

## Simbologie e scritte in transito

a cura di Vanessa Castagna e Vera Horn

# Dispatrio come morte e rinascita

## Julio Monteiro Martins tra Brasile e Italia

Rosanna Morace

(La Sapienza Università di Roma, Italia)

**Abstract** The works of Julio Monteiro Martins are analyzed in relation to the exile's experience with an assessment of the elements of continuity between his Brazilian and Italian production. Despite the author's reference to his own migration as a «controlled suicide» and rebirth, an evolving line can be traced in his fiction in the persistence of similar themes, narrative structures, and stylistic conventions, even if it is clear that working during the period of dictatorship and as an exponent of the *novíssima literatura brasileira*, the author had different priorities than when he was living as an intellectual in Italy. Therefore both Portuguese and Italian short stories are compared and examined, as well as his experimental novel *madrelingua*, with particular attention to Monteiro Martin's aptitude for combining long and short narrative and different literary traditions.

**Keywords** Julio Monteiro Martins. Translingual literature. Italoophon literature. Brazilian literature. Bilingualism.

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.

(Monteiro Martins 2000, 20-1)

Protagonista e voce narrante di questo racconto, *Un mare così ampio*,<sup>1</sup> è Fernão de Magalhães, che, nel 1517, all'età di trentasette anni, rinuncia alla cittadinanza e al nome portoghese per diventare Hernando de Magalanes, al servizio della corona spagnola, sotto la cui bandiera compirà la prima circumnavigazione terrestre.

1 Da questo racconto trae il titolo (con evidente citazione) la prima monografia sull'autore: si veda Morace 2011.

Monteiro Martins fotografa l'eroe nel 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, e diviene perciò una sorta di monologo in cui il navigatore chiarisce a se stesso, più che all'amico, le ragioni di una scelta ormai compiuta e senza ritorno. Lasciare definitivamente il Portogallo, infatti, non è solo un atto di ribellione contro una nazione che non ha mai avuto fiducia nel proprio servitore, e che quindi mai scommetterebbe 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. (Monteiro Martins 2000, 19)

Un parallelismo antitetico s'instaura tra la vicenda umana del portoghese, scacciato e umiliato da El Rey Dom Manuel, e l'impresa eroica che egli compirà al servizio della corona di Spagna: la nuova patria che l'ha accolto, ha avuto fiducia in lui e gli ha permesso di sviluppare appieno le proprie potenzialità. La circumnavigazione del globo che lo renderà celebre 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». La vita privata e inconscia del singolo diviene, così, allegoria di una vicenda umana più grande, che trascende la persona, e il racconto una cometa che illumina il sistema-globo: il vero oggetto della narrazione di Julio Monteiro Martins. Perché – come Magellano spiega alla muta figura dell'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 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. (Monteiro Martins 2000, 17)

Una vera e propria antitesi si instaura qui: tra il viaggiatore immobile e il navigante, tra lo spirito contemplativo e quello attivo; e, per analogia, tra

lo scrittore e l'avventuriero. Eppure, nella figura di Julio Cesar Monteiro Martins, le due antitetiche figure si compenetrano, e ne suggeriscono la piena identificazione: come Magellano, anche l'autore si è allontanato dalla madrepatria sulla soglia dei quarant'anni; e, come lui, ha adeguato il proprio nome alle consuetudini del paese di adozione, ribattezzando la nuova identità in Julio Monteiro Martins, con l'eliminazione di quel secondo nome poco usato in Italia. Ma soprattutto, anch'egli ha abbandonato la terra e la lingua natie per «imparare a vivere e a morire per il suo sogno, che è quasi una patria»: ovvero poter continuare a scrivere rimanendo fedele ai propri ideali.

Monteiro Martins si è allontanato dal Brasile nel 1995 (pur avendo prima lavorato negli USA e in Portogallo, come professore di scrittura creativa): non, quindi, durante gli anni più bui della dittatura militare, ma quando le contraddizioni e i problemi cronici generati dalla crisi del 'milagre brasileiro' e dalla fine del regime si stavano falsamente dissolvendo dietro la facciata di un idillico neoliberalismo nordamericano, ben lontano da quegli ideali che erano stati il fuoco della resistenza alla dittatura, a cui Julio aveva pervicacemente partecipato: sia come attivista, sia come scrittore impegnato, sia come editore-promotore di nuove voci; divenendo poi, con il ritorno alla democrazia e alle elezioni dirette, avvocato dei diritti umani e tra i fondatori del Partito verde brasiliano. Ma, quando la tanta agognata libertà politica e intellettuale si dimostrò il velo che copriva una nuova dittatura, economica e neoliberalista, per Monteiro Martins non rimase altra scelta che il dispatrio.

