLOTTI in «Il gioco degli specchi» (rimando alla bibliografia critica per il link).

<sup>6</sup> *L’amore scritto*, pp. 14-19.

to [...] guidava intento, assorto nella sua missione, come se il suo fuoristrada fosse un'oliva grigia che cercasse di arrivare in qualche modo allo sbocco salvifico dell'intestino crasso». <sup>7</sup> Similitudine corporale finale che chiude la continua metafora culinaria <sup>8</sup> del racconto, e che fa da controcanto grottesco all'*incipit* (solo ora capiamo) altamente ironico: «Che suocera! E che banchetto!», e allo stesso titolo, *Benessere*.

Abbiamo scelto volutamente il caso-limite di pesantezza della sezione *Oro* per contrapporlo a *Sulla Battigia di Incenso* <sup>9</sup> che, fin dall'esordio potente, condensa in sé tutto l'odore acre e mistico, erotico e immateriale, ingenuo e tragico della voce narrante, del racconto e dell'intera sezione.

Le scelte della mia vita sono sempre state radicali: o il fango maleodorante o la musica delle sfere celesti. Questo pomeriggio, per esempio, ho fatto l'amore con un uomo che non c'era. E la sua assenza mi ha fatto venire. Questa è una cosa nuova per me, il sesso immateriale, un'intensa eccitazione che fa a meno dei cinque sensi tradizionali per realizzarsi, così potente è l'energia con cui attiva gli altri. Perché tu possa capire come e perché questo è successo devo raccontarti una storia d'amore e di senso di colpa. Una storia brutale, nella quale ho fatto tutto ciò che non dovevo e ho provocato tutto ciò che non volevo, più per incompetenza che per cattiveria. Perché ci sono cose che, anche se molto umane, mi sono ancora estranee. <sup>10</sup>

Fango e musica celestiale; materialità e immaterialità; presenza e assenza; amore e senso di colpa; amore e dolo-

---

<sup>7</sup> *L'amore scritto*, pp. 18-9.

<sup>8</sup> Su metafore simili è costruito il racconto brasiliano *Culinária Paterna*, in *A oeste de nada*; il critico americano SILVERMAN, nella già citata recensione al volume brasiliano, scrive infatti che qui: «i legami filiali sono demitizzati tra doppi sottintesi gastronomici».

<sup>9</sup> *L'amore scritto*, pp. 109-19.

<sup>10</sup> *L'amore scritto*, p. 109.

re; amore e morte. Incapacità di sostenere una situazione anomala, socialmente impossibile, troppo perfetta, celestiale. Ventitré anni lei, giovane allieva di Roberto Altimari, sessantadue anni. Un amore passionale e viscerale si scatena tra i due, che lasciano le proprie famiglie per andare a vivere in una casa lontano da tutto, sulla battigia, tra il sottofondo ritmico del mare e quello del jazz e della musica classica che ascoltavano mangiando pesce, giocando, divertendosi e rinascendo insieme nell'«esercizio della felicità». Altimari è una figura possente, un «totem», un uomo «saggio», che

[...] sapeva che non poteva più tornare sui suoi passi, che aveva bruciato le navi dopo essere arrivato a quella strana isola che era il mio corpo [...]. Sapeva anche che non era grave non poter tornare indietro. Era piuttosto un privilegio poter scegliere l'ora della propria morte civile, gestirla a piacimento, lasciando all'altra temutissima morte soltanto il diritto alla cancellazione delle funzioni biologiche, modesto premio di consolazione.<sup>11</sup>

Premio, però, che «l'Angelo vendicatore» si prenderà senza pietà, approfittando dell'«incompetenza» e dell'«ingenuità» di lei. Che lo abbandona per paura, per salvaguardare la sua età e il suo futuro, nel timore di una prossima vedovanza che la renderà, invece, vedova a vita. E «vedova nera».<sup>12</sup>

Nessuna concessione a stereotipi o a finali a lieto fine, quindi, ma piuttosto la secchezza e la brutalità delle Parche in una scrittura eterea dettata dal dolore, a ricordarci quanto la nostra vita sia appesa ad un filo e fluttui tra la vita e la morte, il possibile e l'impossibile, il qui e

---

<sup>11</sup> Ivi, pp. 111-2.

<sup>12</sup> «Incompetenza» e «ingenuità» sono i sostantivi costantemente ripetuti da lei, che creano una sorta di *leit-motiv* del racconto. Non sappiamo, però, quanto siano dettati da quel senso di colpa incancellabile che l'ha resa «la vedova nera»: «la vedova che si è fatta vedova» (p. 116).

l'altrove, la convenzione e la libertà. E molti dei racconti di questa sezione ci parlano di un amore convenzionalmente e socialmente impossibile, che rischia, muore, nasce o sopravvive nella ricerca della libertà, di se stessi, di una ragione per vivere o sentirsi utili: *La tigre dai denti a sciabola*, *Remy e Virginia*, *Sunshine memories*<sup>13</sup> e persino *La gattara*, nel suo creare un parallelismo tra l'amore delle gattare per gli animali e quello della protagonista per gli amici artisti: il suo prendersi cura di loro, facendosene mecenate, è un modo per dare un senso alla sua esistenza da miliardaria, ma è al contempo una forma di amore apparentemente gratuito che in realtà nasconde un vuoto.

### 6.3 Montaggio cinematografico e sottofondo musicale

Più sfumata, sospesa, proiettata verso un futuro non narrato, o un passato fluttuante nel ricordo e nel sogno è la sezione *Mirra*, spesso giocata su più piani narrativi. *Pomeriggio a casa*<sup>14</sup> si svolge appunto su tre livelli, giustapposti in un ben definito arco temporale della storia (un pomeriggio) che si frange però in tre diversi tempi della narrazione: solo in uno il tempo della storia e della narrazione coincidono, ovvero nel racconto che funge da cornice e controcanto agli altri due. *Pomeriggio a casa* è il penultimo frammento di *L'amore scritto* e ci è sembrato importante per due ragioni fondamentali, oltre che per l'essere paradigmatico di alcune peculiarità della sezione: la prima è che qui la riflessione metaletteraria di *madrelingua* viene inglobata nella scrittura stessa, c'è ma non appare, si fa di carne e ossa e vive vita autonoma nella scrittura stessa, in

---

<sup>13</sup> Ma anche, in forma più dura e terrigna: *Marasma a Milano*, *Il terrorista*, *Seppuku in Oro*.

<sup>14</sup> *L'amore scritto*, pp. 210-20.

maniera più organica e armonica; la seconda è il procedimento di «montaggio» cinematografico messo in atto da Monteiro Martins, che in realtà già avevamo visto in *Avvio*, pur accennandovi solo di sfuggita.<sup>15</sup> A questo proposito dobbiamo innanzi tutto precisare che la letteratura brasiliana, a partire soprattutto dalla svolta modernista del '22, è stata sempre molto attenta al rapporto tra le varie arti, lavorando versatile su più fronti. Il rapporto più proficuo si instaura, però, proprio con il cinema, non solo per la trasposizione di racconti e romanzi e la collaborazione dei narratori alla sceneggiatura delle proprie opere, ma soprattutto per il prestito reciproco delle tecniche proprie di ogni arte all'altra.<sup>16</sup> Sul versante cinema-letteratura basti pensare alla giustapposizione di scene di Alcântara Machado, o al montaggio attuato da Guimarães Rosa a base di sequenze, campi lunghi, piani americani, dissolvenze. Qualcosa di simile avviene, per es., nel bellissimo racconto *Eriza Bay*, in *La passione del vuoto*, dove l'intersecarsi delle vicende e delle memorie parallele di padre e figlia si attua appunto con una serie di tagli, montaggi, flash-back e flash-forward, mentre il *pathos* delle scene viene creato con una serie di *focus*, primi piani e carrellate su scenari e personaggi che parlano visivamente da sé. Più frequenti e presenti in numerosi racconti sono, invece: la giustapposizione di scene, attuata con un montaggio dalla precisione chirurgica; l'uso dei nudi dialoghi; lo sfalsamento del tempo della narrazione per via memoriale-analogica (e dunque analessi e prolessi), spesso avviato da un'immagine o da una musica di sottofondo, come nel cinema. Perché non va nemmeno sottovalutato il rapporto musica-letteratura in Monteiro Martins, ovviamente dipendente dall'intrinseco e strettissimo rapporto tra la cultura brasi-

---

<sup>15</sup> Cfr., *infra*, p. 88.

<sup>16</sup> STEGAGNO PICCHIO, *Storia della Letteratura Brasiliana*, cit., pp. 655-7.

liana e la musica,<sup>17</sup> ma che nel nostro assume una forma molto personale attraverso il rinvio a canzoni e motivi jazz e blues, soprattutto. Questi possono fare da sottofondo al ritmo dominante del racconto, accompagnandolo come lo strumento la voce (come in *Sulla battigia*, o il sottofondo *Love, Love, Love!* in *Cate, Simo, Alessio*); possono innescare il ricordo (*Sunshine Memories*); incarnare lo stato d'animo del protagonista (la voce roca di Tom Waits – e la lettura di Bukowski – in *Cate, Simo, Alessio*); diventare la metafora musicale della storia stessa, come *A love supreme* di John Coltrane in *Hic sunt leones*, o *I've got a Black Magic Woman* in *La piena*.<sup>18</sup> La musica, infine, può divenire persino il motivo ispiratore del romanzo e costituirne il *leit motiv*, come avevamo visto in *Bárbara*.

Torniamo, però, a *Pomeriggio a casa* e alla sua costruzione cinematografica per scene giustapposte: una voce narrante esterna ci racconta il pomeriggio di Alberto, scrittore, che aspetta freneticamente la telefonata della ragazza per sapere quando potranno vedersi e fare l'amore. Il pensiero di lei si insinua costantemente tra lui e il racconto che sta tentando di scrivere: storia tra fiabesca, cruda e surreale, che si condensa perfettamente in un'immagine altamente poetica e atemporale che ricorda *Dolls* di Takeshi Kitano: una ragazza porta legato al guinzaglio un prigioniero per condurlo alla polizia del primo paese abitato, ma nel lungo e faticoso viaggio nascerà una storia d'amore e morte dal finale sospeso. Ma c'è poi un altro racconto, che si presenta alla mente di Alberto con insistenza tra l'attesa della telefonata e il primo frammento del racconto della ragazza. Questa seconda vicenda chiede ad Alberto

---

<sup>17</sup> *L'amore scritto*, pp 648-9.

<sup>18</sup> Tutti i racconti citati, fatta eccezione per *Hic sunt leones* (*Racconti italiani*), *Sunshine Memories* e *Sulla battigia* (*L'amore scritto*), fanno parte di *La passione del vuoto*.



giustizia, reclama di essere narrata e di vivere oltre la morte, perché è una storia vera appresa sul giornale del giorno prima: il giovane elettricista brasiliano Jean Charles è scambiato per un terrorista islamico da Scotland Yard e ucciso dagli agenti solo perché indossava un giubbotto di jeans in piena estate. Solo un attimo di esitazione prima di recidere la vita, istantaneamente accantonato: «E se fosse stato l'uomo sbagliato? Ma no. In ogni caso sarebbe stato l'uomo giusto. Preventivamente. Giusto. Preventivamente giusto»<sup>19</sup> è infatti l'*explicit* del racconto.

Queste tre storie sono montate in parallelo, s'interrompono e riprendono cinematograficamente col fermo della storia precedente, in una giustapposizione che instaura uno sfaldamento della linea temporale della narrazione su quella ben circoscritta della storia, e che crea rapporti analogici, sintagmatici e multifocali tra le tre vicende. Queste, infatti, combinando insieme la vita del personaggio-scrittore Alberto, quella dei suoi personaggi letterari (e letterari quindi ad un secondo livello), la vita reale del narratore reale Julio Monteiro Martins e quella tragicamente reale di Jean Charles. Perché il fatto è, ancora una volta, vero, fatalmente e brutalmente reale (come in *Hotel Till e madrelingua*): il ventisettenne brasiliano fu infatti ucciso a sangue freddo con sette colpi alla testa nella metropolitana di Londra, perché scambiato per uno dei possibili artefici dell'attentato del 7 luglio 2005, in un contesto nel quale la polizia aveva autorizzato l'uccisione dei terroristi sospettati («Operazione Kratos»). Alberto-Julio regala, con un atto d'amore, una vita scritta al giovane Jean Charles, visto che quella reale gli è stata gratuitamente negata. E la dovuta memoria dei posteri.

---

<sup>19</sup> *L'amore scritto*, p. 220.

## 6.4. L'esplosione delle categorie del tempo e dello spazio

Ancora una volta, quindi, vita, Storia, letteratura e metaletteratura si intersecano nell'opera di Julio Monteiro Martins: un'opera sottile e ossimorica, per quel misto di brutale e limpido, grottesco e celestiale che abbiamo già analizzato. Un'opera metaforica, franta, multiprospettica come la realtà e l'«epoca senza nome» in cui viviamo; un fare letterario che si nutre delle contraddizioni del nostro tempo per renderle di carne e ossa nella pagina, attraverso l'incrocio di voci narranti, tempi narrativi, personaggi reali e immaginari,<sup>20</sup> focalizzazioni multiple, racconti che proliferano all'interno dei racconti,<sup>21</sup> mentre istantanee dalle

---

<sup>20</sup> Oltre i casi citati, in cui i personaggi reali entrano nella storia con il proprio vissuto e il proprio nome, vi sono poi altri racconti in cui il nome del personaggio è ripreso dalla realtà, ma con un gioco carnevalesco di stravolgimento letterario dei ruoli: per es., il professore e l'allievo protagonisti di *La feritoia e il volo*, in *La passione del vuoto*, sono Carlo Marighella e Sergio Fleury. Ebbene, nella realtà Marighella fu un rivoluzionario marxista brasiliano, ucciso dal regime nel '69 in un agguato organizzato dal comandante Sergio Fleury.

<sup>21</sup> Molti sono, infatti, oltre a *Pomeriggio a casa*, i racconti nel racconto, in alcuni dei quali si nasconde anche una sottesa riflessione metaletteraria. Per fare alcuni esempi: *Seppuku e I boccoli dei cherubini*, in *L'amore scritto*; *La donna che lui amava e Godzilla e la magistratura* in *La passione del vuoto*; *Christian Kurtz* di *Racconti italiani*. Una sorta di racconto nel racconto è poi anche *Miss maglietta bagnata* (*Racconti italiani*), il cui *incipit* è un breve brano di un racconto cinese, interrotto bruscamente da un «Babbo?» con cui si apre il dialogo tra padre e figlio, peraltro interframmezzato da riflessioni sarcastico-amare del padre sui comportamenti e i pensieri del ragazzo, inserite tra parentesi tonde (che anticipano in qualche modo *madrelingua*). Ancora racconto nel racconto è *La feritoia e il volo* in *La passione del vuoto*: una lezione di scrittura creativa che prende l'avvio da un racconto scritto da Sergio, e che nel dibattito vivace che nasce tra maestro e allievi nasconde in realtà una riflessione metaletteraria sul processo e le tecniche di scrittura. Caso simile, ma non analogo, è *Letterati e disperati* in «El-Ghibli» VII, 30, dicembre 2010: un dialogo tra Professore e laureanda sul primo capitolo della tesi che gli ha appena por-

prospettive oblique vengono scattate su sottofondi jazz in bianco e nero, e metafore estese gettano una luce caravaggesca e perturbante sulla nostra realtà, tra «spazi aperti e memorie parallele».<sup>22</sup>

Un ultimo aspetto che mi sembra fondamentale mettere a fuoco, infatti, è l'a-spazialità e l'esplosione della categoria del tempo: caratteristiche già in parte individuate da Gino Chiellino relativamente a *La passione del vuoto*, ma che si approfondiscono ancor di più in *L'amore scritto*. Per aspazialità intendiamo la capacità di «raccontare senza spazio»,<sup>23</sup> al di là e oltre i precisi referenti spaziali contenuti nei racconti, come abbiamo visto in *You call me Mimmo* di *Racconti italiani*; ma anche in *Avvio* e nei tre racconti analizzati di *L'amore scritto*, che potrebbero svolgersi in ogni luogo; lo stesso potrebbe dirsi persino di *Hotel Till*, dove lo spazio dell'Italia viene in realtà a essere molto sfumato non solo per la componente onirica, ma soprattutto per la metafora estesa del racconto, per quel suo alludere alla Guerra fredda di allora e quella di ora, che ovatta dietro piacere, consumo e sensualità luccicante gli intrighi del potere e della Storia. A questa aspazialità, come abbiamo visto, si interseca l'atemporalità di un attimo sospeso in cui passato e presente confluiscono e si tin-

---

tato. Qui la meditazione metaletteraria verte sulla letteratura di migrazione (ma marginalmente anche sulla scrittura critica) e le due voci incarnano diverse impostazioni critiche.

<sup>22</sup> CHIELLINO, *Spazi aperti e memorie parallele* (recensione a *La passione del vuoto*), *El-Ghibli* I, 7, marzo 2005.