Uso questo termine in senso proprio, per come lo definisce Meneghello nel libro che ha introdotto tale vocabolo nella lingua italiana:

Mi pareva che il mio Paese mi scacciasse dalla sua politica, non per cattiveria sua o mia, ma per una nuova rispettiva conformazione: e che la speranza di far confluire in qualche punto la mia vita privata con quella pubblica del mio Paese (che purtroppo mi ero messo in testa che fosse il senso più alto della mia vita) fosse morta. (Meneghello [1993] 2007, 8)

Monteiro Martins usa, invece, una perifrasi molto particolare, «suicidio amministrato», intendendo porre l'accento sull'esilio obbligato, coatto, al quale non si è potuto sottrarre, perché il prezzo da pagare sarebbe stata la propria morte intellettuale e interiore:

Come nella morte vera, l'emigrante lascia tutto dietro di sé: i paesaggi, gli amici, i propri morti, il proprio passato e la propria unica identità. Egli abbandona il proprio corpo materiale, nella forma della sua storia personale, ed emigra sprovveduto, inerme, solo, etereo e spoglio come uno spirito, verso l'ignoto assoluto. L'emigrante ha ingannato la morte come un torero inganna il toro. Egli si è visto condannato e, prima

dell'esecuzione lenta e brutale della sentenza, si è costruito la propria morte, ha assunto volontariamente il controllo della propria fine e così ha guadagnato la possibilità di una nuova vita. (Monteiro Martins, *Cronache di gloria e disperazione*, inedito)

Dunque il suicidio di una parte di sé diviene, antifrasticamente, antidoto alla morte, o meglio 'inganno alla morte' e presagio di rinascita. Ed è emblematico che l'ultimo libro scritto (ma mai pubblicato) in portoghese da Monteiro Martins si intitoli *A última pele*, e si apra su queste parole:

Io so che i serpenti cambiano pelle di tanto in tanto, in cicli previsti della loro vita. Ma a volte un piccolo incidente, una ferita più grande, il morso di un altro animale, una pietra tirata da un bambino, vanno contro la logica dei cicli e fanno sì che il rettile sia costretto a uscire da sé stesso prima del tempo, lasciandosi dietro una copia, con la sua forma e i suoi disegni, così perfetta che può dare un soprassalto agli ignari. Ma la forma è vuota e inerte, appena una traccia secca di un altro tempo, e il vero serpente è già lontano, molto lontano, e striscia veloce con la sua pelle nuova. [...]

So anche che le persone, tutte le persone, costruiscono durante la loro vita almeno un grande personaggio: se stessi, la propria immagine di sé. A ciascun ciclo naturale dell'esistenza, questo personaggio perde sostanza, sbiadisce, si emargina, diventa incomprensibile e inverosimile. È ora di mutare pelle, di riscrivere interiormente il personaggio, distaccandosi dolorosamente dalla pelle ormai secca e morta che per tanto tempo lo ha rivestito. Rimane sul terreno una spoglia invisibile, un piumaggio etereo, percepibile forse appena nello scintillio degli occhi, nella rinnovata destrezza dei gesti. Così come nei rettili e negli uccelli, certi colpi inaspettati, certe ferite, certe angosce, possono anticipare la muta a un momento imprevisto. Il nostro canto tace, le nostre piume cadono, e noi tremiamo di freddo sul trespolo più remoto della voliera. Ma a un certo punto il ciclo si completa, inaspettatamente come era cominciato. Il personaggio è già un altro, integrato nel mondo che lo circonda e dal mondo sempre più celebrato. [...] Quelle rimaste sul terreno, piume, pelle, identità, non sono spoglie o reminiscenze, sono parti perdute della materia che ci costituisce, fossili della nostra essenza, sono ego sottratti, che in un giorno qualsiasi del futuro ci osserveranno quando resteremo con un'unica piuma, con un'ultima pelle, con un ultimo canto monocorde, con il personaggio definitivo. Abbiamo bisogno di cominciare ad amarlo da molto presto, già prima della prima muta. (Monteiro Martins, *A última pele*, inedito)

Nel dispatrio, nel cambio di muta, è inevitabile il passaggio attraverso una fase in cui il canto, la lingua materna, tace; e l'anima e il corpo tremano «di freddo sul trespolo più remoto della voliera. Ma a un certo punto il

ciclo si completa, inaspettatamente come era cominciato», e la magia della rinascita si compie, anch'essa provvisoria, ma pienamente provvisoria. E il rettile, l'uccello, l'uomo, possono lasciarsi dietro le vecchie spoglie per compiere quella «circumnavigazione da se stesso a se stesso» che è preludio di una nuova sinfonia. Non è un caso, allora, che proprio *Un mare così ampio* e il Prologo di *A última pele*<sup>2</sup> siano due dei quattro testi scelti dall'autore per 'presentarsi' sul sito di Sagarana: la rivista trimestrale online<sup>3</sup> - fondata, diretta e realizzata interamente da Monteiro Martins - che dal 2000 promuove la letteratura mondiale in Italia attraverso la scelta e la pubblicazione di inediti e rari, offerti in traduzione. Con essa, Monteiro Martins ha posto al servizio della nuova lingua e della nuova patria la propria esperienza letteraria, editoriale<sup>4</sup> e culturale, già ampiamente riconosciute in Brasile.