<sup>23</sup> *Ibidem*: «Nei racconti di Julio Monteiro Martins il lettore italiano avvertirà la presenza di memorie parallele come fonte di scrittura ogni volta che egli sarà confrontato con “voli” topografici improvvisi ma sempre coerenti. Un racconto come *La piena* inizia in uno spazio non definito, si concretizza trent'anni dopo in un paesaggio lucchese per finire, dopo altri trent'anni, in Finlandia [...]. Sembrerebbe un paradosso ma la seconda caratteristica fondamentale della scrittura di Julio Monteiro Martins è quella di sapere raccontare senza spazio».

gono di perturbante. Qualcosa di simile accade in *Eriza Bay*, in cui la città tombale dell'America<sup>24</sup> ha, fin dalla panoramica iniziale (la città è vista dall'alto, dall'aereo), tutti i connotati di una qualsiasi grande megalopoli di oggi. Ma questo racconto innesca poi, anche, una serie di salti temporali nella memoria e nelle vite dei personaggi, che scorrono parallele per poi incontrarsi:<sup>25</sup> il padre alla ricerca disperata della figlia eroinomane, ora fatta ricoverare in una clinica dal suo amante-spacciatore; quella di Rosa Calavera, del figlio epilettico Hal e della buona Maria Padilla;<sup>26</sup> quella del gigante bruno e del suo amante russo. Otto vicende che s'intersecano nel breve giro di poche pagine e che narrano vite spezzate dal Vuoto. Ma in un tempo che traballa continuamente, perché di frammento in frammento la linea diacronica salta e poi si ricompone, rimane sospesa tra passato, presente e futuro (bellissimo il tratto in cui il padre ricorda quando era con la figlia a Venezia, ma che in un primo momento sembra al lettore la felice conclusione della vicenda), come se tutto si svolgesse in un presente indefinito e atemporale.

È quel che accade anche in *Il brusio del mondo*, il racconto inedito che qui pubblichiamo: tutto si svolge

---

<sup>24</sup> *La passione del vuoto*, p. 47: «Una città del Nuovo Mondo aveva deciso di imitare, amplificandola, l'architettura dei suoi cimiteri. La gente abitava proprio dentro le grandi pietre tombali che arrivavano a un centinaio di metri di altezza».

<sup>25</sup> Caratteristica già presente nel brasiliano *Artérias e Becos* (cfr., *infra*, p. 23, p. 26 e p. 41).

<sup>26</sup> Maria Padilla (in portoghese Maria Padilha) è uno dei nomi delle incarnazioni di Exú, che i preti dei riti afro-brasiliani vedevano come sincretica a quella del diavolo (si veda, per questo aspetto, la voce «Lucifero» nella *Piccola enciclopedia arbitraria di «madrelingua»*, pp. 74-5): quindi la 'buona' Maria Padilla porta il nome di una diavolessa. Noto qui, per inciso, come l'intera vicenda di *Eriza Bay* richiami vagamente quella di Ylenia, la figlia di Al Bano e Romina Power scomparsa a New Orleans nel 1994 per probabili motivi di droga.

dall'alba al tramonto di una sola giornata e sembra avvenire in una ben serrata diacronia (anche perché l'aspettativa, da parte del lettore, di una storia dal tempo lineare è la più consueta e scontata). Ad un tratto, quando sulla scena appare la moglie, qualcosa comincia a non risultare del tutto chiaro: primo segnale di una presenza simultanea, sincronica del tempo, che poi si fa chiara con l'iterazione «Domenica, domenica, e ancora domenica. Si collegavano una all'altra come piccoli anelli di una stessa catena». *Il brusio del mondo* si chiarisce solo allora essere il brusio delle vite che vivono dietro e dentro una vita, dentro una famiglia, una casa; è l'infinito che si muove all'interno di una singola esistenza; il macrocosmo che è simultaneamente microcosmo (non solo nel microcosmo); i gesti che di generazione in generazione si ripetono dando vita nuova a ricordi eterni, in un tempo che sembra essersi bloccato, accartocciato su se stesso, e che viceversa scorre incessante. Per esplosione della categoria del tempo intendiamo, infatti, questo: racconti che si sviluppano in un tempo sospeso, liquefatto, o in un tempo parallelo, o nella simultaneità di azioni, ricordi, sogni (*All'alba, L'amica, I boccoli dei Cherubini, Sunshine memories, La zombi, Il richiamo, Uno spettacolo immenso*, tutti in *L'amore scritto*), premonizioni oniriche o fantastiche (*Con l'humus, Istantanea n.11 e La viejamota, L'indistinto e L'ascensore, Rimpatrio*),<sup>27</sup> personaggi che emergono dal passato, dall'oltretomba, o che vivono nel limbo tra la vita e la morte (*Notte, Dietro la vecchia casa, I campanacci in La passione del vuoto*). Dunque il continuo sfaldamento del tempo della narrazione nel ben definito presente della sto-

---

<sup>27</sup> Rispettivamente in *Racconti italiani, La passione del vuoto, L'amore scritto*. Vi sono poi altri racconti che sembrano svilupparsi nel tempo ciclico dell'eterno ritorno dell'uguale (*A pochi passi dalla cattedrale*) o in un tempo che non scorre, che sembra essersi fermato.

ria (come, d'altronde, avevamo visto anche in *Pomeriggio a casa*); l'incastro congiunto e simultaneo di frammenti nel frammento, attraverso cui, spesso e paradossalmente, avviene la ricomposizione del sé. Non siamo, infatti, in presenza di un tempo velocizzato, caotico, senza freni (che, come ricorda Baumann, non conosce l'eternità); siamo nel tempo interiore e onirico dell'inconscio (o forse sarebbe meglio dire degli inconsci) e dell'immaginazione, che lavorano per analogia, per traslati, per metafore e immagini, per associazioni a-razionali, per salti logici e casuali, misteriosi, insondabili. E siamo nel ritmo mitico e ancestrale, fuori dal tempo: il che crea un ulteriore contrasto ossimorico rispetto al tempo più o meno attuale in cui si svolgono le storie, come se l'autore avesse voluto creare delle pause stranianti di silenzio e riflessione nel magmatico tempo della realtà. Come se volesse riportare il lettore a una dimensione più primigenia e umana: *in naturalibus*.

La presenza sovrapposta e simultanea di luoghi, tempi e memorie; la moltiplicazione di personaggi e narratori interni ed esterni; la combinazione di più generi letterari e di tecniche letterarie e cinematografiche; la corrosione che attua l'ironia caustica e dissacrante associata ad una lingua limpida, etera, musicale, spesso costruita per fotografie e immagini: tutto ciò comporta un'esplosione interna dell'opera letteraria in quanto tale, come se la letteratura stesse ora nella miriade di schegge più che nella compatta costruzione dell'edificio. Ma l'unità finale del prodotto non è certo messa in dubbio, come si è cercato di mostrare: è solo un'unità diversa, non sistematica, non aristotelica, che non ammette il principio di non-contraddizione. Nei racconti-in-romanzo lo sperimentalismo e la frammentarietà metaletteraria di *madrelingua* vengono magicamente assorbiti e redenti in letteratura, portando all'interno dell'opera stessa quell'interrogativo forte sulla propria i-

dentità, sui modi, le tecniche, le potenzialità e le finalità del fare letteratura oggi. Si prenda, per es., già in *Racconti italiani*, Christian Kurz dove, oltre al narratore esterno, sono ben quattro le voci narranti che si intersecano a raccontare lo stesso evento da diversi punti di vista, in un intarsio che conduce solo di rimando alla riflessione metaletteraria e alla presenza del narratore nascosto. Ma soprattutto *Seppuku*, di *L'amore scritto*: racconto che inizia con una carrellata cinematografica all'interno di una camera di albergo e su un *focus* sugli oggetti lì presenti: due articoli di giornale, una lettera, un foglio nella macchina da scrivere. Gli oggetti e i brani che li descrivono sembrano irrelati tra loro, ma ovviamente non è così: il primo articolo di giornale ricorda come il perfetto samurai dovesse dominare perfettamente tanto la poesia che l'arte della guerra, il letterario e il marziale; di contro allo spirito occidentale che predilige decisamente il cristianesimo sulla sciabola. Il secondo articolo tratta della tragedia shakespeariana dell'«uomo condannato a morte dalla 'ndrangheta». Poi, una lettera d'amore(-samurai) ad una donna giapponese, che comincia con la narrazione del Carnevale brasiliano e del suo spirito vivo, colorato, per passare poi ai ricordi del loro viaggio in Giappone ed alla speranza di un loro futuro viaggio in Calabria (spazi paralleli, quindi, a quelli sottintesi dei due articoli). Infine, il foglio inserito nella macchina da scrivere contiene, in una sorta di *narratio* riflessa, una dichiarazione metaletteraria molto densa: triste, apocalittica ma aperta al futuro.

L'esordio è di Pessoa: «Niente conclusioni! L'unica conclusione è morire», e conduce ad un'amara riflessione sul ruolo del poeta oggi: «Le ombre che si stendono sul nostro tempo hanno oscurato, e forse cancellato, il Nuovo Uomo promesso. E con lui è scomparso il Poeta del futuro»: «il mondo è spinto dal caso. Il poeta è mosso dalla

volontà. Sono incompatibili, ma si sono ingarbugliati l'uno nell'altro». La conclusione, che in realtà apre però nuovi spazi e modi, spetta nuovamente a Pessoa:

Non sono niente. Non sarò mai niente. Non posso desiderare di essere niente. A parte questo, ho dentro di me tutti i sogni di questo mondo».<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> *L'amore scritto*, pp. 35-6.



## 7. UN COLLOQUIO CON JULIO MONTEIRO MARTINS

*Mi piacerebbe cominciare questa nostra conversazione cercando di mettere a fuoco le ragioni per le quali sei andato via dal Brasile. Era il 1994 e il Brasile era tornato ad essere una Repubblica democratica da oramai dieci anni, dopo un ventennio di dittatura militare. E, oltretutto, era appena stato attuato il «Plano real»...*

La questione del mio esilio in Europa è una questione complessa anche per me stesso, e solo a poco a poco, dopo quasi vent'anni dalla mia partenza, comincio a capire l'orchestrazione dei fattori che mi hanno condotto alla intuitiva consapevolezza che un ciclo della mia esistenza si era esaurito e che non restava altro che andarmene. Nel 1994, l'anno del mio trasferimento a Lisbona – l'anno successivo mi trasferirò definitivamente in Italia – guardavo intorno a me, ormai isolato a Niterói, e vedevo soltanto rovine, silenzio sepolcrale, disinteresse, oblio e mancanza dei mezzi indispensabili alla sopravvivenza. Prospettive future nulle. Una terra devastata, come nella poesia di T. S. Eliot che ho riletto allora.

Quel nuovo Brasile, che si preannunciava già nel successo del Plano Real che hai menzionato, non sarebbe stato per me, era un paese per altri. Ero escluso da quell'eredità, anche se avevo collaborato alla sua costruzione. Una canzone di quel periodo, di Cazusa, diceva: «La mia piscina è piena di topi / e i miei nemici ora sono al potere». Il ritorno della democrazia in Brasile, dieci anni prima del mio esilio – democrazia per la quale abbiamo lottato e rischiato la pelle – al posto di cambiare il sistema

ingiusto e pedissequamente filo-americano del periodo dei militari, l'ha confermato e addirittura peggiorato con l'ondata neo-liberale e le privatizzazioni corrotte del patrimonio pubblico. Le ingiustizie si sono aggravate, il paese aveva preso una piega storica opposta a quella che ci aspettavamo, e la mia generazione è stata fregata, travolta da una sensibilità consumistica *yuppie* che ha trasformato una società di classi in una ancor più squallida società di caste. Era come vivere in un Belgio murato all'interno di un Bangladesh. Eravamo delusi e disperati. Anche perché quei valori, moltiplicati dai *media*, erano diventati virali e infettavano tutto e tutti, un po' come succede oggi con il berlusconismo in Italia. Persino tra molti intellettuali e artisti della vecchia sinistra si era fatta strada una sorta di tentazione nepotista, di oligarchia chiusa, così che solo i loro figli e i figli degli amici, scarsi o mediocri che fossero, potevano aspirare alla visibilità pubblica. Nella lingua portoghese per il concetto di 'patrizio' si usa la vecchia parola 'fidalgo', che è la contrazione dell'espressione 'filho de algo', 'figlio di qualcuno'. Questi privilegi erano diventati moneta corrente nella sinistra culturale brasiliana di allora e lo sono tuttora. E quello che mi destava orrore era il fatto che il merito e il talento non contassero più niente nella nuova società. I nuovi padroni della cultura imitavano il sistema successorio violento dei vecchi *fazendeiros* nei latifondi dell'entroterra.

Perciò, nei primi anni Novanta, ho capito finalmente, senza più illusioni, che il Brasile democratico non aveva niente da offrirmi, che non sarebbe stato per me il 'paradiso promesso'. Per uno scrittore con le mie caratteristiche, sarebbe stato invece ancora più ostile e annientante di quello del periodo dittatoriale. Così, me ne sono andato altrove, con grande sollievo e con nuove speranze. Avevo esattamente quarant'anni, e immaginavo – un po' troppo

ottimisticamente – che ero alla metà della mia esistenza, quindi nel momento perfetto per un cambiamento radicale.

*«La vita comincia a quarant'anni»... Tu, però, parli del tuo allontanamento dal Brasile come di un 'suicidio amministrato'. Cosa intendi?*

Un essere umano non è solo la sua massa biologica visibile, ma anche, e soprattutto, una gigantesca identità immateriale e invisibile, composta dalla storia dell'inserzione di quell'identità nel corpo sociale, e dalla rete di rapporti tessuta nel quotidiano dalle identità che lo formano e lo fanno operare, che lo fertilizzano. Ecco, rompere violentemente quella rete di rapporti, rinunciare ai vecchi ruoli, scomparire dal paesaggio sociale per sempre – Fernando Pessoa diceva che morire era «non essere più visto» – può accadere sia attraverso la morte fisica, sia attraverso l'emigrazione o l'esilio. Nel primo caso, rimane solo la 'memoria': spesso tristi narrazioni manipolate dal sistema. Nel secondo caso invece il 'suicidio', la morte voluta, desiderata dal 'morto', è soltanto illusoria e apparente perché lui è vivo per rinascere altrove. Sarà lui il padrone della propria 'scomparsa', il maestro della propria morte, la gestirà lui, nei suoi ritmi, selettivamente. Alla fine avrà cancellato l'identità marcia e sterile per poter riscrivere se stesso in altri continenti, reinventandosi un'identità. Il lutto per se stesso c'è, e a volte può essere anche pesante, ma non di rado diventa come quello del protagonista del magnifico romanzo di Machado de Assis *Quincas Borba*. Lì sin dalla prima pagina l'anima del protagonista, già disincarnata, guarda dall'alto il mondo che gli è sopravvissuto, la vita dei parenti, delle sue donne, e si diverte tantissimo con quello che vede. Scrive un'autobiografia dall'oltretomba, un po' come faccio io nei miei romanzi italiani.

Dopo il ‘suicidio amministrato’, uno finalmente può ‘riposare in pace’ dalla vecchia vita, la può rivisitare da una prospettiva inedita e molto istruttiva, e allo stesso tempo può godersi le avventure e le disavventure della vita nuova.

*Ma, oltre alle ragioni politico-ideologiche, ve ne sono state anche di più intime e personali?*

Come dicevo all’inizio di questo dialogo, il flusso delle motivazioni che si sono mescolate e coagulate intorno al mio esilio è molto complesso e variegato. Qualche motivazione profonda mi ci sono voluti anni per scoprirla. Per esempio, ho sempre avuto con mia madre e con mia nonna un rapporto intenso, di simbiosi. Quando entrambe sono morte, negli anni ’80, sono rimasto interamente solo in quell’immenso appartamento di Icaraí, che era diventato una sorta di mausoleo. Ero stato seppellito lì, insieme a loro, e ogni giorno dovevo riprovare quel lutto e quel vuoto irrimediabile. Mi sorprendevo spesso a cercarle istintivamente con lo sguardo tra le stanze, e non le trovavo mai dove dovevano essere, dove sono sempre state. Così, dopo l’esilio, pensando a loro non da dentro il sarcofago comune, ma da un’enorme distanza, con un intero oceano di mezzo, il mio sguardo si rasserenava e non le cercava più. Il mio inconscio era ingannato dal distacco ed era convinto che loro erano vive e stavano bene, anzi sempre più giovani, ad aspettarmi lì, nella nostra casa. E allora il lutto cessava, si trasformava nella sottile e innocua nostalgia dei viaggiatori.

*Com’è Niterói?*

Niterói è una città strana. Si affaccia sulla stessa baia di Rio de Janeiro, Guanabara, ma non è propriamente una città periferica, ha una sua tradizione culturale e una vita autonoma. Era l'antica capitale dello stato di Rio, e ha un centro storico con palazzi ottocenteschi, circondato da quartieri modernissimi, anche avveniristici, come Icaraí, dove sono nato. Nel periodo della mia infanzia aveva 50 mila abitanti, oggi ne ha più di mezzo milione. È diventata irriconoscibile, come se fosse scomparsa, inghiottita nel suo processo di sviluppo, trasformata in qualcos'altro che non conosco né capisco, una metropoli straniera. Oggi somiglia molto alle grandi città costiere della Florida.