Le tre competenze non sono disgiungibili nell'autore italo-brasiliano, per il quale «la letteratura non è un 'fare', è un 'essere'»;<sup>5</sup> è strumento attivo di conoscenza e coinvolgimento, di partecipazione, denuncia, integrazione, arricchimento, fino a farsi vero e proprio *ethos* del/nel vivere quotidiano. E così, questo valzer che egli danza (e fa danzare ai suoi lettori) con i grandi autori della letteratura mondiale in «Sagarana» è il medesimo creato in *La macchina sognante* (uscito postumo per Besa);<sup>6</sup> ma non è nemmeno

2 Si vedano gli URL: <http://www.sagarana.net/speciale/link5.htm>; <http://www.sagarana.net/speciale/link6.htm> (2016-09-24).

3 La rivista, che oggi vanta più di 18.000 visualizzazioni a numero, è consultabile all'URL: [www.sagarana.net](http://www.sagarana.net) (2016-10-10). Si è interrotta al numero 14(57), dell'ottobre 2014, poiché Julio Monteiro Martins è venuto a mancare il 24 dicembre 2014. Seppure il Direttore si avvallesse di un fedele gruppo di collaboratori, soprattutto ai fini della traduzione, era lui a operare la selezione dei testi e ad occuparsi integralmente del lavoro di redazione, impaginazione, scelta delle immagini e pubblicazione online. Si deve alla determinazione di Pina Piccolo l'iniziativa di non far disperdere il nucleo fondante e il significato culturale di «Sagarana», attraverso la creazione di una rivista che si intitolerà «La macchina sognante». Su «Sagarana», ma anche sulla scuola di scrittura creativa e sulle iniziative culturali da essa originatesi, si veda Stanišić 2015 e Panzarella 2015.

4 La casa editrice «Anima», fondata e diretta da Julio Cesar Monteiro Martins nel 1983, ha pubblicato il maggior numero di opere prime di autori brasiliani tra il 1983 e il 1987, nonché numerose traduzioni di testi inediti in portoghese.

5 La citazione è tratta da uno dei tanti colloqui e-mail che ho avuto con l'autore.

6 *La macchina sognante* è un «dialogo al di là del tempo» tra Julio e i grandi autori del passato (Breton, Calvino, Carver, Cocteau, Manganelli, Pessoa, Schopenhauer, Simenon, Vargas Llosa...); e si struttura in brevi loro citazioni, scelte da Milva Maria Cappellini, alle quali Julio risponde, instaurando così una riflessione sulla natura e la finalità della creazione letteraria, sul rapporto tra vita e letteratura, sulla contemporaneità, oltre che naturalmente interpretando (o riconsiderando alla luce dell'oggi) alcuni pensieri degli autori proposti. È proprio l'autore ad utilizzare la metafora del ballo per riferirsi a *La macchina sognante*: «È come un invito a ballare (un valzer? un tango? una tarantella?) questa ricerca di comunicazione e di armonia tra presente e passato» (Monteiro Martins 2015, 15).

dissimile dal dialogo col passato, col presente e col lettore (frequentemente i racconti che si rivolgono ad un 'tu') che egli instaura nelle sue opere, poiché comune è la radice della convinzione che la letteratura sia *atto* di intervento nel reale, in modi disparati ma integrantisi gli uni con gli altri. Per questa ragione, coglie perfettamente nel segno Milva Maria Cappellini (2015), rintracciando nell'opera di Julio Monteiro Martins il «nodo buono» e «tenace» «tra evidenza dell'autore e incisività dell'intenzione», che si materializza, nella scrittura, attraverso «la contestazione radicale della morte, l'affermazione instancabile della vita».