In passato ha dato molti contributi alla storia culturale di Rio: è una città di grandi scrittori, come Antonio Callado, Geir Campos, José Cândido, Oliveira Vianna e Casemiro de Abreu. E poi lì, insieme a Rio, è nata la Bossa Nova negli anni '50 e '60. I musicisti di Niterói, come Sergio Mendes, Marília Medalha e i ragazzi del *MPB4* si riunivano con quelli di Rio, Lucio Alves, João Gilberto o Tom Jobim, e cantavano insieme fino alle ore piccole in un *bistrot* di fronte al mare chiamato «Le Petit Paris».

*Qual è il terreno culturale in cui sei vissuto? E la letteratura com'è entrata nella tua vita?*

Vengo dal paese degli eroi: il ceto medio. Scherzo, ovviamente. Però è vero quello che diceva Gramsci, che l'intellettuale è l'unico eroe possibile del ceto medio. Ma nemmeno quest'origine potrei allegare a mio favore: la mia non era una famiglia di intellettuali. Il mio nonno materno, la grande figura maschile monumentale della mia infanzia, era un dedicato e onestissimo funzionario dello Stato, l'equivalente in Italia a un direttore regionale dell'ufficio Entrate, e mio padre – prima un playboy sem-

pre assente, poi sempre assente e basta – era un imprenditore nel settore edilizio e possedeva delle fabbriche di tegole e di mattoni e una dozzina di camion. Arrivava a casa tutti i giorni alle sette di sera, si sedeva al tavolo e levava da ogni tasca un grosso mazzo di banconote e di assegni ancora non depositati e cominciava a contarli. Non voleva essere disturbato mentre li contava e annotava in un taccuino i risultati della somma finché non era pronta la cena. L'unica persona che aveva una vera vocazione intellettuale era mia madre Selma, una donna molto bella, di forte carattere, professoressa di letteratura nordamericana all'Università. È stato con lei che ho imparato ad amare la letteratura. Perché lei l'amava non solo intellettualmente, ma con tutto il suo cuore: i libri degli autori che insegnava, Melville, Frost, Steinbeck o Dos Passos, erano il suo vero territorio esistenziale, l'unico in cui provava qualcosa di vicino alla felicità, alla pienezza. E con lei ho imparato anche ad essere felice in una lingua straniera, ad usarla come universo alternativo protetto, al riparo dalle pressioni e dalla grettezza del quotidiano. A volte lei studiava i suoi autori leggendoli a me, a voce alta, e così, piccolino, al posto delle favole per bambini ascoltavo meravigliato – ma senza capire niente, o quasi – *The Scarlet Letter*, *A Streetcar Named Desire* o le poesie di Emily Dickinson.

Flannery O'Connor, in risposta a una domanda se per diventare uno scrittore uno doveva ricorrere a grandi imprese, ad avventure o correre grandi rischi – erano gli anni del mito di Hemingway – disse: «Chi è riuscito a sopravvivere all'infanzia, può fare qualsiasi cosa nella vita». Ecco, aggiungerei, può anche diventare uno scrittore come lei o come me. Bisogna prima sopravvivere all'infanzia però, capire cosa è rimasto dopo tutto, vedere in cosa quell'infanzia, così eroicamente superata, si trasformerà alla fine.

*Quando e perché hai cominciato a scrivere? E a pubblicare?*

Ho avuto la fortuna di cominciare a pubblicare – e già allora da una casa editrice grande, l'Ática, di São Paulo – non appena ho cominciato a scrivere 'seriamente'. Il mio primo libro, *Torpalium*, è uscito quando avevo ventun anni, e già nei due anni precedenti diversi racconti miei, e anche poesie, erano stati pubblicati in miscellanee di successo, compresa quella *Histórias De Um Novo Tempo*, pubblicata da «O Pasquim», il grande giornale di opposizione di allora – correva l'anno 1976 – che aveva venduto più di 30 mila copie nelle edicole e nelle librerie. Quindi il mio esordio è stato veramente esplosivo. Ma guardando la cosa retrospettivamente non saprei dire quanto questo fatto sia stato positivo, perché era una realtà fuorviante, mi ha dato della vita dello scrittore un'idea falsa, l'illusione che ci fosse una comunione tra me e i miei lettori, cosa che in verità non c'è mai stata. Quel 'boom' dei miei libri era più di tutto il frutto di una campagna di *marketing* ben orchestrata dalle case editrici di sinistra che godevano del massimo prestigio tra i giovani di allora. Un'illusione che si è poi mostrata ben amara, ma che per fortuna o per disgrazia non si è più ripetuta. Così, è bastato che i *media* eleggesseero altri autori 'alla moda' – nel caso gli ex-guerriglieri appena tornati in patria che pubblicavano le loro autobiografie romanzate – perché la bolla di 'successo' si sgonfiasse fino a scomparire, al punto che le case editrici non s'interessavano più nemmeno di dare un'occhiatina ai nostri originali. Quest'ostracismo, incredibilmente, dura fino ad oggi, quasi mezzo secolo dopo 'l'editto bulgaro', e lascia marcire nel limbo dei cassette e degli hard-disk le opere di autori straordinari come Antônio Barreto, Silvio Fiorani e Domingos Pellegrini, gli stessi che negli anni '70 la

stampa brasiliana aveva soprannominato «i topi pelosi» per la loro capacità di sopravvivere in condizioni molto avverse. Ironicamente, non sapevamo allora di non essere capaci di sopravvivere all'oblio. Nel mio caso, per non soccombere, ho commesso il 'suicidio amministrato' di cui parlavamo, e sono rinato scrittore in Europa. Ma, e gli altri? Sono ancora lì, che invernano, che aspettano... L'ambiente letterario, lì come qui, dovrebbe essere più realistico riguardo alle scadenze biologiche, e capire che 60 o 80 anni è un tempo di attesa eccessivo, rischia di non trovare più l'interlocutore in vita, perdendo così anche la possibilità di un confronto, un dialogo, una voce importante.

*Cosa ha significato per te cambiare paese, lingua, vita? E il tuo immaginario si è modificato?*

Questa domanda arriva al cuore e al mistero stesso della letteratura dalla migrazione, o per non cedere alle etichette collettive tutto sommato vuote di senso, degli scrittori che scrivono da un altrove rispetto al loro paese di nascita e alla loro madrelingua. Quanto pesa il trauma e la rottura dell'atto dell'esilio, e quanto pesano invece le loro vecchie ossessioni letterarie? Qual è la misura della trasformazione e quale quella della permanenza? Vedo che solitamente si è più attenti alla dimensione della rottura, forse a causa dell'insolito della migrazione, del suo carattere straordinario, anche se oggi è sempre meno straordinario, e comincia a fare parte della definizione moderna di umanità. Quando si pensa agli scrittori 'migranti' prima della loro migrazione, sembra che si parli di bruchi in attesa della miracolosa metamorfosi che li farà diventare belle farfalle. È chiaro che non è così. Gli scrittori in questa condizione sospesa scrivono in una sorta di



dormiveglia, in una terra di nessuno. La percezione ‘miracolosa’ è frutto della mistificazione della grande ‘rottura’ col passato, con la lingua madre, un fenomeno che desta meraviglia, che tocca da vicino tutti come fatto ma anche come metafora, un ‘miracolo’ che quando non si attua nella vita reale di ciascuno lo fa almeno nei suoi orizzonti esistenziali immaginari. Nonostante ciò, per quelli che scrivevano prima di trasferirsi altrove, come nel mio caso e di tanti altri, tutte le caratteristiche importanti, originali, fondatrici delle loro opere precedevano la loro migrazione. Anzi, direi che qualcuno ha emigrato proprio per cercare di trovare il terreno ideale, o almeno non ostile, per esprimere quella sua soggettività che gli premeva per uscire e si trovava bloccata dalle circostanze culturali, editoriali, familiari. Il paese della rinascita è in verità il luogo dove il potenziale si svela, ed è l’antico represso e non il nuovo quello che dovrà materializzarsi in letteratura. Nel mio caso specifico, le mie tematiche di sempre sono maturate in Europa e si sono espresse in lingua italiana in un modo più profondo, più efficace e superiore a quello di prima, le tematiche del potere, della morte, dell’inesistenza del tempo, dell’incomunicabilità, dei sentimenti estremi che si aggravano nell’inconscio, così come i miei esperimenti formali, stilistici e metaletterari. La nuova lingua, con lo sguardo vergine dei nuovi lettori, mi è servita come un affrancamento dalle inibizioni, come un vero ‘lasciapassare’ per lo sviluppo dell’opera nella fase più matura della vita.

*Dunque tu non avverti delle differenze tra il tuo modo di fare letteratura in Brasile e in Italia?*

Le differenze ci sono, ma meno importanti di quanto si possa supporre, perché nel mio lavoro la continuità prevale sulla rottura. E questo anche dopo aver cambiato paese

e lingua. Credo che il fattore tempo sia quello più determinante, nel senso del mio processo di maturazione ma anche nel senso del periodo storico in cui ho cominciato a scrivere: una dittatura imposta nel contesto della Guerra fredda, insieme alle prime delusioni del progetto libertario degli anni '60, tutto questo mentre si diffondeva il 'boom' letterario ispanoamericano. Già oggi, nel secondo decennio del Duemila, il mondo è ben diverso, l' 'ethos' imperante è un altro, i problemi sono altri, o si presentano diversamente e la letteratura vive una crisi in preda alla banalità e agli stereotipi, e sembra aver rinunciato alla sua missione umanistica per mettersi al servizio di una fantomatica 'industria dell'intrattenimento' che dovrebbe essere invece la sua più acerrima nemica.

*Che senso ha, allora, per te la parola «migrante»? E tu, ti senti ancora migrante?*

Un senso molto vasto: 'migrante' è la condizione esistenziale necessaria dell'uomo contemporaneo. Siamo tutti migranti, quelli che cambiano migrano in avanti, mentre migrano a ritroso quelli che si illudono di essere riusciti a non migrare, a rimanere fermi mentre ogni cosa si spostava, pietrificati quando in verità si sbriciolavano, preoccupati di aggrapparsi a origini e radici che gli sfumavano tra le dita. L'ha capito benissimo Karl Marx già nell'Ottocento, intravedendo un nuovo tempo nel quale «tutto ciò che è solido si scioglie nell'aria». Ero migrante prima di emigrare, ero migrante già quando la mia anima libera era spiazzata nel paese straniero della dittatura (dove tutti sono stranieri, e tanti sono stranieri e nemici), sono migrante oggi in un tempo che non mi riconosco, e che forse non ha più gli strumenti per capire i miei valori, le mie priorità, i miei gusti ormai incomprensibili. Un uomo

migra quando da uomo diventa a poco a poco sfinge, quando il suo discorso diventa un enigma, un codice disperso. Ogni letteratura che non è complice, che non ‘collabora’, è migrante. Qualcuno, venuto da un altro paese, da un’altra lingua, magari mostra i sintomi sulla propria pelle, ma il virus è diffuso dappertutto. La ‘migrazione’ è la vera epidemia del nostro tempo. Non è possibile non essere migrante oggi, come non era possibile non amare l’Enciclopedia nel tardo Settecento, non essere romantici nell’Ottocento o avanguardisti nel primo Novecento.

*Ma se la migrazione è l’‘epidemia’ della nostra epoca, come credi che la letteratura, oggi, possa darle voce? Le tue opere, pur muovendosi al bivio tra romanzo e racconto e sperimentando la commistione dei generi, sono decisamente tese verso il racconto: per una tua intima propensione, o perché ti sembra la forma narrativa più adatta a rappresentare la post-modernità?*

Tutte e due le cose. Il racconto è il genere narrativo più congeniale alla odierna sensibilità generale, e alla mia in particolare, di scrittore ma anche di lettore. Il dominio di una soggettività frammentaria, in perenne tensione tra libero pensiero e manipolazione, fa sì che essa si possa rispecchiare soltanto nel modo di narrare frammentario dei racconti, piuttosto che in quello artificiosamente integro e coerente del romanzo tradizionale, di stampo ottocentesco. Anche perché noi, uomini di questo nuovo secolo, non abbiamo *una* storia, ma solo storie. Proprio come nei racconti. E c’è un’altra ragione che mi ha spinto ad approfondire le tecniche del racconto breve: noi latino-americani – e io non sfuggo alla regola – consideriamo il racconto breve l’apice della scrittura narrativa, la sua massima sfida. Il racconto è allo stesso tempo sintesi e parabola. Non am-

mette la ‘flaccidezza’, la retorica autocompiacente e il ‘grasso diegetico’ presenti nei romanzi di oggi, con rare eccezioni. Il racconto invece è teso, tondo, fulminante e tentato dalla perfezione. Dico sempre che lo scrittore di racconti è un romanziere posseduto da un poeta.

*Non si può certo dire che in Italia il racconto goda della medesima considerazione e fortuna...*

L’Italia è tradizionalmente refrattaria al racconto (sempre meno, però, e il successo della rivista *Sagarana* lo dimostra). La ragione di fondo, secondo me, va oltre le questioni strettamente letterarie e risiede probabilmente in una inclinazione storica dell’Italia al conservatorismo culturale. Così come l’Italia non ha mai avuto una vera rivoluzione sociale e rimane velatamente elitaria e aristocratica, anche il genere romanzo, di stampo manzoniano, resiste nell’inconscio italiano come parametro letterario ideale, e il racconto, secondo questa visione retrograda, sarebbe una sorta di ‘cugino povero’ del romanzo, oppure una sua manifestazione sottosviluppata, o magari un ‘assaggio’ in miniatura, o un abbozzo, o un esercizio preparatorio. Al genere racconto non è concessa la dignità di grande arte che da molto tempo gli è riconosciuta altrove per la stessa ragione per cui l’Italia è ferma e bloccata nel cambiamento, quasi immobile. Ma c’è una guerra silenziosa – e a volte anche rumorosa – tra il vecchio e il nuovo, e questa è la vera guerra civile italiana, una guerra polverizzata, sorda, onnipresente, che finirà con la vittoria del nuovo, come inevitabilmente accade sempre. Ma non prima di feroci battaglie, anche in campo artistico, senza risparmio di colpi.

*Pensi che, anche se lentamente, la Letteratura italiana si stia trasformando a contatto con la nuova realtà e i cambiamenti sociali, antropologici, artistici?*

Lo sta già facendo. È un processo sottile e sotterraneo. Il mondo e le lingue del mondo sono in sintonia e in simbiosi. Il mondo si trasforma e le lingue seguono passo a passo queste trasformazioni. A volte può darsi che una lingua rimanga ferma, pigra, magari come una forma di resistenza contro l'affermazione dei nuovi concetti che dovrebbe rappresentare, e di conseguenza si scontrerà con realtà insolite che si sono evolute al di fuori dei suoi confini, per più avanti entrare in crisi e trasformarsi, ritrovando alla fine la sintonia e diventando nuovamente comprensibili e traducibili.

L'avvento della cosiddetta 'letteratura migrante' in Italia negli anni '90 del Novecento ha prodotto questo effetto, questo straniamento iniziale, il rifiuto di quell'Italiano che non sembrava affatto italiano, e men che meno Italiano Letterario. Qualcuno l'ha chiamato allora, sdegnato, 'pig Italian'. Passato lo *shock*, questa letteratura, che non è mai stata in soggezione alla pesante 'tradizione letteraria italiana', che non si è mai lasciata intimidire né inibire, si è affermata ed è entrata nella *mainstream*, o meglio ha creato una sua propria *stream* parallela al flusso principale del fiume, che sembra però una *stream* più mondiale che italiana. Il suo arrivo, così, da dove meno ci si potrebbe aspettare, è stato uno spavento, perché essa non rappresentava soltanto una novità culturale ma, si è capito col tempo, anche una trasformazione antropologica.

Ora le acque sembrano calmarsi e si può sperare in un periodo futuro di più attenzione reciproca, con maggior qualità, con più rispetto, più curiosità, più conoscenza vera e meno preconcetti e stereotipi cattivisti o buonisti che

siano. E forse potremo dire finalmente: «Benvenuta nel nuovo secolo, cara Italia. Lo so, è tutto ben diverso da quello che volevi o immaginavi, ma vedrai che alla fine piacerà anche a te!».

*Perché fare letteratura oggi?*

Vedi, nel mio periodo di vita, che non è nemmeno lunghissimo, ho osservato il progredire di uno spegnimento, sottile ma innegabile, dei valori prevalenti nella mia gioventù, ma non solo, anche delle conoscenze di allora. Questo impoverimento è stato offuscato dai ritmi storici frenetici e dal luccicante consumismo degli anni '80 e '90. Così, una preziosa ricerca collettiva di sapere profondo sull'uomo è stata rallentata e in certi casi interrotta alla fine del Ventesimo secolo. Per esempio, durante la mia gioventù i meccanismi dell'inconscio erano diffusi nella cultura media, nozioni di psicanalisi come i concetti di archetipo, di atto mancato, di complesso di Edipo erano moneta corrente, così come le interpretazioni dei sogni quali rappresentazioni simboliche di strati più profondi dell'essere. Oggi, costernato, verifico che queste nozioni sono praticamente scomparse dall'orizzonte di conoscenze dei giovani, o sono persino regredite ai cliché mistici e superficiali precedenti alla nascita della psicanalisi nell'Ottocento. Lo stesso oscurantismo dilagante si può trovare nella filosofia e nelle riflessioni sul senso possibile dell'esistenza e della sua fine, oppure nella comprensione dei meccanismi politici ed economici che operano alle trasformazioni del capitalismo e che se svelati tanto potrebbero aiutarci a capire per esempio il fenomeno migratorio attuale.

Mi guardo intorno e mi trovo in un mondo diverso, che sembra più ricco e sfavillante, ma che invece è molto più

povero, ridotto all'egemonia dei cliché, al pensiero unico modellato dai *media* e dalla pubblicità, che diventa un'inedita forma di autocensura dell'immaginazione. Siamo assorditi da un traffico incessante di informazioni inutili, come le trivialità e i pettegolezzi.

Siamo distanti ormai quasi tre generazioni dall'ultima ondata di intelligenza collettiva, un distacco pericoloso. Se non ci sarà in breve una reversione di questa tendenza, se non saranno ripristinati il pensiero critico e la fantasia utopica fra poco non resterà nemmeno la loro memoria da tramandare alle future generazioni, e si rischia che l'oscurantismo si consolidi poi per secoli senza alcun dissenso.

Ma la letteratura è in grado di sfatare questo rischio, operando come antidoto ai luoghi comuni e alla propaganda mascherata da intrattenimento e riproponendo la complessità e l'ambiguità, riaprendo prospettive sorprendenti, aggiungendo all'immaginario voli e immersioni ardite e appassionanti. L'arte letteraria è rimasta la sola a potere svolgere questo compito immenso di redenzione e di ricostruzione; gli altri discorsi hanno ormai perso ogni efficacia, si sono adattati al vuoto dei tempi, nutrito dal cinismo e dall'infantilizzazione forzata di tutti. Anche la letteratura ha sofferto gli effetti di questa banalizzazione, ma una sua parte importante ancora resiste e cresce nelle lacune lasciate dalle altre sfere di pensiero.

Ma sarà sufficiente? Penso di sì. La letteratura può sembrare oggi una piccola particella, quasi irrilevante, quasi impercettibile, ma è una particella dotata di una potentissima energia, che dal punto marginale dov'è riesce a muovere ogni cosa, a trasformare il simbolico e a guidare le grandi narrazioni. E se è vero che ci siamo tutti ammalati con i miasmi delle narrazioni insalubri, solo le nuove narrazioni avranno il potere di farci guarire.

## 8. PICCOLA ANTOLOGIA DI RACCONTI INEDITI

### *Cipresseta Raffaella de Blasio*

«Forse un bambino è stato inghiottito nel ventre  
della terra  
invocando l'aiuto della madre e del padre»  
HÂFIZ IBRÂHÎM, *Il terremoto di Messina, 1908*

Lanfranco fece qualche passo con gli stivali di gomma sprofondando nel terreno fangoso, verso lo spaventapasseri. Voleva sistemargli il cappello e le braccia di paglia che erano stati scomposti dalla tempesta, ma non ebbe la forza per proseguire e tornò sui suoi passi verso la terra più alta e asciutta. Raccolse un po' di zucchine e d'insalata, le pulì con cura, poi rientrò in casa e fece l'ultima rassegna dei giornali on-line. «Regna il terrore. Niente è finito, tutto è solo iniziato (...) Sono tutti morti, anche i vivi (...) Tutto è deserto e incustodito (...) I vicoli sono trappole disseminate di calcinacci e fili elettrici penzolanti (...) Dall'alto della piazza si vede una scia di luci nell'oscurità, fanali di aiuto in coda sulla statale: lontano dalla città, ovunque, pur di non tornare a sentire quel ruggito (...) L'angoscia, l'orrore, la speranza di chi si trova sepolto vivo (...) Il paese intero è stato cancellato, solo detriti e calcinacci (...) Piatti in frantumi, scodelle, una carta da parati strappata, qualcosa che deve essere stata una forchetta, un dizionario di inglese rimasto incastonato tra pietre e frammenti di tegole (...) Un solo rumore di fondo, spietato e incessante: quello dell'acqua delle tubature divelte».

Lanfranco spense il computer e rimase fermo per qualche minuto, lo sguardo posato sullo schermo nero, poi si alzò, e cominciò a prepararsi per il lungo viaggio fino alle



montagne terremotate. Prese le cassette con le verdure in cucina e le accomodò dietro il furgoncino, si mise un vestito pulito, prese la valigetta, un po' di soldi, chiuse la porta a chiave e guardò la propria casa come se non l'avesse mai vista, come se per la prima volta avvertisse la verticalità delle sue mura. La sentì fragile e ingenua, illusa della propria solidità, e gli venne la voglia di scusarsi con lei per doverla lasciare sola per qualche giorno.

Si fermò all'alimentari appena sotto le mura del paese e lasciata la prima cassa, proseguì verso la cascina di Pina, un'ex-insegnante di italiano ora proprietaria di un agriturismo, il *Guests & Ghosts*, un vecchio casolare restaurato in mezzo alle vigne. Pina era una dolce e minuta friulana, con due occhi neri vispi sul volto raggrinzito. Si era trasferita nel Chianti dopo la morte del marito, insieme ad una amica inglese, morta anche lei dopo qualche anno. Con Mabel aveva comprato quello splendido fazzoletto di terra, il lembo di una collina coronato dalla grande casa ottocentesca giallo-ocra, dove inglesi e tedeschi si nascondevano dal freddo, dal grigiore e dalla nebbia fitta sottraendo dai loro risparmi un assaggio di paradiso.

– Zucchine, insalata e un po' di ravanelli.

– Come va?

– Insomma. Non bene, direi. Hai visto il terremoto, no?

– Ho visto. E ho visto anche lo sfruttamento politico della tragedia. Uno spettacolo veramente osceno. Che fare?

– Eh già. Starò fuori per qualche giorno, ma ti porto un'altra cassetta prima del weekend, ok?

– Non preoccuparti. Tanto, devo andare in città. Vai giù? Hai qualcuno in quella zona?

– Sì, ho qualcuno in quella zona. Ma non mi va di parlarne, se non ti dispiace.

– Fai attenzione. Le case stanno ancora crollando.

– Lo farò. Grazie. Stammi bene, Pina.

– Senti questa. Ieri sera una signora francese molto carina che è ospite qui da noi, vedendomi sempre sola e magari anche notando che ormai faccio fatica a camminare, forse un po' alticcia dopo due bicchieri, mi ha chiesto come facevo a non cadere in depressione o in disperazione. Credo fosse una domanda che voleva fare a se stessa.

– E tu?

– Le ho risposto così, senti un po': Io vado avanti, *chérie*. Non mi fermo mai a pensare a ciò che ho perso. Non mi lamento mai, non spreco il mio tempo rivangando ricordi di ciò che non c'è più. Muoiono le persone che amo, e io vado avanti. Se perdessi una gamba, un braccio, se rimanessi cieca, andrei avanti lo stesso. Incorporo mentalmente quella realtà nuova nella mia vita, come un dato di fatto, come se fosse sempre stato così, e vado avanti. Trasformandomi, certo, lasciando pezzi di me per strada e aggiungendone dei nuovi, se ce ne sono, è così che vado avanti, e sarà così, anche quando diventerò senile, quando mi rimarrà poco di me stessa, anche allora andrò avanti fino in fondo, come un cammello che attraversa il deserto, e solo la mia morte potrà mettere il punto finale alla mia storia. Ho risposto bene?

– Beata te, Pina. Beata te... Grazie.

– Di che?

– Tu lo sai di che.

Viaggiava già da quasi un'ora verso Sud, guidando con attenzione lungo la strada a serpentina tra le colline con i prati conquistati dalla decisa geometria degli ulivi e dei cipressi. Dopo una curva la strada si fece ombrosa, un tunnel coperto dai rami degli alberi ai margini, un bosco fitto, area di natura preservata. Sul ciglio Lanfranco vide la prima di diverse stele di legno su cui erano incise lettere dorate con sotto una fotografia in bianco-e-nero protetta da

un vetro. Dopo la terza o quarta stele identica, decise di fermarsi in uno slargo, uscì dalla macchina e osservò: la foto era quella di una donna bellissima sui trent'anni, vestita come i ricchi degli anni '50, con un abito nero a spalle nude, una rosa nera tra i seni e una collana di perle. Guardava la camera senza sorridere, altezzosa, lo sguardo severo ma non malvagio. La dicitura riportava: «In memoria della mia bellissima e adorata moglie Raffaella De Blasio ho fatto piantare questa cipresseta ('cipresseta'? non aveva mai sentito questa parola prima d'ora, usata così, come si usa 'pineta'), per offrire ai viaggiatori stanchi un oasi di pace, bellezza e silenzio. A ciascuno di voi che mi leggete chiedo soltanto di dedicare un minuto dei vostri pensieri a questa donna, che così presto ci ha tragicamente lasciati, distrutti dal dolore. Il suo devotissimo marito Filippo De Blasio».

Tornando in macchina, Lanfranco consacrò il suo minuto, come richiesto, al pensiero di Raffaella. Si domandava se non si fosse per caso schiantata con la sua Spider contro un albero di quella stessa strada, o se quello fosse solo un paesaggio scelto perché caro alla memoria dei coniugi. Mise in moto la macchina e dopo un centinaio di metri trovò un'altra colonnetta con la foto e una freccia sotto la targa Cipresseta Raffaella De Blasio. Era un invito che non se la sentiva di rifiutare. Girò a destra e si fermò in un parcheggio di ghiaia. Un'altra freccia indicava il sentiero che conduceva alla cipresseta, Lanfranco camminò per qualche minuto e si trovò improvvisamente al centro di una sorta di cattedrale, di un grande spiazzo attorno al quale i cipressi fungevano da colonnato. Qua e là grandi tavoli di legno scuro per i picnic, qualche cestino, e al centro un parco giochi con uno scivolo, una struttura d'arrampicata, delle altalene e dei giochi a molla. In fondo al parco, come se fosse l'altare di quella chiesa, una stele

più larga con un tettuccio a coprire una foto ingigantita, con ai piedi un vasetto di fiori.

Si sedette ad uno di quei tavoli. Era solo. Attorno a lui svolazzavano qualche farfallina gialla e le foglie che il vento scuoteva, producendo un rumore tenero che faceva da sottofondo al cinguettio di un uccello invisibile. Lanfranco fu invaso allora da una profonda sensazione di pace, proprio come aveva promesso il vedovo della stele. Ha voluto offrire a degli sconosciuti, pensò, la pace che a lui sarebbe stata negata fino alla fine dei suoi giorni.

Non erano ancora le undici di mattina. Doveva approfittare di quell'isolamento provvidenziale per mettere in ordine i pensieri che gli frullavano per la testa. Iniziò rammentando a se stesso il perché di quel viaggio verso le aree terremotate del Sud. In una delle città distrutte, probabilmente proprio in una delle case appena crollate del suo centro storico, viveva Gislaine con suo marito, un muratore che l'aveva conosciuta in un locale di Napoli e aveva deciso di sposarla. Per qualche anno avevano provato senza riuscirci ad avere un figlio. Ma ora Gislaine era incinta, se il terremoto non l'aveva uccisa insieme al bambino. Lanfranco aveva delle buone ragioni per credere che il figlio che Gislaine aspettava fosse suo. Avevano fatto l'amore diverse volte all'inizio della primavera, quando lui era negli Abruzzi per dare un corso di orticoltura biologica e lei era sua allieva. Il marito era lontano, a lavorare come muratore fuori L'Aquila, e lei si vedeva con Lanfranco dopo le lezioni, nella casa di campagna che gli avevano concesso per il corso. Aveva chiesto una volta di poter fare una doccia per ripulirsi dalla terra e dal concime, e poi non era più tornata a casa sua.

Due mesi più tardi l'aveva chiamato per comunicargli che finalmente era incinta, e che era sicura che il figlio fosse suo, perché il marito era sterile anche se non lo ave-

va mai voluto ammettere. Prima aveva pensato di non dirgli niente, poi ci aveva riflettuto bene ed era giunta alla conclusione che non era giusto che una persona fosse padre di qualcuno senza saperlo, e aveva deciso di raccontargli della gravidanza. Ma che quella sarebbe stata la prima e l'ultima telefonata sull'argomento. È meglio così e lo sai anche tu, gli disse. Perché mio marito si è subito convinto di essere lui il padre, e questa è la cosa migliore per tutti noi, non sei d'accordo?

Figlio mio o figlio del muratore, che differenza faceva?, pensò Lanfranco accerchiato dai cipressi. Tanto dovrà per forza condividere i valori di questi tempi, che nessuno ha più la forza di contrastare: la centralità del denaro, la frenesia consumistica, la lebbra del turismo di massa che ora stava arrivando anche da queste parti, la spazzatura televisiva, il razzismo sempre più sfacciato. E poi, dà, che so io? Cosa conosco? Io non so niente. Di cosa potrei parlargli se un giorno lo incontrassi? Non della guerra, né della giungla, né delle grandi esplorazioni del continente antartico o del deserto di Gobi. Magari potrei parlargli di zucchine, di cavoli e di spaventapasseri. Di sterco. Cose ormai superate. Utilità zero. O forse potrei parlargli del vuoto, del nulla, della ripetizione dei giorni tutti uguali, del tempo che scorre senza produrre alcun rumore, o forse del rumore della caldaia, del motore del frigo. Del piagnisteo dell'uccellaccio che tutte le mattine fa uh-uh... uh! sotto la finestra di camera mia.

Il mio primo figlio ha appena compiuto quattordici anni e vive con la madre negli Stati Uniti. Me lo ha portato via quando aveva solo tre anni. Ora vive al confine tra il Michigan e l'Indiana, a Kalamazoo, dove sembra che frequenti una scuola d'arte. È bravo. Vuole fare l'illustratore. Forse ha fatto bene a portarlo a vivere da quelle parti, insieme al patrigno pubblicitario. Forse gli troverà anche un

lavoro quando avrà la laurea. Sì, sicuramente ha fatto la cosa giusta. Per questo, perché in fondo ero consapevole, non ho mai avuto la convinzione, la forza d'animo di pretendere il suo ritorno in Italia. Mi sono adeguato, rassegnato. Vedevo crescere le pesche, le zucche. Pensavo ai cavoli miei. Cos'altro avrei dovuto fare?

Quello che la mia ex-moglie ha capito e che Gislaine non sa ancora è che 'figlio biologico' non significa niente, proprio niente. Il figlio è l'impronta nella sensibilità e nella visione del mondo che il padre è in grado di lasciare, e che invece saranno il patrigno e il padre putativo a lasciare ai miei 'eredi cromosomici', che non sono eredi di un bel niente per quel che mi riguarda. Sono, e continuerò ad essere, forse per sempre, un uomo senza figli, anche se fertile e prolifico. Non sarà il primo né l'ultimo paradosso della mia vita.

Una famiglia tutta bionda arrivò alla cipresseta. Madre, padre, due figli piccoli con i capelli quasi bianchi. Inizialmente Lanfranco pensò che fossero tedeschi, ma poi, dall'accento capì che erano inglesi. Sorrisero. Occuparono il tavolo più distante da lui per non disturbarlo e allestirono su una tovaglia di plastica fiorita un banchetto di formaggi, affettati, pane, focaccia, bottiglie di bibite e un fiasco di vino rosso. I bambini si liberarono subito dai genitori e corsero verso lo scivolo, arrampicandosi.

Lanfranco si guardò intorno e si pose una domanda inevitabile: ma era reale quel posto? Non era parte di un sogno, o un miraggio, un'allucinazione? Se ci fosse tornato fra, diciamo, una settimana, non è che sarebbe scomparso tutto, stele, scivolo, cipressi, la bella De Blasio, e al loro posto si scorgerebbe solo un uliveto o un rovetto selvatico e ostile? E gli vennero in mente, così per caso, le «chiavi della verità» proposte da Bernardo de Chartres, che aveva annotato nel suo lunario: «Una mente chiara e

un'alimentazione regolare e una vita serena. La povertà – e fino a qui ci siamo –, una ricerca silenziosa e una terra straniera». Una ricerca silenziosa, forse sì, non capiva solo esattamente di cosa. Una terra straniera, sicuramente, poiché niente è più straniero di quello che è diventato il suo paese natale.

Arrivando negli Abruzzi, cosa avrebbe dovuto cercare? La casa dove viveva Gislaine. Ma i vigili del fuoco non lo avrebbero mai lasciato camminare in mezzo alle macerie. Tutta la città era interdetta, a rischio crolli. Che fare allora? Cercarla tra le baracche della Croce Rossa. E se anche la trovasse viva, insieme al marito, come spiegare loro i motivi del suo viaggio? Cosa era venuto a fare lì a meno di due giorni dalle scosse? Il muratore avrebbe potuto insospettirsi. Dopotutto, perché quell'interesse per una ex-allieva, ora incinta? Quell'angoscia? Non poteva aspettare a casa sua, bello rannicchiato davanti alla tv, la lista dei vivi e dei morti? Il sospetto avrebbe potuto essere innescato a partire da quella visita e non si sa dove avrebbe potuto portare. Gislaine era una donna di origine straniera, e queste, si sa, sono un bersaglio facile per le insinuazioni malevole. La sua presenza avrebbe potuto avvelenare nel tempo la vita di quella famiglia e anche la sua.