È moto attivo, la scrittura di Julio Monteiro Martins; e lo è sempre stato, fin da quando, non ancora ventenne, comincia a pubblicare, per la nuova casa editrice Codecri,<sup>7</sup> i suoi primi racconti in portoghese, dapprima in antologia (Monteiro Martins 1975, 1976) e poi in volumi interamente a suo nome (il primo è la raccolta *Torpalium*: Monteiro Martins 1977). E fin da questi esordi emerge chiaramente la sua capacità di ritrarre – attraverso singoli personaggi o circoscritti frammenti di storie – una generazione, un periodo storico, una scheggia emblematica, un'attitudine psicologico-culturale, una propensione inconscia che ha portata allegorica, significa più di quello a cui si riferisce direttamente. Penso ad un racconto come *Sabe quem dançou?*, che pone a titolo (anche dell'omonima raccolta: Monteiro Martins 1978a) l'espressione con cui ci si riferiva alle persone scomparse (quindi arrestate, torturate e uccise) durante la dittatura brasiliana; ma allude all'intero periodo compreso tra l'Ato Institucional del 1968 e la metà degli anni Settanta attraverso la vicenda di Tõni e della sua tavola da surf (se ne veda l'attenta analisi compiuta in Horn 2015). Ma penso anche al bellissimo *A posição* (sempre nella medesima raccolta), che dà voce agli ultimi minimali pensieri di Pedro, mentre ne narra la morte a «testa in giù, come una gallina o una frutta matura», con ironia e leggerezza, in un ritmo iterativo da ballata-cantilena:

Il pavimento si avvicinava nella misura in cui le vertebre si allontanavano le une dalle altre.  
Mentre pendolava, Pedro riusciva a pensare solo:  
che sua moglie, sua madre e i suoi figli in quel momento erano a vomitare disperazione.  
che è stata una fortuna che non ero con lui quando è successo il fatto.  
che esisteva la legge di gravità.  
che forse era l'unica.  
che avrebbe avuto bisogno di un'ambulanza o di un dottore.  
che non aveva l'assicurazione medica.

---

7 Sulla casa editrice Codecri e sulla promozione della *novíssima literatura brasileira* promossa dal Direttore, Jéferson Ribeiro de Andrade, si veda Milani 2015.

che sarebbe stato la notizia di tutti i giornali del giorno dopo.  
 che invece non avrebbe fatto nessuna notizia.  
 che gli piacerebbe essere un elastico.  
 che gli piacerebbe non esistere.  
 che forse non era già più nessuno.  
 che erano mesi che era in quella posizione.  
 che forse qualcuno avrebbe scritto o dipinto tutto quello.  
 che fuori pioveva.  
 che non serve contenere i fiumi, se non si può fare smettere di piovere.  
 (Monteiro Martins [1978] 2015)

L'altro elemento che emerge con chiarezza fin dagli esordi è la netta propensione di Julio Monteiro Martins per la forma breve, e spesso brevissima, del narrare. Nonostante la sua produzione sia vasta ed eterogenea - romanzi, raccolte poetiche, opere per teatro, adattamenti cinematografici, fino alla riflessione letteraria di *La macchina sognante* - è possibile affermare che la *short story* eserciti una forte pressione sugli altri generi letterari, tanto che la poesia ha un evidente andamento prosastico e narrativo, mentre i romanzi sono di fatto costituiti da una serie di racconti autonomi e a sé stanti. Questo è uno dei molti tratti che pongono le opere scritte in portoghese e quelle italiane nel segno della continuità, al punto che non è possibile parlare della migrazione come di un punto di rottura. E naturalmente per migrazione intendo qui sia l'esperienza personale-esistenziale, sia quella letteraria, con il passaggio di codice e di immaginario che essa implica.

Conviene quindi, a questo punto, porre una domanda fondamentale, che arriva al cuore e al mistero stesso della cosiddetta 'letteratura dalla migrazione': quanto pesa il trauma e la rottura dell'atto dell'esilio, e quanto invece le 'ossessioni letterarie' degli scrittori? Qual è la misura della trasformazione e quale quella della permanenza? A tali domande, risponde Monteiro Martins:

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. È chiaro che non è così. Per quelli che scrivevano prima di trasferirsi altrove, come nel mio caso e di tanti altri, tutte le caratteristiche originali, fondatrici delle opere, precedevano la loro migrazione. Anzi, direi che qualcuno è emigrato proprio per cercare di trovare il terreno ideale, o almeno non ostile, per esprimere quella soggettività che si trovava bloccata dalle circostanze politiche, culturali, editoriali, familiari del paese natale. Il paese della rinascita è in verità il luogo dove il potenziale si svela.