E poi, a questo punto, ciò che era stato era stato, e lui non avrebbe potuto evitarlo. A meno... a meno che lei fosse ancora sotto le macerie, seppellita viva, tra le urla soffocate, inascoltate e sempre più deboli, sotto una lastra di cemento, assetata, ferita, irraggiungibile al fiuto dei cani o alle braccia degli uomini. E senza una capsula di cianuro da mordere. Tutti dovremmo portare con noi, ovunque si vada, giorno e notte, una capsula di cianuro, l'uscita d'emergenza.

Questi pensieri lo sconvolsero. Ora capiva che erano questi i pensieri che lo avevano spinto fino a lì, fino a

quella fantomatica cipresseta: il bisogno di disseppellire la sua donna, la madre di quel figlio non ancora nato, di trovarla sotto le travi, sotto i pavimenti crollati, ancora capace di respirare, di attraversare la notte, di partorire. Ma che ne sapeva lui? Forse a quell'ora giocava a carte con le vicine di tenda, o scolava la pasta per il marito. Comunque fosse, il suo nome, nei giorni successivi, sarebbe stato presente su una o l'altra lista. Ma no. Era come il rovescio di un concorso, ci sarebbe stata solo la lista di quelli che non ce l'avevano fatta. O forse ci sarebbe stata anche una lista degli sfollati? Con migliaia e migliaia di nomi? Poco probabile. Doveva pazientare.

Guardava i bambini inglesi emettere gridolini di gioia mentre scivolavano giù, e la coppia che preparava i panini mentre sorseggiava il vino toscano e osservava i figli con lo sguardo pacificato da un affetto commosso. Vedendolo sorridere, l'uomo alzò la mano e gli offrì un bicchiere di vino. Lanfranco ringraziò ma rifiutò con un gesto della mano che voleva dire 'devo ancora guidare parecchio'.

Forse era stata una trappola del proprio inconscio? Aveva prodotto lui stesso quell'immagine della donna sepolta sotto la propria casa, che lo supplicava di venirla a salvare? Forse la sua immaginazione l'aveva elaborata durante un incubo, e svegliandosi era rimasto in balia delle forti risonanze emotive di quel sogno? Agiva come un automa, teleguidato dai propri fantasmi? Può darsi. Ma può darsi anche che fosse vero, che da due giorni lei lo scongiurasse di venirla a cercare in quel buco nero in cui si trovava da quando un mondo gli era cascato addosso.

Si alzò, guardò per l'ultima volta il ritratto di Raffaella De Blasio. È morta in circostanze tragiche, ricordò. Spero che non sia stato durante un altro terremoto, nel Friuli o nel Molise... Il vedovo, 'devastato dal dolore', non ha voluto spiegare in quale modo è venuta a mancare la signora.



Penseranno per un minuto a lei anche gli inglesi? Capiranno che il mondo, anche il loro mondo oltremarica, è rimasto più povero senza questa bella dama italiana? E che i loro figli si divertono dentro un mausoleo e partecipano, inconsapevoli, a un'oscura liturgia?

Lanfranco ritornò lentamente verso la macchina, si sedette al volante e aspettò ancora qualche secondo prima di girare la chiave. Poi fece retromarcia, ascoltando rispettosamente lo scricchiolio della ghiaia sotto gli pneumatici come il brusio di una lontana preghiera, e poco dopo arrivò alla strada asfaltata e lì si fermò nuovamente. Appoggiò le mani sul volante e la fronte sulle dita. Non riusciva a decidersi se girare verso Sud o se tornare verso Nord. Sarebbe arrivato a casa ancora in tempo per raccogliere altre verdure e per regalarsi un bel pranzo sano e tardivo.

## *Gita al mare*

La spiaggia di Goiabal è il posto più pericoloso al mondo. È l'unica spiaggia di acqua salata della nostra regione, l'Amapá, nell'estremo nord del Brasile, al di sopra della linea dell'equatore.

Non è una spiaggia particolarmente lunga, saranno sì e no sei chilometri di sabbia bianchissima, ma è la spiaggia più larga che io conosca: con la bassa marea bisogna camminare più di due chilometri per arrivare alla battigia e vedere le piccole onde rossicce, intorbide dalle acque terrose che il fiume delle Amazzoni trascina fino alla sua foce, un migliaio di chilometri prima.

Dico che è la più pericolosa al mondo perché la sua larga distesa di sabbia è cosparsa di buchi, vallate e laghetti più o meno profondi. Durante la bassa marea per avvicinarsi al mare basta che uno cammini contornando i laghetti in uno zigzag che può essere persino divertente. Poi ti trovi lì a fare il bagno mentre la marea comincia a salire. In pochi minuti copre tutta la superficie di sabbia, per tornare al sicuro devi fare in fretta, ma siccome l'acqua è fangosa è impossibile vedere il fondo ed evitare le buche. In questo modo, avrai percorso solo poche decine di metri quando la marea avrà già ricoperto più di un chilometro di spiaggia, sei improvvisamente in alto mare con onde davanti e dietro di te, e le correnti che si formano fanno il resto, trascinandoti per sempre dentro l'oceano. Senza esserti mosso da dov'eri, ti ritrovi in pochi minuti lontanissimo dalla costa, solo e in balia di quell'acqua marrone in movimento.

In un'invasione silenziosa, subdola, in un baleno trovi un intero esercito nemico davanti a te, oltre a quello che hai di dietro. Sei circondato a tradimento e assolutamente vulnerabile.

Perciò trovo Goiabal ancora più micidiale delle sabbie mobili o dell'orlo dei crateri dei vulcani.

I turisti imprevedenti, ma anche la gente del posto, spesso non resistono all'idea di fare una nuotata nel mare salato, il mare vero, l'unico in un raggio di migliaia di chilometri. Nonostante siano consapevoli del rischio immenso, del gigante Adamastor, la tentazione è più forte, e così i morti non si contano più.

Parti dalla capitale Macapá su un 4X4, e dopo cinque ore ballonzolando su e giù per una stradina sterrata e deserta, in mezzo a migliaia di aironi candidi che affollano i terreni paludosi circostanti, arrivi alla spiaggia-trappola, alla pianura lunare che si trasformerà nella zuppa della tua morte. E sin dall'inizio lo sai. Ma siamo fatti così.

– Pronto? Senti, amore, pensavo, da quant'è che non facciamo una bella nuotatina? Mi è venuta voglia. Anche a te? Bene! Allora, domattina possiamo lasciare il bimbo a casa di mamma e possiamo fare un salto a Goiabal? Va bene. Faccio il pieno quando esco e alle otto, massimo nove, partiamo? Dài, che te lo meriti questo regalino, e anch'io!

## *Una Storia Breve*

Jumana aveva la bocca piena di perle. Nella strada per il porto fu fermata da due mercenari e dovette sputare alcune perle e inghiottire le restanti. Dopo averle esaminato la bocca e scrutato sotto la lingua i soldati la lasciarono proseguire lungo la banchina affollata fino alla terza gru arrugginita, da dove partivano i gommoni per l'Italia.

Premuta dai corpi delle donne adulte, seduta sul bordo con un piede nell'acqua lasciandosi dietro una stretta scia, Jumana ripeteva: «qui dentro c'è il mio tesoro» mentre puntava la propria pancia e sorrideva. Le donne, guardandola, mormoravano senza allegria: «così piccina e già incinta».

Scese la notte su Jumana e sulla barca di fortuna, scese per restarci, prima e ultima notte. Per una vita così dimessa ci si aspetta una scomparsa discreta e inosservata, senza Guardia Costiera, senza Malta né Lampedusa. Se sulla terra non c'era mai stato un posto per lei, forse sotto la terra, sotto qualcosa, un posticino si sarebbe trovato.

Le poche perle che i soldati non le avevano rubato tornarono silenziosamente dove un giorno erano state raccolte. E qui finisce questa breve storia. Non l'ho voluta io così. È che certe storie sono proprio brevi, disadorne, non accade quasi niente, e quel poco che accade è proprio ciò che non sarebbe dovuto accadere.

## *El Carnal*

– Sembra proprio la nave dei pazzi di cui parla sempre papà... – ha mormorato Maria Pia tra sé e sé, guardando le macchine intorno bloccate per un incidente da almeno due ore. Gli autisti inveivano contro il loro stesso volante, contro lo specchietto, contro le donne imbronciate al loro fianco, esasperati dall’attesa e dalla pioggia incessante che riempiva quell’ansa d’autostrada di un’acqua fangosa, forse per uno smottamento nelle vicinanze.

Dopo pochi metri non si vedeva più nulla, e non c’era nessuno a informarci dei fatti. Devo dire che in quella circostanza mi era molto difficile stare rinchiuso in macchina insieme a una donna come Maria Pia, la donna più fredda, arcigna e puntigliosa che avessi mai visto. Rompeva il silenzio solo per sfoggiare quel suo caratteristico sarcasmo acido e bruciante, condito da un’erudizione fuori luogo che mi faceva ribollire il sangue nelle vene. Per tutta la durata dell’ingorgo, l’uscita sulla ‘nave dei pazzi’ era stato il suo unico commento. Al pensiero che eravamo ancora nei dintorni di Torino e che avrei dovuto portarla fino a Siviglia, mi veniva da mollarla lì in macchina, sulla corsia d’emergenza, e tornarmene a casa a piedi sotto la pioggia. Maria Pia è la figlia trentaduenne ancora nubile del mio professore di Storia Medioevale, il Ravelli. Quando gli ho detto del mio proposito di andare in Marocco in macchina, prendendo un traghetto fino a Ceuta, mi ha subito chiesto se potevo dare un passaggio alla figliola, ricercatrice all’Università. Maria Pia sta preparando una tesi di Dottorato sulle tracce dell’Aramaico nell’Arabo moderno. Le si addice.

Ho approfittato dell’immobilità del traffico per osservare bene la compagna di viaggio che mi era toccata. Guardo il suo volto, di profilo, e le sue lunghe mani. So bene che

si possono conoscere due dimensioni molto diverse di una stessa persona osservandole il viso e poi le mani, perché il viso racconta mentre le mani agiscono. Il primo è una maschera del passato, le seconde sono il presente che prepara il futuro prossimo. Ma nel caso specifico di Maria Pia Ravelli, la teoria non ha funzionato. Il volto e le mani severe dicevano rigorosamente la stessa cosa: stai alla larga da me, lurida scimmia. Oppure: non sono mica una donna come le altre, sai? Sono un'icona d'avorio, un prezioso pezzo d'antiquariato assolutamente al di fuori della tua misera portata.

– Mi sentirei più tranquilla se tu, invece di guardarmi imbambolato, cercassi di capire meglio che cosa sta succedendo col traffico in questo esatto momento.

Maria Pia... Mi è tornata in mente una volta che il professor Ravelli, fiero dell' 'integrità fisica e mentale' della figlia, degna erede dei suoi studi illimitati, ha spiegato che l'aveva forgiata lui stesso attraverso un' 'amorevole disciplina', portandola ogni domenica a fare lunghe camminate per le montagne innevate del Piemonte. Voleva, parole sue, che la sua bambina «assimilasse l'energia e la pace di quei luoghi, che creasse quel legame culturale con la montagna, che da grandi non si costruisce più». Credeva davvero che quelle passeggiate «avessero formato il carattere di Maria Pia: passeggiate educative, maestre di pazienza». E con lo sguardo trasognato, immaginando paesaggi alpini oltre la parete scalcinata della biblioteca dell'Università, narrava la loro vecchia avventura domenicale: «si guarda la vetta, si crede di non poterla raggiungere e poi piano piano si arriva dappertutto. E dopo si è felici, spensierati. Si scende leggeri in tanta meritata bellezza...».

Difatti, dopo un'infanzia così, la ragazza è finita per somigliare alle montagne che scalava: ghiaccio fuori, roccia dentro, immobilità eterna.

Ci siamo fermati a pranzo a Carcassonne. Ho chiesto alla mia ospite che preferiva mangiare, e lei mi ha risposto che era lo stesso. Così ho trovato una *brasserie* odorosa di spezie e fumo di carne arrostita. E – incredibile! – in un luogo così predisposto a farci ingerire proteine e grasso con appagamento dei sensi e beatitudine, Maria Pia ha chiesto un'insalata con pomodori, un filo d'olio e acqua minerale naturale. E dopo la baldoria, una mela.

– Che gozzoviglia, eh? – non ho resistito ad annotare, mentre rientravamo in macchina.

– Probabilmente non sai che 'gozzoviglia' viene dal latino medioevale *gaudibilia*, che vuol dire 'cosa che fa godere'. Appunto, sono queste le cose che mi fanno godere, e che saranno del tutto diverse dalle tue, non è così?

– Mah... Ognuno gode come vuole.

– Che conclusione illuminante!

Qualche ore più tardi ci lasciamo la Francia alle spalle. Per non doverci fermare a dormire, rischiando di prolungare una contiguità fisica ovviamente indesiderata da entrambi, mi sono sforzato di convincerla della mia capacità di guidare fino a Siviglia senza alcun rischio. Volevo scaricare al più presto la signorina per proseguire poi, da solo e tranquillo, verso Sud.

L'alba fresca sui Pirenei, il cielo terso e profondo, mi avevano persuaso che sarei stato in grado di farcela, e che la giornata appena iniziata sarebbe filata liscia, senza difficoltà di sorta. Ma la mia fiducia non è durata molto. All'altezza di Saragozza, la temperatura sembrava alzarsi di un grado ad ogni chilometro. Alle undici del mattino, la macchina era un vero fornello a quattro ruote, e io mi disperavo in silenzio. Maria Pia invece si è limitata a sbottonarsi il collo vicino al mento e ad accertarsi di avere nella borsa dei fazzolettini di carta.

A quel punto, anche se avessi deciso di arrendermi e fermarmi per una pausa, o addirittura per dormire un po', l'opportunità di farlo era passata: la strada s'inoltrava in una terra brulla, giallastra, a perdita d'occhio, punteggiata qua e là da cespugli rinsecchiti, come se d'un tratto fossimo caduti in un ritaglio d'Africa. A guardarci intorno, pareva di essere stati rinchiusi in una cartolina della savana, del Sahel, o forse del deserto di Sonora, con quei grandi uccelli rapaci, magari avvoltoi, bianchi o grigi, posati sui pali lungo la via, per niente spaventati dallo sfrecciare della nostra macchina.

Era davvero quella la strada giusta, così deserta a quell'ora del giorno? Non avevo per caso imboccato una strada secondaria senza accorgermene, stordito com'ero dal caldo? Ma no. Ogni tanto comparivano i cartelli che indicavano l'uscita per Valencia o i chilometri mancanti per arrivare a Cordoba o a Siviglia. Si trattava probabilmente di un tratto particolare del tragitto, segnato da quel paesaggio marrone, giallo, con delle colline di argilla rossa sul fondo, certamente da fotografare, se non fossi stato così stanco e spossato.

All'improvviso compare una casupola col tetto di paglia, un vecchio mulino scassato, una cappella con la campana appesa nell'orifizio bianco del piccolo campanile, caratteristica di queste terre, oppure una vacca magra, un somaro spelacchiato, e poi ancora quegli strani uccellacci, sempre in attesa. Nessun essere umano, nessun'altra macchina o camion o trattore. E non era ancora l'ora della *siesta*. Quanto avrei dato allora per essere già nei dintorni di Siviglia... Soffrivo con la camicia incollata alla schiena, il prurito alle cosce, e peggio di tutto – ma come avrei potuto indovinare? – la mia povera macchina agonizzava: tra i bulloni e le rondelle scoppiavano le sue arterie, qualcosa di simile a un ictus l'aveva colpita. E uno spruzzo di vomiti



to caldissimo ha seguito una sinistra esplosione all'interno del cofano. Una breve sequenza di tristissimi rantoli, come prolungati sospiri, e poi niente, silenzio.

– Carissimo, il fatto è che né tu né la tua macchina eravate in grado di intraprendere un viaggio così lungo. O credevi di andare a Milano Marittima di sabato sera?

– Risparmiami i tuoi apprezzamenti, te ne sarò grato.

– Avrei dovuto prendere un aereo, altro che seguire i consigli di papà. Tutto qua.

– Infatti.

Il sole scottava, impietoso. Non c'era un solo albero abbastanza alto da offrirci un po' d'ombra. E a pochi passi da me ho avuto la nitida impressione di aver visto un serpente giallo nascondersi dietro un cespuglio. O forse era una lucertola?

– E ora che facciamo?

– Mettiamo tutto nel portabagagli e chiudiamo la macchina. Ma prima prendiamo due magliette per proteggerci la testa dal sole. Quando troviamo un po' d'acqua, le bagniamo. Ora si cammina.

– E dove possiamo andare, secondo te?