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. («Un colloquio con Julio Monteiro Martins», Morace 2011, 128)

Analizzando nel dettaglio l'opera di Monteiro Martins, infatti, prevale decisamente la continuità, pur con tutte le metamorfosi che impone la vita e il tempo, la maturazione personale e il periodo storico in cui si agisce: va da sé che il Julio ventenne che scriveva durante la dittatura non è il medesimo del XXI secolo, sia rispetto a certi temi, che il diverso contesto storico fa rientrare, sia rispetto all'arditezza modernista di alcuni usi e stilemi, che nella produzione italiana scompaiono quasi del tutto (macroscopica è l'assenza di lettere maiuscole nelle prime opere in portoghese). Ciò nonostante, anche nella nuova patria non mancano né sperimentalismi narrativi,<sup>8</sup> né i racconti che denunciano gli 'ismi' insiti nella democrazia e che instaurano un dialogo con la Storia e la cronaca contemporanea. Così, ad esempio, *Hotel Till*, mentre narra un'ingenua storia d'amore adolescenziale, svela la connivente protezione data dalle dittature latinoamericane ai generali delle SS scampati a Norimberga (Monteiro Martins 2003); mentre *Un pomeriggio a casa* assembla tre storie molto diverse con montaggio cinematografico, per ricordare l'omicidio - compiuto a sangue freddo dalla polizia britannica, e subito dimenticato - del ventisettenne brasiliano Jean Charles, scambiato per uno dei possibili artefici dell'attentato del 7 luglio 2005 (Monteiro Martins 2007).

Più complesso il romanzo 'madrelingua' (Monteiro Martins 2005), che fin dal paratesto si pone come sovversivo per almeno due ragioni: la lettera capitale che dovrebbe aprire qualsiasi titolo (e questo più che mai) è volutamente minuscola; mentre la definizione «romanzo», posta in calce al titolo, è quantomeno ironica se non straniante, perché, in realtà, siamo in presenza di un vero e proprio «attacco premeditato al genere» (Piana 2005), ovvero di una riflessione metaletteraria sull'impossibilità di scrivere oggi un romanzo. Parallelamente, la forma narrativa è quanto mai 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 delle finzioni

---

8 Si veda, poco oltre, l'analisi di *madrelingua*.



letterarie, del narratore Mané e dei personaggi, denunciandone i comportamenti paradossali e la loro «realtà di carta e inchiostro» (Monteiro Martins 2005, 62): un'espressione che sembra rimandare al «buco nel cielo di carta» di pirandelliana memoria. All'interno di questo gioco di rifrazioni, continui sono i riferimenti a «Lui», quest'«'esca' collettiva per l'inconscio degli italiani»: Berlusconi. Le vicende della Seconda Repubblica entrano così in maniera dirompente nel testo, costringendo Salvo, il più caro amico di Mané, a fuggire in Colombia nella speranza di allontanarsi dalla pochezza, dalla banalità, dal vuoto di valori imperante. Ma in Colombia si scontrerà con una realtà ben più cruda: quella dei *meninos de rua*. La strage di otto bambini, - compiuta dal sergente responsabile per la sicurezza con la connivenza dei benpensanti locali, a cui quei bambini che scippano, rubano e sniffano colla non piacciono - è avvenuta davvero, seppur a Rio nel 1993, e non nella Bogotà del XXI secolo, ed è oggi nota come la 'strage della Candelaria'. E Monteiro Martins è stato avvocato dei Diritti Umani in quella circostanza, responsabile dell'incolumità dei *meninos* superstiti. Nelle pagine dello scrittore non c'è, però, indignazione esplicita, ma un forte coinvolgimento emotivo. E, come scrive Carla Benedetti:

Nelle descrizioni del potere occorre sempre evitare il punto di vista cosiddetto 'oggettivo', perché altrimenti la parola non avrà abbastanza critica di verità [...]. Questo non è romanticismo, idealismo... 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. (Benedetti 2011, 55)

Ma se questa è un'epistemologia organica e salda, quel che in *madrelingua* non lo è, è la forma letteraria, come si diceva. Sghemba, obliqua, ardita, essa è un voluto bombardamento alle fondamenta del più importante genere letterario moderno. E Monteiro Martins ne spiega chiaramente le ragioni all'interno di una delle numerose riflessioni metaletterarie presenti in 'madrelingua':

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 Quaranta, che ancora oggi espongono ai passanti l'intimità delle loro stanze da letto con le carte da parati mezza 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. (Monteiro 2005, 58-9)

L'autore iscrive dunque nell'architettura stessa delle sue opere la frammentazione del quotidiano e la scissione del sé ormai congenite alla «società liquido-moderna» (Bauman [2005] 2008), e lo fa con grande anticipo sui tempi. La meditazione su questi principi poetici e sulla frammentarietà del quotidiano accompagna infatti l'autore fin dagli anni brasiliani, tanto che nel 1987 pubblicava *O espaço imaginário*, un metaromanzo aperto e frammentato che già *in nuce* conteneva *madrelingua*, e che nasceva dall'ormai maturata riflessione intorno al genere racconto:

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 di conoscenza epistemologica del mondo. (Monteiro Martins 2013b, citato in Morace 2011, 27)

Dunque, il racconto è la forma letteraria che meglio riproduce e interpreta l'ermeneutica veloce e frammentaria del presente, rifiutando un'organizzazione vettoriale e precostituita. E seppure queste parole, del 2010,<sup>9</sup> ci portano a leggere con gli occhi dell'oggi un'avventura letteraria cominciata quasi 40 anni fa, è proprio nelle prime opere che vanno rintracciati i germi di questa riflessione. Delle nove opere pubblicate in Brasile, infatti, cinque sono raccolte di racconti e tre i romanzi, oltre ad un saggio politico (*O livro das diretas*, del 1984). Tra le opere italiane, invece, un solo romanzo e tre raccolte di racconti, laddove sul fronte lirico due sono le sillogi inedite in

---

9 L'intervento, intitolato *La lingua della vita e la lingua della memoria* e pubblicato nel 2013, risale in realtà al 2010, in quanto è stato 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.

portoghese e due quelle pubblicate in Italia.<sup>10</sup> Tuttavia, a ben guardare, la sua poesia tende evidentemente alla narrazione, mentre i romanzi non sono propriamente 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*). Ed è proprio nel primo romanzo, *Artérias e becos*, che si comincia a percepire l'insofferenza di Monteiro Martins per il *novel*, e a definire lo sperimentalismo nel contaminare i due principali generi narrativi: l'opera è costituita da un centinaio di piccoli tasselli autonomi e incrociati, che narrano eventi accaduti ai personaggi nucleari. I frammenti si sfiorano così in modo apparentemente arbitrario, ma in realtà secondo una logica che lavora su analogie, chiasmi, antitesi, simmetrie, piuttosto che in senso vettoriale o cronologico. E queste vite parallele, ogni tanto, quasi per caso, in un caffè, nella metropolitana o nella sala d'attesa di un ospedale, s'incrociano, s'incontrano, e poi si separano nuovamente, ciascuno per la propria strada.

Anche sulla base di questi pochi dati è chiaro come 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*, tanto che possiamo definire *Bárbara* un vero e proprio 'romanzo-in-racconti'. I XVIII «segmenti» che lo compongono, infatti, sono assolutamente finiti in se stessi, conclusi, sferici, autarchici (Cortázar 2005, 133-5), tanto da poter essere letti come racconti a sé stanti, indipendenti dal capitolo precedente e successivo. Di segmento in segmento cambiano la voce narrante, la focalizzazione, il protagonista, i personaggi; ma ciascuno di essi getta una luce su Barbara, seppur da una prospettiva diversa e raccontandone un diverso momento esistenziale. Il tempo, poi, non è mai lineare, certi frammenti sono posposti e altri anticipati, nonostante il romanzo osservi la protagonista dall'adolescenza alla vecchiaia. È quindi l'insieme di questi diciotto singoli racconti a creare il romanzo; ed è per tale ragione che parliamo di 'romanzo in racconti'.

Viceversa, per le raccolte di racconti, possiamo parlare di 'racconti in romanzo': *Racconti italiani, La passione del vuoto e L'amore scritto* (Monteiro Martins 2000, 2003, 2007), come già la brasiliana *A oeste de nada* (del 1981), sono *short stories* legate insieme da un netto filo conduttore, da un unico tema che viene indagato nella sua miriade di sfaccettature e sempre da prospettive diverse. Così il vuoto, l'amore e la morte (i grandi temi che le raccolte interrogano) 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

10 Per i riferimenti bibliografici, si veda la bibliografia al termine del presente studio.

il lato oscuro e magmatico che si cela dietro le apparenze, e acquistano un nuovo significato col mutare del protagonista, del narratore, della focalizzazione narrativa. Al termine della lettura non si sarà 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 singolo personaggio, ma Il vuoto, che da personale è divenuto collettivo, metafora dei tanti vuoti in cui ci muoviamo tutti, più o meno consapevolmente, nelle diverse fasi della nostra vita; non la morte come concetto astratto, punto di non-ritorno o inizio di una nuova vita, ma la morte nella sua densità corporea, nella sua naturalità, o viceversa nella sua innaturalità di condizione esistenziale di 'morte in vita'.

Nel romanzo-in-racconti *Bárbara* i tanti segmenti erano ancora orientati su un unico personaggio, mentre nelle raccolte di racconti l'esplosione delle forme narrative arriva a coinvolgere anche il personaggio principale, il tempo e lo spazio. In *L'amore scritto*, ad esempio, non esiste più un protagonista nel senso usuale del termine: perché ovviamente c'è, ed è l'amore, che però si manifesta e si nasconde nei vari personaggi che lo incarnano, gli danno voce, lo vivono, lo cercano, lo sognano, lo temono, lo violentano, lo uccidono, lo preservano, testimoniando «che la vita si può custodire e preservare anche quando sembra tardi, quando il tempo sembra finito, quando tutto sembra finito, quando tutto è finito davvero» (Cappellini 2015). Ed è così che l'esplosione della forma narrativa diviene il 'correlativo oggettivo' della scissione identitaria e dell'assenza di punti di riferimento del nostro tempo: perché, come ricorda Bauman, «la vita liquida è una successione di nuovi inizi che si situano in un presente infinito che non conosce l'eternità» (Bauman [2005] 2008, XV).

Tutto quanto si è fin qui detto riguarda i temi e la struttura delle opere di Monteiro Martins. Ma ci sono poi dei potenti tratti stilistici che conferiscono una compatta unità estetica alla sua produzione, brasiliana e italiana: dall'ironia, alla forte componente icastica e fotografica, alla tendenza a costruire alcuni racconti di solo dialogo. Ma - anche se può sembrare paradossale o provocatorio - il primo di questi elementi che garantiscono la continuità è la lingua, come spiega l'autore in un passo nel quale affronta il rapporto tra i suoi quattro idiomi. Il primo è lo spagnolo, lingua «della libertà» più che della memoria, perché in castigliano gli pervenivano i libri dei grandi autori ispanoamericani, e tra tutti Cortázar e Borges. Vi è poi l'inglese, anch'esso lingua di memoria e letteratura (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 percussioni 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 sussurra 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! (Monteiro Martins 2013b citato in Morace 2011, 31)

Avere una lingua «coetanea», con la quale si stabilisce un «rapporto da adulto ad adulto», che veicola sentimenti diversi da quelli della madrelingua, perché la prima è «monca» del passato (Bravi 2015, 169) e la seconda del futuro; eppure, ciascuna, con i propri vuoti e pieni, agisce sull'altra, e la «lingua del cuore» (Abate 2003) risuona dentro quella di adozione «con la sua musica e le sue metafore», «spostando leggermente il senso come fa con la pronuncia», e agendo quasi da lingua di sostrato.

Questa 'intermediazione linguistica' – che si attua in modo connaturato e del tutto naturale negli autori translingue – non può evidentemente essere disgiunta da ciò che accade, nelle loro opere, al livello della struttura, del genere letterario, dei temi affrontati, degli immaginari che si aprono e delle vicende storiche cui si allude, spesso attuando arditi parallelismi tra l'oggi e lo ieri, il qui e il là (qualunque sia la determinazione spaziale

e temporale che si voglia intendere con questi avverbi). E non è, dunque, possibile considerare l'opera italiana di Julio Monteiro Martins prescindendo da quella brasiliana: l'essere stato una delle punte della *novíssima literatura brasileira*, nel pieno periodo della dittatura – sognando di lanciare un manifesto letterario che ripercorresse «le orme dei modernisti della Semana da Arte Moderna del 1922» (Milani 2015); la dimestichezza con gli autori ispano-americani e americani – tanto più emotivamente cari, in quanto tramite verso la madre lontana;<sup>11</sup> il senso di morte e rinascita vissuti nell'esperienza del dispatrio, sono le radici grazie alle quali è germogliata, in Italia, la sensibilità privilegiata nel riconoscere la dittatura del «pensiero unico» globalizzato (come egli lo definiva); la propensione artistica verso la *short story*; la tematizzazione del vuoto, della morte e dell'amore-rinascita, all'interno di un sincretismo multiculturale di portata mondiale.

Perché è ovvio che la letteratura translingue, per i suoi caratteri, per questa lingua che si nutre di sonorità diverse, per l'ibridazione tra forme letterarie e culturali, spazi e immaginari che racchiude in sé, apre un nuovo orizzonte letterario che valica i confini nazionali e che ci spinge a *Ripensare la letteratura e l'identità* (Camilotti 2012), italiana e non solo. Una letteratura, quindi, che assurge ad una dimensione mondiale e che felicemente Glissant chiamava «letteratura-mondo».

## **Bibliografia**

- Abate, Carmine; Delfino, Selenia (2003). «L'uomo dai mille sguardi, Intervista a Carmine Abate» [online]. URL <http://www.carmineabate.net/vita.htm> (2016-09-24).
- Bauman, Zigmund [2005] (2008). *Vita liquida*. Roma; Bari: Laterza.
- Benedetti, Carla (2011). *Disumane lettere: Indagini sulla cultura della nostra epoca*. Roma; Bari: Laterza.
- Bravi, Adrián (2015). «La maternità della lingua». *Modernità letteraria*, 8, 169-72.
- Camilotti, Silvia (2012). *Ripensare la letteratura e l'identità: La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*. Bologna: Bononia University Press.