– Secondo me... lasciami vedere... Non è facile... Secondo me, più avanti su questa strada ci sarà qualche casa, magari anche una stradina che ci porta in qualche villaggio dove possiamo trovare un garage e un alimentari. Proviamo?

– Va bene. Intanto telefono a mio padre.

Ma anche il cellulare si era tristemente ammutolito. Non ce n'erano di tintinnii in quelle lande, oltre a quelli dei campanacci appesi al collo delle capre.

Le gocce di sudore, scendendo dalla fronte, tracciavano fiumi secchi sulla polvere gialla appiccicata alla nostra pelle. Un ragazzo che passava su un carro ha tirato le briglie dei due ronzini e ci ha guardato con uno sguardo allo

stesso tempo perplesso e impietosito. Aveva i capelli gialli arruffati come un nido abbandonato, e tra le labbra screpolate gli mancava un incisivo. Ha cercato di dirci qualcosa, ma poi ha cambiato idea e ci ha fatto un gesto impacciato invitandoci a montare sul carro. Ci siamo sistemati alla meglio tra sacchi di patate, trecce di cipolla e una dozzina di galli legati per i piedi, che singhiozzavano in coro.

Quando i poveri cavalli, esausti, rallentavano la loro andatura, il ragazzo li rimetteva in marcia facendo con le labbra un rumore che non avevo mai sentito prima: una serie veloce e in crescendo di sonori schiocchi di baci che sembrava eccitare gli animali.

La prima immagine del villaggio – più tardi ho saputo che si chiama Rabanal de las Canagas – è stata quella di un vecchietto sdentato che si dondolava allegramente su un'altalena appesa al ramo di un grosso albero. Si spingeva avanti e indietro, con occhi sognanti e un sorriso fermo sulle labbra mosce, nel vederci passare ha liberato una mano dalle corde e ci ha fatto un rapido cenno.

Il carro con i galli procedeva avanti. Lo seguiva un gruppo di bambini scalzi e urlanti cose incomprensibili, due di loro si sono appollaiati sullo sportello di legno. Dopo aver passato un capannone che pareva in procinto di crollare e un fienile altrettanto deperito, una vera e propria barricata ha interrotto la strada: un mucchio di vecchie sedie e armadi, bauli scassati, attrezzi da stalle e da fattorie, rami d'albero, pezzi di baracche e di carrozze. Dovevamo scendere lì, all'ingresso di quell'abbozzo di zona pedonale. Da dietro la barricata ci arrivava un forte odore di carne arrostita, legno e panno bruciato, e ci ha avvolto una nube di un fumo ricco e denso. Maria Pia si è tolta quell'improvvisato turbante per tappare bocca e naso. I bambini ci schizzavano d'acqua e ridevano, e mentre eravamo lì fermi a pensare come scavalcare quella collina di

immondizie, dalle finestre ci piovevano addosso spruzzi d'acqua e di certi altri liquidi non meglio accertabili, poi uova e frutti marci, così abbiamo dovuto salire e scendere in fretta il poggio di detriti e correre verso l'interno del villaggio. Un'insolita accoglienza, quella. Non riuscivamo a capire cosa stesse succedendo lì, sembrava quasi una miniatura dell'inferno. Guardiamo il ragazzo che ci accompagnava e lui, esaltato nei suoi piccoli occhi rossi, ci ha gridato:

– ¡Es el Carnal, hombre! – indicando una striscia di panno sulla porta dell'osteria, che oltre il fumo lasciava leggere «¡Arriba! Carnes Tollendas».

– La mortificazione della carne... – ha chiarito una velata Maria Pia. – L'apogeo del Carnevale, quando si comincia a spargere il sangue che prepara la Quaresima. Guarda... Sull'altro lato della strada era stata tesa una corda tra i tronchi di due alberi e vi erano appesi una mezza dozzina di galli, tra loro forse qualcuno dei nostri compagni di viaggio. Ragazzi e ragazze bendati si avvicendavano bandendo un bastone come se fosse una spada, e con quello cercavano di colpire gli uccelli:

– È il 'gioco del gallo'. Che curioso, non avrei mai pensato di vederlo così. Sono giochi molto antichi. A volte li seppelliscono fino al collo, e il giocatore deve tagliargli la testa con un colpo solo.

– E perché se la prendono giusto con i galli?

– È sempre la preparazione per la Quaresima. I galli sono considerati troppo lascivi.

– E allora non ti piacciono, vero?

– Che ne sai tu di me? E come ti permetti di farmi queste battute?

– Va bene. Scusami. Dicevi?

– Che i galli devono essere neutralizzati prima del Mercoledì delle Ceneri.

– Mercoledì delle Ceneri? Ma siamo a Luglio!

– Questo è vero. Non ci capisco nemmeno io... Guarda, il Re dei Galli!

Un omone mascherato da gallo, con un'imponente cresta rossa, portava tra le gambe dei grossi genitali di cartapesta. Veniva ballando sulla stradina e incitava gli altri a ballare insieme a lui. Nel frattempo il sangue dei poveri galli era schizzato dappertutto e i bambini avevano le facce e le braccia tutte sporche di rosso e del nero dei carboni. Dietro il Re dei Galli, veniva un seguito di mascherati, qualcuno vestito da donna, da vescovo o da boia con il cappuccio. Altri portavano sulle spalle una sorta di armatura che, imbottita e rivestita, imitava un cavallo o un toro sulla cui sella 'sedeva' un mezzobusto. E poi sono arrivati dei ragazzi che con un telo rammendato lanciavano in aria dei cani disperati. Guardando al di sopra delle teste, si vedevano cani volare qua e là, più in alto dei tetti delle case, anche un gatto si era lasciato prendere. Il tutto creava un tumulto infernale, un vero pandemonio nel bel mezzo del nulla: si ballava, si mangiava, si faceva sesso nella mischia, si soddisfacevano tutti i bisogni del corpo dinanzi a tutti, e si beveva vino rosso in profusione, si addentavano budella di maiale, si spolpavano con avidità teste di suini esposte sulla panchina, e non c'era nel villaggio legno o pezzo di pelle che non fosse unto e appiccicoso, che non odorasse di tutte quelle intense emanazioni che ci sollecitavano al contempo fame e nausea, voglia trascinate di baci e di genitali. Intanto – perplesso, ottuso dalla stanchezza e da quell'orgia dei sensi, intontito dalla santa puzza della piazza – mi sono perso in mezzo a quella gente, ai giganti che arrivavano al tramonto – un uomo seduto sulle spalle di un altro, coperto da un solo lungo vestito –, alle donne in carne che dondolavano i seni nudi e sudati di fronte ai miei occhi, a tutte quelle forme strane, ai calori

che saturavano le viscere e ingravidavano tutto, e così ho perso Maria Pia. Non sapevo dove fosse andata a finire, e mi sono affannato perché non potevo lasciarla in balia dell'estrema demenza di quei bifolchi indiavolati.

Era già quasi notte e l'isteria del Carnal non sembrava volersi affievolire. Anzi, sotto l'effetto del vino erano di più i nudi dei vestiti, i tamburi dei flauti, il rosso del giallo, la puzza dei profumi. Mi sono fatto largo nella calca, e a quei pochi che riuscivo a fermare per strada e a incollarli per un attimo lo sguardo sulle mie labbra, chiedevo in uno spagnolo stentato: «La mujer de Italia, alta, donde está? La turista? La gringa?» Loro scuotevano la testa e con un balzo del corpo e un sorriso si allontanavano nuovamente, ballando, a salti, risucchiati da un paio di natiche, dalle giostre di cosce e di seni, dalla febbre delle erezioni dappertutto, membri maschili che irrompevano tutti insieme nei capannelli di ragazze come uno stormo di piccioni senza ali. Ma che razza di posto era quello? Rabanal de las Canagas... Dev'essere un manicomio all'aperto. E non saranno illegali queste manifestazioni. Ma in Europa... insomma... sono cose che non devono accadere più...

Finalmente uno di loro – uno mascherato con un lungo becco da cicogna sulla faccia, un tricorno e un baccalà secco in mano che bandiva come uno stendardo – ha capito cosa, o chi, stavo cercando, e con lo stesso baccalà mi ha indicato un capannone mezzo crollato in fondo alla strada, vicino al fiume, urlandomi: «¡Allá, en la caballeriza!». Avanzare in mezzo alla folla era quasi impossibile. Ad ogni passo si sbatteva in una pecora tinteggiata e decorata con i fiori, o in un ammasso di dieci braccia e dieci gambe che nessuno poteva dire se si trattava di un mostro o di un'orgia, in un papa di tre metri con i seni e la coda, in un povero cane zoppicante, in una donna in foia che ti vo-

leva abbracciare proprio lì e ora, e chissà forse per sempre, come se lei fosse una sirena contadina e tu il navigante stupefatto.

A quell'ora i raggi del sole avevano preso quei toni di rosa e d'arancio che regalano ad ogni colore la vivacità della vernice fresca. Quei raggi, attraverso un buco sul tetto, penetravano in diagonale dentro la *caballeriza*, creando una porta di luce dorata su una parete interna e lasciando tutto il resto dello spiazzo in una penombra rossastra. Sono entrato pian piano in quell'ampio ambiente per abituare la vista, e dopo qualche secondo, guardando in fondo, al di là delle colonne di luce, mi è sembrato di vedere un essere gigantesco che dondolava leggermente avanti e indietro, emettendo strani gemiti e singhiozzi. Mi sono fatto coraggio e mi sono avvicinato. La mia ombra gigante si ritagliava nell'arco luminoso. Allora ho visto chiaramente la figura. Era alta più di tre metri, con la vita all'altezza della mia fronte, e vestiva un lungo abito femminile, una gonna rossa che le ricadeva fino ai piedi. Sopra il colletto bianco fittamente pieghettato, ornata di un velo di pizzo, sorrideva una grossa testa di scrofa. Mi sono avvicinato ancora. I rumori venivano dall'interno della pancia della maialona, che mi guardava dall'alto e si muoveva pianino come se ballasse su gambe immobili. Quindi mi sono abbassato, ho preso con le dita il bordo della gonna e l'ho sollevato. Quello che allora ho visto era improbabile e spaventoso. Maria Pia era tutta nuda e sudata, i capelli sciolti, letteralmente montata su di un uomo, le gambe intrecciate attorno alla vita di lui, che la penetrava con movimenti regolari, mentre le mani di lei afferravano i polpacci di un altro uomo seduto a cavalluccio sulle sue spalle. «Maria Pia!», ho esclamato, sbigottito. Lei ha girato lentamente la testa, mi ha guardato in silenzio per un po' con gli occhi quasi serrati e la bocca rilasciata, senza interrompere il suo coito

e senza dire una sola parola. Poi ha rigirato la testa, ignorandomi. Ho lasciato scendere nuovamente la gonna su quella scena, e mi sono allontanato da quel posto infame.

Fuori dalla *caballeriza* scorreva un fiumiciattolo, che gorgogliava più di quanto lasciassero immaginare le sue esigue dimensioni. Il rumore proveniva dalla ruota di un mulino che girava continuamente, col solo scopo di girare, di far passare su di sé le acque, scollegata com'era da qualsiasi altro ingranaggio.

Quel rumore, allo stesso tempo così raro e familiare mi ha come intorpidito la mente e il corpo. Ero esausto di vivere e di vedere.

Mentre il mulino gira e il sonno mi invade, appoggiata la testa alla ruota staccata di un carro, non so più da dove sono venuto né dove voglio andare.

Quell'acqua scorre anche dentro di me. Io la lascio scorrere. Chissà se depurerà la mia anima di mortale dalle sue macchie secolari. Chissà, forse semplicemente la porterà via con sé e dopo tutto mi renderà libero.

## *Il brusio del mondo*

*...quello infinito silenzio a questa voce  
vo comparando: e mi sovvien l'eterno.*

(Giacomo Leopardi, *L'infinito*)

Erano le otto del mattino ma il nonno era già in piedi da almeno un paio di ore. Sembrava non dormire mai, il nonno di Ivano. Prima dell'alba aveva già messo la giacca e la cravatta. Elegante, distinto, autorevole e mai autoritario, parlava sempre basso ma con una tale fermezza nella voce da farla sembrare amplificata. L'ambiente vibrava e quella voce permaneva, una lunga eco inaudibile.

Chiese se avesse bisogno di soldi e Ivano gli rispose di no. Come se non l'avesse udito infilò la mano in tasca e gli porse una moneta da dieci lire. È per la merenda, disse. E Ivano la prese e la mise in tasca, poi lo baciò sulla guancia e uscì con la sua cartella nera, chiudendo la porta-finestra del salotto e a seguire il vecchio portone di legno del muro di cinta.

Uscì di casa già nervoso, spaventato dalle esplosioni, stordito dal brusio del mondo, con tutte quelle manifestazioni per strada, le insidie nascoste ad ogni passo. Uno sapeva di partire ma non era sicuro di arrivare a destinazione o di tornare a casa dal lavoro.

Prima o poi. Presto o tardi. O né presto né tardi: sempre, pensò.

Le strade erano ancora semideserte a quell'ora, ma poco prima dell'ora di pranzo si sarebbero di sicuro riempite, e quando sarebbe stato il momento di prendere sua moglie all'ingresso dell'università sarebbero state già pericolosamente affollate.

Non la trovò nel solito posto ad aspettarlo, ma guardandosi intorno la scorse dall'altro lato della strada, che mangiava un'insalata insieme a delle nuove amiche, tutte ma-



dri di ragazzi e ragazze adolescenti, che parlavano della loro paura degli incidenti mortali il sabato sera, all'uscita dalle discoteche.

Era una giornata frenetica per Ivano. E le giornate frenetiche erano trasparenti, inafferrabili, scomparivano senza lasciare traccia. Aspettò che le donne finissero il loro pranzo e diede un passaggio alla moglie fino a casa. Poi tornò subito al lavoro. Era in ritardo, e forse proprio per questo era in affanno e si dimenticò di premere il tasto del 6° piano dell'ascensore. Allora dovette aspettare che si fermasse a tutti i piani dov'era stato chiamato fino al 25°, una vera scocciatura. Quell'ascensore per di più non si fermava a nessun piano mentre scendeva, bisognava arrivare fino al pianoterra per poi poter risalire fino al 6°. Così Ivano, dieci minuti più tardi, si ritrovò nella hall di marmo nero luccicante. Uscirono tutti, tranne lui. Quel sali e scendi, sali e scendi, ci confonde e quando uno se ne accorge la giornata è già bell'e che andata dentro quel carosello blindato.

Entrarono altri impiegati nell'ascensore fino a riempirlo nuovamente e Ivano dovette faticare per raggiungere con le dita il pannello e premere il 6° piano. Quando riuscì finalmente ad arrivare al suo ufficio la sala d'attesa era già affollata da tutti quelli che avevano appuntamento con lui quel pomeriggio, e il malumore era generalizzato.

Allora, respirò profondamente e pensò: fra poco sarà domenica.

Domenica, domenica, e ancora domenica. Si collegavano una all'altra come piccoli anelli di una stessa catena. E Ivano dovette saltare da una domenica all'altra, dovette cercare i sassi che spuntavano dalla palude.

Altri pochi anni però e non avrebbe più dovuto lavorare. E così ogni giorno sarà domenica, pensò. Ma chissà perché non riuscì a rallegrarsi a quel pensiero.

Mancava un ultimo cliente, una signora grassottella dai capelli rossi di nome Grazia. O era la figlia? Erano così uguali! Mah. Sembravano proprio un copia/incolla da una generazione all'altra.

Finita la giornata, dovette correre a riprendere il bambino e portarlo dal nonno. Il nipote di Ivano, Marco, aveva avuto quel bellissimo bambino, che si chiamava Marco come il padre. Ora aveva quattro anni, capiva tutto e diceva le cose più buffe! Lo chiamava nonno-grande e voleva sempre che gli comprasse la 'melendina'.

– Ma è già quasi ora di cena, gli dico. Ma lui insiste che vuole la sua 'melenda'.

E va be'. Dài. Perché non soddisfare ogni tanto il capriccio di un bambino? Allora lo porto in panetteria a prendere la 'melenda' che vuole con i soldi che il nonno mi aveva dato la mattina e lo riporto a casa insieme a me.

Entriamo e troviamo mio nonno ancora sveglio, vestito di tutto punto. Non è ancora l'ora di indossare il suo pigiama di flanella a righe. Ci riceve come se fossimo ospiti di riguardo, e si vede che è felice di averci lì con lui. È sorpreso della crescita del bambino, che credeva ancora un neonato e invece è già diventato un ragazzino molto sveglio.

Andiamo tutti in cucina e do al nonno il resto delle dieci lire, che lui come sempre non vuole accettare. Metto in tasca le monetine e li guardo per un po'. Che bello, quei due insieme! Poi lascio i due amici assorti a raccontarsi le loro storie e dalla porta di dietro della vecchia casa, che è appena socchiusa come se mi aspettasse, esco senza farmi notare verso il buio della notte e oltre.

## 9. BIOGRAFIA

Julio Cesar Monteiro Martins nasce a Niterói, in Brasile, nel 1955. La madre, Selma Cecília, è docente di Letteratura Americana presso l'Universidade Federal Fluminense di Rio de Janeiro, e proprio la letteratura diviene il tramite tra il figlio dodicenne e la madre, quando le difficoltà economiche impongono a Julio la sua «prima esperienza di esilio»: due anni vissuti in campagna dai nonni.