---

**11** 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; ma, quando le difficoltà economiche impongono a Julio di andare a vivere dai nonni in campagna (in quella che lui definiva la sua «prima esperienza di esilio»), lei gli inviava grossi pacchi di libri in lingua originale col corriere: «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» (Monteiro Martins, *L'ultima pelle*, inedito).

- Cappellini, Milva Maria (2015). «Vita, morte e permanenza dell'autore» [online]. *El-Ghibli: Supplemento Julio Monteiro Martins*, 11(47). URL <http://www.el-ghibli.org/saggio-su-julio-maria-capellini/> (2016-09-24).
- Cortázar, Julio (2005). «Del racconto breve e dintorni». Cortázar, Julio, *Bestiario*. Torino: Einaudi, 133-44.
- Horn, Vera (2015). «Sabe quem dançou?» [online]. *El-Ghibli: Supplemento Julio Monteiro Martins*, 11 (47). URL <http://www.el-ghibli.org/5517-2/> (2016-09-24).
- Meneghello, Luigi [1993] (2007). *Il dispatrio*. Milano: Rizzoli.
- Milani, Ada (2015). «Note sulla produzione in portoghese di Julio Monteiro Martins» [online]. *El-Ghibli: Supplemento Julio Monteiro Martins*, 11(47). URL <http://www.el-ghibli.org/saggio-julio-ada-milani/> (2016-09-24).
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1975). *Ventonovo*. Curitiba: Editora cooperativa de escritores.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1976). *Histórias de um Novo Tempo*. Rio de Janeiro: Codecri.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1977). *Torpalium*. São Paulo: Ática (racconti).
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1978a). *Sabe quem dançou?* Rio de Janeiro: Codecri (racconti).
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1978). *Artérias e becos*. São Paulo: Summus.
- Monteiro Martins, Julio; et al. [1978] (2015), «A posição» [online]. Traduzione italiana di Alessandra Pescaglioni. *El-Ghibli: Supplemento Julio Monteiro Martins*, 11(47). URL <http://www.el-ghibli.org/r-p-9-a-posicao-la-posizione/> (2016-09-24).
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1979). *Bárbara*. Rio de Janeiro: Codecri.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1981). *A oeste de nada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1983). *As forças desarmadas*. Rio de Janeiro: Anima.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1984). *O livro das diretas*. Rio de Janeiro, Anima.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1985). *Muamba*. Rio de Janeiro: Anima.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1987). *O espaço imaginário*. Rio de Janeiro: Anima.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (1998). *Il percorso dell'idea*. Pontedera: Bandecchi e Vivaldi.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (2000). *Racconti italiani*. Nardò: Besa.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (2003). *La passione del vuoto*. Nardò: Besa.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (2005). *madrelingua*. Nardò: Besa.

- Monteiro Martins, Julio; et al. (2007). *L'amore scritto: frammenti di narrativa e brevi racconti sulle più svariate forme in cui si presenta l'amore*. Nardò: Besa.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (2013a). *La grazia di casa mia*. Milano: Rediviva.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (2013b). «La lingua della vita e la lingua della memoria». *Scrivere altrove/écrire ailleurs*, 10, 63-8.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (2015) *La macchina sognante*. Nardò: Besa.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (inedito). *A última pele*.
- Monteiro Martins, Julio; et al. (inedito). *Cronache di gloria e disperazione*.
- Morace, Rosanna (2011). «Un mare così ampio»: i 'racconti-in-romanzo' di Julio Monteiro Martins. Lucca: Libertà edizioni.
- Panzarella, Gioia (2015). «Sagarana: la rivista e i seminari» [online]. *El-Ghibli: Supplemento Julio Monteiro Martins*, 11(47). URL [http://www.el-ghibli.org/gioia-panzarella-sagarana-la-rivista-e-i-seminari/\(2015-04-24\)](http://www.el-ghibli.org/gioia-panzarella-sagarana-la-rivista-e-i-seminari/(2015-04-24)).
- Piana, Antonello (2005). «madrelingua» [online]. *El-Ghibli: Supplemento Julio Monteiro Martins*, 1(7). URL [http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=01\\_07&sezione=7&testo=1.html](http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=01_07&sezione=7&testo=1.html) (2015-04-24).
- Stanišić, Božidar (2015). «L'isola di Julio» [online]. *El-Ghibli: Supplemento Julio Monteiro Martins*, 11(47). URL <http://www.el-ghibli.org/ricordi-bozidar-stanistic/> (2015-04-24).