Mia madre mi pensava continuamente e io morivo di nostalgia per lei. Sin da piccolo mi aveva trasmesso il suo amore per la lettura. Durante il mio 'esilio', lei andava per librerie e bancarelle di libri usati alla ricerca di edizioni economiche delle opere che ammirava, e una volta al mese preparava un grosso pacco e me lo spediva con la corriera delle Linee Cometa. Ogni mese il giorno più felice per me era quello in cui aspettavo l'arrivo dei miei libri in piedi alla stazione delle corriere, presso la banchina delle Linee Cometa, sul punto di prendermi un'insolazione.<sup>1</sup>

I primi racconti e poesie di Julio vengono pubblicati nel 1975, durante la dittatura, in antologie ritenute allora sovversive: *Ventonovo* e *Histórias de um novo tempo*, mentre è del 1977 la sua prima raccolta di racconti, *Torpalium*; a questa ne seguono altre quattro (*Sabe quem dançou? A oeste de nada, As forças desarmadas, Muamba*), tre romanzi (*Artérias e Becos, Bárbara* e *O Espaço Imaginário*: esperimenti stilistici, tematici, temporali e strutturali molto audaci) e un saggio politico, *O Livro das Diretas* (*diretas* vuol dire elezioni dirette, suffragi universali, democrazia piena), del 1984, che celebrava il ripristino della libertà in Brasile: proprio questo è stato uno dei titoli pubblicati dalla casa editrice «Anima», fondata nel 1983 da

---

<sup>1</sup> JULIO CESAR MONTEIRO MARTINS, *L'ultima pelle*, inedito.

Monteiro Martins e da lui diretta fino al 1987, quando la recessione e l'iperinflazione hanno reso impossibile la sopravvivenza delle piccole imprese in Brasile.<sup>2</sup>

Julio Cesar è stato anche uno dei fondatori del partito verde brasiliano (il che non gli ha impedito di scontrarsi duramente e pubblicamente con l'allora leader) e del movimento ambientalista «Os Verdes»; poi avvocato per i diritti umani a Rio, responsabile dell'incolumità dei piccoli superstiti durante i processi per gli omicidi dei *meninos de rua*.

La sua passione per la scrittura, e le sue grandi doti di insegnante e oratore, gli sono valse il titolo di «Honorary Fellow in Writing» dell'Università di Iowa nel 1979; è stato poi professore di scrittura creativa al Goddard College del Vermont dal 1979 al 1980; all'Oficina Literária Afrânio Coutinho di Rio de Janeiro dal 1982 al 1989; all'Istituto Camões di Lisbona nel 1994 e alla Pontificia Universidade Católica di Rio de Janeiro nel 1995.

Nell'estate del 1995, si trasferisce in Italia, a Lucca, dove ancora risiede e dove ha fondato, nel 2000, la rivista letteraria on-line «Sagarana», trimestrale che propone testi di narrativa e poesia dei maggiori autori contemporanei (spesso inediti in lingua italiana); una sezione di saggistica; e una dal titolo «Vento nuovo», che accoglie le nuove proposte letterarie. Insegna Lingua Portoghese e Traduzione Letteraria

---

<sup>2</sup> Tra il 1983 e il 1987 l'«Anima» è stata la casa editrice che ha pubblicato il maggior numero di opere prime di autori brasiliani, nonché numerose traduzioni di testi inediti (*The Great March* di William Styron, il *Noi* di Evgenij Zamjatin, le lettere di Rilke a Lou Salomé, quelle di Kafka a Felice Bauer, e altri), aggiornando così il mercato editoriale brasiliano sia attraverso la promozione della moderna narrativa straniera che di quella nazionale contemporanea.

all'Università degli Studi di Pisa e dirige il Laboratorio di Narrativa, che è parte del Master della Scuola «Sagarana», a Pistoia.

In Italia ha pubblicato una raccolta di «piccoli poemi in prosa», *Il percorso dell'idea*; tre racconti-in-romanzo, *Racconti italiani*, *La passione del vuoto*, *L'amore scritto*, e un 'antiromanzo' *madrelingua*. Con Antonio Tabucchi, Bernardo Bertolucci, Dario Fo, Erri de Luca e Gianni Vattimo ha pubblicato il volume *Non siamo in vendita – voci contro il regime*.

È, inoltre, autore di opere teatrali e i suoi scritti hanno ispirato opere cinematografiche, come *Garganta* (Gola) del regista Dodô Brandão e *Referência* (Referenza), del regista Ricardo Bravo.

## 10. BIBLIOGRAFIA

### 10.1. OPERE PUBBLICATE IN ITALIA

#### Romanzi e raccolte di racconti

*Il percorso dell'idea. Pétits poèmes en prose*, Pontedera, Oltre Le Mura/ Baldecchi e Vivaldi, 1998

*Racconti italiani*, Nardò, Besa, 2000

*La passione del vuoto*, Nardò, Besa, 2003

*madrelingua*, Nardò, Besa, 2005

*L'amore scritto. Frammenti di narrativa e brevi racconti sulle più svariate forme in cui si presenta l'amore*, Nardò, Besa, 2007

#### Racconti

##### In miscellanee e riviste:

*L'irruzione*, in *Non siamo in vendita. Voci contro il regime*, a cura di Stefania Scateni e Beppe Sebaste, prefazione di Furio Colombo, Roma, Arcana Libri/l'Unità, 2002

*Hotel Till*, in *Racconti d'Estate*, a cura di Stefania Scateni, Roma, Arcana Libri/l'Unità, 2002

*Eriza Bay* in «Tabula Rasa», 2, gennaio 2003

*Avvio*, in «Le voci della luna», 24, marzo 2003

*Avvio*, *Benessere*, in «Crocevia», 1/2, marzo 2004

*Avvio*, in *Cultura e letteratura della migrazione – Oralità e scrittura*, a cura di Maria Calabrese, Paola Cazzola e Paolo Trabucco, Ferrara, Cies, 2005

*Zargo*, in «Crocevia», 7/8, maggio 2006

*Ceneri di cartapesta*, in *San Nicola: agiografia immaginaria*, a cura di Ron Kubati e Michele Lobaccaro, Bari, La Meridiana, 2006

*Un mare così ampio*, in *Nuovo Planetario Italiano: Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di Armando Gnisci, Troina, Città Aperta, 2006

*La favorita dello stato*, in «Crocevia», 9/10, marzo 2008

*Mondi nuovi*, in «PaginaZero», 11, marzo 2008

*Manuelito*, in *Il Brasile per le strade*, a cura di Silvia Marianecchi, Roma, Azimut, 2009

*La guerra delle parole*, in *Reciproche ricezioni*, a cura di Paolo Trabucco, Ferrara, Voci dal silenzio, 2010

*Angeli in Europa*, in *Rondini e ronde. Scritti migranti per volare alto sul razzismo*, a cura di Silvia De Marchi, Roma, Mangrovie, 2010

*La pala di Daouda*, in *Verrà domani e avrà i tuoi occhi*, a cura del Movimento Primo Marzo, Roma, Compagnia Delle Lettere, 2010

*L'altro da sé*, in *L'italiano degli altri*, a cura di Dante Maria-nacci e Renato Minore, Roma, Newton Compton, 2010, pp. 210-222

**On-line:**

*Vernissage*, in «Musibrasil», I, 2001

*Sunshine memories*, in «Musibrasil», II, 2002

*L'orologio di plastica*, in «Musibrasil», III, 2003

*Il suddito*, in «El-Ghibli», I, 4, giugno 2004

*Hotel Till*, in «Musibrasil», IV, 2004

*Rimpatrio*, in «El-Ghibli», I, 7, marzo 2005

*Uluri Kamaiurà*, in «Musibrasil», V, 2005

*La visita* in «*Bollettino '900*», 1-2, I-II Semestre, 2007

*L'ansa duodenale* in «*Bollettino '900*», 1-2, I-II Semestre, 2007

*Pomeriggio a casa*, in «Musibrasil», VII, 2007

*Il terrorista*, in «El-Ghibli», V, 22, dicembre 2008

*Displasia di Dio (Riflessioni in compagnia della morte)*, in «Bibliomanie», 13, aprile/giugno 2008

*La pala di Daouda*, in «Primo Marzo 2010», 20 febbraio 2010

In «Sagarana», alla voce «Il direttore», sono pubblicati:

*Un mare così ampio*

*Le due città* (on-line anche sul sito della casa editrice LibertàEdizioni), [http://www.libertaedizioni.net/monteiro\\_martins](http://www.libertaedizioni.net/monteiro_martins))

*Domino*

*L'ultima pelle* – prologo del romanzo

*I rifiuti e l'analista* (Il racconto inedito viene aggiornato ogni trimestre)

Segnalo che sul sito «Voices» è possibile ascoltare la lettura dei seguenti racconti:

*Hotel Till* (voce Francesco Tadini)

*Domino/Dominó* (nella versione italiana e portoghese, entrambe lette da Julio Monteiro Martins)

## Poesie

### In miscellanee e riviste:

*La mandala di pietra*, in *Poesia a Lucca*, a cura di Dante Maffia, Lucca, Pacini-Fazzi, 2002

*Foto Lux, Maggio '48, Nello zainetto di Lorenzo, Essere dentro, Il fantasma, La cucitura dei versi, L'ascensore*, in «Pagine. Quadrimestrale di poesia internazionale», XII, 35, maggio-agosto 2002

*La rotta*, in *Alias*, VII, 11, 15 marzo 2004

*La ballata di Cabo Branco, Roraima, Alaska, Origini future, Foto Lux, Maggio '48, Finestre*, in *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, a cura di Mia Lecomte, Firenze, Le Lettere, 2006

*Seduto immobile, L'estremo occidente*, in «Caffè», 16, ottobre 2006

*Vivere in esilio*, in *Le parole nel vento. Testi migranti pubblicati dalla rivista El-Ghibli*, a cura del Comitato editoriale El-Ghibli, Milano, Carta editrice, 2009

### On-line

*La rotta*, in «El-Ghibli», 0, 0, giugno 2003

*In treno, Musica, Seduto immobile*, in «El-Ghibli», I, 7, marzo 2005

*Noi barbari cristianizzati*, in «El-Ghibli», III, 13, settembre 2006

*Noi barbari cristianizzati*, traduzione in Arabo, Spagnolo, Inglese e Francese, in «El-Ghibli», III, 14, dicembre 2006

*Vivere in esilio*, in «El-Ghibli», IV, 17, settembre 2007

*Posto di blocco*, in «El-Ghibli», VII, 29, settembre 2010

*Haiti*, in «Intercultura», 22 gennaio 2010,

<http://intercultura.splinder.com/archive/2010-01>

## Opere teatrali

*L'isteria del marmo*, adattamento in italiano dell'originale portoghese *A histeria do mármore*. Rappresentata dal Teatro dei Rassicurati di Montecarlo per la regia di Andrea Berti nel 1997

*Per motivi di forza maggiore*, adattamento di *Por motivo de força maior*

*Aula magna*, adattamento in italiano di *Aula magna*

*Hitler e Chaplin*. Composta di cinque pièce corte:

*Il Galleriere*, dall'omonima portoghese *Tuneiros*, messa in scena dal Teatro dei Rassicurati di Montecarlo per la regia di Gianmarco Caselli nel 1999



*A Piede Libero*  
*Nient'altro che bambini*, adattamento di *Apenas meninos*  
*Hitler e Chaplin*  
*Occultamento*

### **Adattamenti cinematografici**

*Occultamento*, cortometraggio per la regia di Emiliano Galiani, tratto dall'omonima opera teatrale in lingua italiana, atto unico, 2000.

### **Saggi, prefazioni, interventi**

#### **In volumi e riviste:**

*Sincretismo*, in *Tracce. Parole di Porto Franco. Le culture della parola e della scrittura*, a cura di Lanfranco Binni, Pape Mbaye, Armando Gnisci, Firenze, Polistampa, 2001

*Il limbo visto da vicino*, in «Miscellanea di comparatistica. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"», 7, aprile 2001

JULIO MONTEIRO MARTINS, ANTÓNIO FOURNIER, *Alcune riflessioni dopo cinque anni di dottorato luso-brasiliano nell'Ateneo pisano*, in *Lingue e culture romanze – Didattica e ricerca: quali prospettive?*, a cura di Françoise Bidaud, Pisa, Mauro Baroni editori, 2002

*Il miraggio di Palmares*, prefazione a HELENO DE OLIVEIRA, *Se fosse vera la notte*, Roma, Zona Editrice, 2003

*La letteratura fra trauma, rottura, continuità*, in *Reciproche ricezioni*, a cura di Paolo Trabucco, Ferrara, Voci dal silenzio, 2010

#### **On-line:**

*Cingoli, ciclostili e profumo di tè. Boom letterario brasiliano 30 anni dopo*, in «Musibrasil» II, 2002

*Su «Poetiche africane»* (recensione), in «Kuma», 4, 2002

*Una conchiglia nella valigia*, in «Primo Convegno Nazionale. Culture della migrazione e scrittori migranti. Ferrara, 19-20 aprile 2002»

*Il rifiuto di soggiorno*, in «El-Ghibli», VI, 25, settembre 2009  
*Lo spirito e il contributo originale della letteratura brasiliana* (Conferenza di apertura del seminario «Storia della letteratura brasiliana», Roma, Ambasciata brasiliana, 15 ottobre 2009), in «Sagarana», 38, gennaio 2010

*Letterati e disperati* (saggio-in-racconto), in «El-Ghibli», VII, 30, dicembre 2010

Sul sito «Sagarana», alla voce «Il direttore»:

*Uova di cigno, uova di tartaruga*

*Cingoli, ciclostili e profumo di tè. Boom letterario brasiliano 30 anni dopo* (già in «Musibrasil», cit.)

*Biografia*

*Bibliografia*

A partire dall'anno 2004, un editoriale di Julio Monteiro Martins apre sempre il numero di ottobre della rivista «Sagarana», per celebrarne il 'compleanno'.

Sempre su «Sagarana», alla voce «I Seminari», sono pubblicati tutti gli Atti dei Seminari «Scrittori migranti» organizzati dalla rivista (con la costante presenza di Julio Monteiro Martins e Mia Lecomte), che raccolgono interventi e ampi dibattiti tra scrittori, critici, editori e uditori.

## Interviste

*Letteratura migrante/letteratura mondiale*, in *Scrittura e migrazione. Una sfida per la lingua italiana*, a cura di Laura Barile, Donata Feroldi e Antonio Prete, Siena, Edizioni dell'Università, 2009

*Il brusio generale del mondo*, in DAVIDE BREGOLA, *Da qui verso casa*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, pp. 104-27

PIETRO PANCAMO, *Un sito dedicato al mondo*, in «La Mosca di Milano», 11, novembre 2004

SILVIA TREVES, *Sagarana: una rivista/scuola in rete*, in «LibriNuovi», XV, 24, 2003

PIETRO PANCAMO, *Un'intervista a Julio Monteiro Martins*,

<http://www.progettobabele.it/autori/jmonteiromartins.php>

REDAZIONE «VOCI DAL SILENZIO», *Intervista a Julio Monteiro Martins*, <http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/monteirointervista.htm>

IRENE CLAUDIA RICCIARDI, *A colloquio con lo scrittore*, in «El-Ghibli», I, 7, marzo 2005 (in questo numero, che contiene un supplemento speciale su Monteiro Martins, sono state pubblicate anche le interviste di Pancamo e della Redazione di «Voci dal silenzio»)

## 10.1.2. OPERE PUBBLICATE IN BRASILE

### Romanzi e raccolte di racconti

- Torpalium*, São Paulo, Ática, 1977  
*Sabe quem dançou?*, Rio de Janeiro, Codecri, 1978  
*Artérias e becos*, São Paulo, Summus, 1978  
*Bárbara*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979  
*A oeste de nada*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981  
*As forças desarmadas*, Rio de Janeiro, Anima, 1983  
*O livro das diretas*, Rio de Janeiro, Anima, 1984  
*Muamba*, Rio de Janeiro, Anima, 1985  
*O espaço imaginário*, Rio de Janeiro, Anima, 1987

### Racconti

- Crocidura-drama, O método*, in *Histórias de um Novo Tempo*, Rio de Janeiro, Codecri, 1976  
*Livro chamado o livro*, in «Revista Inéditos», 2, 1976  
*Presente do nilo*, in «Status Literatura», Edizione Speciale, São Paulo, 1977  
*El juego del gobierno*, in «Revista Escrita», 20, 1977  
*A triste tromba de Enedino Enéias*, in *Queda de Braço*, Fortaleza, Ceará, Casa Editrice Intercâmbio Cultural, 1977  
*Caso de fome*, in «Revista Ficção», 15, 1977  
*Xô Peru!*, in «Revista Civilização Brasileira», 14, 1979  
*Em busca do texto perdido*, in «Revista Ficção», 38, 1979  
*Blocos de pedra*, in «O Erotismo no Conto Brasileiro, a cura di Edilberto Coutinho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980  
*Sabe quem dançou?*, in *O Novo Conto Brasileiro*, a cura di Malcolm Silverman, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985  
*O barco vermelho*, in *Histórias de Amor Infeliz*, a cura di Esdras do Nascimento, Rio de Janeiro, Nórdica, 1985  
*Babá*, in *Um Prazer Imenso*, a cura di Jefferson de Andrade, Rio de Janeiro, Record, 1986  
*Não aconteceu em Liverpool*, in *Cariocas de Todos os Contos*, a cura di Jefferson de Andrade, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987  
*Orson*, in *Memórias de Hollywood*, a cura di Julieta de Godoy Ladeira, Nobel, São Paulo, 1988  
*Acasalando*, in «Revista Verve», 13, 1988  
*A palpitação*, in «Jornal Pravalder», 14, 1990  
*Ladrão de espíritos*, in «Revista Letras e Artes», 11, 1991

*Heróis do novo mundo*, in «Suplemento Literário de Minas Gerais», 1272, settembre 2004  
*A posição*, in *Fora da Ordem e do Progresso*, a cura di Luiz Ruffato, Geração, São Paulo, 2004  
*Il terrorista*, in «Mosaico», 28, aprile 2006  
*Ruiva*, in *Entre Nós*, a cura di Luiz Ruffato, São Paulo, Língua Geral, 2008  
*Orson*, in «Suplemento Literário de Minas Gerais», 1322, luglio 2009

### **Poesie**

*Canção para Maria Déia*, in «Revista Escrita», 6, 1976  
*As algemas da terra; Ficança; Amputações; Métodos*, in *Ventonovo*, Curitiba, Paraná, Cooperativa de Escritores, 1975  
*Via salária*, in «Revista Inéditos», 6, 1977  
*Ser dentro, O fantasma, O espantalho*, in *Carne Viva*, I, a cura di Olga Savary, Rio de Janeiro, Anima, 1984  
*Ser dentro*, in *Antologia da Nova Poesia Brasileira*, a cura di Olga Savary, Rio de Janeiro, Hipocampo/Rio Arte, 1992

### **Opere teatrali**

*Por motivo de força maior*; Niterói, 1979; New York, 1980; Niterói, 1992  
*Aula magna*, Niterói, 1992  
*A histeria do mármore*, Niterói, 1993  
*Tuneiros*, Niterói, 1993  
*Menino Jesus*, Niterói, 1993  
*Apenas meninos*, Niterói, 1993

### **Adattamenti cinematografici**

*Garganta*, cortometraggio per la regia di Dodô Brandão, ispirato all'omonimo racconto di *As forças desarmadas*. Premi di Migliore Regia e Migliore Sceneggiatura per Cortometraggio al Festival del Cinema di Gramado nel 1987  
*Referência*, cortometraggio per la regia di Ricardo Bravo, dall'omonimo racconto della raccolta *Sabe quem dançou?*. Vincitore dei Premi «Migliore Attrice» e «Migliore Regia per Cortometraggio» al Festival del Cinema di Brasilia 1988

### **Saggi**

*Inteiro verde*, in *Partido Verde*, a cura di Patricia Kranz e Alfredo Sirkis, Rio de Janeiro, Anima, 1986

*Uova di cigno, uova di tartaruga*, in «Dialoghi», II, 3, 2000  
(anche sul sito «Sagarana», alla voce «Il direttore»)

### **10.1.3. OPERE PUBBLICATE IN PORTOGALLO, IN FRANCIA E NEGLI STATI UNITI**

#### **Racconti, poesie e saggi**

*The position*, in «Writing From The World», University of Iowa Press, U.S.A., 1984

*A coleção*, in *Contos Contemporâneos Portugal/Brasil*, a cura di Henri Yvinec e Mário Gamboa, Paris, Edition Le Livre de Poche, 1990

*As sementes da brasilidade*, in «Perfil Luso-Afro-Brasileiro», Lisbona, Annuario della Casa Editrice Eurobrape, 1995

*Fall guy*, in «Brazzil. International Magazine in English», VII, 117, settembre 1995

*Made in Brazil*, in «Brazzil», VIII, 135/136, marzo-aprile 1997

*Republic*, in «Brazzil», VIII, 159, luglio 1997

*The fragile years, The state primadonna, Profane and poor uteri*, in «Brazzil», IX, 148, aprile 1998

*West of nothing*, in «Brazzil», X, 157, gennaio 1999

*New world heroes, Courage, Carmem*, in «Brazzil», XI, 179, novembre 2000

*Tribobó clinic, Tropical fever, Soul's robber*, in «Brazzil», 191, novembre 2001

*Domino, The collection*, in «Brazzil», 207, marzo 2003

*Seven poems: The ballad of Cabo Branco, Being inside, Foto lux, May 48, Future origins, Roraima, Alaska, The scarecrow, The ship's course*, in *A New Map. The Poetry of Migrant Writers in Italy*, a cura di Mia Lecomte e Luigi Bonaffini, New York, Legas ed., 2011

### **10.2. OPERE INEDITE**

*Sol de inverno* (raccolta di racconti)

*A última pele* (romanzo)

*Toscana* (haiku)

*Cronache di gloria e disperazione* (note e frammenti)

*La grazia di casa mia* (raccolta di poesie)

*Baci di guerra* (romanzo)  
*L'onda d'urto* (raccolta di racconti)  
*L'altro da sé* (raccolta di racconti)  
*L'inferno* (raccolta di racconti)

## 10.3. BIBLIOGRAFIA CRITICA

### 10.3.1. IN ITALIA

FILIPPO BETTINI E ARMANDO GNISCI, *Dalle Ebridi a Malta. La giovane poesia d'Europa nel 1999*, Dogliani, Edizioni Sensibili Alle Foglie, 2000

ARMANDO GNISCI, *Una storia diversa*, Roma, Meltemi, 2001

CONSOLATA LANZA, *Una lingua preziosa*, in «LibriNuovi», XIII, 17, 2001

SELENA DELFINO, *Prospettiva per una letteratura migrante – Sagarana*, in «Prospektiva», IV, 18, 2002

CORRADO GIUSTINIANI, *Fratellastri d'Italia*, Roma, Laterza, 2003

FULVIO PEZZAROSSA, *Forme e tipologia delle scritture migranti*, Eks&Tra, 2003, <http://www.eksetra.net/stampa/stampa.php?id=5>

PIERSANDRO PALLAVICINI, *Qualcosa che viene da lontano*, in «Pulp», 45, 2003

HEIKO H. CAIMI, *Umanità in pillole*, in «Magnolia News», II, 22, gennaio 2004

RAFFAELE TADDEO, *L'autore: Julio Monteiro Martins*, in *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione: autori e poetiche*, Milano, Raccolto edizioni, 2006

GABRIELLA ROMANI, *Al di là della parola*, in *L'italiano lingua di migrazione: verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo*, a cura di Anna Frabetto e Walter Zidaric', Centre de Recherches su les Identités Nationales et l'Interculturalité, Nantes, Université de Nantes, 2007

ROBERTO DEROBERTIS, *Prossimità delle distanze*, in *L'italiano lingua di migrazione*, cit.

ROSSELLA POLI, *Un'arma contro il razzismo: la parola*, sito «Cestim», [http://www.cestim.it/sezioni/tesi/rossella\\_poli\\_antologia\\_contro\\_il\\_razzismo.pdf](http://www.cestim.it/sezioni/tesi/rossella_poli_antologia_contro_il_razzismo.pdf)

### Recensioni on-line

In «El-Ghibli» I, 7, marzo 2005, Supplemento: *Incontro con Julio Monteiro Martins*:

RAFFAELE TADDEO, *Caratteri generali della produzione in italiano di Julio Monteiro Martins*

- RAFFAELE TADDEO, *Analisi di «Racconti italiani»*  
 ARMANDO GNISCI, *Presentazione di «Racconti italiani»*  
 ANTONELLO PIANA, *Racconti italiani*  
 CONSOLATA LANZA, *Racconti italiani*  
 MANWELL GRAZIANI, *Racconti italiani*  
 RAFFAELE TADDEO, *Analisi di «La passione del vuoto»*  
 CARMINE CHIELLINO, *Spazi aperti e memorie parallele*  
 (già in: <http://ww3.comune.fe.it/vocidalsilenzio/lapassionedelvuoto.htm>)  
 ANTONELLO PIANA, *La passione del vuoto* (già in «El-Ghibli», 0, 2, dicembre 2003)  
 CONSOLATA LANZA, *La passione del vuoto*  
 JADELIN GANGBO, *La passione del vuoto*  
 ANTONELLO PIANA, *madrelingua*, on-line anche al sito:  
<http://ww3.comune.fe.it/vocidalsilenzio/madrelingua.htm>
- Sul sito della rivista «Sagarana», «Il Direttore»,  
<http://www.sagarana.net/speciale/index.html>:  
 MIA LECOMTE, *madrelingua*, in «Le Monde Diplomatique», 16 maggio 2005  
 RAFFAELE TADDEO, *madrelingua*, recensione (già in «El-Ghibli»)  
 CONSOLATA LANZA, *madrelingua*, in «Librinuovi», 35, ottobre 2005  
 CONSOLATA LANZA, *L'amore scritto*  
 MILVA MARIA CAPPELLINI, *L'amore scritto*  
 FRANCO FOSCHI, *L'amore ed altri fuochi artificiali*  
 RAFFAELE TADDEO, *L'amore scritto*  
 BARTOLOMENO DI MONACO, *L'amore scritto*  
 SARA FAVILLA, *44 modi di scrivere l'amore*  
 KARIM METREF, *L'amore scritto* (già in «Letterranza»)
- Sul sito «Il gioco degli specchi»:  
[http://www.ilgiocodeglispecchi.org/libri/libri\\_e\\_autori](http://www.ilgiocodeglispecchi.org/libri/libri_e_autori)  
 ROSANNA MORACE, *Racconti italiani*  
 ROSANNA MORACE, *La passione del vuoto*  
 ROSANNA MORACE, *madrelingua*  
 SILVIA CAMILLOTTI, *L'amore scritto. Frammenti di narrativa e brevi racconti sulle più svariate forme in cui si presenta l'amore.*
- CARMINE CHIELLINO, *Racconti italiani*, in «Avanti!», maggio 2003  
 RAFFAELE TADDEO, *madrelingua*, in «El-Ghibli», Recensioni  
 RAFFAELE TADDEO, *L'amore scritto*, in «El-Ghibli», Recensioni  
 MIRKO ZILAHY DE GYURGYOKAI, *L'amore scritto*, «Yoricklibri», febbraio 2008, <http://www.yoricklibri.it/feb08.html>

KARIM METREF, *L'amore scritto di Julio Monteiro Martins*, in «Letteranza», <http://www.letteranza.org/recensioni/lamore-scritto-di-julio-monteiro-martins>

### 10.3.2. IN BRASILE

VICENTE ATAÍDE, *Do grotesco e do carnaval: a narrativa de Julio Cesar Monteiro Martins*, Postfazione ad *A Oeste de Nada*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981

EDILBERTO COUTINHO, *Criaturas de papel*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981

HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA, ARMANDO FREITAS FILHO E MARCOS AUGUSTO GONÇALVES *Anos '70, Literatura*, Rio de Janeiro, Europa, 1981

JOSÉ AFRÂNIO MOREIRA DUARTE, *Palavra puxa palavra*, São Paulo, Editora do Escritor, 1982

MALCOLM SILVERMAN *Moderna sátira brasileira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987

CARLOS EMILIO CORREIA LIMA, *Imprensa alternativa e literatura: os anos da resistência*, Rio de Janeiro, Rio Arte, 1987

*Enciclopédia de literatura brasileira*, a cura di Afrânio Coutinho e J. Galante de Souza, Academia Brasileira de Letras, Ministerio della Cultura del Brasile, Biblioteca Nazionale del Brasile e Casa Editrice Global, São Paulo, 2001, p. 1027

LUÍS ROCHA, *Em nome da literatura* (intervista), in «Rivista del Diário de Notícias», 12, gennaio 2003

### 10.3.3. NEGLI STATI UNITI

PETER SCHOEMBACH, *Sabe quem dançou?*, in «The Modern Language Journal», 1982

MALCOLM SILVERMAN, *A oeste de nada*, in «The Modern Language Journal», 1982

ELISABETH LOWE, *The city in brazilian literature*, Associated University Press, 1982

MALCOLM SILVERMAN, *Muamba*, in *World Literature Today*, University of Oklahoma Press, 1986

ROBERT E. DI ANTONIO, *Brazilian fiction. Aspects and revolution of the contemporary narrative*, Fayetteville-London, University of Arkansas Press, 1989



NANCY T. BADEN, *The muffled cries. The writer and literature in authoritarian Brazil, 1964-1985*, New York- Oxford, University Press of America, 1999

### 10.3.4. TESI IN ITALIA E IN BRASILE

SOARES ANGÉLICA, *Um retrato literário da ascensão de uma sociedade de mercado no Brasil contemporâneo*, Tese de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 1978

ATAÍDE VICENTE, *Do grotesco e do carnaval: a narrativa de Julio Cesar Monteiro Martins*, Tese de Mestrado, Universidade Católica do Paraná, Departamento de Letras, 1980

CARVALHO DE OLIVEIRA VIVIANE, *Criação do espaço narrativo em Passione del Vuoto de Julio Monteiro Martins*, Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo, Departamento de teoria literária e literatura comparada, 2006

RICCI SARA, *I laboratori di scrittura creativa: un'analisi alla luce delle teorie cognitive sulla scrittura*, tesi di laurea triennale in Lettere moderne, per la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa. Relatore, prof. Fabrizio Franceschini

MOREIRA ALVES MARIA LUCILENE, *Escritores Migrantes, Júlio Monteiro Martins*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2007

VALENTE DE ARAÚJO MARIA GABRIELA, *Variações sobre o exílio. Júlio Monteiro Martins e Patrizia Cavalli*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2007

REGINA SCHWOJER, «madrelingua» e «Forse oggi non ammazzo nessuno». *Letteratura oppure espressioni culturali? Criteri di letterarietà per la letteratura italiana della migrazione*. Edmonton, Alberta, Canada, Aprile 2011

LUCIANA ERREGUE, *L'idea della fluidità nella poesia della migrazione: la libertà reale come libertà letteraria*, Edmonton, Alberta, Canada, Aprile 2011

ROSSELLA NERI, *La metanarrativa. Le teorie, la storia, i testi*. Università degli studi di Verona, Dottorato di ricerca in letteratura e filologia. Indirizzo moderno-contemporaneo. Letterature comparate. XXI ciclo.

# INDICE

5	PREMESSA
13	INTRODUZIONE <i>Letteratura migrante?</i>
23	1. Poetica e metapoetica
37	2. Dal Brasile all'Italia
37	2.1. <i>Un mare così ampio</i>
41	2.2. La produzione brasiliana: <i>Bárbara e A oeste de nada</i>
52	2.3. <i>Il percorso dell'idea</i> : tra prosa e poesia, immagine e idea
57	3. <i>Racconti italiani</i> La poetica metaforica e ossimorica
57	3.1. Il dialogo con il «tu»
59	3.2. <i>In naturalibus</i>
63	3.3. <i>Racconti italiani?</i>
70	3.4. I racconti-in-romanzo sulla morte
74	3.5. Il contrasto ossimorico tra significante e significato
77	4. <i>La passione del vuoto</i> I racconti-in-romanzo dei vuoti nel Vuoto
77	4.1. Metafora estesa e 'perturbante': <i>Hotel Till</i>
83	4.2. I vuoti nel Vuoto
91	4.3. Il respiro breve dei racconti-in-romanzo
93	5. <i>madrelingua</i> L'esplosione metaletteraria del romanzo
93	5.1. L'anti-romanzo sulla crisi del romanzo
96	5.2. «Un buco nel cielo di carta»: l'esplosione dei personaggi e dell'autore
99	5.3. Il gioco sottile tra metaletteratura, vita, lettera- tura

103	6. <i>L'amore scritto</i>
	L'esplosione letteraria del romanzo
103	6.1. Gli amori nell'Amore
106	6.2. Il 'peso specifico' dell'amore: <i>Oro, Incenso, Mirra</i>
110	6.3. Montaggio cinematografico e sottofondo musicale
114	6.4. L'esplosione delle categorie di tempo e spazio
121	7. Un colloquio con Julio Monteiro Martins
136	8. Piccola antologia di racconti inediti
136	<i>Cipresseta Raffaella Di Blasio</i>
146	<i>Gita al mare</i>
148	<i>Una storia breve</i>
149	<i>El Carnal</i>
160	<i>Il brusio del mondo</i>
163	9. Biografia
166	10. Bibliografia
166	10.1. Opere pubblicate in Italia
171	10.1.2. Opere pubblicate in Brasile
173	10.1.3. Opere pubblicate in Portogallo, in Fran- cia e negli Stati Uniti
173	10.2. Opere inedite
174	10.3. Bibliografia critica
174	10.3.1. In Italia
176	10.3.2. In Brasile
176	10.3.3. Negli Stati Uniti
177	10.3.4. Tesi in Italia e in Brasile

Stampato in Italia  
nel maggio 2011 per conto di  
LibertàEdizioni